

Сузана Р. Лаловић*
Универзитет у Источном Сарајеву
Педагошки факултет у Бијељини

УДК 82.09-7
DOI10.7251/NSK1515007L
Оригинални научни рад

ДЕФИНИСАЊЕ ПОЈМА ХУМОР

Апстракт: Основни циљ овог рада јесте дефинисање књижевнотеоријског појам хумор. У првом дијелу рада хумор се прво проматра у односу на сличне појмове као што су комично и смијешно, да би се у другом прешло на конкретну анализу хумора. Он се сагледава кроз теоријска објашњења Александра Бошковића, Николаја Хартмана, Артура Шопенхауера и Луиђија Пирандела који истичу да је хумор нарочита врста посматрања за коју је неопходна непристрасност и дистанцирање од предмета, „свакодневних вредности и предрасуда“, али не дистанцирање у смислу емоционалне хладноће. Тако дефинисан хумор постаје нарочит облик перспективизма који поред осталог садржи и увиђајући елемент.

Кључне ријечи: хумор, теорије о хумору.

Уводна разматрања

Данашње значење појма хумор битно се разликује од оног које је овај термин имао у првобитној употреби. Ријеч *хумор* долази из латинског језика и изворно значи *течност, влагу, ликвор*, али је поред овог имао и значење *фантазије, хира* или *снаге*. У средњовјековној и ренесансној медицини под хумором су се подразумевале четири течности људског организма: крв, жуч, флегма/слуз, меланхолија/црна жуч, што је касније у психологији послужило за настанак теорије о четири темперамента. Управо је из ренесансне медицине у којој се почео употребљавати за означавање особина личности и њиховог темперамента¹ хумор прешао у књижевност, гдје је и започело формирање овог појма у модерном смислу ријечи (Види: *Речник књижевних термина*, 1985, стр. 254 – 255). Тако је хумор по први пут у

* sulalovic712@gmail.com

¹У зависности од тога која од течности/хумора у организму односи превагу над осталима разликујемо сангвинички тип код кога доминира крв, колерика код кога преовлађује жуч, флегматика код кога доминира слуз и меланхолика са црном жучи као преовлађујућом течношћу.

ренесансној комедији и елизабетинској драми доведен у везу са комичним ефектима². На овај начин он постаје једна од одлика енглеске књижевности „у којој се образовала традиција хумора као енглеског националног карактера“ (Исто, стр. 254), а одакле је пренијет у остале свјетске језике у значењу способности *уочавања и приказивања смијешне стране ствари*.

Иако присутан и код усмених стваралаца, хумор је постао одлика писане књижевности, нарочито са дјелима Бокача, Раблеа, Гримелсхаузена и Сервантеса, чији је *Дон Кихот* (1605) постао један од образаца хумористичке књижевности.

Ново значење хумора³ донијело је и многе несугласице и противурјечности када је у питању терминолошка усаглашеност. Дошло је до мијешања и изједначавања појмова као што су хумор, комично, иронија, смијех, тако да није било сигурно да ли ови појмови означавају различите врсте, или пак само варијације једног основног појма.

Ипак, хумор је убрзо у односу на остале појмове са којим је довођен у везу у критичким разматрањима добио повлашћено мјесто. Константно је, наине, истицана његова узвишена природа у односу на комику и смијех. Тако ће Теодор Липс у складу са романтичарском поетиком у хумору видјети субјективни став узвишене јединке, *носиоца разумности и моралности*, која у посматраном свијету проналази комично. Шопенхауер је јасан по том питању: хумор је за њега „узвишеном слична врста смешног“ (Шопенхауер, 1981, стр. 123). Етјен Сурио износи сличан став, подразумевајући под

² Нарочито је у том смислу значајно име Бен Џонсон. Ренесансни драматург, пјесник и глумац, он је заједно са другим ауторима елизабетинске драме допринио стварању модерног појма хумор, приказујући у својим дјелима једностране ликове, сасвим у власти неке своје мане, али који су, с друге стране, свјесни својих пренаглашених опсесија, својих и туђих изопачености и мана и који сматрају да је смијешно и увесељавајуће да те настраности приказују у фикционалним дјелима. Џонсонова најзначајнија дјела су сатирични комади *Every man in his humor* и *Every man out of his humor, The Alchemist*.

³ Нама је у овом раду од вишеструког значаја била студија *Хумор* (2006) Александра Бошковића. Он је издвојио хумор као основну естетичко-филозофску категорију од које полази, а његово дефинисање засновао је на опозицији са другим врстама смијешног, преко којих се долази до битних разликовних обиљежја између хумора и њему сродних категорија. Његов рад је утолико значајнији што у њему налазимо јасно разграничење појма хумор од сличних појмова, али и због тога што се хумор схвата као емоција и што и то представља искорак у савременом тумачењу појма хумор, макар када је српско језичко подручје у питању. Бошковић у студији даје и преглед основних ставова о хуморном чији су аутори неки од најпознатијих свјетских мислилаца од Платона и Аристотела па до Умберта Ека и Николаја Хартмана.

хумором комично у умјетности, *поетско комично*, комично у свом најузвишенијем облику које у себи садржи одлуку да с радошћу прихватимо егзистенцију, ослобођени притиска материјалног свијета (Види: Сурио, 2000). Слично мишљење о узвишености хумора, додајући му квалитатив *префине умјетничке суштине*, износи и Исидора Секулић када каже: „Немојте сврставати хумор с лармом издртога смеја“ (Секулић, 1955, стр. 241), инсистирајући на томе да је смијеха у хумору веома мало. Својим ставом им се придружује и Марко Ристић сматрајући да је комика „само једна маска хумора, маска коју он ставља да би могао изаћи пред публику“ (Ристић, 1957, стр. 148). Примјера је безброј, али ми ћемо навести још само мишљење Михаила Бахтина за кога је хумор естетски феномен, најредукованији облик смијеха.

