

## **Гротескното преобликување како можност за жанровска интерференција (од Аристофан до Сервантес)**

Аспектирањето на облиците на смешното претставува мошне сложена и повеќестрана задача. Природата на смеата како излевање на сублимирани емоции, од уметничко-естетска гледна точка подразбира мноштво изразни форми (начини на најразлично говорно организирање) – хумор, иронија, сатира, пародија, бурлеска, травестија, и др., па сè до елементите на нонсенс хуморот и гротеската. Интересно е што поголемиот дел од овие изразни облици е директно врзан со смешното во неговиот чист вид, додека нонсенс хуморот и гротеската ја воведуваат смеата која е осветлена или од логички (рационален) аспект, каков што е случајот со нонсенс хуморот (разобличување на логичката страна на смеата, т.е. нејзината мотивираност и премин кон бесмисла, сосема видливо кај Дејвид Керол и т.н. смеа без причина) или од аспект на „отуѓувањето“ на смеата кон негативното поле (гротеската).

Гротеската на свој начин ја прикажува можноста за спојување на разновидни (хетерогени) елементи, пренагласени во дадени својства, нешто слично како метафората во реториката, каде туѓото (далечното), непријатното, страшното, теобното се доведуваат во релација со позитивната емотивна насоченост. Во еден поширок контекст, гротеската сведочи за неминовното интер/трансдисциплинарно проникнување во полето на хуманистичките науки воопшто, бидејќи дилемите кои ги отвора би можеле да бидат предмет на проучување на различни дисциплини (литературна наука, естетика, филозофија, психологија, историја и сл.). Ова проследување на облиците и преобликувањата на гротеската сепак има за цел да го аспектира нејзиниот смисловен и изразен потенцијал, кој е истовремено и конструктивност и субверзивност.

Во мошне важната студија (која е и докторска теза) на М. М. Бахтин за Рабле и народната култура на ренесансата, како издвоен сегмент во промислувањето на народната култура фигурира терминот карневализација (1978: 234-319), под што се подразбира специфично влијание на карневалскиот јазик (во форма на транспонирање) врз литературата. Бахтин во суштина го изведува овој термин во корелација со соодветната обредно-претставувачка форма, посочувајќи дека карневалското чувствување на светот е примарниот облик на човековата ориентираност кон животот

и културата. Во таа смисла, оваа определба личи како да ѝ противречи на хронолошката логика – се работи за такво чувствување на светот кое потекнува од почетоците на човековата култура, а од друга страна етимолошки се темели на подоцнежниот назив. Сепак, тврдењето на Бахтин е дека карневалот е вграден во фолклорните основи на културата.

Оваа дилема уште еднаш ја потцртува неможноста да се детерминираат точните поставености на митологијата и фолклорот, што до ден-денес ги поттикнува процесите на превреднување на научните поставки. Соодветно на ова, исказот на Ј. Владова за преобразувачката постапка на Плаут во однос на грчките обрасци како да ја потврдува оваа нелагодност во разрешувањето на проблемот на примарноста меѓу митологијата и фолклорот, но и меѓу фолклорот и подоцнежните претставувачки форми: „Типичен белег на Плаутовата постапка е тоа што тој ја нарушува композицијата на грчкиот изворник со потенцирање, карикирање на ликовите, со воведување на ласцивни изрази, вулгаризми, мрсни шеги, со хумор кој има форма на лакрдија. Овие елементи од постапката на Плаут, секако, не се должат на атичкиот извор, туку науката ги врзува со фолклорните влијанија од италијанската народна фарса.“ (2001: 72).

