

Sublimno, groteska in karikatura v verzni besedilih pesnikov slovenske moderne

JERNEJ KUSTERLE

I. gimnazija v Celju, Kajuhova 2, SI 3000 Celje, jerne.j.kusterle@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.18690/scn.17.1.176-189.2024>

————— 1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article —————

Prispevek na kratko in z najbolj ključnimi filozofskimi idejami predstavi sublimno, grotesko in karikaturu v historičnem kontekstu. Vsi trije pojavi so med seboj povezani: zanje je značilno, da vsebujejo tako lépo kot grdo, pri čemer se v primeru sublimnega kot prevladujoča danost pojavlja lépo, ki ji grdo dodaja negativno pomensko ozadje, v primeru groteske in karikature pa se kot prevladujoča danost pojavlja grdo, ki ga prisotnost lepega blaži in pri sprejemniku manjša verjetnost skrajnega odpora. V nadaljevanju so vsi trije koncepti aplicirani na nekaj bolj tipičnih primerov verzni besedil pesnikov slovenske moderne.

The paper will first briefly present the sublime, grotesque and caricature in their historical contexts and with the most key philosophical ideas. All three phenomena are indeed interrelated: they are characterized by containing both beauty and ugliness, whereby in the case of the sublime, beauty appears as the dominant underlying feature, to which ugliness adds a negative semantic background; while in the case of the grotesque and caricature, the given dominant appears to be ugliness, which is mitigated by the presence of the beautiful. The latter is what contributes to the reduction of the recipient's extreme resistance. Later in the paper, all three concepts will be applied to some typical examples of verse texts of poets of the Slovenian Moderna Period.

Ključne besede: sublimno, groteska, karikatura, estetika grdega, slovenska moderna

Key words: sublime, grotesque, caricature, aesthetics of ugliness, Slovenian Moderna Period

1 Uvod¹

Sublimno, groteska in karikatura nam kot estetske kategorialne oblike pomenijo stopnjo (ne)ugodja, ki ga motreči subjekt zazna v razmerju med umetniško

¹ Prispevek obravnava estetske kategorialne lastnosti, ki so vezene na pesniško umetnost, in temelji na znanstvenih rezultatih disertacije *Estetika grdega v poeziji slovenske moderne* (Kusterle 2022).

lepim (tj. takim, ki vzbuja užitek ob ugodju) in umetniško grdim (tj. takim, ki vzbuja užitek ob neugodju). Gre za zapleten sistem vzajemnih odnosov, ki izhaja iz postromantično prekoncepiranega estetskega polja.²

Estetika, kot je po vzoru filozofov minulih obdobij leta 1735 lépo v umetnosti opredelil Alexander Gottlieb Baumgarten, je do druge polovice 19. stoletja predstavljala polje užitka, ki je temeljilo izključno na ugodju. Vse, kar je v umetnosti sodilo na področje grdega, je bilo tam zgolj z namenom, da bi poudarjalo lépo. Z drugimi besedami: grdo ni bilo del estetskega polja, temveč orodje za poudarjanje veličine lepega.

Estetika v tem smislu predstavlja binarni koncept, ki se deli na formalno in vsebinsko plat. Medtem ko je bila v zahodnoevropskem svetu prva od antike do modernih pojavov dekadence, simbolizma in nove romantike pogosto povezana s strogimi merili harmonije, sorazmerja, enotnosti in celovitosti, je bila druga skozi zgodovino odvisna od etike in morale (prav, dobro), resnice (*mimesis* po Platonu in Aristotelu ali Bog v krščanstvu), svobode (narava v filozofiji ali Bog v krščanstvu), narave (svoboda v filozofiji ali Bog v krščanstvu) in [B]oga.³

Šele leta 1853 je Karl Rosenkranz v monografskem traktatu *Estetika grdega* (*Ästhetik des Häßlichen*) prvotno estetsko polje razširil in umetniško lepemu dodal umetniško grdo,⁴ pri čemer je trdil, da prisotnost grdega ob lepem lepote niti ne poudarja niti ji ne viša vrednosti, ker je lépo absolutno, grdo pa relativno in od lepega odvisno (Rosenkranz 2015: 47).⁵ S tem se je užitek, ki ga motreči subjekt doživlja ob umetniškem delu, notranje razdelil na užitek ob ugodju in užitek ob neugodju. V obeh primerih sprejemnik do umetnine čuti svojevrstno

² Alexander Gottlieb Baumgarten je leta 1735 na ozadju klasičnega pojmovanja lepega v umetnosti prvič uporabil termin *estetika*. S tem je (a) opredelil estetsko polje, ki je temeljilo le na užitku ob lepem (ugodju), in (b) prispeval k historičnemu razvoju *lepih umetnosti*, kar pomeni, da lahko za čas pred 1735 pojma *estetika* in *lepe umetnosti* uporabljamo zgolj v ahistoričnem smislu. Hegel je zaradi romantičnega odmika od resnice že za obdobje romantike predvideval razvoj umetnosti v smeri *nič-več-lepih umetnosti* (De Mul 2002: 108), medtem ko je Karl Rosenkranz leta 1853 klasično estetiko notranje razdelil na estetiko lepega in estetiko grdega. S tem je prišlo do postromantičnega prekoncepiranja estetskega polja, ki je po vzoru narave združevalo tako lépo kot grdo.

³ V okviru recepcije umetniškega dela so filozofi te kriterije, ki se nanašajo na *bit* umetnine, podrejali okusu. Ta je bil v filozofskih razpravah načeloma povezan s subjektivnim: raziskovalci so izhajali iz sinhronega pristopa in se osredotočili na posameznika; zato ta tip okusa imenujemo individualni okus. Danes, ko je znanost napredovala, lahko raziskovalec historično umetniško delo motri s stališča časa, kraja, kulture, religije in celo družbe kot take. Posledično individualni okus nadomesti družbeni okus, subjektivnost pa se umakne objektivizaciji.

⁴ Rosenkranz si je pri oblikovanju teorije estetike grdega za zgled vzel naravo, ki vsebuje tako lepe kot grde pojave, in če umetnost želi v polnosti slediti teoriji Aristotelove *mimesis*, mora posnemati naravo v celoti.