Као што можемо видјети из изнесених ставова, оно што је свима заједничко јесте издвајање хумора у односу на смијешно и комично, при чему се нарочито истиче умјетничко-естетско својство његово, које подразумева комику али је и надилази, а такође и смијех али у специфичном облику.

Покушавајући да утврди шта доводи до специфичне врсте смијешног које хумор раздваја од сличних категорија попут ироније, пародије, комике, Александар Бошковић долази до закључка да смијех уопште није сигнал за постојање хумора. То објашњава на сљедећи начин: „Постоји приличан број примера где је реч о смеху, а где нема говора о комичном, хумору или иронији. Глумци се, што је чест случај, могу изнуђено смејати – потребна им је само добра и одговарајућа стимулација. (...) Познато је, на пример, да се хипертрофичари смеју готово увек, да продавци, конобари, а сигурно и велики број људи других занимања, 'тренирају' осмех и смех за друштвене (најчешће економски усредсређене) потребе, а не из разлога што им је битан хумор“ (Бошковић, 2006, стр. 627). Вођен запажањима Умберта Ека како поједине дефиниције хумора укључује и оне „примјере за које нам здрав разум каже да нису комични већ трагични“ (Еко, уп: Бошковић, 2006, стр. 625), односно у потпуној супротности са оним што изазива смијех, он износи тврдњу да: „смех није критеријум за хумор ако се, с друге стране, увиди да нешто може бити хуморно иако није праћено смехом“ (Бошковић, 2006, стр. 627), односно да постоји нешто битно другачије и дубље од смијеха и осмијеха што је суштинско за постојање хумора, као и да прави хумор увијек представља својеврсни меланж емоција.

Узимајући ово становиште за полазно истакли смо једну од битних карактеристика које одређују хумор, а то је његово емоционално исходиште.

На трагу ових тврдњи налазе се и запажања Исидоре Секулић која потпуно луцидно износи саму суштину модерног схватања хумора: „Хумор је фина и префина уметничка суштина, при супротном крају, али на истој

основи са трагиком“ (Секулић, 1955, стр. 243) и мало даље: „Хумор је алхемија духовитости. Један дах више шале или игре са вредностима и именованима, и то више није хумор, него је већ репата иронија, подсмех уочљивости, карикатура, зубат виц, увреда. Један дах више туге у хумору, и то је већ грч јецаја или крика. Не може човек над хумором праснути у смех, и не може ни јекнути ни рикнути. Хумор се прима и испраћа – знали сте и сами, зар не? – само уз танак осмех и уз притајен уздах“ (Исто, стр. 245).

Жерар Женет износи сличан став. По његовом мишљењу „задовољство у комичном исто колико и осећање трагичног извор је естетског задовољства“ (Женет, 2002, стр. 188). Трагичка катарза је резултат „миметичког дејства прочишћења форме – (...) гледалац и сам осећа сажаљење и страх, али у једној форми сведеној на квинтесенцију, а сублимирано осећање које га тада обузме, и које ћемо одредити као естетско, прати уживање“ (Види: Бошковић, 2006, стр. 693).

Луиђи Пирандело у хумору види болну страну веселја, и смијешну страну људске боли (Пирандело, 1963, стр. 274). Свим поменутиим теоретичарима је заједничко да хумор схватају као емоцију у којој поред смијеха велику улогу играју сузе, односно сажаљење.

Хумор кроз историју

Да бисмо дошли до суштине хуморног и објаснили како га ми схватамо у овом раду, даћемо кратак преглед историјске мисли о овом појму.

Основу данашњег појма хумор дефинисали су представници њемачког романтизма: Фридрих Шлегел, Теодор Липс, Лудвиг Тик, Жан-Пол Рихтер и Новалис, који су изнијели своје схватање хумора које је данас познато као „романтичарска иронија“. Супротстављајући овај појам реторичкој иронији, односно ономе што се под иронијом уобичајено подразумијева као мишљењу „супротном од онога што се говори“, они долазе до битних одлика хумора.

Према Шлегеловом схватању, иронија се спроводи тако што се ријечи и дефиниције помјерају изван домашаја њихове уобичајене употребе, чак до тачке на којој се ломе и преламају. Шлегелово схватање ироније проширује и продубљује овај појам у односу на оно како је дефинише римско говорништво, односно Квинтилијан, описујући је као реторичку фигуру којом се означава супротно од оног што се говори. Оваквој дефиницији он супротставља Сократову иронију, која у себи обједињује и реторичку и сазнајну и етичку функцију. Још једна од суштинских ствари по којој се препознаје „романтичарска иронија“ у односу на ону другу јесте то да ироничар није у надмоћној позицију у односу на објекат ироније, већа да

дијеле исту ситуацију. „Сократова иронија сапоставља најсупротније ставове и истовремено постаје у целости разиграна, а ипак сва озбиљна, у целости отворена и искрена, а ипак дубоко притворна; она се манифестује као „непрекидна самопародија, чије је кретање значења тешко наслутити“ (Бошковић, 2006, стр. 628). Шлегел запажа да је хумор и један емоционални пол те рефлексije „емоционални, сентиментални став“ и „осећајна форма свести“ (Види: Лома, 1995, стр. 89). Шлегел је, такође, запазио да се хумор усљед своје субјективности која га повезује са трансцедентним и апстрактним може довести у везу са трагичним.