Покрај карневализацијата како посебен начин на доживување на светот и неговите односи, Бахтин се задржува и на дефинирањето на гротеската и нејзината амбиваленција. Во тој поглед, неговото дефинирање на „гротескниот реализам“ на Рабле се потпира врз реалистичноста на она што го нарекува „материјално-телесен принцип“ (универзален и општонароден) и амбивалентноста на животните циклуси. Разгледувајќи ја етимологијата на гротеската како вид сликовност, најрани докази за неа наоѓа во митологијата и архаичната уметност на сите народи, па во врска со тоа ги детерминира трите етапи на нејзиниот развој – гротескна архаика, гротеска на класичната епоха и доцноантичка гротеска. Од друга страна, слично како и карневализацијата, терминот гротеска се појавува а постериори – по откопувањето на Титовите терми во 15 век, според посебниот римски орнамент кој бил наречен *la grottesca* (што во буквален превод би значело ‘подземна слика’). Интересно е што Бахтин го истакнува поимањето на природата на таа сликовна претстава во времето на нејзиното откривање (бизарна игра на животинските и човечките облици), став што отпосле ќе создаде низа следбеници, но и противници. Дел од проучувачите кои ги спомнува Бахтин (Флегел, Мезер, Шлегел, Иго, Хегел и др.) посебно се осврнуваат на естетските димензии на гротеската, како и нејзината посебна улога во комедијата дел арте.

Со цел да се отслика вака сфатената примордијалност на гротескната сликовност, но истовремено и да се открие амбиваленцијата како првичен начин на чувствување и изразување на светот, би било потребно да се истакнат и промислувањата на Виктор Иго и Волфганг Кајзер. Притоа, не би смееле да заборавиме дека во овој контекст двојноста као основа на изразувањето повеќе значи свесност за разновидноста, повеќеслојноста на претставите, што само привидно противречи со ставот на Фуко за сличноста како примарна категорија во обмислувањето на јазикот и светот: „Најпосле, четвртиот облик на сличноста произлегува од играта на *антипатијата*. Тука нема однапред одреден пат, однапред предвидена дистанца и пропишана последователност (...) Симпатијата (пак) е една инстанца на *Истото*, толку силна и толку нестрплива што не се задоволува да биде една од формите на сличното, таа има опасна моќ да *аслимилира*, да ги направи нештата идентични, да ги меша, да ги измолкне од нивната индивидуалност – значи да ги направи туѓи на она што некогаш биле (...) Затоа антипатијата ја компензира својата близначка – симпатијата.“ (1979: 90-91).

Виктор Иго во својот предговор кон драмата „Кромвел“ прави исклучителен зафат, отсликувајќи ја трипартитната романтичарска поделба на жанровите со настанувањето и развитокот на човековата култура и општество. Во врска со првобитното општество (време), Иго ја поставува лириката како темелна одлика на младиот човек, чија „молитва е целата негова религија: одата е целата негова кнжевност.“ (1979: 317). Во таа смисла, создавањето на нациите значи премин кон втората етапа и вториот доминантен облик (епиката), која ги одредува сите видови изразување (историјата, трагедијата, митологијата, театарот и сл.). Сакајќи строго да ги исцрта границите на општествените етапи, Иго за третата хронолошка инстанца (модерното време) посебно ја истакнува дуалноста како примарно обележје, врзано за христијанското поимање на „понорот меѓу душата и телото, понор меѓу човекот и Бога“. (318). Таа двојност посебно ја карактеризира гротеската, за која Иго тврди дека се среќава и во антиката, но скромно и срамежливо, во своите почетоци: „Така дојдовме до книжевниот врв на модерните времиња. Шекспир, тоа е драмата; драма, која во ист здив ги спојува гротескното и возвишеното, страшното и лакрдијашкото, трагедијата и комедијата, драмата е вистинската смисла на третата епоха на книжевноста, современата книжевност.“ (322) Притоа, Иго не заборава да ја потцрта креативната преобразувачка сила на гротеската, доведувајќи ја драмата во функција на огледално зрачење на „реалноста“.