⁵ Rosenkranz je kot nekdanji Heglov učenec in Kantov naslednik na filozofski katedri univerze v Königsbergu s teorijo estetike grdega v filozofskih krogih povzročil revolucijo in se s tem zameril heglovcem, ki so profesorjevo dediščino razumeli kot edini pravi *modus operandi*.

afiniteto, le da gre pri pojavitvah umetniško grdega za kompleksnejši proces, saj mora tu sprejemnik najprej razrešiti negativna estetska čustva in jih s pomočjo kognitivnih procesov pretvoriti v pozitiven odziv – to lahko stori, če umetniško grdo primerja z umetniško lepim in ga vrednosti v kontekstu umetniškega dela kot celote, ne pa kot njegovo izolirano tvorbo (Rosenkranz 2015: 49).

2 Sublimno

Sublimno⁶ se v grobem deli na dve kategoriji, za kateri sta v skladu z njuni-mi kakovostnimi kriteriji možni poimenovanji *sublimno I. reda* in *sublimno II. reda*: prvi tip predstavlja popolno lepoto oziroma ideal (čisto ugodje), drugi tip pa implicira lépo ozadje, na katerega se vgnezdi grdo (nemirno ugodje).

O prvem tipu je v 1. stoletju našega štetja govoril Kasij Longin, ko je v delu *O vzvišenem* (*Peri hýpsous*) zapisal, da je sublimno tisto, kar je besedno izčiščeno, nenabreklo in neizumetničeno (Longin 2011: 10–11), po vsebini duhovno bogato (Longin 2011: 14), ostane v spominu (Longin 2011: 15), ob ponovni zaznavi ne izgubi vrednosti, ampak subjekt ponovno vodi k razmišljanju (Longin 2011: 14–15), ugaja vsem ljudem, ne glede na njihov poklic, starost, navade, nazore, okuse (Longin 2011: 15), ni pogojeno s kvantiteto, ampak kvaliteto: ni pomembna dolžina, povzročijo ga lahko že ena sama beseda, izoliran zvok ali celo molk (Longin 2011: 16–17). Po njegovem mnenju je sublimno najvišja oblika lepote, ki jo je genij pesnika-kreatorja s pomočjo navdiha, pesniškega jezika in tehnične izurjenosti zmožen doseči v umetniškem delu.

Ko so v kasnejših obdobjih filozofi koncept sublimnega prilagajali in širili njegovo pomensko polje, se je iz tega razvilo sublimno II. reda, ki se bolj kot kateri koli drug pojav v območju umetniške lepote približa užitku ob neugodju, kakršen je značilen za grotesko in karikaturu.

Leta 1757 je Edmund Burke v *Filozofskih vprašanjih o izvoru idej sublimnega in lepega* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*) zagovarjal prepričanje, da je sublimno tisto, kar vzpodbuja ideji bolečine in nevarnosti (Burke 1823: 45). Pri tem naj ne bi šlo za neposredno izkustvo, temveč le za možnost pojavitve ob predpostavki osebne varnosti in neprizadetosti. Bolečina in nevarnost subjektu ne smeta biti preblizu, saj bi jima bil v tem primeru odvzet užitek, ostala pa bi le groza (neugodje) (Burke 1823: 46). Po drugi strani primerna oddaljenost, skupaj z modifikacijo objekta bolečine in nevarnosti, v motrečem subjektu vzbuja ugodje ob umetniškem nelagodju oziroma nemirno ugodje (občutje še vedno temelji na ugodju, le da ga spremlja nemir). Burke je namreč sublimno razumel v najširšem smislu: ločil ga je od lepote, s katero se koncepta stikata v ugodju in nekaterih kvalitetah, ter ga postavil blizu grdemu, ki ni ideja sublimnega, ampak z njim vstopa v odnosna razmerja. Za sublimno je našel vzvode v modificirano

⁶ V literaturi se izraz sublimno pogosto nadomešča z izrazom vzvišeno.

zmernih upodobitvah groze (Burke 1823: 74), moči (Burke 1823: 85), velikosti (Burke 1823: 97), neskončnosti (Burke 1823: 99), veličastnosti (Burke 1823: 107), zvoka (glasnosti) (Burke 1823: 115), vonja (smrad), okusa (grenkoba), bolečine (Burke 1823: 120), joka živali (Burke 1823: 118) idr.

Še korak dlje je šel Immanuel Kant, ko je leta 1790 v *Kritiki razsodne moči* (*Kritik der Urteilskraft*) sublimno utemeljil na ideji subjektive ogroženosti – sublimno ima po tej teoriji izvor tako v občudovanju in spoštovanju kot v strahu in grozi –, ter ga razdelil na matematično in dinamično sublimno. Matematično sublimno temelji na abstraktni velikosti, ki presega razum (Kant 1999: 88). Čeprav to sprva subjektu vzbuja neugodje, umska zmožnost odbijajoče preoblikuje v privlačno tako, da nerazumljivemu objektu predikat resničnega zamenja z abstraktnim ter ga vrne v nadčutno razumevanje (Kant 1999: 98). Dinamično sublimno pa temelji na naravi kot moči, pred katero je subjekt varen, a jo vseeno doživlja kot strašno (Kant 1999: 100): strah ni resničen, je zgolj ideja o možnem stiku z objektom ogrožanja, ob katerem bi bil subjekt nemočen in nezmožen upora (Kant 1999: 101). Narava je sublimna, ker se subjekt na neki točki dvigne nad njo ter jo z distanco od nevarnosti prevara (Kant 1999: 102).