Директну везу „романтичарске ироније“ и хумора запазили су још Шлегелови савременици и сљедбеници Новалис, који у Шлегеловој иронији види изворни хумор чија је суштина „право само-поседовање“ као „истинско присуство ума“ (Новалис, 1960, стр. 428) и Жан-Пол Рихтер који у хумору вид дах разумијевања за људске настраности који се манифестује као сјетан и благонаклон смијешак према личним слабостима у којим се огледа људска природа која је далеко од идеалне (Рихтер, уп. Бошковић, 2006, стр. 697). Рихтер хумор дефинише као „меланхолију једног супериорног духа који долази до тога да се забавља чак оним што га растужује“ и даље „романтични хумор је озбиљни став некога тко упоређује мали свршени свијет са неизмјерном идејом: из тог резултира један филозофски смијех који је помијешан бољу и величином. То је универзално комично, то јест пуно толеранције и симпатије (Рихтер, уп. Пирандело, 1963, стр. 969).

Као што можемо видјети из претходно реченог, најбитније карактеристике које се данас узимају при дефинисању хумора утврдио је већ романтизам у оквиру дефинисања романтичарске ироније. Романтичарски дух оптерећен сазнањем о нескладу између духа и спољашњег живота у хумору види могућност њиховог трансцендирања. Ту се нарочито истичу субјективност која доводи у везу иронијско са трагичним, сазнајна и етичка раван које обезбјеђу раст јединке преко саморефлексије, као и саосјећајни став ироничара према потенцијалној жртви, што подразумева уплитање емоција.

Једна од најцитиранијих теорија о хумору дјело је Артура Шопенхауера. И он своје дефинисање хумора заснива на супротстављању иронији. Он прави оштру разлику између вриједносних аспеката ова два појма. Према његовом мишљењу, хумор је *двоструки контрапункт ироније*, односно „супротност иронији била би озбиљност која се крије иза шале, а то је хумор“ (Шопенхауер, 1981, стр. 121). Шопенхауер као карактеристику хумора истиче и „превагу субјективног над објективним при схватању спољашњег свијета“. Према његовом мишљењу, хумор настаје из парадоксалног покушаја да се реални свијет замисли истим појмом којим га

ми доживљавамо у нашем бићу, што резултира неподударањем које се изражава смијехом: „Јер, хумор, ако ближе погледамо, почива на субјективном, али озбиљном и узвишеном расположењу, које се и нехотице сукобљава с обичним спољашњим светом који се јако разликује од њега. Он не може тај свет да избегне, нити може да му се препусти; зато, ради компромиса, оно покушава да своје сопствено схватање и тај спољашњи свет замишља истим појмовима, који на тај начин бивају двоструко, час на једној, час на другој страни, неподударни с оним реалним што се помоћу њих замишља“ (Исто, стр. 121). Шопенхауер наводи и да се иронија и хумор разликују по томе што „иронија почиње озбиљно, а завршава се смијехом, код хумора је сасвим обрнуто“ (Исто, стр. 109). Називајући хумор „дететом смешног и узвишеног“ он истиче контрастну природу хумора који у себи спаја најудаљеније вриједносне тачке.

Ипак, најпознатију теорију смијеха и његових облика створио је француски филозоф Анри Бергсон. У свом раду *О смеху (есеј о значењу смеинога)* (1900) он износи неке од општеприхваћених ставова о смијеху. У првом реду, то је мисао да је природна средина смијешног друштво, односно да смијех има превасходно „корисну друштвену функцију“ (Бергсон, 1920, стр. 6). Према Бергсоновом мишљењу, та функција се остварује прво у томе што је смијех сигнал припадања једној социјалној групи: „Наш смех је увек смех једне групе“ (Исто, стр. 5), односно у намјери смијеха да „се споразуме (...) са осталим смејачима, стварним или замишљеним“ (Исто, стр. 5). Још важније, сматра Бергсон, је својство смијеха да одржава будност и активитет човјека, а тиме и друштва, тако што га појединац доживљава као извјесну казну за аутоматизам и одсуство духа: „Та крутост је ‚смешно‘, а смех му је казна“, па се настоји поправити како би је избјегао: „Помоћу страха који задаје, он спречава ексцентрисање, држи стално у будном стању и међусобном додиру извесне активитете другог реда који би се могли издвојити и успавати, чини гипким све што би се могло издвојити и успавати“ (Исто, стр. 14).

Бергсон одриче постојање комичног и смијешног ван онога што је људско или је преко сличности са човјеком доведено у везу. А смијешно у људском је, према његовим ријечима, увијек продукт неке крутости, односно расијаности духа: „Смешна је извесна крутост механике, тамо где би желели наћи пажљиву спретност и живу гипкост једне личности“ (Исто, стр. 7). Доследно развијајући тезу да је основни извор смијеха живо увијено у механичко, Бергсон даље наводи облике смијешног у ријечима, у гестовима и покретима, и смијешне ситуације, а затим и најчешће начине на који се стварају. Комично у ријечима, како наводи Бергсон, постиже се убацивањем неке апсурдне мисли у утврђени реченички калуп. Смијешно у гестовима и

покретима, према његовим ријечима, представља „свако откривање без свог знања, нехотичан гест“, умножавање, понављање, односно оне појаве „по којим се једно душевно стање приказује без циља, без користи, ради самог ефекта унутрашње жеље“ (Исто, стр. 105). И, на крају, комичне ситуације Анри Бергсон окупља око три појма: „ђаво на отпонцу“, „пајац на узици“ и „лопта од снега“ (Види: Бергсон, 1920).