Како еден од аргументите за релацијата на гротеската и модерната драма, Иго го наведува фактот што во антиката комедијата проблеснала само кратко, за разлика од трагедијата. Сепак, со оглед на тоа што Аристотел во својата поетика комичното го определува како елемент на грдото, „безболна грдотија“ која не нанесува штета, можеме да заклучиме дека навистина гротескното чувствување на светот ги има своите праоблици во антиката. Паралелно со овие промислувања може да ги поставиме и согледувањата на Волфганг Кајзер за гротеската во книжевноста, чија дефиниција Бахтин ја смета за најдобар показател на модернистичката гротеска: „Гротескното, тоа е облик на изразот за Ид.“ (Bahtin, 1978: 59). Ваквата споредба уште еднаш ја потенцира разновидноста како својствено обележје на гротеската, но и на примарното човеково изразување. Доколку земеме предвид дека дури и во истражувањата на Фројд за Егото и Идот (Silverman, 1983: 132-134), Ид се разликува од несвесното како примордијално и архаично (несвесното е репресирано, производ на културните ограничувања), тогаш Кајзеровата дефиниција сосема ја докажува ваквата примарност, но истовремено сведочи и за фактот дека воочувањето на разновидноста е она што суштински ја разликува гротеската од другите облици, притоа гарантирајќи ѝ одредена повластена позиција.

Несомнено, тврдењето дека гротеската ги обележува книжевното изразување и мислење би можело најдобро да се илустрира низ соодветните примери, кои во случајов се одбрани сосема интенционално, бидејќи тие се едни од најдобрите претставници на својата епоха. Со цел да се докаже дека гротескното преобликување и преосмислување навистина поттикнало жанровски промени, анализата ја насочуваме од една страна кон комедиите на Аристофан и Плаут, а од друга страна кон романот на Сервантес. Нивното сопоставување веќе упатува на жанровската специфичност. За да се разбере природата на античката комедија, потребно е да се разберат нејзините почетоци, кои иако се на различни локации (Сицилија/Мегара, Атина) и во различни форми (мимот како зачетник на духовно-моралистичката комедија), го обележуваат нејзиниот првенствено обреден карактер. Во рамките на старата комедија, чиј исклучителен претставник е Аристофан, под комична преобразба се поставени јавните обичаи, политиката и образованието (Ђурић, 1990: 340-344), но притоа без сатирично акцентирање (иако во еден контекст самиот Ѓуриќ упатува на Аристофан како „најгенијален од сите сатиричари“). Жерар Женет пак во дијалогот на Есхил и Еврипид (во „Жаби“ од Аристофан) ја наоѓа највидливата сатиричност, особено во сцените каде тие си разменуваат „имитации“ на дијалози од сопствените драми (Genette, 1997: 98).

Од друга страна, нашиот став за сатиричноста на Аристофан која не е доминантен белег на неговите комедии (уште повеќе, таа е произведена од комичната ситуација, не е цел сама по себе) го потврдува и исказот на Томовска: „Комедијата на Аристофан не е во поголема мера политичка од било кој друг литерарен, а особено не од било кој друг сценски (театарски) чин(ител) на своето време“. (Аристофан, 2000: 12-13).

Доколку навистина се согласиме со фактот дека „главната поента во оваа комедија е натпреварот меѓу Есхил и Еврипид, и заради тоа поетот ја испеал ‘Жаби’“ (Ђурић, 1990: 355), тогаш разгледувањето на другите елементи мора да дојде во непосреден допир со оваа поента. Најпрво би ги аспектирале ласцивниот хумор и игрите со зборови, кои Аристофан изобилно ги користи, што е несомнено и највидливо во агонот. Ласцивниот хумор, кој јасно го потенцира телесниот принцип овозможува аргументирање на обредно-претставувачкиот карактер на комедијата (нејзиното потекло се врзува со поворката од младичи и величењето на фалусот), но истовремено ја отвора можноста за уништување на бариерите меѓу публиката и актерите, што значи разбивање и супримирање на разновидностите во гротескна форма. На таков начин се согледува и стилот/изразот на Есхил, обвинет дека постојано зборува низ сложенки и метафори, за разлика од Еврипид, кој е осуден од озборувањето во неговите дела. Сепак, за да ја потенцира хетерогеноста на гротескните претстави, Аристофан прави уште едно поместување, тривијализирајќи ги зборовите од Еврипидовите драми и со тоа постигнува комични ефекти. Такви се синтагмите „воздух Зевсово куќиче“ или „чекорот на времето“ (Аристофан, 2000: 92), при што во врска со првата синтаagma Томовска одлично забележува дека Аристофан неочекувано и „неприродно го дели Еврипидовиот стих“, потсилен и низ употребата на деминутивот (93). Се разбира, во корист на тезата за гротеската како доминантна претставувачка форма, но и естетска димензија во комедијата на Аристофан сведочат многубројните сопоставувања на старото и модерното, божественото и човечкото, храброста и страшливоста (Херакле и Ксантија), возвишеното (трагедијата) и ниското (комедијата), и сл.