O sublimnem je v *Estetiki grdega* pisal tudi Karl Rosenkranz, ki je ideje svojih predhodnikov sicer sprejel, a jih je obenem do določene mere dopolnil oziroma predelal. Sublimno je razumel tako v predkantovskem (obče privzdignjeno, visoko) kot v kantovskem smislu (matematično in dinamično vzvišeno). V sklopu prvega je sublimno opredelil kot jezikovno in stilno dovršenost npr. pesniških besedil (Rosenkranz 2015: 102), v sklopu drugega, ki vzvišeno razume kot imenitno, mogočno, veličastno (Rosenkranz 2015: 132), posedujoče moč produkcije ali destrukcije (Rosenkranz 2015: 122), grozeče, vredno strahospoštovanja in občudovanja (Rosenkranz 2015: 173), pa je uvedel delitev na: sublimno (npr. puščava), grozljivo sublimno (npr. puščava z močnim soncem) in melanholično sublimno (npr. puščava z mesečino) (Rosenkranz 2015: 42).

3 Groteska

Termin groteska (*la grottesca* <= *grotta*; jama, podzemlje) se je oblikoval v obdobju renesanse, ko so ob izkopavanju podzemnih toplic odkrili novo vrsto rimskega slikarskega ornamenta, za katerega so potrebovali ustrezno poimenovalno oznako. Pri odkritju je bilo nenavadno to, da so rastlinske, živalske in človeške oblike prehajale druga v drugo ter da med njimi ni bilo jasno razvidnih meja (Bahtin 2008: 38).

Ta svoboda, ki je občutno preseerala tisto, ki jo je Aristotel še dopuščal pri svojem razumevanju *mimesis*,⁷ je pomenila radikalizacijo predmeta, ki ga je

⁷ Medtem ko je Platon *mimesis* razlagal kot stoočstotno natančen posnetek empirične resničnosti in mu zato ni bil naklonjen (prav tako kot ni bil naklonjen vnašanju sanj oz. sanjskih prividov v umetnost), ga je Aristotel razumel kot notranjo projekcijo oz.

klasična antika izrinila iz visoke uradne umetnosti, a je preživel v nizkih umetnostih: satirične drame, mimi, figurice demonov plodnosti in komične maske⁸ (Bahtin 2008: 37). Horacij je na primer v *Pismu o pesništvu* (*Ars Poetica*) dejal, da si umetnik pri oblikovanju novega predmeta ne sme pomagati z grdim, ki lépo deformira, saj to za umetnost ni primerno. Če slikar upodobi bitje z glavo lepe deklice, konjskim vratom, pisanim perjem in ribjim repom, ustvari grdo pošast, ki v človeku vzbudi smeh – kar pa ni smoter umetnosti (Horacij 1934: 24). Enak učinek v pesništvu povzročijo nesorazmerje ter kršitev harmonije in naravnih zakonov (Horacij 1934: 24).

Povsem obraten odnos do groteske zasledimo pri Gottholdu Ephraimu Lessingu. Ta je leta 1766 objavil esej *Laokoont* (*Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*), v katerem je zagovarjal mnenje, da groteska lahko nastopi kot eden izmed rezultatov karakterizacije (Lessing 2003: 117), kaže pa se kot sočasna prisotnost groznega in smešnega ali gnusnega in dostojnega oz. spodobnega (Lessing 2003: 124). Nujen pogoj prvega je eksplicitno smešno, medtem ko pri drugem primeru smešnost vzbudi sočasna prisotnost nizkega (vulgarnega) in visokega (kultiviranega).

Principu umetniškega združevanja grdega in smehovnosti je v nadaljevanju sledil tudi Victor Hugo v *Predgovoru h Cromwellu* (*La préface de Cromwell*) leta 1827. V tem pomembnem, a pogosto spregledanem prispevku je zapisal, da je človek v humanizmu z razumom dosegel spoznanje, da narave in človeka ne obkrožajo le lépo, milo, sublimno, dóbno in svétlo, temveč tudi grdo, spačeno, groteskno, zlò in tèmno (Hugo 1910: 362–363). Umetnik naj bi na tisti točki aktiviral genij z defekti (Hugo 1910: 406). Ker posledično ta ni bil več le medij med Božjim in človeškim, ampak avtonomni kreator, je ustvaril grotesko,⁹ ki je grdo prevzela kot nov tip imitiranja empirične resničnosti (Hugo 1910: 363), snov pa je jemala iz religije (Hugo 1910: 366), s pomočjo katere je upodabljala neobičajno, strašno, grozljivo ter hkrati komično in burleskno (Hugo 1910: 365). V tem smislu je groteska Hugoju predstavljala načelno nasprotje sublimnega II. reda; koncepta se namreč na neki točki stikata, se med seboj dopolnjujeta in s tem ustvarjata popolnejšo lepoto od tiste, ki temelji na čistem ugodju.

Karl Rosenkranz je v *Estetiki grdega* grotesko sicer večkrat omenil, a je do nje ohranjal distanco in zadržan odnos. O njej je govoril, ko je povzemal *Zgodovino groteskne komike* (*Geschichte des Grotesk-Komischen*, 1788) Karla

transformacijo empirične resničnosti skozi aparat subjektivnega doživljanja stvarnosti, pri čemer je umetnik omejen le s tem, da sledi načelom *verjetnega, možnega in dobrega*.

⁸ Aristotel je o »groteski« (sam še ni uporabil te poimenovalne oznake) govoril v okviru komedije, kjer so ljudje prikazani s slabostmi, ki poudarjajo smešnost. Slednja naj bi bila le odtenek grdega, saj predstavlja »vrsto popačenosti ali grdobije, ki ne povzroča bolečin ali škode« (Aristotel 1982: 68). Taka je posledično tudi komična maska, ki povsem neškodljivo in brez vzbujanja bolečine predstavlja grdo in popačeno.

⁹ Hugo ne trdi, da antika ni poznala groteske, vendar takrat ni bila dorasla svojemu namenu: njena vloga se je od antike do romantike spremenila, njena narava pa je postala bolj izrazita (Hugo 1910: 364–365).

