

Срдан Богосављевић (Београд)

Готшедова критика високопарности

✦ Кључне речи:

Јохан Кристијоф Готшед,
високопарности (*Schwulst*),
phébus, *bombast*), іалимаїијас,
разумности, іприродности,
Псеудо-Лоніин, узвишености,
бомбастични изрази
(*meteora*), Веренфелс, лажна
узвишености (*meteora*).

Кампања коју је од средине двадесетих до почетка педесетих година осамнаестог века водио Готшед против „неприродног“ високопарног стила (*Schwulst*) ношена је ригидним идеалима разумности и природности, али и наслеђеном појмовном збрком због поистовећења „бомбастичних израза“ (*meteora*) и „лажне узвишености“ код Самуела Веренфелса. Из анализе узрока и последица те појмовне збрке запажа се да је магловита категорија „високопарности“ усисала у себе све сродне категорије, као што су „фантастичан“, „детињаст“ и „хладан“ стил.

I

Готшедова критика такозване „високопарности“ (*Schwulst*) је била испрва изазвана омиљеношћу писаца попут Лоенштајна (Lohenstein) и Милтона, али се убрзо проширила на све „маниристе“ (нпр. Лукана, Марина, Грацијана и Барклија), чији се „надувен“ (*aufgeblasen*) стил косио са његовим идеалом „природности“. Премда је већ у *Разумним критичаркама* (*Die Vernünftigen Tadlerinnen*; 1725/26) пред-

виђао скоро ишчезнуће у међувремену тобоже смешно поставшег „високопарног бића“ (Gottsched 1993: II, 320), односно „барокних“ остатака фаталне опчињености изузетном лепотом „гиздавог стила“ на немачком говорном подручју, Готшед је 1734. године био принуђен да призна „да још има много љубитеља лажне узвишености у мислима и изразима који се одушевљавају наводним драгуљима, гиздавим украсима поетскога стила, као што се деца одушевљавају вештачким златом на

Слика 2005

својим луткама“ (Gottsched 1968–87: x 1, 43).¹⁾ С обзиром на такво стање ствари, Готшед и његови савезници – прави „љубитељи здравог стила и пријатељи истинске узвишености у мислима и изразима“ (*ibidem*, 70) – морали су да наставе кампању против поклоника високопарности у немачким земљама. Морали су да и даље бију битку против „неразумних“, „полуучењака“, „учене руље“, што ће рећи, против свих људи лишених укуса. Нису, дакле, смели да пропусте ниједну прилику да дају свој „допринос прихватању доброга укуса“ код Немаца.

Критички инструментаријум који је Готшеду стајао на располагању у његовом походу на високопарност састојао се из вишеструко посредованих, никад довољно јасно одређених елемената реторичко-петошких мисли од Аристотела до Боалоа. Таква мешавина хетерогених елемената – прожета уз то рационалистичким догматизмом – ни у ком случају није погодовала једном одавно нужном рашчишћавању појмова. Напротив, у жељи да у различитим таборима нађе савезнике за текућу, још педесетих година каткад и вештачки подгревану кампању против произвођача и дистрибутера „лажне узвишености“, Готшед се препуштао заблудама које су само увећале наслеђену појмовну збрку.

II

Апсолутна имуност на високопаран стил може се, према Готшеду, очекивати само од људи доброга укуса који, захваљујући управо том свом укусу, „не могу да сматрају лепим било шта што није заиста и лепо“ (VI 1, 175). Насупрот томе, пријемчивост на стил који „шљашти варљивом политуром“ (x 2, 415) пре свега је знак лошег укуса, па као таква може да буде неутралисана само стицањем доброг укуса. До овога потоњег је могуће, уопштено говорећи, доћи „употребом здравог разума“; конкретније, читајући – „од ране младости“ – „све саме песнике доброга укуса“²⁾ те потом постепено стичући увид у узроке лепоте њихових дела, односно у узроке ружноће дела која одступају од „правила савршенства“ (VI 1, 182). Одговарајући увид се може најлакше стећи „придржавањем правила која су нам остала од античких критичара и мајстора“ (*ibidem*, 181), или пак под вођством модерних критичара, који се, по дефиницији, одликују јасном, филозофском спознајом тих правила.³⁾ Поред Аристотела, Цицерона и (Псеудо-)Лонгина, Готшед у такве неопходне критичаре убраја и Николаса Боалоа (Nicolas Boileau: *L'Art Poétique*), Доминика

1) Упор. *ibidem*, x 2, 415. Од сада ћемо наводити само број тома и стране овога издања Готшедових изабраних дела.

2) У *Критичкој поезији* (*Critische Dichtkunst*) Готшед препоручује „Теренција, Виргилија, Хорација, од Римљана; Петрарку и Таса, од Италијана; Малерба, Корнеја, Боалоа, Расина, Молијера, ла Мота, Русоа, Дестуша и Волтера, од Француза; Хејнса и Катса, од Холанђана; Опица, Даха, Флеминга, Чернинга, обојицу Грифијуса [Андреаса и Кристијана; С. Б.], Каница, Бесера, Нојкирха и Пича од наших земљака“ (VI 1, 182); у *Детаљној поезији* (*Ausführliche Redekunst*) – Цицерона, Цезара, Плинија и Флешјеа (VII 1, 398). Са спискова аутора од доброг укуса изостављени су – зачудо – старогрчки аутори попут Херодота, Платона и Ксенофона.

3) У Готшедовом предговору првом издању *Критичке поезије* (1730) критичар (*Criticus*) је окарактерисан као учењак „der die Regeln der freien Künste philosophisch eingesehen hat, und also im Stande ist, die Schönheit und Fehler aller vorkommenden Meisterstücke oder Kunstwerke, vernünftig darnach zu prüfen und richtig zu beurtheilen“ („који је стекао

Буупа (Dominique Bouhours: *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*), Александра Поупа (Alexander Pope: *Essay on Criticism*), базелског професора Самуела Веренфелса (Werenfels), аутора расправе о „лажној узвишености“,⁴⁾ и Џонатана

Свифта (Jonathan Swift), наводног аутора списка *Peri bathous, or the Art of Sinking in Poetry* (1727/28).⁵⁾ Поготово ова два потоња дела у више су наврата била препоручена немачкој публици као „најбоље средство против духа високопарности“ (VI 1, 349).⁶⁾

филозофски увид у правила слободних уметности, те је стога у стању да у складу са њима разумно испита и да тачно оцени лепоту и мане свих могућих ремек-дела или, уопште, уметничких дела“ – Gottsched 1730: 11). Из овакве карактеризације следи да је укус добар само у оној мери у којој је саобразан укусу идеалног критичара-филозофа!

- 4) Samuel Werenfels: *Dissertatio de meteoris orationis*, Basel, 1694; (sa „De Logomachias eruditorum“) Amsterdam, 1702; 1716; поново штампано у Франкфурту 1724. године. Готшед је наложио свом ученику Бухки да сачини немачки превод Веренфелсове расправе; Samuel Werenfels: *Abhandlung De meteoris orationis oder von der hochtrabenden Schreibart, übersetzt von Johann Simon Buchka, in: den Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Eigenen Schriften und Übersetzungen...*, Leipzig, 1730, P. 339–412; 2. Auflage 1742, P. 445–542. О изузетном значају овога превода за Готшеда сведочи и чињеница да га је он 1759. године поново објавио у другом додатку свог дела *Akademische Redekunst (Akademiska retorika)* – II. Anhang, P. 349–416: „Des berühmten D. Werenfels Abhandlung, de Meteoris orationis“; ту са поднасловом „oder von der schwulstigen Schreibart“.
- 5) Спис *Peri bathous* је био непосредно након изласка из штампе 1728. године приписан, како у Француској тако и у Немачкој, Џонатану Свифту, а не Александру Поупу. За то је постојало неколико разлога. Прво, есеј је био објављен у „последњем“ тому Мотеових *Miscellanies* као заједнички рад Свифта и Поупа у низу непотписаних дела. Друго, стил овога есеја – поготово његова иронична стратегија – доиста је „свифтовска“. И треће, раније стечена популарност Свифтова (нарочито након огромног успеха *Гуливерових путовања* 1726. године) дала је повода за претпоставку да је он аутор свих анонимно објављених списа бивших чланова „скриблеријанског круга“ који су звучали „свифтовски“. *Peri bathous* се може, додуше, видети као плод једног пројекта „скриблеријанаца“ Поупа, Свифта и Арбутнота (Arbuthnot) из пролећа/лета 1712. године, па, сходно томе, и као колективни производ; будући, међутим, да му је коначни облик дао Поуп, он се има сматрати његовим „правим“ аутором, што данас прихватају сви стручњаци.

Због пародијског извртања начела аутора дела *Peri hypsous* „Свифтов“ есеј је у другом немачком преводу добио назив Анти-Лонгин: *Anti-Longin, Oder die Kunst in der Poesie zu kriechen, anfänglich von dem Herrn D. Swift den Engelländern zum besten geschrieben, itzo zur Verbesserung des Geschmacks bey uns Deutschen übersetzt, und mit Exempeln aus Englischen, vornehmlich aber aus unsern Deutschen Dichtern durchgehends erläutert...* Leipzig, 1734. Овај превод Јохана Јоахима Швабеа (Johann Joachim Schwabe), који се, по свој прилици, ослања на француски превод из 1733, требало је да замени годину дана раније објављени – „неспретни“ – превод Георга Кристијана Волфа (Georg Christian Wolf). Најзначајнија новина у односу на Волфов превод састоји се у томе што Швабе уместо енглеских примера нуди одговарајуће примере из дела савремених немачких аутора, као што су Амтор (Amthor), Вензел (Wenzel), Нојкирх (Neukirch), Морхоф, Фајнд (Feind), Хофмансвалдау (Hofmannswaldau) и Лоенштајн (Lohenstein).

- 6) „Анти-Лонгин“: нпр. VI 1 [*Critische Dichtkunst; Erster allgemeiner Theil*], 251, 350, 380; VI 2, 380; VII 1 [*Ausführliche Redekunst*], 206, 361, 382; Gottsched 1759 [*Akademische Redekunst*]:

онај ко је та два списка помно проучио, тај ће, тврди Готшед, као читалац увек бити у стању да разликује лажну узвишеност од истинске („вештачко злато од правога“), а као стваралац „неће моћи да се препусти тако чудној [читај: бомбастичној] врсти поетског израза, колико год узвишено да је намерио да пише“ (*ibidem*, 350).