Мада, углавном, расправља о смијеху, Бергсон се у једном дијелу рада дотиче хумора и дефинише га управо преко разлике у односу на иронију. Према његовом мишљењу, иронија се састоји у томе да изриче „оно што би требало да буде, претварајући се као да верујемо да је то управо оно што постоји“ (Исто, стр. 93), а хумор у томе да се потанко и опсежно опише „оно што јесте, правећи се да верујемо као да би баш тако ствари требале да буду“ (Исто, стр. 93). Бергсон даље каже: „Тако дефинисан хумор је супротност иронији. Они су, и један и други, облици сатире, али је иронија говорничке природе, док хумор има нечег научничког. Иронија се појачава кад се уздижемо све више и више идејом о добру која би требало да постоји: зато се иронија може појачати изнутра, док не постане на неки начин говорништво под притиском. Хумор се појачава, напротив, силазећи све дубље и дубље у унутрашњост зла које постоји, да би му се појединости истакле са најхладнијом равнодушношћу“ (Исто, стр. 93 – 94). Он даље упоређује хумористу са „анатомистом“ односно патологом, из чега изводи „саму суштину хумора“, а то је прецизност, конкретност, техничке појединости, одређена фактографичност и закључује да је хумор „преношење⁴ из моралног у научно“ (Исто, стр. 94).

Као што можемо видјети, Бергсонови ставови у односу на остале теоретичаре које смо навели разликују се по томе што он одриче хумору осјећајно-емотивни моменат, за њега су осјећања највећи непријатељ смијеха, а за хумор је потребна извјесна хладноћа научника: „Смешно се, рекосмо, обраћа чистој интелигенцији, смех се никако не слаже са узбуђењем“ (Исто, стр. 102), али му не одриче рефлексију и естетски квалитет сматрајући да је тек друштво ослобођено брига у стању да се смије гледајући на себе као на неки умјетнички предмет. Као извориште смијешног у карактеру он види људску таштину истичући да се „она сама по себи једва може назвати

⁴ Под „преношењем“ Бергсон подразумева обрте и интерференције свих врста које сматра извјесном игром духа која се оспољава игром ријечима: „Постигли ћемо смешан утисак ако пренесемо природан израз једне мисли у неки други тон“ (Бергсон, 1920, стр. 90), а хумор је поред ироније, пародије, буфонерије само једна од врста тог „преношења“. Основни ефекти преношења, „два противна правца комичне маште“, су деградација и претјеривање.

пороком, па ипак сви пороци гравитирају њој“ настојећи да буду средства њеног задовољења. „То је дивљење самом себи за које се мисли да је изазвано код другога“ (Исто, стр. 129).

Жерар Женет у својим ставовима такође полази од тезе да хумор у себи садржи неку врсту помирљивости са свијетом који описује (Види: Женет, 2002, стр. 206). Он донекле прати Бергсонове ставове када каже да и иронија и хумор могу бити примјењиви у сатири или полемици, само што је, по његовим ријечима, хумор суптилнији, јер не подрива стварност већ оно што се сматра њеним правилом, и зато се хумор веома приближава нонсенсу. Томе у прилог он наводи веома сликовит примјер: „*Ви не тлачите Црнце*, било би иронично питање, насупротив томе: *Потпуно сте у праву што тлачите Црнце*, припада сфери хумора. Другим ријечима: „Иронија доноси антифразу на чињенички суд, а хумор на вредносни (...) он прихвата чињеницу без поговора *мири се са њом (...) са насмејаном препуштеном доброћудношћу, убеђен да је зрно лудила у поретку ствари (...) Претвара се да сматра ненормално нормалним*, и шире добро, оно што сматра лошим“ (Женет, 2002, стр. 207).

Насупрот већине досада наведених ставова о смијеху у којима мислиоци, углавном, заузимају резерве према одређеној врсти смијеха, Николај Хартман у својој *Естетици* (1953) ниједној врсти смијеха не одриче естетски квалитет. За њега су и смијех и подсмијех израз радости у комици живота. Ипак, он прави заокрет у тумачењу овог проблема тиме што у смијеху уочава два пола, естетски и етички. Док је могуће уживати у свакој врсти смијеха, јер је комичност ствар предмета, само хумор од свих врста смијешног посједује *карактерно условљен етос*. Другим ријечима, хумор се налази у очима посматрача, зато хумор увијек подразумејева и једну врсту дубље осјећајности, то је ствар писца, начина на који он комично схвата, како умије да га репродукује и пјеснички искористи. Према Хартмановом мишљењу, хумор је само један од начин искоришћавања комичног. Други начини су празно забављање у комичном, виц или искориштавање комике ради поенте, иронија и сарказам, који се сви од хумора разликују по етосу смијеха, а исти су по пријемчивости за комику. Етосом смијеха се, како наводи Хартман, „одређује унутрашњи став према комичноме и тиме само комично надобликује“, он се „не односи само на смех, већ чини читав један животни став човеков“. При томе хумор карактерише етос смијеха „топла срца, пуног љубави, ублажавајућег и саосећајућег“, а то му обезбјеђује „боју добронамјерности и добродушности“. Хумориста само посматра свијет, и добро и лоше у њему прихвата с насмијеном добродушношћу, знајући да је зрно лудила у поретку таквог свијета.