Friedricha Flöglja, v kateri je avtor izhajal iz starogrške satirske igre ter grotesko opredelil kot nižjo obliko komedije, ki se združuje s surovo čutnostjo (trdo erotiko oz. pornografijo), nespodobnostjo (obscenostjo) in surovostjo (vulgarnostjo), ter *Harlekina: ali zagovor groteskno komičnih predstav (Harlequin: oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*, 1761) Justusa Möserja, ki je pri definiranju groteske izhajal iz italijanskih gledaliških mask Luigija Riccobonija. Rosenkranz sam je grotesko razumel po antičnem zgledu, tj. kot nizko obliko komedije, ki vključuje burkaštvo in dvojni pomen (Rosenkranz 2015: 144). Kot primera je navedel vetrove in bruhanje (lahko tudi le iluzija nanje), ki brez konteksta komedije odbijajo in kažejo na človekovo nekultiviranost (Rosenkranz 2015: 150). Pri primeru bruhanja pride do stanja, ko usta (sprejemanje) nadomestijo anus (izločanje).

S tem se že kaže teoretična smer, kakršno je razvil Mihail Mihajlovič Bahtin v monografiji *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse (Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa*, 1965), kjer opozarja, da je koncept groteske kljub historičnim spremembam vedno vključeval tako princip kršenja ideje lepote kakor tudi smehovni element (Bahtin 2008: 44). Po njegovem mnenju se je v grotesknem realizmu pojavila redukcija visokega, duhovnega, idealnega in abstraktnega (lépo) na materialno-telesno raven (grdo) (Bahtin 2008: 26). Vulgarizacija naj bi bila povezana z vrhom (npr. glava), spodkom (npr. spolovila, trebuh, zadnjica), karnevalsko kulturo in ljudskim smehom (Bahtin 2008: 27). Človeško teló je prek odprtih (npr. odprta usta, žensko spolovilo), izboklin (npr. velik trebuh, prsi, falos, nos), izrastkov in drugih telesnih deformacij (npr. grba, štrclji) prehajalo v zunanji svet (Bahtin 2008: 32). Ta prehod se kaže skozi agonijo, parjenje, nosečnost, rojevanje, pitje, prehranjevanje in izločanje (Bahtin 2008: 32), katerih rezultat so nejasne, neostre in zabrisane meje med objekti (Bahtin 2008: 38), s čimer prihaja do kršenja načel antičnega ideala lepote: harmonije, sorazmerja, enotnosti in celovitosti. V tem kršenju pa se kaže prenovljena lepota. Njeno izhodišče je v konceptu svobode (večje, kot jo je dopuščal Aristotel v teoriji *mimesis*), ki je po eni strani povezan s sproščenostjo, veseljem in smehom, po drugi strani pa z odmikom od empirične resničnosti k možni resničnosti novega, nenavadnega, tujega in še ne obstoječega.

Bahtinov prispevek k teoriji groteske je pomemben tudi s primerjalno razvojnega vidika. V svojem delu je namreč sledil historičnim pojavitvam groteskne figurativnosti in primerjal med seboj njihove značilnosti. S tem je prišel do ugotovitve, da je »renesančna« ljudska groteska v (pred)romantiki dobila nov pomen: od ljudstva je prešla k posamezniku in od karnevalskega vzdušja na trgu k subjektivnemu doživljanju zabave (Bahtin 2008: 42–43); vesel, radosten in prerajajoč smeh je pod vplivi humorja, ironije in sarkazma postal nevesel, neradosten, mračen in škodoželjen (Bahtin 2008: 43–46); namesto srednjeveško-renesančne redukcije strahu in groze na raven smešnih strašil, je romantična groteska ti dve čustvi postavila v ospredje, s tem pa je svet postal tuj, strašen in grozljiv (Bahtin 2008: 44) – torej točno tak, kakršen

je v stopnjevani obliki značilen za obdobje moderne (tj. dekadence, simbolizma in nove romantike).

Med pomembnejšimi grotesknimi elementi, ki jih je Bahtin vzel v primerjavo, se pojavijo lutke, maske, norost, hudič in mrak.

	LJUDSKA GROTESKA	ROMANTIČNA GROTESKA
LUTKE	Ljudska groteska predstavlja lutke v običajni obliki (Bahtin 2008: 46).	Romantična groteska v vlogo lutk ali marionet postavi ljudi, medtem ko vlogo lutkarja pripiše nečloveški entiteti (Bahtin 2008: 46).
MASKE	Maska v ljudski groteski izraža neizčrpanost in mnogolikost življenja (Bahtin 2008: 46).	V romantični groteski sta za masko prisotna le praznina in nič (Bahtin 2008: 46).
NOROST	Ljudska groteska pozna lik zabavnega »dvornega« norčka (Bahtin 2008: 45).	V romantični groteski se pojavi »osamljen čudak z ekscentričnim smehom« (Bahtin 2008: 46).
HUDIČ	V ljudski groteski je hudič vesel, ima vlogo nasprotnika uradnim stališčem, je nosilec desakralizacije, predstavnik materialno-telesnega spodka ali pa je znižan na raven smešnega strašila (Bahtin 2008: 46).	V romantični groteski je hudiču odvzet mehanizem varnosti in smešnosti, pripisane pa so mu karakteristike strašnega, grozljivega, melanholičnega in tragičnega (Bahtin 2008: 46).
MRAK	Ljudska groteska temelji na svetlobi (Bahtin 2008: 47).	Romantična groteska temelji na mraku in noči (Bahtin 2008: 47).

4 Karikatura

Karikatura (*caricare*; naložiti, obložiti, pretiravati) je bila kot posebna oblika umetniškega upodabljanja produkt renesančnega prehoda od skupnega k posameznemu oziroma od skupine (ljudi) k posamezniku (človeku). Sam izraz naj bi leta 1646 prvi opredelil Giovanni Antonio Massani (bolj znan pod vzdevkom Giovanni Atanasio Mosini) v delu *Osemdeset nenavadnih podob (Diverse figure al numero di ottanta)*, kjer se je ukvarjal z grafikami, ki jih je ustvaril Annibale Carracci (Hagedorn 2021: 227).