Уколико високопарност представља огрешење о добар укус, она је опречна одређеним правилима на којима се овај наводно и темељи,⁷⁾ а у оној мери у којој се „истинска критика“ нужно ослања на њих, свеколика производња високопарности представља у исто време и огрешење о правила такве критике. Укотвљена у ауторитетима спознајућег разума, искуства и вишевековне традиције, та правила – ти „неповредиви“, вечни закони – „нису плод људске самовоље“ (*ibidem*, 175), „она чак нису ни производ уметности“, „већ су префигурирана у примеру природе“ (Gottsched 1970b: stub. 1153); она се темеље „у непромењивој људској природи“ (VI 1, 175), штавише „у самој непромењеној при-

роди ствари“, у „усклађености разноликог, у реду и хармонији“ (*ibidem*, 174), које и творе њено савршенство, односно лепоту. Пошто та разумски спозната природа – квинтесенција свега „што јесте и што лако можемо да замислимо као могуће“ (Gottsched 1970b: stub. 1153)⁸⁾ – „садржи основне структуре свеколиких правилних дела и нацрте свеколиких допадљивих украса“, она је „модел или узор свих уметности“ (*ibidem*). „Подражавање савршене природе“, тврди Готшед, „стога може да уметничком делу подари савршенство захваљујући којем и бива допадљиво интелигенцији [*Verstand*], а одступање од тог узора увек ће произвести нешто накарадно [*ungestaltet*] и неукусно“ (VI 1, 183 f.).⁹⁾

Будући да правила одговарају структурама иманентним разумски спознатој природи, будући да их је поставио сам спознајући разум,¹⁰⁾ свако огрешење о њих одвија се истовремено и као одступање од оних узора и као одступање од „истинских правила разума“, односно „здровага разума“, поготово што је оно што ова

151; Gottsched 1970b [*Handlexicon*], stub. 586, 1531 f. Werenfels: VI 1, 350, 430, 443; VII 1, 361; Gottsched 1759: 151, 239.

7) „Добар је онај укус који је саобразан правилима утврђеним за једну врсту ствари“ (*ibidem*, 176).

8) Овај потоњи аспект „природе“ потиче из Волфовог појма „могућих светова“, односно из његовог одређења вероватног као модуса могућег. По Волфу, вероватно је резултат *нейропийивречној* логичког извођења онога што је стварно из онога што је могуће, које не мора да има аналогон у самој стварности: „Da nun dasjenige, was möglich ist, nichts widersprechendes in sich enthält; so ist freylich mehr als zu klar, daß etwas deswegen noch nicht ist, weil es möglich ist, und lässet sich von der Möglichkeit allein nicht schließen, daß es sey oder seyn werde“ („Пошто оно што је могуће у себи не садржи ништа противречно, више је него јасно да нешто још увек није само зато што је могуће, па се из могућности по себи не може извести закључак о томе да ли јесте или ће бити“ – Wolff 1725: §13).

9) Уметничко дело мора, према томе, да подражава природу како би могло да буде лепо: „Die natürlichen Dinge sind an sich selber schön: und wenn also die Kunst etwas schönes hervorbringen will, so muß sie dem Muster der Natur nachahmen“ („Природне ствари су лепе саме по себи; а ако, дакле, уметност такође жели да произведе нешто лепо, она мора да подражава модел природе“ – *ibidem*). У вези са Готшедовим поимањем подражавања природе види: Bruck 1972; Herrmann 1970; Bruck et al: 1971; Hohner 1976.

10) Види *ibidem*, 176.

потоња инстанца диктира истоветно „закону природе“.¹¹⁾ Из истоветности диктата „здроваго разума“ и „закона природе“ следи пак главни постулат Готшедове рационалистичке критике: „Сваки израз мора да поднесе најоштрији испит разума“ (Gottsched, 1993: II, 230 f.); сваки – чак и „најузвишенији“ – поетски израз мора да, у крајњој линији, буде „разуман поетски израз“ (X 1, 43) да би добио позитивну критичку оцену. И обрнуто: „Оно што не може да положи испит здроваго разума, не може се сматрати потпуно ваљаним“ (VI 1, 282).

Положити испит пред (здравим) разумом значи удовољити одређеним прави-

лима у поседу критичара-филозофа, која су изведена „из најдубљих основа разума и језичке уметности“ (VII 1, 294); она у сваком појединачном случају морају да буду „поетски тест који решава спорна питања, осветљавајући истинске лепоте а извргавајући порузи лажне украсе и суштинске грешке“ (VI 1, 282).¹²⁾ Будући, међутим, да чак и узоран критичар као што је Доминик Буур с времена на време не може да каже *зашићо* ово или оно звучи тако одбојно или лепо,¹³⁾ будући да барем за нека уметничка подручја и вештине (рецимо, за „ингенуозни стил“¹⁴⁾ или за „објашњења“¹⁵⁾) не постоје правила чије би поштовање гарантовало успех или макар

- 11) „Das Gesetz der Natur ist [...] einerley mit demjenigen, was einem die gesunde Vernunft giebt, oder was sie lehret“ („Закон природе је истоветан ономе што здрав разум пружа или ономе што он учи“ – Gottsched 1748/49, I, §35). Када Готшед уз то тврди да се сва правила која је Аристотел прописао темеље „у непромењивој људској природи и здравом разуму“ (VI 1, 175), поставља се питање да ли постоји суштинска разлика између често апострофираног „разума“ и „здроваго разума“. Мишљења смо да је таква разлика конституисана сталним покрићем ове потоње инстанце у свим људима доступном („нормалном“) искуству; „здрав разум“ је *common sense*, који не мора да се позива на било какву метафизичку реалност будући да одговара „општем мњењу“ (види *ibidem*, 180).
- 12) Упор. *ibidem*, 193; VII 1, 287, 294.
- 13) Види VI 1, 342; VII 1, 205 f.
- 14) Обухватајући и *genus gravis* и (дифузни) *genus modicus*, ингенуозан (*sinnreich*) или гиздав (*prächtigt*) стил има „сасвим другачије устројство“ од такозваног опуштеног (*gelassen*) стила: „Sie entsteht aus den Gedanken eines scharfsinnigen und witzigen Kopfes, der viel neue, schöne und nachdenkliche Einfälle hat, und dieselben mit anständigen Worten auszudrücken weiß“ („Он настаје из мисли оштроумне и духовите главе која има много нових, лепих и размишљања вредних идеја те зна да их изрази прикладним речима“ – VII 1, 408). Све и да имамо у виду примат мисаоног у Готшедовом поимању стила, морамо да констатујемо да пренаглашавање значаја новине идеја, која је потпуно страна и Цицерону и Квинтилијану а иманентна „грацијанској“ оштроумности (*agudeza*), сведочи о дугу просветитеља Готшеда управо оној поетици коју тако жестоко критикује. Готшедово поимање „оштроумног“ (*scharfsinnig*) стила оптерећено је још једним неспоразумом: ако је, наиме, главна сврха тог стила да забави (*delectare*), а ако је он, у исто време, примарни медијум узвишенога, онда ово потоње треба да забави, а не – као што се веровало пре Готшеда и његових барокних извора – да гане или усхити (*movere*)! У вези са недостатком правила која би спречила грешке у овом стилу види VI 1, 443.
- 15) „Објашњења“ (*Erläuterungen*) обухватају поређења (*Gleichnisse*), сведочанства (*Zeugnisse*), примере (*Beispiele*), сличне случајеве (*ähnliche Fälle*), супротне случајеве

III

избегавање крупних грешака, будући, најзад, да је у уметности уопште „укус важнији од правила“ (VI 1, 443), то наводна свемоћ правила мора да буде ограничена, а и стваралац и критичар упућени на (добар) укус, односно на „моћ избирљивог расуђивања“. Друга је ствар што укус, односно моћ расуђивања морају да буду у савршеном складу са релевантним правилима.

И говорник и песник морају да имају „добро памћење“ (VII 1, 111), довољно „памети и учености“ (*ibidem*, 93), „здрав разум“, „тачне представе о стварима“ (VI 1, 424), „изузетну оштроумност“ (VII 1, 109), „бујну машту“ (*ibidem*, 110), али и „строгу моћ расуђивања“ која треба да провери производе ове потоње „душевне способности“ – рецимо, такозване „интересантне идеје“ или нове слике настале из различитих комбинација појмова.¹⁶⁾ Но, и говорник и песник морају да се одликују пре свега способношћу да „мисле добро и природно“ (*ibidem*, 78), као и способношћу да сопствене мисли изразе јасно, „елегантно“ (*zierlich*) и природно (*ibidem*, 78 f.). Поготово природност представља за Готшета врховни идеал сваког стила јер она, с једне стране, обухвата све остале врлине, а с друге стране, може да у свако време положи испит „природи аналогног“ здравог разума.

Уколико су у стилу „мисли важније од речи и фраза“ (*ibidem*, 295),¹⁷⁾ квалитет мисли раздваја „добар“ стил од „лошег“: онај први је „израз ваљаних и добро повезаних мисли“; овај потоњи – „израз лоших и рђаво повезаних мисли“ (*ibidem*, 359). Квалитет мисли неког аутора корелира његовој способности да добро мисли, а ова пак зависи од снаге или слабости његовог разума (његове памети), која се манифестује пре свега у снази или слабости његове моћи расуђивања: „Јер онолико колико је у некога писатеља разум слаб или јак, толико ће и његов стил испасти лош или добар“ (*ibidem*). За сваки ваљан стил неопходно „савршенство памети“ (Gottsched 1993: II, 254) може се постићи темељним проучавањем наука, односно „увидом у темељне науке“ (Gottsched 1759: 161), „читањем добро написаних књига“ (Gottsched 1993: II, 254), „помним размишљањем“ (*ibidem*, 255), „општењем са разумним и васпитаним људима“ (VII 1, 295 f.), коначно уз помоћ искуства, но таква могућност ипак ништа не мења на чињеници да „нико не може да пише боље но што је претходно мислио“ (VI 1, 421): „Ко у глави има све саме фантастичне ствари, све саме несувисле идеје и глупе наказе, тај никако није у стању да срочи ишта паметно“ (VII 1, 295). „Усиљена узвишеност“ у основи високопарности је, сходно томе, нужен производ хаотичног ума, али и параван извесне „природне нискости“: високопарна средства, тврди Готшед, су „бедне

(*Widerspiele*), добре идеје (*gute Einfälle*) и изреке (*Lehrsprüche*) – VII 1, 194; Gottsched 1759: 138). Одсуство правила на подручју „објашњења“ посебно је очигледно у случају „идеја или оштроумних мисли“: Будући да оштроумност – „способност појединца да у једној ствари запази више него било који други појединац“ – само мањим делом може да се стекне „читањем оштроумних писаца и сопственим размишљањем“, јер је већим делом природан дар, „није могуће дати правила како да се оне [оштроумне мисли] изнађу“ (*ibidem*, 150).

16) Види *ibidem*, 110 f.

17) Упор. VI 1, 421 f.

игračке ситних духова који без таквог споља позајмљеног сјаја не знају да смисле било шта нарочито“ (*ibidem*, 399 f.).