За наше схватање хумора нарочито су битни ставови Луиђија Пирандела и Михаила Бахтина јер смо се у раду највише користили њихових концепцијама, тим прије што обје теорије у смијеху виде „деконструктивно-продуктивну функцију“ (Перишић, 2010, стр. 133).

У свом тексту *О хуморизму* (1908) Пирандело покушава повезати комично и хумор једним заједничким термином, а то је *хуморизам*. Након тога он прави разлику међу поменутиим терминима и истиче да се она састоји у томе што је комично запажање противног, док је хумор скоро-па-осјећање противног које долази послије рефлексije о узроку смијешног несклада, те је тако, по његовим ријечима, комично подврста хуморног. Он, такође, износи поставку да се трагично и комично међусобно прожимају у хуморизму, те да се може говорити о некој врсти катарзе путем смијеха у коме се називу и „болна страна весеља, и смијешна страна људске боли“ (Пирандело, 1963, стр. 17). Суштина хуморизма, према његовом мишљењу, је контрадикција између мисли о идеалном и савршеном свијету (наше представе о њему) и реалне слике свијета коју доживљавамо. Само што код хумористе та контрадикција не изазива бијес и негативна осјећања, већ милосрдно опраштање. Пирандело још додаје да је суштина правог хуморизма у томе што хумориста приказује „сваки пут детаљно, у живом облику, разлоге својих компромиса и својих опраштања (Исто, стр. 76).

Пирандело истиче да је хумор ствар модернијих писаца, код којих су услед „нарасле осјетљивости и због прогресије (јао!) цивилизације опћенитија она расположења духа, они услови живота који су погоднији феномену хуморизма, или боље, становитом хуморизму“ (Исто, стр. 15), као и да су хумор и туга двије ствари по којима се народи међу собом највише разликују, односно да „сваки народ има свој властити хумор“ (Исто, стр. 21), јер се хумор остварује у језику као чувару „националне есенције“, али и да постоји нешто битно и суштинско што је карактеристика хуморизма уопште. У неколико наврата Пирандело као да описује Андрићев начин стварања: „свечан начин којим алудира на смијешне догађаје и изриче неку апсурдност; недужан и наиван изглед којим прави опажања пуна довитљивости и познавања свијета, посебна доброћудност којом као да гледа с доброхотношћу (...) грешке и злобе људске; фина иронија коју он употребљава са толико провидне једноставности и одвратности према јеткости; нарочита отвореност којом изгледа жељан оправдати људе и дјела у исти час кад је управљен на то да их најгоре мучи“ (Исто, стр. 21 – 22). Говорећи о Ариостовом *Бијесном Орланду*, Пирандело каже: „У удаљености времена и простора, пјесник види пред собом један чудесан свијет који су дијелом легенда, дијелом каприциозна измишљања пјевача изградили око Карла Великог. Он види цара, али нипошто као ону *мрачну ствар* Пулција,

како шета по главној дворани застрашен од силних војска Сарацена (...) Он схвата да је један цар овдје за *фарсу* или за казалиште лутака“, а затим додаје да би то био лаки смијех добијен бурлескним неотесаним наруживањем неке фигуре, и узалудно трошење грађе. Не желећи смијех поруге, Ариосто захваљујући „магији стила“, која личи на *игру* „која зачуђује и зачарава због своје ванредене гипкости“, гдје му грађа пружа могућност „у ономе што имају вјечнога људска осјећања и људске илузије, он се сав поистовјетује, док не пода саму конзистенцију стварности својој представи; гдје не може, гдје се самим његовим очима открива непоправљива иреалност онога свијета, он пружа напротив представи једну лакоћу, готово сањалачку, која се сва обвеселује једном врло суптилном дифузном иронијом“ (Исто, стр. 46 – 47). За Пирандела хуморизам у стилу неког писца је „магична моћ“ тог стила и једини начин да се савладају несводиви елементи неке грађе и учине кохерентним. На тај начин пјесник „запањује и смијеши се над запањеношћу, туђом и својих истих лица“ (Исто, стр. 49). Због ове особине хуморизам има субверзивну и подривајућу функцију да „разлаже, демистифицира, другим ријечима – да де-конструира, да стргне маску, да збаци реторичку одору“ (Роић, 1989, стр. 135).

Поистовјећујући хумор и оно што је још њемачка романтичарска филозофија означила „романтичарском иронијом“ Пирандело у њима види и извјесну оштрицу сатире: „Пјесникова је иронија једна врло танка пила, која има толико зуба, па и онај сатире, који гризе мало све, танано, танано, скровито, скровито“ (Пирандело, 1963, стр. 49).

Као што можемо закључити и Пирандело сматра да је хумор ствар писца и његовог начина на који посматра свијет и претаче га у књижевно-умјетничко дјело. Такође, наглашена је и тежња хумористе да пажљиво и детаљно описује предметни свијет уживљавајући се у њега, (хумор „раствара, унеређује, чини нескладним“) (Исто, стр. 25).