Ko je Georg Wilhelm Friedrich Hegel v *Predavanjih o estetiki (Vorlesungen über die Ästhetik, 1835)* presojal umetniško lepoto, je med drugim omenil Hirtov koncept karakterističnega, ki je ključen za karikaturu (Hegel 2019: 33). V tej pride do pretiranega poudarjanja določene lastnosti (karakteristike) in s tem do presežka karakterističnega kot popačenja, kar v predmetu združi lépo in gřdo, v motrečem subjektu pa zaradi nenavadnosti in absurdnosti vzbudi smeh (Hegel 2019: 34–35). Ker je Hegel v svoji teoriji estetike sledil antičnemu idealu lepote, karikaturi ni pripisoval visokega statusa, kakršen je pripadal lepim umetnostim.

V tem smislu je svojega učitelja dopolnil Karl Rosenkranz v *Estetiki grdega*, kjer je trdil, da se v umetnosti grdemu ni mogoče izogniti, kar se najlepše vidi

prav pri pojavih komičnega (Rosenkranz 2015: 32, 50). Tu je naloga lepega, da grdo zmehta (Rosenkranz 2015: 32): zaradi estetskega predpogoja lepote je verjetnost pojava gnusa nevtralizirana s spoznanjem o njegovi relativnosti in neveljavnosti (Rosenkranz 2015: 34). Karikaturu, v kateri se tri osnovne stopnje grdosti (brezobličnost, nepravilnost, popačenje) skozi humor ponovno združijo z lepoto (Rosenkranz 2015: 25), je zaradi razširitve estetskega polja še vedno štel k lepim umetnostim, vendar jo je – enako kot satansko oziroma peklenško – umestil na najvišjo stopnjo grdega, ki je še primerna za njihov koncept (Rosenkranz 2015: 25).¹⁰ Na tej opredelitvi je izdelal tipologijo karikature, ki se loči glede na vrsto lastnosti (poudarjanje pozitivnih ali negativnih lastnosti), motivno-tematski okvir (npr. rasna, politična, verska, starostna, spolna, kulturna, literarna) in način karikiranja (portretna, simbolna, fantastična).

5 Sublimno, groteska in karikatura pri pesnikih slovenske moderne¹¹

Slovenska moderna,¹² ki se je začela z izidom Cankarjeve *Erotike* in Župančičeve *Čaše opojnosti* (1899) ter se končala s Cankarjevo smrtjo in koncem prve svetovne vojne (1918), je temeljila na značilnostih francoske moderne (npr. »nova lepota«, smrt Boga, ujetost v hladno mesto kot umetni posnetek tople narave, kar vzbuja nemir, nemorala, spleen, Nič, umetne sanje), dunajske moderne (dolgčas, nervoza, samota), avtohtonega okolja (konservativnost slovenske Cerkve) in domače slovstvene tradicije (npr. odmevi romantike, realizma, ljudskega pesništva).

Ko so Cankar, Župančič in Murn bivali na Dunaju, so se v kavarnah, na družabnih srečanjih ter obiskih galerij in muzejev seznanjali s tendencami sočasnih umetnostnih smeri in tokov, ki so v obdobju *fin-de-siècle* prevladovali v srednji Evropi (npr. sprva naturalizem, kasneje pa zlasti dekadenca, simbolizem, nova romantika in impresionizem). Na tem ozadju so razvili vsak svojo poetiko in vanjo vključevali prvine sublimnega, grotesknega in karikiranega.

¹⁰ Rosenkranz je karikaturi določil skrajno stopnjo grdega, ker ta skozi določno refleksivno razmerje s »pozitivno« podobo, ki jo pači, prehaja v komičnost (Rosenkranz 2015: 233).

¹¹ Zbrani so za obravnavani problem najbolj reprezentativni primeri glavnih predstavnikov slovenske moderne, medtem ko verzna besedila njihovih sopotnikov niso zajeta v raziskavo. To pa ne pomeni, da so manj ali da sploh niso pomembna. Pričujoči prispevek jim daje idejno podlago in jim odpira možnost nadaljnega raziskovanja.

¹² Pri pesnikih slovenske moderne bodo obravnavani: sublimno II. reda (Burke, Kant, Rosenkranz), Bahtinov koncept groteske, kjer je ob grdem nujno prisoten smehovni element, s poudarkom na romantični groteski kot dediščini »moderne« nove romantike, in izvorni koncept karikature; pri tem bo pri Ketteju predstavljen primer, ki bi mu po Rosenkranzu lahko pripisali naslednje tipološke oznake: a) karikatura, ki poudarja negativne lastnosti, b) versko-politična karikatura in c) simbolno-portretna karikatura.

Čeprav je sublimno med drugim prisotno tudi pri Cankarju (npr. *Narisal sem nekdanj podobo tvojo*) in Župančiču (npr. *Veseli trenutek*), se najbolj določno in zgoščeno pojavlja pri Murnu, ki je bolj kot dekadenci sledil impresionističnim zgledom. Pesnikova vez z naravo je v četrti pesmi *Mladostne romance* vplivala na stiliziran prikaz sublimnega. Egit z varne razdalje čuti ugodje med poslušanjem votlega bobnenja strmih gorskih pobočij, skrivnostnega šumenja gozdov in odmevanjem slapa. Okolje, ki ga obdaja, je prikazano z mogočnimi podobami narave: visoke, navpične skalne stene, ki dajejo občutek, kot da na njih sloni nebo, globoke rečne soteske, temne skale in peči, šumeča divja gorska reka, penjenje vode, temni hlodi na mračnih tleh, molčeče skalne razpoke z vlažnim in stalnim mrakom, odsotnost sončne svetlobe, drevesni osamelci, stoletni črni mah in temne votline, ki nudijo zavetje skrivnostnim zeliščem, do katerih človek nima dostopa. V pesmi *Ladja* pa je občutje sublimnega preneseno na galebe, ki na varni razdalji igrivo preletavajo nebo, medtem ko ladjo ogrožajo nemirni valovi in bližajoča se nevihta: »kako na sinjem morju / jadra se leskečejo, / oj, kako nemirni vali / okrog njih trepečejo! [...] nad ladjo vesele / utve poigravajo [...] In [...] mogočne / megle se prerivajo, / težke megle, črne megle, / o viharjih snivajo« (Murn 1954: 144).