Идеал разуму саображеног, „природног“ израза списатељу намеће обавезу да „нити посеже превисоко, изнад облака, за празним ваздухом, нити да пузи по прашини, већ да се држи средњег пута [...]“ (VI 1, 321). Кристијан Вајзе (Christian Weise) и његови ученици одступају, по Готшеду, од те идеалне средине тако што због одбојног става према свакој високопарности гаје неукрашен, исувише прозаичан, исувише „низак“ стил. Насупрот њима, списатељи „који никад нити мисле нити пишу природно“ (VII 1, 321), измичу таквом („аристотеловском“) идеалу утолико што се, бежећи од свега обичнога, издижу „изнад облака“, односно „ходе на штулама“. ¹⁸⁾ А то значи, утолико што „користе све саме чудне и претеране [*ausschweifend*] фразе“: „Они ревносно трагају за најнечувенијим метафоричким језицима. Налазе сличности чак и тамо где их нико не види. Све називају другачијим именима него други људи. Све им изгледа или веће или мање него другима. Изашавши из њихових уста, најобичније ствари бивају нечувене и стране. Укратко, кад верују да говоре најлепше, говоре сасвим фантастично; а кад желе да се изражавају баш елегантно, свака им је реченица загоњетка“ (*ibidem*). ¹⁹⁾ Такви списатељи се, пак, огрешују пре свега о правило које регулише праву меру неопходних „цветних“ (метафоричних) израза – о правило које каже „да се они, додуше, морају рабити,

али се не смеју злорабити“: „Стил који их је у потпуности лишен изгледаће исувише постан; стил преоптерећен њима звучаче исувише високопарно и бомбастично [*hochtrabend*]“ (VII 1, 321).

Могло би се рећи да је високопаран израз, уопште, „блистав“ израз који није примерен „ствари“: високопарност, на пример, настаје *увек* као последица игнорисања правила да „не би требало говорити гиздаво и узвишено о свим, па и ниским стварима“ (Gottsched 1759: 246); она, другим речима, настаје *увек* када се „мале ствари пореде са великим и блиставим предметима“ (VII 1, 197). С друге стране, када Готшед, у циљу сузбијања високопарности, препоручује да се „разум просветли уз помоћ филозофских наука како би се, колико је то могуће, дошло до увида у суштину сваке ствари“ (*ibidem*, 398), онда таква његова препорука говори у прилог тези да високопарност није само производ примене неприкладног израза на једну „ствар“ већ је у подједнакој мери и плод недостатка јасног увида у „природу“ те ствари. Условљена непознавањем „истинских правила разума и природе у пеништву и беседништву“ (Gottsched 1970a: 1, 3, 498), штавише „несавршенством“ списатељеве интелигенције, високопарност се по Готшеду веома често испољава у одређеном епистемолошком мањку.

Високопарност не може да се допадне интелигенцији нити да се докаже пред здравим разумом јер не задовољава још један захтев: наиме, захтев, произтекао из релативног примата мисаоних

18) Глаголском метафором „ходити на штулама“ („auf Stelzen gehen“) готово је увек означен „неприродан“ високопарни стил (VI 1, 288, 303, 435; VII 1, 82, 303, 321; X 1, 65; Gottsched 1759: 247; Gottsched 1970a: 1, 3, 520). Једини изузетак је VI 1, 342: „Die tragische Schreibart geht fast immer auf Stelzen, d.i. sie redet fast durchgehends verblümt“ („Трагични стил увек ходи на штулама, тј. он је малтене у потпуности цветан“). Овде та метафора означава величанствен, фигурама богат („цветан“) стил трагедије.

19) Упор. VI 1, 288.

елемената у Готшедовом поимању стила, да дело „краснословља“ треба да садржи „све саме истините и утемељене мисли“ (VI 1, 235 f.). Уколико се истинитост мисли може мерити једино аршином „истинитости ствари“ којима, тобоже, одговарају,²⁰⁾ те уколико се ова потоња истинитост, са своје стране, може утврдити помоћу логике,²¹⁾ то се „наводна оштроумност“ својствена високопарности указује зависном од једне логичке грешке. Не марећи за објективне кореспонденције, лишена покрића у „природи“, па стога и упућена на невероватне разлоге, избегавајући чак и закон одсуства противречности, високопарност или вештачки интензивира сопствену сликовност, или затрпава предмет масом такозваних „реалија“, или пак прибегава „детињаријама“ (*ibidem*, 314), као што су „чудновата мешавина бројних примисли“, „форсиране суптилности“ и игре речима, а све то у циљу прикривања „јадних логичких закључака“ (X 1, 66) у сопственој основи.

Уколико су многи високопарни изрази ипак „цветни“ изрази, њихова се непримереност генерално одражава у њиховој неспособности да „положе испит моћи расуђивања“ (VII 1, 111); конкретно – у огрешењима о два основна правила творбе метафора: о правило да „ваљана

метафора или алегорија мора да садржи истинску аналогију, сличност која се налази у стварима, а не само у звуку“ (VI 1, 329 f.),²²⁾ и о правило да једна метафора или једно поређење „не смеју да буду изведени исувише издалека, већ морају да буду разумљиви“ (*ibidem*, 331).²³⁾ Високопарна метафора је, сходно томе, изнуђена метафора, која у свом појмовном језгру има привидну (недовољну) сличност или чак потенцирану несличност.

У оној мери у којој натегнута метафора – као и „звучне речи без смисла“, што ће рећи: „милозвучне речи које не казују ништа што би било разумно“ (*ibidem*, 55) – „ствар“ не предочава чулније, већ мање чулно од уобичајеног израза, она је – поготово у кумулацији – затамњује, па је стога у опреци са примарном функцијом језика: појашњавањем у сврху бољег разумевања. Будући, пак, да би „циљ сваког списатеља или беседника“ требало да буде да га разумеју, „он мора да избегава затамњеност више него било шта друго“ (*ibidem*, 342). Како би је избегао, требало би да се, по Готшеду, држи следећих правила. Прво правило гласи: „Док мисли, човек не би требало да пусти да му уђе у главу била каква слика осим слике која одговара предмету о којем је реч“ (VII 1, 398). Друго правило: Списатељ не сме да

20) „Will man einen Probierstein solcher falschen Gedanken haben, so sehe man dabey durchaus auf die Wahrheit der Sachen. Hält diese nicht Probe, so ist das vermeynte Sinnreiche nur eine verguldete Schale sonder Kern“ („Ако желимо тест таквих погрешних мисли, то треба да проверимо истинитост ствари. Ако ова потоња не полаже испит, то је наводна ингенуозност само позлаћена опна без сржи“ – Gottsched 1759: 156 f.; упор. VII 1, 337).

21) Поготово у случају „нових идеја“, на које је „нежна мајка“ машта посебно слаба, „[...] die Vernunftlehre muß den Probierstein abgeben, ob die Aehnlichkeiten, Schlüsse und Anspielungen richtig sind“ („логика мора да буде тест исправности сличности, закључака и алузија“ – *ibidem*, 245).

22) „Z. E. wenn ich den Himmel ein Engelland nennen wollte, so wäre es nichts: denn hier käme es bloß auf das Wort Engel an“ („Нпр. када бих небо назвао земљом анђела, то не би било ништа; јер овде би то зависило само од речи анђео“ – *ibidem*).

23) Упор. Аристотел 1997: 251 (3.2.12).

се узда у читаочеву памет, „већ мора да пише тако да га разуме и онај најнаивнији“ (*ibidem*, 367)! Коначно: „Речи треба користити у њиховом уобичајеном значењу“ (Gottsched 1759: 246). Намеће се, међутим, питање како се ово потоње правило може ускладити са идеалом средине, односно са парцијалним правилом да ће стил у потпуности лишен „цветних“ израза изгледати исувише „постан“. Тешко да се може ускладити. Свестан ове потешкоће (противречности), Готшед ће у другачијем контексту покушати да нађе компромисно решење које ће, с једне стране, водити рачуна о нужности употребе метафоричких израза у сваком поетском стилу, а с друге стране, задовољити захтев за природношћу, те на тај начин индиректно допринети да се избегне неприродна високопарност: „[...] будући да речи имају или дословно или метафоричко значење, списатељ треба да из прве групе изабере најбоље и најприкладније речи, из друге групе оне најумереније и најуобичајеније, а не најстарије или смеле нове“ (*ibidem*, 260). Но, ово („аристотеловско“) инсистирање на уобичајеној употреби и мери није довољно за одређење „невисокопарног“, па тако

Готшед мора да прибегне „правилу“ које своју привидну ваљаност дугују једном циркуларном закључку: како би постигао природност, супротност високопарности, списатељ не би требало да форсира „алегорије, гиздава поређења и дивље метафоре [...]“ (*ibidem*, 246)!

IV

Готшедова критика „претераних“ метафора својствених високопарности ослања се на веру у постојање појмовног супстрата у сваком „цветном“ изразу; тачније, на уверење да се сваки такав израз може, без губитка конотираног значења, свести на једну „мисао“ одговорну степену сопствене истинитости, која гарантује рационалну проверљивост тог израза.²⁴⁾ Нека наредни пример из *Разумних критичарки* послужи као илустрација Готшедове темељне методе „логичког“ рашчлањивања очигледно фаличног (али не нужно и високопарног) израза на основу анализе његове појмовне подлоге. Реч је о стиховима из Пичове (Pietsch) песме „Carls des Sechsten Sieg über die Türcken“ („Победа Карла VI над Турцима“):

39

*Der Adler zeigt sich, ihr Feinde könnt ihn schauen,
Der Donner weltzet sich in den geschärften Klauen,
Er trennt die finstre Luft, sucht, was euch retten kan,
Er schießt voll Grimm herab, und schickt den Blitz voran.*²⁵⁾

Готшед износи различите приговоре на рачун језика Пичове песме. Прво, средњиша слика орла који у канцама држи гром и муњу, нема узора чак ни у грчко-римској митологији, а камоли у „при-

роди“ у њеном својству квинтесенције свега „што јесте или што лако можемо да замислимо као могуће“; самим тим та слика не може да полаже право на вероватноћу; самим тим она је смешна. Друго,

24) Види Mansfeld 1928: 80; Graefe 1976: 92.

25) „Орао се појављује, можете га, душмани, видети, / Гром се ваља у заостреним канцама, / Он раздваја тмурни зрак, потражите спаса, / Он пун гнева пуца надоле, шаље муњу испред“ (Gottsched 1993: 11, 110).

потпуно је немогуће, па стога и смешно, да грмљавина, која прожима велики простор, има довољно места за „ваљање“ у канцама једног орла. И треће, док та слика дугује свој настанак непознавању истинских правила природе, дакле логичком кратком споју, парцијалне слике „ваљања“ и *заоштриених* канци су мањкаве јер за своју метафоричку основу злоупотребљавају нешто што или не спада у суштину „ствари“ (канци) или пак нема никакве фактичке сличности са њом; стога се те слике огрешују о правило творбе метафора које имплицираном поређењу налаже објективну сличност са ствари која се пореди, а не само сличност по звуку; стога су то натегнуте, погрешне метафоре које врше насиље над језиком. Укратко, Пичов поетски идиом не може да положи испит здравога разума.