Пирандело сматра да је суштина умјетничког дјела у рефлексiji која је „готово облик осјећања, готово огледало у којем се осјећање прозорно гледа“, а да је у хумористичком дјелу то огледало „мрзле воде, у којој се пламен осјећања не огледа само, него се уроњава и гаси: сиктање воде је смијех који побуђује хумориста; пара коју испушта је често мало димовита фантазија хумористичког дјела“ (Исто, стр. 78). Алхемијско својство књижевног дјела, нешто што нам стално измиче а што чини његову суштинску вриједност, то је хумор по Пиранделу. Измаглица која остаје пошто се осјећање о опаженом разбије о „мрзлу воду рефлексije“. Зато је станиште хумора у књижевном дјелу, према његовим ријечима, у дигресији, у ауторском коментару, у позиву на овјешталу мудрост којом се разбија фантазија и кохерентност неког причања. Тиме се ствара „удвостручење у

акту концепције“ (Исто, стр. 79) које је плод пишчевог духа у коме станује хумор. Пирандело даје и одговор на питање какав је то дух хумористе, па каже: „Сваки прави хумориста није само пјесник, такође је критичар“ у коме „једна наслијеђена или урођена меланхолија, тужне згоде, једно горко искуство живота, или такође један песимизам или скептицизам стечен студијем и разматрањем о судбинама људске егзистенције, о удесу људи, итд. могу одредити оно посебно духовно расположење које се обичава назвати хумористичким“ (Исто, стр. 79). У таквом човјеку, наставља даље Пирандело, „се не може родити једна мисао, а да му се одмах не роди једна друга противна, супротна; којему за један разлог за који би требао рећи *да*, одмах не ускрсну један и два и три који га присиљавају да каже *не*; и између да и не га држе неодлучна, сметена, читавог живот; човјека који се не може препустити једном осјећању, а да одмах не примјети нешто унутра што му прави гримасу и смуђује га и озлојеђује га и раздражује га“ (Исто, стр. 82).

Када су у питању ставови Михаила Бахтина, сумарно ћемо изнијети неколико општих запажања. Своје основне ставове о смијеху и његовој улози у историји културе Бахтин је најдоследније изнио у књизи *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* (1978). Он сматра да је смјеховно виђење свијета подједнако важно колико и озбиљан поглед, ако не и важније, јер кроз смијех се тај свијет преиспитује: „Смех има дубоко значење погледа на свет, он је један од најбитнијих облика истине о свету у његовој свеукупности, о историји, о човеку; он је посебно универзално гледање на свет, које види свет друкчије, али не мање (ако не и више) битно но *озбиљност*“ (Бахтин, 1987, стр. 80). Захваљујући својој амбивалентности смијех прочишћава свијет од „догматизма, једностраности, окошталости, од фанатизма и категоричности, од елемената страха и застрашивања, од дидактичности, од наивности и илузија, од рђаве једностраности и једнозначности, од глупе бучности“ (Исто, стр. 138).

У вези са оваквом концепцијом смијеха Бахтин даље развија тезу о смијеху као одлици културе широких народних маса, којима је он средство побуне против институција моћи. Бахтин под народном културом заправо подразумијева „други свет“, „незванични свет“ (Види: Бахтин, 1978) којим је изражено народно супротстављање важећем, официјелном свијету, са његовим правилима, нормама и хијерархијом. Најпотпунијим и најчистијим изразом народне смјеховне културе Бахтин сматра карневал⁵. За Бахтина је

⁵ Иако није баш у потпуности одређено, највјероватнија претпоставка је да ријеч карневал потиче од латинских ријечи *carnem levare* или *carnelevarium* што би у преводу значило „одстранити месо“ или „лишити се меса“ („Carnival“, *Encyclopedia*

карневал вид универзалне народне слободе који се супротставља официјелном животу. Карневалски живот се одликује амбивалентношћу, инверзијом улога, материјалношћу, приказима неумјерених гозби, мноштва људи који су добили неке нове улоге и између којих се остварује тијесна веза у току ове светковине. Још једна од значајних особина карневала јесте присуство подразумијеваног другог свијета који је био маргинализован у периоду цијеле године, а који тек у вријеме карневала долази „на власт“. Тако карневал неизоставно у себи носи једну субверзивну и превратничку црту, јер подразумијева правило које се крши, али само у одређено доба године, у току самог карневала. Битна за Бахтиново поимање смијеха је и његова концепција непрестаног и незавршеног дијалога који се стално одвија. Према његовом мишљењу, не постоји ниједна сфера људске дјелатности, како она у прошлости тако и она у садашњости која је потпуна и завршена. С тим у вези Бахтин у науку уводи још један појам, а то је полифонија. Он сматра да је све непрестано у дијалогу, а да се на фону те непрестане полифонијске дијалогичности смијех јавља као опрека свему дефинитивном и завршеном. Карневал и хумор воде ка полифонији⁶, односно одликује их полифонична концепција истине. Полифонија се у карневалу остварује тако што је карневал сам по себи свијет у свијету. Карневализација ствара контекст у коме се чују различити гласови присутних и подразумијеваних свијетова (које

Britannica, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/96363/Carnival>, 23. 6. 2011).

Као појам у свакодневној употреби карневал, углавном, означава прославу уочи почетка Ускршњег поста и раширенији је у западном хришћанству, а његова источна варијанта су покладе или месојеђе. Сматра се да је Италија колијевка карневала и да он свој настанак дугује хришћанству, мада неки подаци указују да је карневал постојао и у вријеме паганске религиозности у виду римских сатурналија и баханалија које су у вези са грчким дионизијским свечаностима. Углавном је везиван за средњи вијек и подразумијева слављење живота пред скори пост. Због тога је карневал обиловао разним врстама неумјерености и пражњења у храни, пићу, сексуалним уживањима, игри, музици. Карневалом се заправо означавала друга (неофицијелна) народна и скривена страна човјековог живота која је могла доћи до израза само у појединим дијеловима године као што је пред почетак поста

⁶ Полифонија или „говорна разноликости романа“ је још један термин Бахтинове филозофије који се односи на вишегласје као основну одлику језика и дискурса. Управо је у томе и суштина Бахтинове теорије карневала. Идеја хетероглосије и надилажења једног мета-гласа и мета-истине је била радо прихваћена од стране деконструктивиста и постмодерниста. Лако је примијенити ту теорију на различите маргиналне идентитете, било да је ријеч о родним, етничким, културним или неким другим идентитетима.