Ликовите на Дионис и Херакле претставуваат исто така едно од жариштата каде гротеската ја пројавува својата сила. Дионис во неговата делумно феминизирана пројава (во фустан со котурни, лавовска кожа и боздоган) претставува една разнородност (и во културно-родова смисла), слично како и Ксантија, кој е визуелно определен како потчинет, јавајќи на магаре. Притоа, потенцијалот на гротеската се забележува во епизодните сцени, каде „преоблекувањето“ на Дионис и Херакле и Херакле и Ксантија значи фактичка промена на идентитетот, кој само на таков начин се

перципира од соговорниците. Тоа е всушност една несводливост на идентитетот, парадоксално составен од хетерогени елементи. На сличен начин се предава и една гротескна претстава („комичниот Херакле“), која Аристофан не ја употребува на „класичен“ начин. Всушност, се работи за истовремено поместување на комичните средства, загатнати уште во мимот (Херакле кој е детронизиран во физичка смисла). Во овој случај, гротескната претстава на Херакле е заменета со Дионис, кој како спој на диспаратни елементи претставува извор за комични недоразбирања и конфликти. Во одреден дел од текстот тоа се случува и со Ксантија (во гостилницата). Оттука јасно можеме да ја согледаме тенденцијата гротеската да се позиционира во градењето на ликовите и во дијалозите, при што нејзиниот потенцијал се засилува со неочекуваното спојување на елементите, кое како да ги поставува под неминовно испрашување античките категории на веројатното и можното.

Видливо жанровско поместување се забележува на преминот од средната кон новата античка комедија, што соодветно се одразува и низ поместувањето во гротескното сликање. Новата комедија, чии белези се јасно воочливи низ римската комедија на Плаут (поради фрагментарноста на делата од тој период), целосно го фокусира интересот кон секојдневниот живот и интимноста, што води кон гротескни ликови, но и гротескни ситуации. Од тој ранг се и промените кои се случуваат во структурата на комедијата, како и разбивањето на строгоста во содржината на деловите (се исфрлаат хорските партии, парабасата, епизодите стануваат чиновни, агонот проширен ефект на комедијата и сл.). Од друга страна, Тронски мошне правилно забележува еден податок за Плаут, кој ја осветлува негативната страна на научните генерализации: „Римскиот комедиограф Плаут, кој ги преработува делата од новата комедија, има една впечатлива комедија *Заробеници*, која претставува исклучок од вообичаениот тип и во која нема љубовна интрига. На крајот од делото, писателот им го свртува вниманието на гледачите кон необичноста на текстот: ‘овде нема ни силувања, ни љубовни интриги, ни грабнување на деца, ни парични измами, и овде вљубениот младич не ја ослободува хетерата од својот татко’. Ова набројување ги содржи сите вообичаени мотиви во комедијата, освен еден единствен – *препознавањето*: тој не е спомнат, бидејќи е употребен во *Заробеници*.“ (1952: 202).

Фактот дека Плаут го преориентира комичниот ефект од ситуацијата кон ликовите кои се типизирани е нешто што е сосема јасно, но во овој случај станува видливо гротескното потенцирање на дадени ликови во споредба со оние, кои се само манифестација на некоја пренагласена особеност (Мегадор наспрема Еуклион).

Мегадор е отсликан гротескно, старец кој поседува младешки желби, кои притоа се поттикнати од старата „сводничка“: „Кога се жени човек под старост со средовечна жена, па ако случајно дедото ја забремени бабата, сметаш ли дека тој пород нема да носи име посмртниче? Сега сакам, сестро, да те ослободам од таа грижа“. (Плаут, 2001: 17). Иако во овој случај не станува збор за чиста гротеска (од типот на „бремената старост“), фактот дека Федра, која е бремена, ги прекршува општествените норми повторно и во друг вид ја потсилува амбиваленцијата. На сличен начин, и со доза на смеа која е темна и жална, е изграден типизираниот лик на робот-скитник Стробил, кој е истовремено и досетлив и неразумен.