Ако се Пичови стихови граниче са високопарним, то Лоенштајнова чувена беседа поводом Хофмансвалдауове (Hofmannswaldau) смрти нуди индиректно „упозорење да се не поводимо за идејама разуздане маште“ (Gottsched 1970a: I, 3, 505). Лохенштајнова „претерано гиздава“ беседа показује карактеристичан вишак метафора, поређења и „објашњења“, који излази на – обично затамњујућу – „папазјанију метафора, начитаности и исувише суптилних примисли“. Она је, пре свега, крцата „погрешним мислима“: на пример,

поређење између блаженопочившега председника вроцлавског парламента Хофмансвалдауа и бога Пана представља, по Готшеду, „готички изум“; тачније, покушај „да се на усиљен начин буде оштроуман те да се дела знаменитих људи уздигну помоћу натегнутих аналогја“ (*ibidem*, 499). Лоенштајнов искричав, непресушан дух, штавише, *свесно* тражи готово искључиво очигледне несличности – увек у складу са „логиком“ „високопарног духа“, наслеђеном од шпанско-италијанског концептизма,²⁶⁾ која гласи: „Што су ствари несличније, то је већи дух онога ко ипак може да их упоређи једну с другом“ (*ibidem*, 505). Покушај да се сопствена оштроумност демонстрира по сваку цену води на крају до тога да се „природа, вероватноћа и разум прекорачују кроз очевидну противречност“ (*ibidem*, 508). Попут сваког списатеља склоног високопарности, Лоенштајн *вештачки конструише* немогуће, и то по правилу са намером, противном суштини красноречја, да уз помоћ нечега неочекиваног слушаоца „баца у стање пријатне зачудности“ (*ibidem*, 505).²⁷⁾ Ако слушалац није у стању да разуме шта аутор хоће да каже неким „тамним“ поређењем, то је оно „управо због тога још лепше“ (*ibidem*, 509). „Противприродно-противразумској“ високопарности једино примерена рецепција ионако претпоставља абдикацију разума...²⁸⁾

26) Готшед је у готово свим облицима високопарности у немачкој књижевности видео последице погубних италијанско-шпанских утицаја: Маринија, Грацијана и других (нпр. v1 1, 344 f, 346). У вези са такозваним „концептизмом“, види *Briesemeister* 1994: 11, стуб. 311–314.

27) Циљ сваког аутора (писца или беседника) треба да буде „seinem Leser oder Zuhörer seine Gedanken vorzubringen, und ihn zu gewinnen; nicht aber ihn in Verwunderung zu setzen“ („да свом читаоцу или слушаоцу представи сопствене мисли те да га придобије, а не да га запањи“ – Gottsched 1759: 244). С друге стране, изазивање чуђења је у основи сваког ефектног књижевног поступка! Види, на пример, v1 1, 225 f.

28) Види v1 2, 369, где Готшед критикује „неразумност“ опере.

V

Из Готшедове дефиниције стила следи да се високопарност не налази искључиво на нивоу елокуције (*elocutio*): ова стилска мана обично настаје већ на нивоу инвенције (*inventio*), рецимо „објашњења“. Високопарност обухвата како „несувисле идеје“, односно „лажну оштроту“, тако и бомбастичне изразе; уопште, како „фразе“ тако и „мисли“ (X 1, 44) – баш као што и добар стил претпоставља „ваљаност и мисли и језика“ (Gottsched 1993: II, 226). Стога није сасвим тачно рећи да високопарност извире из „злоупотребе реторичких фигура“ (Gühne 1978: 88).

Готшедова критика „високопарних“ метафора је оптерећена колебањем између чисто квалитативних и превасходно квантитативних критеријума: такве метафоре могу, с једне стране, да имају одређене одлике којима се – независно од квантитета – легитимишу као „високопарне“; с друге стране, „она мана стила која се обично зове *phoebus* или *Schwulst*“²⁹⁾ излази – „превасходно“ – „на количину цветних израза те на њихово незграпно мешање у једном делу“ (VI 1, 343; подв. С.Б.). Значајни проблеми у вези са одређењем Готшедовог поимања високопарности проистичу управо из тога што у први план ступају

час квантитативни, час квалитативни критеријуми, час њихова мешавина.

Посебно је тешко разграничити „високопарност“, односно француски пандан том појму („*phoebus*“; „*phébus*“), од њој сродне мане зване „галиматијас“. Ознаком „галиматијас“ – баш као и ознаком „високопарност“ – обухваћене су хетерогене стилске појаве: с једне стране, „мешавина метафора“ (X 1, 59) и афектирана „мешавина различитих језика“ (VII 1, 377); с друге стране, „чудна мешавина бројних примисли“ (*ibidem*, 337), односно „папазјанија исувише суптилних [*spitzfindig*] идеја“ (VI 1, 345), али и „изузетна мешавина метафора, начитаности, поређења и претерано суптилних идеја“ (Gottsched 1970a: I, 3, 521), односно „мешавина начитаности, нагађања, сатира и похвала у једној реченици“ (*ibidem*, 506) – дакле, свака врста неуређене, хаотичне масе или језичких елемената или „мисли“. Када Готшед у једној напомени говори о маси „речи што, додуше, сјајно звуче, но или значе веома мало или не значе ништа“, а која би се у Француској звала *galimatias* и *phoebus* (VI 1, 345),³⁰⁾ када у другачијем контексту, штавише, недвосмислено поистовећује „галиматијас“ са „високопарношћу“ (*Schwulst*), то се чини да ова два термина означавају исту „ствар“;³¹⁾ када, пак, за Лоенштајнову

41

29) На француском говорном подручју, већ на почетку XVII века усталио се израз *phoebus* (од XVIII века *phébus*) као еквивалент Псеудо-Лонгиновог појма *meteoros*: „*parler phoebus*“ значило је говорити бомбастично, вазда, чак и тривијалним поводима, призивајући бога сунца и Сунце (Wartburg 1948–78: VII, 394). На немачком говорном подручју израз *phoebus* је био синонимичан са изразом *Schwulst*.

30) Ову „дефиницију“ је Готшед преузео од Кристијана Грифијуса. У предговору за *Poetische шуме* (*Poetische Wälder*) Грифијус говори о „[...] zwar köstlich lautende / aber vielmal wenig oder nichts bedeutende Worte / und der heraus entspringende Mischmasch / welchen man in Frankreich Galimatias und Phoebus zu heissen pflaget“ („речима које, додуше, сјајно звуче, но које или значе веома мало или не значе ништа, из којих настаје мешавина што се у Француској обично зове *galimatias* и *phoebus*“ – Gryphius 1707: a5).

31) У кратком чланку о „галиматијасу“ у *Приручнику или сажетом речнику лејих наука и слободних уметности* (*Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen*

песму „Поводом смрти Андреаса Грифијуса“ каже да је „ремек-дело збрканих метафора и других исконструисаних цветних израза“ – „речју, прави галиматијас прожет неколиким високопарним [*phoebus*] фразама“ (*ibidem*, 347) – ствара се утисак да су „високопарност“ и „галиматијас“ два различита појма који се могу јасно разграничити један од другог.³²⁾ Ако је, међутим, тачно да је у случају мане поетског стила „која се обично зове *phoebus* или *Schwulst*“ посреди првенствено „маса цветних израза те њихово незграпно мешање у једном делу“, намеће се питање по чему се та мана разликује од галиматијаса као „несувисле и неразумљиве мешавине опречних цветних фраза“ (*ibidem*, 344). Можда по томе што у случају ове потоње мане карактеристична мешавина није само незграпна већ и неразумљива, будући да цветне фразе или примисли које садржи противрече једни другима? Не нужно. Јер и „високопарност“ и „галиматијас“ производе нејасноћу. И високопарност и галиматијас су до те мере „несувисли“ да је, барем с времена на време, немогуће излучити било какав „смисао“ из њих. И високопарност и галиматијас чине да се њихови творци неретко губе у шикари сопствених мисли и речи.³³⁾

Неко стилско средство се, с једне стране, профилише као „високопарно“ на основу одређених „објективних“ – или квалитативних или квантитативних – одлика противних природе, разуму и правилима; да ли ће то стилско средство бити и жигосано као „високопарно“, зависи код Готшеда, с друге стране, веома често или од ситуационог, односно персоналног, или од жанровског контекста. У првом случају, високопарност наводно настаје услед огрешења о „природу људских афеката која је истоветна у свим временима“ (VI 1, 261); у другом случају, услед непоштовања жанровских конвенција, које, међутим, треба да се и саме темеље на „непромењеној природи ствари“.

Како квантитет тако и квалитет употребљивих „цветних“ израза у ширем смислу речи условљени су специфичним одликама одређеног жанра: „Један цветни израз се не може употребити у свим родовима. Оно што је лепо у пасторали, не приличи јуначкој песми; оно што звучи необично у узвишеној оди, биће исувише блиставо за сатире, епистоле и елџије“ (VI 1, 342). Исто важи, *mutatis mutandis*, и за стилове уопште. Елџији, на пример, не приличи

Wissenschaften und freyen Künste) налазимо следећу речиту таутологију: „Die schwülstigen Dichter unsrer Zeiten, die lauter Gedanken in ihre Poesie stopfen wollen, geraten in solchen Schwulst sehr leicht [...]“ („Високопарни песници нашега времена који би да у своју поезију стрпају све саме мисли лако западају у такву високопарност“ – *Gottsched* 1970b: стуб. 734).

- 32) Овакво Готшедово колебање изазвало је не малу пометњу чак и код савремених стручњака. Гине, на пример, греши када тврди „daß die [*Critische*] *Dichtkunst* diesen [den Schwulst; C.B.] im Gegensatz zum Phöbus, der unsinnigen Allegorien entspringt [!], ‘Galimathias’ nennt [...]“ („да *Критичка њоеџика* галиматијасом зове високопарност, а не *phoebus*, који извире из несувислих алеџија“ – *Gühne* 1978: 395 f.). Оваквом тврдњом пренебрегнута је чињеница да су у Готшедово време изрази *Schwulst* и *Phoebus* били апсолутно синонимични!

- 33) Види *Gottsched* 1970b: стуб. 734.

ингенуозни, већ патетични стил: ако је циљ сваког уметничког дела „вешто подражавање природе“, а циљ елигије вешто подражавање афеката, онда је примена „сијасет шарених идеја и украса“ (*ibidem*, 199) „противна природи“, па, према томе, и „невероватна“ (*ibidem*, 249); прекорачујући одређену меру, такво „хладно, ледено трућање“ (*ibidem*, 199) побуђује, „уместо зачудности и саосећања, само гађење“ (*ibidem*, 249). У јуначкој песми (епу) „цветни“ изрази, односно ингенуозни (гиздав) стил служе, „такорећи, једино као зачин“; они се морају користити штедро – „када то изискују околности“ (*ibidem*, 441). Ингенуозни стил, као и за њега карактеристична средства, које високопарности склоне, неразумне поете употребљавају у јуначким песмама и елигијама, приличе, у ствари, пре свега оди; јер у њој „песник може да испусти сав свој жар [...], да се попут орла вине високо под облаке, тако да не можемо да га пратимо чак ни погледом“ (Gottsched 1993: II, 112).

Ипак, ниједном се роду не могу постављати хомогени захтеви у погледу њему прикладних средстава, па се, према томе, не могу утврдити јединствени жанровски условљени узроци настанка високопарности. Патетични стил, на пример, може се користити у јуначким песмама када песник „уводи, кроз говор, ликове погођене афектом“, док тамо где он сам приповеда мора да преовлађује „природан“ стил; „трагични стил готово увек ходи на штупама, тј. он је у потпуности цветан“ (VI 1, 342) – изузев „када афекат захтева патетичан стил“, или „када на сцену ступа једноставан лик“ (*ibidem*, 441). Суштинска нехомогеност сваког жанра нужно

условљава како мешање стилова у једном књижевном делу, тако и подложност различитих елемената тог дела различитим критеријумима високопарности.