бисмо могли назвати и епистемама) међу којима постоји дијалог. Све оне су ту у карневалу ради преиспитивања истине.

Свијет карневала захтијева и карневалска правила, а то су: „специфична празничност без страхопоштовања, потпуно ослобађање од озбиљности, атмосфера једнакости, слободе и фамилијарности, смисао погледа на свет својствен непристојностима, лакрдијашка устоличења – свргнућа, весели карневалски ратови и туче, пародијски диспути, повезаност кржаве кавге с порођајем, афирмативне клетве“ (Исто, стр. 271).

Имајући у виду Бахтинове поставке, можемо закључити да је карневал средњовјековном човјеку служио као једно од средстава да се побиједи страх, али и као начин да се изрази сопствена мисао која се косила са официјелном. Карневал слави уништење и нестајање старог, те долазак и стварање новог, односно обећава нов живот и раст. У карневалу је све континуитет, смјењује се живот и смрт, старо и ново.

Управо из карактеристика карневала као што су јавни простор, одређено вријеме у години када се одржава, те измијешаност, односно нове улоге које даје, као и употреба и присуство масе и масовног спектакла, произлазе и неки од основних поступака карневализације у књижевности.

Ово наше кратко освртање на значење термина хумор у културној историји завршићемо тезама Александра Бошковића. У већ помињаној студији Бошковић предлаже да се одговор на питање шта је хумор тражи у теоријама Ф. Шлегела, Ж. П. Рихтера, Шопенхауера, Пирандела, Н. Хартмана, Женета, Ека јер сви они излаз при дефинисању хумора проналазе у „његовој вези са емоцијама, а самим тиме са етиком“ (Бошковић, 2006, стр. 632). При дефинисању овог појма Бошковић је истакао да је нешто битно другачије од пресудног значаја за постојање хумора. Мислимо да је одговор на то питање у емоционалној сфери, хумору се не може смијати, већ се ствари могу процјењивати као хуморне: „То је драмска и естетска емоција *par excellence*“ (Бошковић, 2006, стр. 689).

Он у дефинисању хумора полази од Витгенштајнових анализа у којима се језику даје епистемолошки примат и асоцијативне теорије значења. Према Витгенштајновом схватању, ријечи и реченице саме собом не значе ништа, „ако хоћемо да одредимо значење речи, морамо одредити начин на који је реч употребљена као инструмент језика“ (Исто, стр. 677), односно да се свако значење ријечи и реченица објављује тек у њиховом ситуирању у одређени контекст. Асоцијативна теорија значења пружа увид у то да је асоцијативно мишљење примарни когнитивни процес. Асоцијације „показују да је начин на који се доносе процене зависан од вербалних и визуелних модела. Парадигма асоцијација се продужава увиђањем да перцепција никада није лишена лингвистичких асоцијација. Шта год да се опажа, никада се не опажа само за

себе, већ је увек праћено извесним асоцијацијама“ (Исто, стр. 638). Али је у њој Бошковић пронашао и оправдање тезе о субјективности при доживљавању и сагледавању хумора: „Једна парадигма асоцијација јесте приоритет и норма. Упитати за асоцијацију јесте питати за уобичајено, или примарно, насупрот секундарним, удаљеним или забаченим асоцијацијама. Тако можемо свакога упитати на шта њега најближе асоцира нека реч или ствар: убрзо ће се открити како је оно што је за некога дословно и буквално, за неког другог девијантно и одступајуће. Ту и лежи сва релативност и неухватљивост хумора“ (Исто, стр. 634).

Један од могућих одговора

Бошковић хумору прилази као једној од емоција, али да би га дефинисао он прво дефинише емоције у складу са налазима когнитивне психологије, па каже: „Будући да је емоција процена (употреба језика плус сликовито излагање) која узрокује телесни осећај и радњу, онда хумор није ништа друго до исказ (процена) која узрокује осећање и радњу у извесном контексту“ (Бошковић, 2006, стр. 636) из чега произлази да се на хумор може примијенити све оно што важи и за остале емоције. Прије свега ту мисли на субјективно исходиште, промјењивост која зависи од промјењивости перцепције субјекта и његове мисли о томе, немогућност постизања два или више пута истог хуморног ефекта, итд.

Цитирајући психолошко становиште да „смисао за хумор означава емоционалну зрелост“ (Grotjahn, уп: Бошковић: 1957: 81), Бошковић при рјешавању односа хуморно – озбиљно, предлаже да се пође од адресата који прима хумор, од његовог психичког стања које је основа за процјену хумора. За хумор је потребна „поетска дозвола“ која искључује буквалност и „непросветљену озбиљност“ пружајући „витални, живи, увиђајући хумор“ (Бошковић 2006, стр. 638). Он истиче и да је хумор нарочита врста посматрања, за коју је неопходна непристрасност⁷ и дистанцирање од