Сепак, во драмата „Скржавец“ на Плаут доминантната гротеска е поставена во ликовите на готвачите и нивните дијалози. Тој сегмент, кој изгледа сосема епизодно, всушност е носител на голем дел од комичниот ефект (недоразбирањето на Конгрион и Еуклион, играта на зборови-грнето, пресоздавањето на ритуалната „свадбена тепачка“ и мотивот на ѓаволската кујна): „Мили браќа и граѓани, жители, комшии и сите други гости, направете ми пат да бегам: Сите патишта нека се слободни. Никогаш не сум одел да готвам кај олку налудничави. Толку ме испретепаа и мене и моите ученици! Сиот сум испретепан и речиси умрен. Толку ме испретепа старецот. Никаде не сум видел повеќе стапови. Па ме истера надвор и мене и помошниците, испретепани со стапови. Пропаднав кутриот. Туку, еве го пак стариот, го отвора својот Баханал и доаѓа. Знам што да правам. Самиот ме научи на тоа“. (Плаут, 2001: 34).

Фактот дека Конгрион е готвачот од „машката страна“ на свадбата сосема јасно го потенцира ритуалното (и еротското) значење на тепачката, а неговото демистифицирање како авторитет во занаетот, лишен од привилегиите, го означува слободниот и креативен потенцијал на гротеската, која во својата основа е сосема соодветна на карневализацијата како однос/поимање на отсликаниот свет. Доколку гротеската ја сфатиме (според Бахтиновото тврдење) како сликовна манифестација, тогаш карневализацијата упатува на односот (или ставот) кон светот како искуствена стварност, но и односот кон уметничкиот свет, што значи дека карневализацијата е единствената категорија која наоѓа методолошка оправданост во два различни системи (кои најчесто се разгледуваат изделено). Токму можноста да се зборува за реализација од поинаков вид (која не ја засега природата на мимезисот, туку ставот кон прикажаниот свет) го мотивира Бахтин да дефинира посебен вид „гротескен реализам“ кај Рабле. Во таа смисла, гротеската ја разбира како отсликување на карневалското чувствување на светот. Интересно е што Бахтин не се осврнува кон хиерархизирање на

овие две категории (т.е. определување на тоа која е примарна), но кај него сепак постои свест за нивната нужна испреплетеност.

Како трета инстанца во нашата анализа е поставен романот „Дон Кихот“, кој со својата жанровска хибридноста упатува на можноста постојано да биде проследуван и сепак да претставува непресушна инспирација за нови аспектирања. Женет во „Палимпсести“ посебно ги истражува различните видови текстуални спреги и трансформации, определувајќи ги од една страна пародијата и пастишот како несатирични, а од друга страна травестијата и карикатурата како сатирични, двојки кои меѓусебно се разликуваат и според критериумите трансформација-имитација. Од друга страна, пародијата се поставува во редот на жанровите чиј стил е „благороден/висок“ (еп, трагедија), но чиј предмет е вулгарен (1997: 22). Ваквата аристотеловска дефиниција претходно е мотивирана со согледување на нужната поврзаност на жановите, што несомнено отвора можност да се запрашаме за природата, потеклото и идентитетот на примордијалниот жанр (ако воопшто може да се дефинира): „Пастишот и пародијата се впишани во самиот текст на епот, што на Скалицеровата формула ѝ дава посилено значење од она кое тој ѝ го наменил: како ќерка на рапсодијата, пародијата е секогаш веќе присутна и жива во мајчината матка; а рапсодијата, која постојано и реципрочно се храни од својот изданок, слично на есенското цвеќе на Гијом Аполинер, е ќерка на својата ќерка. Пародијата е ќерка на рапсодијата и обратно“. (1997: 15).