V Murnovih pesmih *Nevihta*, *Ne ljubim blišča* in *Večer*, v tretji pesmi cikla *Noči* ter v satiri *Knjigotržec in poet* se pojavlja tudi grotesknost, a je slednja zaradi dekadenco-simbolističnega ozadja bolj izrazita pri Župančiču (npr. v pesmih *Vizija*, *Procesija*, *Pesem mladine*, *Svojim prijateljem*, *Ti grdo režalo*, *Onemoglost črnih zastav*, *Večno življenje*, *Daj, drug, zapoj ...* in *V galeriji*) in Cankarju.

Ker je Župančič Cankarja v več korespondenčnih pismih opisal kot posebej ljeno grotesko,¹³ bo v nadaljevanju predstavljenih šest Cankarjevih pesmi z značilno groteskno figurativnostjo.

V pesmi *Utrujen* je lirski subjekt »truden do smrti« in naveličan vsakodnevne pretvarjanja, zato ob prihodu domov zagrne črne zavese ter odvrže »ledeno masko« (brezizraznost obraza). Ob mrki, depresivni in duhovno prazni podobi se kontrastno razmerje vzpostavi z enim samim trenutkom, ko se lirski subjekt znajde na sprehajališču v družbi harlekinov z belimi manšetami in burkežev v modernih sukničih. Hipnost srečanja ustreza findesièclovski družbi, hkrati pa poudari nemir, osamljenost in tesnobo. Pri tem vsak element zase še ne ustvari groteske, pač pa se ta pojavi na kontekstni ravni: lirski subjekt kot tipičen nosilec neugodja (estetike grdega) pride v stik s šaljivci kot nosilci ugodja (estetike lepega); en sam hip, nasičen s smehovnim elementom, spremeni recepcijo mračnega razpoloženja ter sproži aluzijo na grotesken

¹³ Župančič je Cankarja leta 1908 v pismu Ivanu Prijatelju opisal kot živega mrliča, ki v svojem kabinetu pleve »mrtvaške rože« in pleše »danse macabre« (Župančič 1989: 182), leta 1909 pa je Rajku Nahtigalu pisal, da je Cankarjev smeh podoben »režanju mrtvaške glave«, medtem ko sestradan in prepit ostaja v kabinetu, kjer v svojih »bolnih možganih« snuje karikature in jih etiketira z živimi ljudmi (Župančič 1989: 293).

prizor, kjer se vesela, zabavljajoča družba posmehuje žalosti, osamljenosti in bedi posameznika.

V romanci *Ob grobu tiranovem* Cankar groteskno okolje predstavi skozi kritiko visoke družbe, v kateri je mogoče najti določene vzporednice z nacionalno problematiko ob prelomu stoletja. Smrt tiranskega vladarja (politična funkcija) naj bi pomenila spremembe tako v državi kot v človeških življenjih. Namesto tega se politična kriza še poglobi, hkrati pa s patriarhovo (verska funkcija) željo po vladanju preide v duhovno krizo. Spor med posvetno in cerkveno oblastjo privede do krvavega boja za moč, oblast in denar. Mrtvi car leži v krsti in iz onstranstva opazuje tuzemsko dogajanje; ob tem se zabava in veselo smehlja, kar pa v tragiko vnese groteskno komiko: »Po žezlu vsakdo hrepení, / že v roki vsakdo meč drží. [...] Veselo kakor še nikdar, / smehljá se v krsti – mrtvi car« (Cankar 1967: 77).

V *Novoleti* je v ospredju mrtvečev hladno-mračni duh, ki subjekt spremlja skozi življenje z zlobnim smehom, pred smrtjo pa ga porogljivo gleda z ugaslimi očmi in trpečim obrazom. Groteska je v tem primeru osredotočena na objektov obraz, ki je od bolečine spačen, oči pa z odvzemom svetlobe izražajo grozljivost ničnosti. Vendar negativna podoba sama po sebi še ni groteskna, za tako oznako je nujna povezava z zlobnim smehom in s porogljivim gledanjem. Obe strukturi sta binarni: v sebi združujeta na eni strani zlobo oz. zaničevanje, na drugi strani pa smehovni element (zvočni, mimični).

Lirski subjekt se kot žrtev demoničnih sil in posmeha pojavi tudi v štirinajsti pesmi cikla *Iz lepih časov* (1902): »Na mojo pot ne trosi rož dišečih, / temná in strašna pred menoj leží; / cvetovi mladi vsi bi oveneli, / v režeče maske bi okameneli / smehljaji tvoji sredi teh noči.« (Cankar 1968: 41) Grozeče okolje lahko cvetoče in dišeče rože razkroji in usmradi (venenje), hkrati pa jih pretvori v kamnite maske, ki se – kot v prostor in čas ujeti smehljaji muze (spomin) – režijo prestrašenemu lirskega subjektu, kar grozljivost nazadnje prevesi v grotesknost.

Do intenzivnejšega prehoda k naravi pride v pesmih *Rozamunda* in *Vse razbeljeno, vroče je nebo*. V prvem primeru je groteska rezultat tragičnega (človek, zemlja) in smehovnega elementa (narava, luna/vesolje):

- na Alboinovo zahtevo Rozamunda na grajski zabavi pije vino iz lobanje svojega očeta, ki ga je ubil prav Alboin: zbrani gosti se ob tem glasno smejejo in zabavajo, luna pa neprizadeto potuje po nebu;
- Rozamundin ljubimec Helmigis ponoči ubije Alboina: luna dogajanje v izbi opazuje;
- Rozamunda začuti do Helmigisa odpor, ker je ubil Alboina, mu izroči kozarec zastrupljenega vina, nato pa strup popije še sama: luna njuno smrt v dvorani opazuje in se ob tem smehlja.