⁷ Бошковић затим ближе дефинише непристрасност: „У том смислу, непристрасност подразумева да се према обично корисној, вредној, али чак и некорисној, болној или штетној ствари или предмету субјекат односи као према неутралном, како би се та ствар (или предмет) ценила. Хумор и уметност се често одвајају од потрошачких и уобичајених сврха (у основи, глобално тржиште, економија и маркетинг се са овим ставом не би сложили). Сврха им је, може бити, да буду артефакти, тј. естетски предмети. Непристрасно посматрати не значи посматрати небрижно. Да би се хумор схватио не сме се бити индиферентан према девијацијама или грешкама које хумор

предмета, „свакодневних вредности и предрасуда“, али не дистанцирање у смислу емоционалне хладноће. За Бошковића, хумор управо подразумева и негативна осјећања, која се увиђају, али успијевају потиснути и у први план излази хуморно осјећање попут игре, ослобођено сврсисходности и утилитарности. „*Нешто је грешка, страх ме је, не могу да се дистанцирам изазива бијес у мени. Нешто је грешка, али није ме страх, прихватим је, могу да се дистанцирам хумор*“ (Види: Бошковић, 2006, стр. 646).

Веома битно за нас је то што Бошковић у хумор укључује и гротеску, као сљедећи степен хуморног. Гротеска, према његовом мишљењу, нагиње хумору тиме што у себи носи двогубост која и једно и друго суштински дефинише. Та двострукост значи видјети позитивно и негативно истовремено, али је тачно и то да се гротеска приближава тој двострукости погледа на ствари и објекте и њихове контрадикторне аспекте (уп: Кајзер 1995; 2004), управо зато што она представља немогућу хармонију различитих емоција. Све док се човек држи те перспективе, перспектива ужасног је потиснута, са гротескним хумором постоји прихватање негативних емоција. Бошковић као примјер наводи сљедеће искуство: „Ово је ужасна сцена или такав контраст боја и предмета да изазива језу, али ћу допустити да то искуство доживим“ (Бошковић, 2006, стр. 645).

Основно својство хуморног става је и према Бошковићевом мишљењу прихватање живота са свим грешкама и компромис са стварношћу.

Хумор извире из другачијег погледа на стварност, из одређене врсте *перспективизма* који у себи сажима умјетнички поглед на живот, научничку моћ запажања и прецизност, филозофски дух симпатије према свијету и његовој несавршености. Смијех хуморизма је помијешан са боли, јер је настао из поређења малог свршеног свијета и апстрактног и савршеног идеала, зато је он пун симпатије и толеранције.

Литература

- Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* (preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković). Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1989). *O romanu* (preveo Aleksandar Badnjarević). Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog* (prevela s ruskog Milica Nikolić). Beograd: Zepet book world.
- Bergson, A. (1920). *O smehu*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Bošković, A. (2006). Humor, *Književna istorija* br. 130. Beograd, 625 – 672.

укључује. Хумор, дакле, није индиферентност, равнодушност, већ знак упозорења или приправност за понашање и догађаје“ (Бошковић, 2006, стр. 644).

Encyclopedia Britannica, „Carnival“ [http:// www. britannica. com / EBchecked / topic / 96363 / Carnival](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/96363/Carnival), преузето: 23. 6. 2011).

Ženet, Ž. (2002). Da umreš od smeha. *Figure V*. Novi Sad: Svetovi.

Кажер, В. (1973). *Језичко уметничко дело*. Београд: СКЗ.

Липс, Т. (1975). О humoru. *Књижевност*. Београд, год. XXX, knj. LX, sv. 5.

Loma, M. (1995). Arebeska i groteska po shvatanju Fridriha Šlegela. *Reč*. broj 10, Београд, str. 83–9.

Novalis (1960). *Schriften*, vol II. (eds. Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl, Gerhard Schulz). Stuttgart: W. Kohlhamer Verlag.

Perišić, I. (2010). Uvod u teorije smeha. Београд: Službeni glasnik.

Pirandello, L. (1963). *Humorizam* (preveo Vladimir Rismondo). Split: Novinsko-izdavačko preduzeće „Slobodna Dalmacija“.

Ristić, M. (1957). *Od istog pisca*. Novi Sad: Matica srpska.

Roić, S. (1989). Jedan pojam traži teoretičara: prilog ponovnom čitanju Pirandellova ogleда о „Humorizmu“, *Republika, časopis za književnost, umjetnost i javni život*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 131 – 139.

Секулић, И. (1959). Тек две три речи о хумору. Огледи, *Српска књижевност у сто књига*. књига 67, Нови Сад – Београд, 315 – 319.

Surio, E. (2000). О smešnom i komičnom. (prev. Mihailo Vidaković). *Књижевност*, br. 1–2.

Хартман, Н. (1978). Комично. *Естетика*, Београд: Бигз.

Šlegel, F. (1999). *Ironija i ljubav* (preveo Dragan Stojanović). Београд: Zepter Book.

Šopenhauer, A. (1981). *Svet kao volja i predstava I* (preveo Božidar Zec). Београд: Grafos.

Suzana Lalović

DEFINING THE CONCEPT OF HUMOR

Summary

The main goal of this paper is to define literary-theoretical concept of humor. In the first part of the paper humor is first considered in relation to similar concepts such as comical and funny while the second part of the paper offers a concrete analysis of humor. It can be viewed through theoretical explanations of Aleksandar Bošković, Nicolai Hartmann, Arthur Schopenhauer and Luigi Pirandello who all point out that humor is a particular kind of observation which requires impartiality and distancing from the subject of "everyday values and prejudices", but not in terms of emotional coldness. Thus defined humor becomes a special form of perspectivism, which among other things, includes the recognizing element.

Keywords: humor, theories about humor