Миметички захтев да се „у свим елементима пази на вероватноћу“ (*ibidem*, 201) чини услове настанка високопарности зависним од различитих контекста у оквиру реализације једног жанра. Ти контексти се могу поделити на персоналне и ситуационе. Прикладан контекст прве врсте мора да води рачуна пре свега о чињеници „да старац и младић, Аргивљанин и Вавилоњанин, трговац и сељак, матрона и дадиља не смеју да говоре и делају на исти начин“ (*ibidem*, 200); када, на пример, младић говори као старац или „једноставна особа“ као велики господин, то такав „неприродан“ језик може, чак и у „величанственој“ трагедији, веома лако да се изроди у високопарност.³⁴⁾ Друга врста контекста, у коју убрајамо и испољавања афеката, још је осетљивија од персоналног контекста пошто овде постулат природности још енергичније инсистира на одређеним условима, позивајући се, при том, на различите „натуралистичке“ разлоге који неретко привремено потискују „књижевну конвенцију“. Готшедово „оштро око“ открива, на пример, чак и у Бесеровој „изванредној“ тужбалици поводом смрти вољене супруге „понеку извештачену мисао и натегнути израз [...] које истински бол не би засигурно никад ни произвео ни толерисао“ (*ibidem*, 199); но „невероватно“ у овој елигији не налази се толико у томе „да изузетан бол може да поднесе низ пробраних беседничких средстава“, колико у томе „да је он [Бесер] ту своју жалопојку, као што се

34) Ова тврдња представља парафразу Хорацијевих речи (Horaz 1997: стих. 114–118; 156–178); Готшед, међутим, као и обично, пренебрегава чињеницу да је Хорације само сјајно артикулисао увиде ранијих мислилаца, најчешће Аристотелове.

у њој изричито и вели, испевао управо у тренутку док је на улици гледао погребну поворку“.³⁵⁾ Умањујући вероватноћу испољеног афекта, ова компромитујућа чињеница потврђује сумњу да Бесер у својој елигији „није плакао као неутешан удовац, већ као суптилан поета“ (*ibidem*, 247)! Аналогно Бесеровом прекорачењу, „грех“ Франкове предугачке елигије о Сузани проистиче пре свега из наводне немогућности да „тужбалица која је праћена сузама и честим уздасима, која је, штавише, испрекидана неправилним дисањем, траје толико дуго“ (*ibidem*, 249)!...У оба случаја, песма се, тобоже, огрешује како о „природу људских афеката, која је истоветна у свим временима“, тако и о – такође непромењиве – представе проистекле из свакодневног искуства.

VII

Приступамо краткој анализи Веренфелсове расправе *De meteoris orationis*, која је суштински утицала на Готшедово поимање високопарности. Нажалост, можемо да у уским оквирима овога рада укажемо само пунктуелно на појмовну збрку присутну већ у античким реторичко-поетолошким делима, да бисмо скренули пажњу на чињеницу да под таквим терминолошким предусловима ниједно класификаторско прегнуће није могло да се нада потпуном успеху.

Цитирајући Хесија, александријског граматичара и лексикографа из петог века

после н.е, Веренфелс на почетку своје расправе тврди да термин *meteora* потиче из честе злоупотребе небеских тела у делима привидно учених песника, те да су „учитељи реторике тек касније метеорима називали све што је у неком говору исувише бомбастично и противно правилима разумног стила“ (Werenfels 1759: 350). Ако се, пак, под „учитељима реторике“ мисли пре свега на Псеудо-Лонгина, онда таква тврдња почива на одступању од чињеничног стања: јер код Псеудо-Лонгина *meteora* су само један од појавних облика стилског дефекта познатог под именом *to oidein*.³⁶⁾

Под појмом *to oidein* Псеудо-Лонгин подразумева, рецимо, „паратрагично“ једног Есхила: Есхилова трагедија, тврди велики критичар, веома често постепено клизи из страховитог у презира вредно зато што је, захваљујући „магловитим“ сликама, њен језик „пре зрбкан неголи издигнут“ (Longinus 1988: 3.1). Неопростива чак и у „величанственој“ трагедији, којој је својствена „набујала пуноћа речи“, „ружнозвучна високопарност“ (*to para melos oidein*) неупоредиво мање одговара „прозаичном“ приказу чињеница (*logois alithinois*). Прва два примера стилског дефекта *oidein* потичу из Горгијиних дела: изрази попут „Ксеркс, Персијанаца Зевс“ и „лешинари, живи гробови“ су, по Псеудо-Лонгину, једноставно смешни (*ibidem*, 3.2). Већ доброно сложено, значење речи *to oidein* бива још сложеније када се за Клеитарха тврди да дува, као што се каже

35) „Зар он није“, пита се Готшед, „и сам ишао на гробље. Или је имао времена да је на улици тако ингенуозно оплакује?“ (*ibidem*).

36) Реч *oidein* означавала је – за разлику од речи *onkos* (нездрава израслина на телу) – надувеност тела услед вишка ваздуха или (ређе) воде у њему. Латински еквиваленти стилског термина *oidein* су *inflatus* и *tumidus*; француски – *l'enflure* и *le style enflure*. И пре него што је значење ових потоњих израза било консолидовано захваљујући Боалоовом епохалном преводу Псеудо-Лонгиновог дела (1674), они су на немачком говорном подручју – рецимо, граматичару Шотелу (Schottel) – били познати као француски пандани речи *Schwulst* (Windfuhr 1966: 317).

код Софокла, „у флаутицу без писка“: дувајући у такав не само минијатурни већ и бескористан инструмент, Клеитарх надувава самога себе, а будући да му недо-стаје „прави“ дах, упућен је на фриволан, испразан, лажљив привид. Псеудо-Лонгин потом критикује стил историчара Калистена, Аристотеловог даљег рођака, и том приликом употребљава – један једини пут – израз *meteora*: многи Калистенови изрази, вели он, „нису узвишени, већ бомбастични [*meteora*]“ (*ibidem*). Амфикрат, Хегесија и Матрид представљају последњу варијанту стилске мане *to oidein*: попут жртава треће групе мана, „псеудоопијености“ (*parenthyrsos*),³⁷⁾ ови аутори често верују да су „прожети богом“, али, у ствари, „нису дионисијски занесени, већ се само поигравају“ (*ibidem*).

Можда имплициран у опису Георгијиних и Калистенових претеривања, засигурно присутан у карактеризацији Клеитарховог манира, моменат фриволног поигравања ступа у први план тек у критици Амфикратовог, Хегесијиног и Матридовог стила, творећи, у исто време, мост ка наредном роду стилских дефеката: ка „детињастом“ (*to meirakiodes*). Ту ману Псеудо-Лонгин – не баш прецизно – одређује као „школавачки начин мишљења који услед вишка педантности (*hypo periergasias*) на крају постаје изузетно хладан (*psychrottêta*); у овај „детињаст“ стил клизне онај ко покушава да пише необично (*peritton*), углађено (*peroiemenon*), а пре свега онај ко жели да пише допадљиво (*hêdeios*), али се при том заглибљује у тричав привид (*to ropikon*) и извештаченост (*kakozêlon*). „Ако високопарност покушава да потенцира узвишеност“, тврди Псеудо-Лонгин, „то је

детињасто управо супротност величини; оно је сасвим ниско (*tapeinon*), ситничаво (*mikropsychron*) и доиста најординарнија грешка“ (*ibidem*, 3.4).

Ако је граница, с једне стране, између „високопарности“ (*to oidein*) и „псеудоопијености“ (*parenthyrsos*), а с друге стране, између оне прве мане и „детињастог“ стила течна, то је граница између овог потоњег и „друге врсте“ стилских дефеката – ионако нејасне „хладноће“ (*to psychron*) – сасвим расплута. Будемо ли се запитали који су узроци и типични појавни облици ове стилске мане, чућемо да она обично настаје или услед наводно карактеристичне „ревности са којом се производе све нове и нове мисли“ (*ibidem*, 4.1) или услед „уживања у јефтином ефекту“, које није било страно чак ни „полубоговима“ попут Ксенофона и Платона (*ibidem*, 4.4), те да се испољава у хетерогеним особеностима – рецимо, у бледим играма речима (*ibidem*, 4.5), али, уопште-но говорећи, и у „најглупљем трућању“ (*ibidem*, 4.1). Такве би склоности могле, пак, да буду приписане и произвођачима „детињастог“ стила...

Насупрот Псеудо-Лонгину, Веренфелс инсистира на постојању три различита рода „лажне узвишености“ који код њега сви носе ознаку *meteora*: „Или се истински висок стил користи за неку безначајну ствар; или је за неку блиставу материју употребљен дефектан узвишени стил; или ни ствар није висока ни узвишеност стила истинска“ (Werenfels 1759: 367 f.). Други род „бомбастичног“ стила обухвата пет врста. У прву врсту спадају сви писци „за које је узвишено све што је тамно“ (*ibidem*, 375). Другој врсти нагињу они „који-ма се узвишеним чини све што је ретко

37) *Parenthyrsos* је „неблаговремен, празан, [...] школавачки патос који није изазван објективном ситуацијом“ (*ibidem*, 3.5).

неуобичајено и изузетно“ (*ibidem*, 379).³⁸⁾ У трећу врсту се могу сврстати списатељи који се – не уважавајући суштинске разлике између натегнутог и узвишеног – упињу да „у високом стилу користе исувише извештачене украсе“. „Они упрежу приче, беседе и дела старих [...]. Свеколика природа бива черечена уз помоћ ингенуозних алегија не би ли се прилагодила њиховом предмету“ (*ibidem*, 384). Они измишљају перифразе које „ретко имају смисла“ (*ibidem*, 388). Скоро свака именица мора да буде праћена „најмање једним гиздавим епитетом“ (*ibidem*, 389). „Они су вазда у потрази за промереним периодама. Све коле и реченични сегменти морају да одговарају једни другима. [...] Речи и тонови се понављају по такту, а онако како звуче на почетку морају да чегртају и на крају. Они трагају за заокруженим изрекама и неочекиваним завршним формулама. Они се ситничаво поигравају поређењима, супротностима и двосмисленим речима“ (*ibidem*, 384).³⁹⁾ Овом смешном, „детињастом“ стилу нагињу пре свих они „који плачу у најлепшим узречицама те који своје молбе износе у подужим парафраза-

ма [...]“ (*ibidem*, 388) – укратко, они који се огрешују о једно од основних правила патетичног стила: „Ваља бити умерен у украсима како слушалац не би дошао на погрешне идеје и не би добио повода да се диви лепоти беседе; јер ће на тај начин бити угушено осећање које се жели изазвати код њега“ (*ibidem*).⁴⁰⁾ У четврту се врсту уклапају списатељи „што узвишеност говора траже у праскавим тоновима, у гиздавом здању громогласних речи, које много обећавају, али мало дају“ (*ibidem*, 389).⁴¹⁾ Најинтересантнија врста другог рода *meteora* је, пак, последња – пета – врста, коју Квинтилијан зове *praecipitia*, а други „надувеним [*aufgeblasen*] и високопарним стилем“. У ову ману нападају сви списатељи „који су богатији маштом неголи моћи расуђивања“ и који „нигде не могу да се држе мере“ (*ibidem*, 394): „Покушава ли њихова душа да од неке ствари створи велику слику, то та слика бива превелика. Треба ли да буде узвишена, то постаје прекомерна. Треба ли да буде чудесна, то постаје чудовишна, па стога и невероватна“ (*ibidem*). „Разгоропађена“ машта, коју не може да обузда ниједна моћ расуђивања,

38) „[...]alle gemeine Arten zu reden, stinken diesen spanischen Rednern heftiger an, als des Cocytus stinkender Schwefelduft“ („сви обични начини говора смрде овим шпанским беседницима горе од сумпора Кокита“); јер они инсистирају на дикцији, „die einer Kunstkammer gleicht, wo nichts als Seltenheiten der Kunst und Natur pflegen aufbehalten zu werden“ („која је налик музејском простору у којем се држе све сами раритети уметности и природе“ – *ibidem*, 380).