Do podobnega učinka pride tudi v pesmi *Vse razbeljeno, vroče je nebo*, kjer pa je groteskna dvojnost med nebom in zemljo postavljena v modernejše okolje: medtem ko je nebo jasno, razbeljeno, vroče ter povzroča mirno, žareče, težko

ozračje, je zemlja izsušena, pusta in prašna. Luna se smehlja podobi razčlovečenih in demoraliziranih ljudi, ki jih opredeljujejo: hitenje, napol mrtve oči, napol mrtva potna lica ter pomanjkanje ljubezni in sočutja:

Vse razbéljeno, vroče je nebó, / mirni vzduh žarèč, težák; / voz hití mimò in v obráz, v okó / dviga se prahú oblak. // Glej jih té ljudi: polmrtvé očí, / potno lice polmrtvó; / ne ljubezni tu, ne sočutja ní, / mólči in prikrij solzó. // Ah saj to ni noč, jasna majska noč: – / doli v temi val šumljá; / na blestečo pot gleda smehljajoč / luna z jasnega nebá.
(Cankar 1968: 258)

Čeprav ne tako izrazite, groteskne elemente kljub temu najdemo tudi pri Ketteju, npr. v pesmih *Zaprta so njena okenca* – kjer je groteska prisotna na ravni subjektovega popačenega obraza (žalost, bolečina) in smehovnega elementa (močan posmeh), ki je rezultat brezčutne hladnosti zvezd –, in *Za materjo*, kjer se groteskna podoba pojavi, ko cerkovnik zjutraj najde deklico mrtvo na materinem grobu, pri tem pa na njenem bledem obrazu opazi »sladek smeh«, kar vzbuja občutek, kot bi se deklica iz onstranstva posmehovala nelepemu življenju.

Precej večjo težo kot groteska ima pri Ketteju karikatura – to med drugim najdemo tudi v Župančičevih pesmih *V galeriji* in *Dolžnikova romanca* –, kar izvira iz specifičnih življenjskih okoliščin. Tudi on si je kot ostali trije prizadeval priti v avstrijsko prestolnico (npr. Kettejevo pismo Cankarju z dne 1. 1. 1898), a mu zaradi težav v šoli in prezgodnje smrti to ni uspelo. Cankarja je sicer večkrat prosil, naj mu pošlje kakšno pesniško zbirko z dekadentno tematiko, saj je želel izvedeti, kaj njega in Župančiča pri dekadenci tako privlači, a mu starejši kolega želje nikoli ni izpolnil (Kettejevo pismo Cankarju z dne 23. 7. 1897). Kettejeva osebnost je zato ostala drugačna, svetlo-temačna, kjer sta se lépo in grdo izražala skozi humor, za katerim so se skrivala negativna čustvena stanja – smehovni element je torej Ketteju pomenil masko navideznega vitalizma.

Kette je v srednješolski pesmi *Naš mesija* zapisal: »V Ljubljani je brlog, to je škofija, / regira v njej dihur zelen Mesija« (Kette 1976: 157). V teh verzih je mladi pesnik ljubljansko škofijo imenoval »brlog«, njenega škofa Jakoba Missio (Mesijo) pa »zeleni dihur«, kar predstavlja zelo lep in ilustrativni primer karikiranja tako cerkvene ustanove kot njenega predstavnika. Ena od tehnik karikiranja je namreč tudi vnašanje živalskega sveta v človeški svet (glede na dejansko ali zgolj navidezno, metaforično, podobnost med živalskim in človeškim objektom), pri čemer ne gre za tako maskirno prekrivanje meja dveh med seboj različnih svetov kot pri groteski, temveč za njuno očitno ločevanje; v tem smislu metonimičnost poudarja duhovno, osebnostno ali telesno značilnost in v sprejemniku vzbuja posmeh.

6 Sklep

Sublimno (II. reda), groteska in karikatura kot estetske kategorialne oblike, ki v svojih konceptih združujejo lépo in gřdo ter s tem v sprejemniku vzbujajo užitek ob neugodju, pomembno zaznamujejo verzna besedila glavnih in vodilnih predstavnikov obdobja slovenske moderne. Cankar, Źupančič, Murn in Kette so se z njimi seznanjali preko literature, drugih vrst in oblik umetnosti ter družabnih srečanj, na katerih so si izmenjavali knjige, mnenja in avtorske pesmi, predstavljali svoje poglede in stališča do pretekle in sočasne umetnosti ter zagovarjali svoje teorije in jih argumentirali s primeri iz prakse. Sublimno (II. reda) se najbolj ilustrativno kaŹe pri Murnu (*Ladja* in četrta pesem *Mladostne romance*), zaznamo pa ga lahko tudi pri Cankarju (*Narisal sem nekđaj podobo tvojo*) in Źupančiču (*Veseli trenutek*), groteska se najbolj izrazito pojavlja pri Źupančiču (*Vizija, Procesija, Pesem mladine, Svojim prijateljem, Ti grdo reŹalo, Onemoglost črnih zastav, Večno Źivljenje, Daj, drug, zapoj ...* in *V galeriji*) in Cankarju (*Utrujen, Ob grobu tiranovem, Noveleta*, štirinajsta pesem cikla *Iz lepih časov* (1902), *Rozamunda* in *Vse razbeljeno, vroče je nebo*), a je prisotna tudi pri Murnu (*Nevihta, Ne ljubim blišča, Večer*, tretja pesem cikla *Noči* in *KnjigotrŹec in poet*), medtem ko so za Ketteja bolj kot prava groteska značilni groteskni elementi (*Zaprta so njena okenca* in *Za materjo*), karikaturu pa lahko najđemo pri Źupančiču (*V galeriji* in *DolŹnikova romanca*), dasiravno je enega najbolj reprezentativnih primerov ustvaril Kette v svojem dijaškem obdobju (*Naš mesija*). Na podlagi povedanega lahko sklenemo, da so sublimno (II. reda), groteska in karikatura pomembno zaznamovali pesnike slovenske moderne, ki so dotične estetske kategorialne oblike v skladu s sočasnimi umetniškimi, filozofskimi in družbenimi tendencami vnesli v svoje poetike.

LITERATURA

ARISTOTEL, 1982: *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva zaloŹba.

Mihail M. BAHTIN, 2008: *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjeveka in renesanse*. Prev. Borut Kraševc. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. (Labirinti).

Edmund BURKE, 1823: *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, with an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several Other Additions*. London: Thomas McLean, Haymarket.