Сервантесовиот текст претставува еден од класичните примери за пародија на витешките романи, што соодветно е назначено и во прологот на делото. Сепак, Женет ја истакнува апсурдноста на ваквата синтагма, при што како аргумент го користи ликот на Дон Кихот, кој не е имитација (карикатура, пастиш), на вистинскиот витез, туку човек кој посакува да стане витез (1997: 148-149), што од друга страна сведочи за Женетовото инсистирање на хипертекстуалниот карактер на пародијата. Токму овој аспект на „имагинарен идентитет“ според Женет ја оневозможува „реалната аналогија“ која пародијата ја подразбира. Слично на ова аспектирање на пародијата е и промислувањето на Хачион за игривоста на пародијата: „Иронијата оперира на микрокосмичко (семантичко) ниво на истиот начин како што пародијата дејствува на макрокосмичко (текстуално) ниво, бидејќи и пародијата ја потцртува разликата низ средствата за ‘наметнување’ (во овој случај повеќе врз текстуалниот отколку врз семантичкиот контекст). Таа е истовремено и тропа и жанр, па поради тоа ги комбинира и разликата и синтезата, другоста и вклученоста/блискоста“. (2000: 54).



Со цел да ја претставиме тесната релација меѓу пародијата и гротеската во овој роман, најпрво го разгледуваме нивото на кое гротеската функционира. Во суштина, низ дијалозите лесно се забележуваат карикатурата и пастишот (што го потцртува Женет), додека на нивото на ликовите и амбиентот доминацијата на гротеската е во преден план. Дон Кихот е исклучително гротескен лик, почнувајќи од неговиот физички изглед, па сè до поместувањето на аспектот на вистината, т.е. верувањето/неверувањето, идентично како и поместените граници меѓу разумот и лудилото. Таков е и Санчо, кој е нужниот пандан на Дон Кихот, слично на Аристофановата двојка. Тука се секако и поместувањата на раниште на раскажувањето – од веродостојниот „лажливец“ Сид Амет Бененцели до возвишениот раскажувач, кој комуницира со читателот. Во ефектот кој го предизвикува ликот на Дон Кихот се воочува хумор преплетен со чувство на тага, што е посебно забележливо на крајот од романот.

За совршената техника и композиција на романот се искажани многу ставови, а тоа совршенство може да се забележи и низ дијалозите кои соодветно ја отсликуваат гротескната основа на ликовите (која е овозможена со нивното функционирање во двојство): „Нели забележа – рече Дон Кихот – дека зрната од тоа жито се претвораа во бисери кога ќе ги допреше таа со своите раце; па какво беше житото, пријателу, од она од кое се прави бело брашно или обично? – Богами беше ’рж – одговори Санчо. – Не е важно какво било – рече Дон Кихот – зашто јас сум уверен дека пресејано од нејзините раце тоа ќе го даде најбелиот леб (...)“ (Де Сервантес Сааведра, 1985: 331). За повеќеслојноста на текстот сведочат и многубројните хетерогени вметнати текстови (сонети, посвети, епиграми и сл.), низ кои избива гротескното сликање, за што одличен пример претставува дијалогот меѓу Бабиека и Росинант:

„Р. Остави, стопанот рака сено не ми дава

Б. Господине, јазикот магарешки ќе е ваш,

Штом за својот стопан така збори.

Р. Магаре од лулка до гроба, да го видиш сакаш?

Гледај, гледај, вљубеникот сè што ќе стори!“

Изделено прашање претставува естетската димензија на гротеската, особено доколку земеме предвид дека гротеската во суштина (и најчесто) низ критиката се сопоставува со возвишеното. Лонгин во својот есеј упатува на изворите со кои се постигнува возвишеноста на стилот и природата на возвишеното, кое е на некој начин врв во изразувањето, што во уметноста се рефлектира низ патосот и фантазијата како