39) Веренфелсов опис одговара традиционалним карактеризацијама како Горгијевог манира тако и такозваног „азијанизма“, али и Псеудо-Лонгиновом одређењу такозваног „детињастог“.

40) Одређење прагматичних ефеката таквог стила потиче, већим делом, из Деметријевог списка *Peri hermeneias* (Demetrius 1902: §15, 27, 28, 247, 300); види Богосављевић 2003а: 63–83. Псеудо-Лонгинова (и Готшедова) категорија „детињастог“ нема, узгред, ничег заједничког са категоријом *Infantine* Свифтовог (Поуповог) списка *Peri bathous*: по Свифту (Поупу), „детињаста“ стил настаје „when a Poet grows so very simple, as to think and talk like a child“ („када песник постаје толико једноставан да мисли и говори као дете“ – *Pope* 1986: 11, 214).

41) Такви списатељи воле, на пример, „амбициозне епитете“ као што су *raptor infernus* и *Juno profunda* (*ibidem*, 390).

себи допушта свокојаке слободе: „Ништа јој није претерано велико, претерано стравично, претерано монструозно“ (*ibidem*, 396). Представници ове врсте *meteora* „хитају од једног краја света до другог не би ли уловили метафоре и остале тропе. [...] Све велике ствари на овоме свету – небо са својим регионима, све звезде, све земље и њихови становници, сва мора, језера, реке, планине, сви богови и богиње, најзад сва чудовишта – морају да списатељу позајме своје презиме, име и епитете не би ли он, згртајући их, увећао узвишеност сопственог говора“ (*ibidem*, 398). Високопарности склони списатељи, уз то, „измишљају стравичне перифразе које се не могу изговорити у једном даху“ (*ibidem*, 399). Они користе „речи које су или од пола стопе или бомбастичне“ (*ibidem*, 401). Они траже „узвишеност не само у значењу речи већ и у њиховом звуку“ (*ibidem*, 398). Стога се – баш као ни представници друге врсте – не задовољавају обичним речима; јер „оне нису довољно узвишене, довољно звучне, довољно емфатичне“ (*ibidem*, 400).

Први и трећи род *meteora* код Веренфелса поклапају се са аристотеловско-теофрастовским стилским манама *ta psychra*,⁴²⁾ други род се преклапа са категоријом *to oidein*, али и са категоријама *ta psychra* и *to meirakiodes*, те у, крајњој

линији, преузима читаву нејасноћу сеохватне категорије *kakozêlon*.⁴³⁾ Из којих се пак елемената саздаје пета врста овог (другог) рода *meteora*, који „није ништа друго доли потенцирана узвишеност“? Као што сам показао другде,⁴⁴⁾ готово искључиво из елемената претходне четири врсте. Категорија „високопарности“ саздаје се код Веренфелса из елемената „невисокопарности“!

Подразумевајући под појмом *meteora* „говоре који су само привидно узвишени, а, у ствари, празни, фалични и неразумни“ (*ibidem*, 349), погрешно, другим речима, користећи технички термин *meteora* као ознаку за све врсте „лажне узвишености“, Веренфелсова је расправа заострила појмовну збрку наслеђену из античких времена, али је у исто време пружила повода за нове пометње. Будући да су за Готшеда и многе његове савременике појам *meteora* као и његов француски пандан *phoebus* постали синонимични са појмом „високопарност“ (*Schwulst*),⁴⁵⁾ то је та наводна синонимичност имала за последицу малтене потпуно поистовећивање „високопарности“ са „лажном узвишеношћу“. „Високопарности“, која, тобоже, „није ништа друго доли потенцирана узвишеност“, код Готшеда је ипак додељен статус посебне врсте другог рода Веренфелсове „лажне узвишености“...

47

42) У вези са категоријом *ta psychra* види Богосављевић 2004: 97–119.

43) „*Kakozêlon*, id est mala adfectatio, per omne dicendi genus peccat. Nam et tumida et pusilla et praedulcia et abundantia et arcessita et exultantia [...]“ (Quintilian 1953: 111, 240; 8. 3. 56) – „*Kakozêlon* (ружно афектирање) је погрешка у свакој врсти стила. Она у себи укључује све што је бомбастично, безначајно, сладуњава, прекомјерно, натегнуто, екстравагантно“ (Квинтилијан 1985: 244).

44) Види Богосављевић 2003б: 51–63.

45) Бројна места у *Критичкој поетици* и *Детаљној рејторици* указују на потпуну синонимичност изразâ *Schwulst*, односно *die hochtrabende Schreibart*, и *meteora*: нпр. VI 1, 348, 436, 443, 445; VII 1, 382, 399. Нигде, пак, та арбитарна нивелација није толико упадљивија као у Готшедовој не баш префињеној дефиницији „високопарности“ у *Приручнику*: високопарност се, наводно, састоји „in einem Schein der Hoheit, welcher

VIII

48

Чак и ако претпоставимо да има десет главних врлина стила,⁴⁶⁾ мало је вероватно да недостатак једне од тих врлина може да конституише посебан род „лошег“ стила који би се јасно разликовао од свих осталих родова. Варирајући проблематичну класификацију Бењамина Нојкирха,⁴⁷⁾ Готшед ипак разликује десет таквих родова: таман (нејасан или неразумљив), педантан, афектиран или усиљен, фантастичан, високопаран, низак, расплинут, исувише кратак (компримиран), лоше повезан (инкохерентан) и лоше подељен род. Као што ћемо видети, најмање три од ових десет родова „лошег“ стила учествује у роду „високопарности“!

Први – „таман“ – род лошега стила може да настане из различитих разлога: услед употребе „старофраначких“ речи и конструкција (тј. архаизама), услед упо-

требе кованица, провинцијализама, „туђица помешаних на чудан начин, или пак уобичајених речи узетих у неуобичајеном значењу“ (VII 1, 365), као и услед слабости према конструкцијама „које су саме по себи двосмислене, па се могу разумети на различите начине“ (*ibidem*, 367). Нејасноћа може, даље, да настане услед примене поређења и метафора које почивају на незнатној или чак непостојећој аналогiji – поготово што их је „због њихове високопарности теже разумети неголи саму ствар о којој се говори“ (*ibidem*, 195)!⁴⁸⁾ Најзад, нејасноћа може да проистекне из *ioмилања* тамних метафоричних израза.⁴⁹⁾

Други, такозвани „педантни“ род обухвата неколико врста. Прва врста настаје када се аутор вазда „гађа“ латинским и грчким речима, изрекама и цитатима. Следећа врста је конституисана склоношћу ка демонстрацији начитаности навођењем „свакојакних страних необичности,

nur auf prächtigen Worten beruhet, die man so ungefähr zusammen gestoppelt hat. Er hat nur von außen etwas großes, und einen beträchtlichen Schein; innerlich aber ist er hohl und leer. Er scheint hoch zu seyn; und ist doch wirklich tief“ („из привида висине који почива само на насумично згрнутим гиздавим речима. Она само споља гледано има величину и импозантну површину; изнутра је, међутим, шупља и празна. Изгледа висока, а у ствари је ниска“ – *Gottsched* 1970b: стуб. 1471). Поистовећење „високопарности“ и „лажне узвишености“ довело је, на крају, до преименовања како теме Веренфелсове расправе, тако и мете Псеудо-Лонгинове и Лукијанове критике: „Das Schwülstige hat Werenfels in seiner Dissert. de meteoris kenntlich zu machen gesucht [...]“ („Веренфелс је у својој расправи покушао да одреди високопарно“ – *Gottsched* 1759: 239); „[...] von den Griechen [...] haben Lucian und Longin die schwülstigen Gedanken vieler ihrer Landsleute entblößet“ („од Грка, Лукиан и Лонгин су разоткрили високопарне мисли многих својих земљака“ – *ibidem*, 152)!

46) Стил мора да буде јасан, прикладан (*artig*), неусиљен, разуман, природан, племенит, компактан (*wohlgefaßt*), детаљан (*ausführlich*), кохерентан (*wohlverknüpft*) и добро подељен (*wohlabgetheilet*) – VII 1, 393.

47) Neukirch 1727: 324 ff.

48) Упор. VI 1, 288.

49) „Gewisse Leute“, каже Готшед, „verstecken sich in ihren Metaphoren so tief, daß sie endlich selbst nicht wissen, was sie sagen wollen. Man sieht alle ihre Gedanken nur durch einen dicken Staub oder Nebel. Der klarste Satz wird durch ihren poetischen Ausdruck verfinstert: da doch der Gebrauch verblümter Reden weit lebhafter und empfindlicher machen sollte“ – „Неки људи се сакривају у својим метафорама толико дубоко да на крају ни сами не знају шта

као што су животиње, биљке, камење, грађевине, обичаји и ношње“ (*ibidem*, 369). Трећа врста педантног стила такође је преоптерећена такозваним „реалијама“, но оне су другачије природе од реалија својствених другој врсти: карактеристична „папазјанија“ се ту састоји из кованог новца, амблема и наслова. Четврта врста је, у ствари, подврста прве врсте: она се исцрпљује у „умећу да се на немачком говори латински те да се употребљавају само такве конструкције, уметнуте реченице и инверзије које су користили Римљани“ (*ibidem*, 372). Пета врста – фриволан или детињаст стил – нема никакве везе са Свифтовом, односно Поуповом категоријом *Infantine*,⁵⁰⁾ а само се делимично надозвезује на *to meirakides* Псеудо-Лонгина; она се саздаје првенствено из елемената треће врсте другог рода лажне узвишености код Веренфелса („употреба претерано извештачених украса“), која је, са своје стране, састављена из хетерогених

елемената Деметријевог, Дионисијевог и Псеудо-Лонгиновог критичког идиома: тај „детињаст“ стил „налази све своје дражи у смешним антитезама, хладним алузијама, недопустивим фигурама речи [рецимо, „пуким двосмисленостима“; Gottsched 1759: 157] и сличним украшчићима, који се допадају само наивним људима и школарцима“ (VII 1, 373).⁵¹⁾ Да се, међутим, категорија „детињаст“ може веома лако прелити у категорије као што су „хладан стил“ и *meteora*, показује, између осталог, и наредна критичка опаска на рачун разуздане „духовитости“: „Разуздана духовитост је у стању да споји небо и пакао [...]. Лепота се, међутим, не може састојати из форсираних суптилности и изнуђених аналогича. [...] Лепота се, даље, не може састојати из пуких игара речи и хладних антитеза [...]. Направити оштроумну идеју из пуне двосмислености одређених речи детињаст је и не приличи мужевном беседнику“ (*ibidem*, 213).⁵²⁾

хоће да кажу. Све њихове мисли назиремо само кроз дебелу прашину или маглу. Чак и најјаснија реченица бива затамњена њиховим поетским изразом; упркос томе што примена цветних израза треба да учини живахнијим и осетљивијим“ – VI 1, 342).