Ivan CANKAR, 1967: *Zbrano delo: Prva knjiga: Erotika 1899 / Objavljene nezbrane pesmi / Dodatek (Pesmi 1891–1893)*. Gl. ur. Anton Ocvirk. Prip. in op. napis. France Bernik. Ljubljana: DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

Ivan CANKAR, 1968: *Zbrano delo: Druga knjiga: Erotika 1902 / Neobjavljene pesmi / Nemiške pesmi / Dodatek (Pesmi 1893–1914)*. Gl. ur. Anton Ocvirk. Prip. in op. napis. France Bernik. Ljubljana: DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

Jos DE MUL, 2002: Hegel, Heidegger, Adorno in konci umetnosti. *Filozofski vestnik* XXIII/1, 103–122.

Lea HAGEDORN, 2021: Brüche einer Gattungsgeschichte. Karikatur zwischen Massani und Sulzer. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6/1, 224–246.

G. W. F. HEGEL, 2019: *Predavanja o estetiki – Uvod*. Prev. Robert Vouk. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo. Zbirka: Analecta.

HORACIJ, 1934: *Pismo o pesništvu*. Prev. Anton Sovrè. Celje: Družba sv. Mohorja v Celju. (Cvetje iz domačih in tujih logov, 3).

Victor HUGO, 1910: Preface to Cromwell (1827). *Prefaces and prologues to famous books*. Ur. Charles W. Eliot. New York: P F Collier & Son Company. (The Harvard Classics 39). 354–408.

Immanuel KANT, 1999: *Kritika razsodne moči*. Prev. Rado Riha. Ljubljana: Založba ZRC in Filozofski inštitut ZRC SAZU. (Philosophica Classica).

Dragotin KETTE, 1976: *Zbrano delo: Druga knjiga: Črtice / Pisma / Dostavki*. Ur. in op. napis. France Koblar. Ljubljana: DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

Jernej KUSTERLE, 2022: *Estetika grdega v poeziji slovenske moderne*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Podiplomska šola ZRC SAZU.

Gotthold Ephraim LESSING, 2003: Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry (1766). *Classic and Romantic German Aesthetics*. Ur. J. M. Bernstein. New York: Cambridge University Press. (Cambridge Texts in the History of Philosophy). 25–129.

Kasij LONGIN, 2011: *O vzvišenem*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Modrijan.

Josip MURN, 1954: *Zbrano delo: Prva knjiga: Pesmi in romance / Lirske pesmi / Dodatek*. Ur. in op. napis. Dušan Pirjevec. Ljubljana: DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

Karl ROSENKRANZ, 2015: *Aesthetics of Ugliness*. Prev. in ur. Andrei Pop in Mechtild Widrich. London: Bloomsbury Publishing Plc.

Oton ŽUPANČIČ, 1989: *Zbrano delo: Enajsta knjiga: Pisma II*. Prip. in op. napis. Joža Mahnič. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

SUBLIME, GROTESQUE AND CARICATURE IN THE VERSE TEXTS OF POETS OF THE SLOVENIAN MODERNA PERIOD

Dealing with the sublime, the grotesque and the caricature in the verse texts of the poets of the Slovenian Moderna Period actually means the rethinking of the poetic geniuses of Cankar, Župančič, Murn and Kette in the light of the sublime, the grotesque and the caricature. The purpose of the paper is not to deny existing literary studies or to approach the tradition in any critical way, but rather to contribute to the understanding of one of the most complex and the most important periods of literary history by providing an insight into the techniques of aesthetic discomfort. In the aesthetic sense – and thus also in the artistic sense, since art has, at least since antiquity, always been closely connected with the beautiful in art which is indicated, among other things, by the new era term *fine arts* – it is precisely the Moderna Period (decadence,

symbolism, new romanticism, impressionism) that represents a key turning point. If from antiquity onwards the main purpose of secular art was primarily to depict a beautiful spiritual-material world that offers positive pleasure, this changed in the second half of the 19th century. Karl Rosenkranz, for example, in his treatise *Aesthetics of Ugliness* (*Ästhetik des Häßlichen*, 1853), added the artistic ugly to the artistically beautiful within the aesthetic field. As an example, he took nature, which contains both beautiful and ugly phenomena. He believed that art must, if it wanted to fully follow Aristotle's theory of *mimesis*, imitate nature in its entirety. Then there is Charles Baudelaire, who in *The Flowers of Evil* (*Les Fleurs du Mal*, 1857) through poems expressed his concept of a "modern" new beauty, which was based, among other things, on the demoralization of society, death of God, Nothingness, spleen and artificial dreams, which with the help of narcotics – such as hashish and opium – were able to drown out the city noise, paint over the grey curtain of smog, and create an artificial God, an artificial Paradise and an artificial Ideal. When these "modern" ideas were combined with the Viennese feelings of nervousness, solitude and loneliness and Slovenian sacral conservatism, the poetic geniuses of Cankar, Župančič, Kette and Murn discovered decadent aesthetics (Cankar and Župančič), dark symbolism (Kette), sad, cold and disharmonious beauty (Murn) and renovation aesthetics (Župančič). When these "modern" aesthetic views were combined with the already existing characteristics of the sublime, the grotesque, and caricature, specific forms characteristic of the period of Slovenian Moderna emerged. Murn's sad, cold and disharmonious beauty, together with the impressionist technique in the fourth poem of the *Youthful Romance* (*Mladostna romanca*), was transformed into one of the most beautiful "modern" depictions of the sublime of the second order, Cankar's and Župančič's decadent aesthetics, under the influence of symbolism and to a certain extent also New Romanticism, contributed to the appearance of "modern" grotesque, which combined Bakhtin's principles of breaking the idea of beauty and the presence of a humorous element, while Kette's dark symbolism with the poem *Our messiah* (*Naš mesija*) contributed an example of a religious satirical caricature, for which the poet was "interrogated twice and then punished with school imprisonment and bad behavior" (Koblar in Kette 1977: 311). We can see that the sublime, grotesque and caricature as artistic techniques of the aesthetics of ugliness, which are indispensable for the *fin-de-siècle* period, have an extraordinary importance in the Slovenian modern period, which should not be neglected in any way.