специфични елементи на уметничката наспрема научната проза (1979: 93-94). Сепак, Лонгин на возвишеното му придава една димензија која несомнено се однесува и на допирот на делото со креаторот, односно „возвишената душа“: „Затоа Псевдо Лонгин со оддалечува од ставовите на стоичарите и на Кикерон и не му припишува на книжевното дело никакви надворешни, педагошки или моралистички интенции, туку изворите на делото ги бара, налик на Платон или на Плотин, во трансцендентниот свет каде што Ерот или Едното се творци на возвишеното.“ (Џепароски, 2008: 26). Така Платон, во дијалогот за љубовта, која е за него изблик на секое духовно творештво, низ дијалектиката на Сократ нè води до проблемот на Еросот како вечна амбиваленција, односно средиштен поим меѓу/над категориите на убавото и грдото. Таа љубов во својот највисок облик е копнеж по апсолутната убавина, која е и крајна цел на уметноста. Апсолутната убавина ги трансцендира телесната, душевната и научната убавина, т.е. тоа се вистината и убавината како врвни принципи во Платновата филозофија, кои се одредуваат низ коегзистенцијата на привидно противречни елементи. Тоа на одреден начин ја потврдува претпоставката на Бахтин за древноста на карневалското чувствување на светот, но и за гротескното претставување како обид за втемелување на копнежот кон апсолутната убавина.

## Библиографија

кирилична:

1. Аристотел. (1979) *За поетиката*, превод, предговор и коректура Михаил Д. Петрушевски. Скопје: *Македонска книга*.
2. Аристофан. (2000) *Жаби*, превод, предговор и коментари Весна Томовска. Скопје: *Табернакул*.
3. Владова, Ј. (2001) „Универзалниот хумор на Плаут“, во: *Скржавец*, Плаут. Скопје: *Просветен работник*. 65-79.
4. Де Сервантес Сааведра, М. (1985) *Славниот благородник Дон Кихот од Ла Манча*, книга прва, превод Илија Корубин. Скопје: *Наша книга*.
5. Ѓурић, М. (1990) *Историја хеленске књижевности*. Београд: *Завод за уџбенике и наставна средства*.
6. Платон. (2003) *Гозба или за љубовта. Федар или за убавината*, превод, белешки и предговор Паскал Гилевски. Скопје: *Матица македонска*.
7. Плаут. (2001) *Скржавец*, превод Анастас Таковски. Скопје: *Просветен работник*.
8. Тронски, И. М. (1952) *Историја античке књижевности*. Београд: *Издавачко предузеће Народне Републике Србије*.
9. Цепароски, И. (2008) *Естетика на возвишеното*. Скопје: *Магор*.

латинична:

1. Bahtin, M. (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prevod Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: *Nolit*.
2. Fuko, M. (1979) *Riječi i stvari*, prevod Nikola Kovač. Beograd: *Nolit*.
3. Genette, G. (1997) *Palimpsests*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln and London: *University of Nebraska Press*.
4. Hugo, V. (1979) „Predgovor ‘Cromvellu’“, prevod M. Tomašević, u: *Povijest književnih teorija*, prir.: Miroslav Beker. Zagreb: *SNL*. 315-332.
5. Hutcheon, L. (2000) *A Theory of Parody*. Urbana: *University of Illinois Press*.
6. Longin. (1979) „Esej o uzvišenom“, prevod T. Smerdel, u: *Povijest književnih teorija*, prir.: Miroslav Beker. Zagreb: *SNL*. 79-107.
7. Silverman, K. (1983) *The Subject of Semiotics*. New York, Oxford: *Oxford University Press*.

**Grotesque Transformation as a Possibility for Generic Correlation (from  
Aristophanes to Cervantes)**

(Summary)

This text aims to underline the very nature of grotesque, its qualities, and literary theory that highlight its peculiarities (Bakhtin, Hugo, Kaiser, etc.). Grotesque is being defined as a sort of mixture that comprises of diverse elements, in order to provoke artistic heterogeneity. Seen through historically remote literary works, grotesque is a form of depiction, which catalyzes generic transformation and the correlation of different genres, and it is being transformed at the same time. The means of grotesque depiction vary from character building and humor in Aristophanes, to reconstruction of characters and dramatic/novelistic situations in Plautus and Cervantes. These examples illustrate the aesthetic essence of grotesque, recreated through Plato's imaginations of Eros.