То карактеристично бркање дубине и затамњености тобоже је почело са Маринијем и наставило се у скорој прошлости са такозваном „милтонском сектом“: „Nichts sey schön, als was man kaum verstehen, oder doch mit vielem Nachsinnen und Kopfbrechen kaum errathen kann. Es ist wahr, daß Unverständige zuweilen eine so blendende Schreibart desto mehr bewundern, je weniger sie dieselbe verstehen: allein Kenner gehen auf den Kern der Gedanken, und wenn derselbe gar nicht, oder doch kaum zu errathen ist, so schmeißen sie ein solch Gedichte beyseite“ („Ништа није лепо сем онога што се једва може разумети или пак наслутити након много размишљања и разбијања главе. Тачно је да се неразумни људи с времена на време диве заслепљујућем стилу утолико више уколико га мање разумеју; само, зналци иду на срж мисли, а ако она није добра, они одбацују читаво дело“ – *ibidem*, 342 f.).

50) У есеју „Узгредне мисли о батосу у операма“ („Zufällige Gedanken von dem Bathos in den Opern“; 1734) Готшед, међутим, говори о „детињастом стилу“ у значењу које тај израз има код Поупа/Свифта (X 1, 58).

51) Главни представници ове врсте педантног рода су, према Готшеду, „пастири са Пегница“ и њихов вођа Биркен, но стварни „узрочник и изумитељ тог оштроумног, штавише претерано рафинисаног стила“, био је Емануел Тесаурус, аутор трактата *De dictione arguta*; он је популарисао ту „лажно ингенуозну врсту израза“ (*ibidem*, 373).

52) Упор. *ibidem*, 325; Gottsched 1970a: 11, 211 f.

Очекивало би се да је у случају афектираног или усиљеног рода лошег стила посреди, између осталог, „прециозност“ или један од облика „батоса“ из немачког превода Свифтовог (Поуповог) пародијско-сатиричног трактата *Peri bathous*.⁵³⁾ То је очекивање, пак, изневерено, јер трећи род лошега стила обухвата само врсте као што су „имитаторска“ (*nachäffende*), привидно учена и „такозвана галантна, која се равна према говору дворјана и састоји се из француског, италијанског и латинског или из мешавине бројних језика“ (*ibidem*, 377).

Готшедов четврти род лошега стила („фантастични род“) још је проблематичнији од „тамнога“ рода. Све његове одлике су наводно изведене из опште, нипошто специфичне неспособности многих списатеља да сопствену поетску продукцију задрже на правом путу здравога разума:⁵⁴⁾ „Стога гомилају сијасет именица и придева“; „стога свим стварима дају другачија имена“; „кују нечувене речи и фразе“; „измишљају најчудније метафоре, поређења и алегорије“; „желе да све кажу у беседничком, штавише поетском маниру“ (*ibidem*, 378). Обухватајући другу, четврту и пету врсту другог рода Веренфелсове „лажне узвишености“, овај род лошега стила може да покрије неколико различитих категорија стилских дефеката код самог Готшеда: од „високопарности“

(*Schwulst*) у ужем значењу, преко „галиматијаса“, па све до такозваног „детињастог“ стила; јер у вези са фантастичним стилем Готшед говори „о блиставом ништа, галиматијасу збрканих идеја, који нема било какво ваљано значење“ (*ibidem*, 381), али и о „натегнутим идејама и детињастим играма речима“ (*ibidem*).

Чак и ако узмемо у обзир потребу сваке класификације да води рачуна о варијантама и посебним нијансама, морамо да констатујемо да је Готшедов фантастични род – баш као и „тамни“ род – или потпуно излишна или синкретичка, несамостална категорија саздана из елемената других „родова“, те да показује све последице преклапања недовољно прецизно одређених термина. У Готшедовим реторичко-поетолошким схемама очитује се завршна фаза процеса померања и згушњавања значења неких кључних појмова који је аналоган процесу проширења значења појма *mala adfectatio* (*kakozêlon*) у античкој реторици;⁵⁵⁾ упркос свим класификаторским прегнућима, која је требало да вештачки одрже привид разграничивости, не само што се категорије као што су „таман“, „афектиран“, „детињаст“, „хладан“ и „фантастичан“ стил преклапају једна с другом⁵⁶⁾ већ се такође указују као привесци њима надређене категорије „високопарности“.

53) Рецимо, „цветни“ (*die blumigte*) и „живахни“ стил (*die lebhaft Schreibeart*).

54) „Ihre Einbildungskraft ist zu hitzig, und ihr Urtheil hergegen zu schwach. Jene reißt sie, gleich Phaetons wilden Pferden, dahin; diese aber ist nicht vermögend, sie auf der rechten Bahn der gesunden Vernunft zu erhalten“ („Њихова је машта исувише успалена, а њихов суд исувише слаб. Она прва их понесе као Фаетонови коњи; овај потоњи није пак у стању да их задржи на правом путу здравога разума“ – *ibidem*, 378). Упор. са Веренфелсовом „дијагнозом“ (*Werenfels* 1759: 220).

55) Види напомену 43.

56) Види, рецимо, Fabricius 1974: 235 f.: „Wo man den stilum gar zu sehr künstelt, mit fleiß und ohne noth ungebräuchlich redet, allzu sinnreich und erhaben sprechen will, so entsteht

IX

Готшедова критика високопарности је условљена хроничном, традиционалном појмовном збрком која је врхунила у поистовећењу „високопарности“ (*Schwulst*) и „лажне узвишености“. Како бисмо још једном предочили размере те далекосежне појмовне збрке, упоредићемо, на пример, карактеризацију трију родова лажне узвишености у немачком преводу Веренфелсове расправе⁵⁷⁾ са Готшедовим резимеом основних облика тих родова у делу *Ausführliche Redekunst*: „Први [род лажне узвишености] користи истински узвишене изразе за ниске ствари. Други род користи за велике ствари само високопарне, али не и истински величанствене фразе. Трећи род се за тривијалне ствари служи надувеном, а не и истински узвишеном врстом изрази“ (VII 1, 383). У Готшедовој формулацији не губе се само разлике између језика другог и трећег рода већ и разлике између специфичних (дефектних) изражајних средстава врста другог рода: сви су означени као *schwülstig*, односно *aufgeblasen*. Језик првога рода је то ионако, по дефиницији: наиме, последица непоштовања „правила“ да се „о свим, па чак и ниским стварима, не сме говорити гиздаво и узвишено“.

Ако је Готшед каткад и застранио у свом суду о неким књижевним појавама, то, у крајњој линији, не зато што се упркос свему држао уверења да те појаве одсту-

пају од одређених правила, већ пре свега због тога што је робовао магловитим, у многим случајевима песништву потпуно непримереним представама о природности. Конкретна мерила „неприродности“ које Готшед примењује на „девијантни“ језик великог броја списатеља изузетно су непоуздана јер се поимање природе у њиховој основи непрестано колеба између „натуралистичког“ („оно што видимо у обичном животу“), „емпиристичког“ („природа какву имамо пред очима“), „антрополошког“ („непромењива људска природа“) и „формалног“ („непромењена природа ствари“). Погоотово пригодна инструментализација „антрополошког“ и „натуралистичког“ мерила доводи до чудних (каткад и комичних) процена.

Већим делом реакција на одређена – популарна – застрањивања, Готшедово претерано инсистирање на „природности“ било је у исто време и извор његове критичке снаге и извор његове критичке ограничености. Исто важи и за Готшедову доследну примену многих других мерила, укључујући и примену аршина рационалне проверљивости сваког метафоричког изрази: ношен окрепљујућом вером у њу, Готшед се није дао застрашити ни блиставом површином ни симулираном дубином било ког „узвишеног“ поетског идиома; заведен истом том вером, он је често западао у догматско „закерање“ које се размимоилазило са природом песничког језика.

51

ein pedantischer, phantastischer, aufgeblasener und abgeschmackter stilus, welcher bey geringen dingen die prächtigsten zierrathen verschwendet [...]“ („Тамо где је стил исувише вештачки, где се ревнотно и без преке потребе говори неубичајено, где се жели говорити исувише ингенуозно и узвишено, настаје педантан, фантастичан, надувен и неукусан стил, који на тривијалне ствари траћи најгиздавије украсе“).

57) Види стр. 15 f овога рада.

Стил 2005

summary



Gottsched's critique of bombast

52

Gottsched's critique of bombast (*Schwulst*) was initially provoked by the ongoing popularity of authors such as Lohenstein and Milton but it soon spread to all "mannerists" whose "unnatural," "unreasonable" style ran counter to his rationalist ideals. In his thirty-year-long campaign against bombast Gottsched employed a set of notions which - inherited from the ancient critical idiom and manifoldly mediated - had never been defined clearly. Amounting to a chronic confusion, this lack of conceptual and, consequently, classificatory precision culminated in Samuel Werenfels' influential "dissertation" on bombastic expressions in which Pseudo-Longinus' hapax *meteora* was erroneously used to denote all classes and species of so-called "false sublimity." Having taken over the term "meteora" as a synonym of "false sublimity," Gottsched further aggravated the characteristic conceptional jumble by equating the meaning of these two terms with the meaning of the term "Schwulst" (despite at the same time recognizing the latter as the fifth kind of the second class of Werenfels' "false sublimity"). With its denotational range thus expanded the category "Schwulst" furthermore assimilated most of the related categories, such as "phantastic," "infantine," and "frigid" style. As is exemplified by many contemporary schemes of stylistic faults and by an almost interchangeable use, even in one sentence, of such expressions, this dubious expansion of meaning rendered all classificatory efforts more or less futile. Lending itself to various critical abuses, the catch-all "Schwulst" was from now on exploited as a magic formula for exorcizing every style which fell short of the vague yet extremely rigid standards of naturalness and reasonableness.

Литература

- Anonym 1734: Anti-Longin, oder die Kunst in der Poesie zu kriechen. – In: Beyträge Zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. – Hrsg. von J. Ch. Gottsched u.a. – Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf. – Bd. 111 – P. 164–186.
- Aristoteles 2003: **Aristoteles**. Werke in deutscher Übersetzung. – Bd. 4: Rhetorik. – Übers. u. erläutert v. Christof Rapp. – Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft.
- Asmuth 1992: **Asmuth, Bernhard**. Angemessenheit. – In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. – Hrsg. von Gerd Ueding. – Tübingen: Max Niemeyer. – Bd. 1 – stubac 579–604.
- Birke 1966a: **Birke, Joachim**. Gottscheds Neuorientierung der deutschen Poetik an der Philosophie Wolffs. – In: Zeitschrift für deutsche Philologie. – Bd. 85 – P. 560–575.
- Birke 1966b: **Birke, Joachim**. Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie. Gottsched – Scheibe – Mizler. – Berlin: Erich Schmidt.
- Bodmer/Breitinger 1727: **Bodmer, Johann Jacob** und **Breitinger, Johann Jacob**. Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs=Krafft; zur Ausbesserung des Geschmacks... – Franckfurt und Leipzig.
- Богосављевић 2003а: **Богосављевић, Срдан**. Деметријева анализа типова стила и стилских деформација. Ин: Стил. – Београд–Бања Лука. – Вол. 2 – II. 63–83.

- Богосављевић 2003б: **Богосављевић, Срдан**. Samuel Werenfels' *De meteoris orationis* in English Translation. – In: Филолошки преглед. – Београд. – Вол. ххх – Св. 1 – П. 51–63.
- Богосављевић 2004: **Богосављевић, Срдан**. Аристотелова теорија „хладног“ стила. – Ин: Стил. – Београд–Бања Лука. – Вол. 3 – П. 97–119.
- Boileau 1967: **Boileau-Despréaux, Nicolás**: L'Art Poétique. Die Dichtkunst. – Französisch und deutsch. – Übers. u. hrsg. von Ute und Heinz Ludwig Arnold. – Stuttgart: Reclam.
- Bouhours 1974: **Bouhours, Dominique**: La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues [1687]. – Seconde Édition: Paris 1688. – Nachdruck Hildesheim – New York: Georg Olms Verlag.
- Braitmaier 1888/89: **Braitmaier, Friedrich**. Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. – 2 Bde. – Frauenfeld.
- Briesemeister 1994: **Briesemeister, Dieter**. Concetto. – In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. – Hrsg. von Gerd Ueding. – Tübingen: Max Niemeyer. – Bd. 11 – stubac 311–314.
- Bruck u.a. 1971: **Bruck, Jan** u. a. Der Mimesisbegriff Gottscheds und der Schweizer. Kritische Überlegungen zu Hans Peter Herrmann, Naturnachahmung und Einbildungskraft. – In: Zeitschrift für deutsche Philologie. – Bd. 90 – P. 563–578.
- Bruck 1972: **Bruck, Jan**. Der aristotelische Mimesisbegriff und die Nachahmungstheorie Gottscheds und der Schweizer. – Diss. Phil. Erlangen–Nürnberg.
- Cicero 2004: **Cicero, Marcus Tullius**. Orator / Der Redner. – Lateinisch/Deutsch. – Übers. u. hrsg. von Harald Merklin. – Stuttgart: Reclam.
- Demetrius 1902: **Demetrius**. On Style. – Greek/English. – Introduction and Translation W. Rhys Roberts. – Cambridge: Cambridge University Press.
- Dionysius 1985: **Dionysius, of Halicarnassus**. The Critical Essays in Two Volumes. – Greek/English. – Trans. Stephen Usher. – Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann.
- Fabricius 1974: **Fabricius, J. A.** Philosophische Oratorie, Das ist: Vernünftige anleitung zur gelehrten und galanten beredsamkeit. – Leipzig, 1724. – Reprint 1974.
- Gottsched 1730: **Gottsched, Johann Christoph**. Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen... – Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf.
- Gottsched 1748/49: **Gottsched, Johann Christoph**. Erste Gründe der gesamten Weltweisheit... – Theoretischer Theil, 5. verm. u. verb. Aufl. – Praktischer Theil, 5. Aufl. – Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf.
- Gottsched 1759: **Gottsched, Johann Christoph**. Akademische Redekunst. – Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf.
- Gottsched 1970a: **Gottsched, Johann Christoph** u.a. (Hrsg.). Beyträge Zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. – Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1732–44. – Reprint Hildesheim: Olms Verlag.
- Gottsched 1970b: **Gottsched, Johann Christoph**. Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste. – Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1760. – Reprint Hildesheim: Olms Verlag.
- Gottsched 1975: **Gottsched, Johann Christoph** (Hrsg.). Der Biedermann. – Faksimiledruck der Originalausgabe Leipzig 1727–29, mit einem Nachwort und Erläuterungen hrsg. von Wolfgang Martens. – Stuttgart: Metzler.
- Gottsched 1968–87: **Gottsched, Johann Christoph**. Ausgewählte Werke. – Hrsg. von Joachim Birke, Brigitte Birke und P.M. Mitchell. – 12 Bde. – Berlin–New York: Walter de Gruyter.
- Gottsched 1993: **Gottsched, Johann Christoph** (Hrsg.). Die Vernünftigen Tadlerinnen. – Halle/Leipzig/Hamburg, 1725–27. – Neu hrsg., mit einem Nachwort und einer Themenübersicht v. Helga Brandes. – 2. Bde. – Hildesheim [u.a.]: Olms Verlag.

- Graefe 1976: **Graefe, Ulf**. Die rationalistische Kontrolle der Metapher in der kritischen Poetik Gottscheds. – In: Kommunikative Metaphorik. Die Funktion des literarischen Bildes in der deutschen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. – Hrsg. von Holger A. Pausch. – Bonn: Bouvrer P. 81–95.
- Grimm 1983: **Grimm, Gunter E.** Von der 'politischen' Oratorie zur 'philosophischen' Redekunst. Wandlungen der deutschen Rhetorik in der Frühaufklärung. – In: Rhetorik. – Tübingen: Max Niemeyer. – Bd. 3 – P. 65–96.
- Grosser 1932: **Grosser, Bertold**. Gottscheds Redeschule. Studien zur Geschichte der deutschen Beredsamkeit in der Zeit der Aufklärung. – Diss. Greifswald.
- Gryphius 1707: **Gryphius, Christian**. Poetische Wälder. – Die andere Auflage. – Franckfurt und Leipzig: Christian Bauch.
- Gühne 1978: **Gühne, Ekkehard**. Gottscheds Literaturkritik in den „Vernünftigen Tadeln“ (1725/26). – Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz.
- Herrmann 1970: **Herrmann, Hans Peter**. Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740. – Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zürich.
- Hohner 1976: **Hohner, Ulrich**. Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. – Erlangen.
- Horatius 1972: **Horatius Flaccus, Quintus**. Ars poetica. Die Dichtkunst. – Lateinisch und deutsch. – Übers. und mit einem Nachwort hrsg. von Eckhart Schäfer. – Stuttgart: Reclam.
- Klassen 1974: **Klassen, Rainer**. Logik und Rhetorik der frühen deutschen Aufklärung. – Diss. München.
- Kraus 1992: **Kraus, Manfred**. Affectatio. – In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. – Hrsg. von Gerd Ueding. – Tübingen: Max Niemeyer. – Bd. 1 – stubac 209–218.
- Квинтилијан 1985: **Квинтилијан, Марко Фабије**. Образовање говорника. – друго издање. – прев. Петар Пејчиновић. – Сарајево: Веселин Маслеша.
- Longinus 1988: **Longinus**. Vom Erhabenen. – Griechisch/Deutsch. – Übers. von Otto Schönberger. – Stuttgart: Reclam.
- Mansfeld 1928: **Mansfeld, Franz**. Das literarische Barock im kunsttheoretischen Urteil Gottscheds und der Schweizer. – Diss. Halle-Wittenberg.
- Markwardt 1956: **Markwardt, Bruno**. Geschichte der deutschen Poetik. – 4 Bde. – Berlin: Walter de Gruyter.
- Möller 1982: **Möller, Uwe**. Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G. Fr. Meier. – München: Wilhelm Fink Verlag.
- Neukirch 1727: **Neukirch, Benjamin**. Anweisung zu Teutschen Briefen [1709]. – 4. Aufl. – Leipzig.
- Pope 1778–79: **Pope, Alexander**. Martinus Scriblerus Peri bathous oder die Kunst in der Dichtkunst zu sinken. – In: Des Alexander Pope sämtliche Werke, mit Wilh. Warburtons Commentar und Anmerkungen. – 8 Bde. – Strasburg/Mannheim – Bd. VIII [Mannheim 1779] – P. 45–159.
- Pope 1952: **Pope, Alexander**. The Art of Sinking in Poetry. Martinus Scriblerus' Peri bathous. – Ed. Edna Leake Steeves. – New York: King's Crown Press.
- Pope 1986: **Pope, Alexander**. The Prose Works. – Vol. 11 – Ed. Rosemary Cowler. – Hamden: Archon Books.
- Quintilian 1953: **Quintilian, Marcus Fabius**. The Institutio Oratoria. – Latin/English. – 4 vols. – Cambridge/Harvard: William Heinemann/Harvard University Press.
- Rossmann 1971: **Rossmann, Isabella**. Gottscheds Redelehre und ihre antike Quellen. – Diss. Graz.
- Scholl 1976: **Scholl, Rosemary**. Die Rhetorik der Vernunft. Gottsched und die Rhetorik im frühen 18. Jahrhundert. – In: Akten des V. internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge

1975. Jahrbuch für internationale Germanistik. – Reihe A – Bd. 2 – Heft 3. – Bern/
Frankfurt/M: Peter Lang. – P. 217–221.
- Schwind 1977a: **Schwind, Peter**. Schwulst. – In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.
– Zweite Auflage. – Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. – Berlin-New
York: Walter de Gruyter. – 3. Band, stub. 784–794.
- Schwind 1977b: **Schwind, Peter**. Schwulst-Stil. Historische Grundlagen von Produktion und
Rezeption manieristischer Sprachformen in Deutschland. 1624–1738. – Bonn.
- Sinemus 1978: **Sinemus, Volker**. Poetik und Rhetorik im frühmodernen deutschen Staat.
Sozialgeschichtliche Bedingungen des Normenwandels im 17. Jahrhundert. – Göttingen.
- Swift 1742: **Swift, Jonathan**. Traité des Dissensions entre les Nobles et le Peuple. L'Art de Ramper en
Poesie. L'Art du Mensonge Politique. – Lausanne & Geneve.
- Till 2004: **Till, Dietmar**. Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der
Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Wartburg 1948–78: **Wartburg, Walter von**. Französisches Etymologisches Wörterbuch – 24 Bde.-
Basel.
- Wechsler 1933: **Wechsler, Gerhard**. Johann Christoph Gottscheds Rhetorik. – Leipzig.
- Werenfels 1980: **Werenfels, Samuel**. A Dissertation Concerning Meteors of Stile or False Sublimity
[1712]. – Los Angeles: The Augustan Reprint Society. – Publication No. 199.
- Werenfels 1759: **Werenfels, Samuel**. – Des berühmten D. Werenfels Abhandlung, de Meteoris
orationis oder von der schwulstigen Schreibart. – In: Johann Christoph Gottsched.
Akademische Redekunst. – Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf. – P. 349–416.
- Wetterer 1981: **Wetterer, Angelika**. Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch
zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den
Schweizern. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Windfuhr 1966: **Windfuhr, Manfred**. Die Barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen
in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. – Stuttgart: J. B. Metzlersche
Verlagsbuchhandlung.
- Wolff 1725: **Wolff, Christian**. Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt, und der Seele des
Menschen, auch allen Dingen überhaupt. – 3., verm. Aufl.- Halle.