21.10.2018

Искра Тасевска

**КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА.** Терминот претставува изведенка од именката „карневал“, означувајќи го културниот процес поврзан со карневалот како феномен. Карневалот, според истражувањата на Михаил Бахтин, е во основата на народната култура, а неговото влијание може да се забележи и во современата култура. Карневализацијата, како процес на пренесување и влијание на карневалот врз јазикот на уметноста и на културата, Бахтин ја разгледува во преработената верзија на неговото дело *Проблеми на поетиката на Достоевски* од 1963 година, како и во неговиот публикуван докторски труд *Творештвото на Франсоа Рабле и народната култура во средниот век и во ренесансата* од 1965 година.

Бахтин најпрво го објаснува [**карневалот**](#_top) како „синкретична претставувачка форма со обреден карактер“, потцртувајќи дека таа не е книжевна појава, туку културолошка (Bahtin, 2000: 116-125). Оттука, она што го овозможува продирањето на карневалот во книжевноста и во уметноста не е неговиот симболичен јазик (кој е сложен и тешко може да се преведе), туку специфичното „карневалско чувствување на светот“, кое може да се пренесе (изрази) преку средствата на јазикот. Бахтин детално ги изложува карактеристиките на карневалот како културолошка појава, со цел да ги поврзе со литературните жанрови кои се појавиле под негово влијание. Карневалот подразбира слободен контакт меѓу претставувачите и гледачите, со што се разбива поделбата на просторот и се потцртува превртениот карневалски живот (monde à l’envers). Таквата фамилијарност овозможува мешање на сите вредности и мисли, а со тоа и профанација, односно снижување на она што се смета за свето, како и ексцентрични, телесно-сетилни изрази од најразличен вид.

Бахтин го смета плоштадот како основна сцена каде се одвивал карневалот и каде неговите карактеристики доаѓале до полн израз. Тој ја потцртува сенародноста и блискоста меѓу учесниците, што подоцна во книжевноста добива поинаков облик (таква сцена стануваат кафеаните, улиците, бродовите итн.). Карневалот ја потенцира слободната смеа која е обележена амбивалентно, таа истовремено уништува и раѓа, што Бахтин го илустрира преку карактеристиките на карневалскиот оган (типичен за обредот moccoli во римскиот карневал), кој го уништува старото за да овозможи раѓање на новото. Главна „карневалска игра“ претставува крунисувањето и подоцнежното симнување од престолот (детронизирање) на карневалскиот крал. Таа игра ја потенцира амбивалентноста на светот и веселата промена како релативизација на сите вредности, што се согледува и во фактот дека самите карневалски ликови се двојни, амбивалентни. Тие се најчесто спој на спротивности: на младоста и староста, радоста и тагата, возвишеното и ниското, а некогаш се споеви врз основа на принципот на сличноста (ликови на двојници и близнаци). Бахтин ги истакнува римските сатурналии како карактеристичен карневалски празник од антиката, како и двојноста на животот во европскиот среден век, каде скоро секој официјален празник имал свој двојник (карневалски, неофицијален). Во таа смисла, ренесансата ја смета за „врв во карневалскиот живот“, но и период кога се случува најактивната карневализација на книжевноста, што води кон губење на амбивалентата природа на карневалот и слабеење на карневалот како извор на карневализацијата од 17 век натаму.

Карневализацијата како феномен во книжевноста се разгледува во врска со специфичната област на книжевноста која, соодветно на нејзиното античко потекло, Бахтин ја нарекува „област на сериозно-смешното“ (Bahtin, 2000: 102-115). Ова подрачје античките автори го разликувале заради неговата проникнатост со карневалскиот фолклор и тоа вклучувало најразлични книжевни видови (дијалози, мими, симпозиони, памфлети, пасторална поезија, сатири и др.). Бахтин смета дека овие видови (жанрови) се карактеризираат со специфичен однос кон стварноста (без епска или трагична дистанца во искажувањето), во нив креативната фантазија го достигнува својот врв и за нив е специфичен спојот на повеќе стилови и гласови. Бахтин се задржува на два најзначајни жанрови од оваа област: сократовскиот дијалог и менипската сатира (менипејата).

[**Сократовскиот дијалог**](#_top) е посебен жанр, низ кој се изразувале Платон, Ксенофонт, Антистен, Федон и др., но тој не е реторички жанр: „Тој се гради на народно-книжевна основа и во него длабоко е вкоренето карневалско чувствување на светот (...)“ (Bahtin, 2000: 104). Водејќи сметка за тоа, како и за неговото подоцнежно ослободување од мемоарските елементи (сеќавањата на разговорите кои ги водел Сократ и неговиот начин на откривање на вистината), Бахтин тврди дека сократовскиот тип на дијалог се темели токму на дијалошкиот начин на барањето на вистината, како познат и многу типичен за Сократ. Тој го уништува монолошкото поседување на вистината, а го втемелува начинот на „подведување“, т.е. „бабување“ на вистината. Во таквиот дијалог јунаците се носители на дадени идеи и тие се поставени „на прагот“, односно преминот, среде дадени искушувачки ситуации. Подоцна, оваа форма го губи карневалското чувствување на светот и се деформира во своевидна прашално-потврдна форма, специфична за учењето на неофитите (во катехизисите). Бахтин смета дека постојат две постапки кои ја активираат оваа „лингвистичка мрежа“ на сократовскиот дијалог: синкриза (т.е. начинот на спротивставување на различните гледишта во однос на еден предмет) и анакриза (поттикнување, провоцирање на собеседникот да говори). Оттука, Кристева заклучува дека „сократовиот дијалог ја презема дијалошката и оспорувачка структура на карневалската сцена“ (Кристева, 2003: 28).

[**Менипската сатира**](#_top)Бахтин ја разгледува во врска со нејзиното специфично потекло. Тоа е жанр кој го етаблирал Менип од Гадара во 3 век пр.н.е., давајќи му го соодветниот облик, иако жанровската ознака се втемелила подоцна (во првиот век пр.н.е.) преку Варон, кој сопствените сатири ги нарекол менипски. Сепак, Батхин го наоѓа потеклото на овој жанр уште кај Антистен, Хераклид Понтик, Бион Бористенит, а подоцна и кај Сенека, Апулеј, Петрониј и др. Менипејата вовлекувала и други жанрови во својата структура (дијатриби, солилоквии, симпозиони и др.), но и самата била често вклучувана во поголемите жанрови (во античкиот роман, како и во поголемите жанрови на средновековието и на ренесансата). Менипската сатира се одликува со зголемување на елементот на смешното преку најразлични постапки – ослободување од преданијата и потенцирање на фантазијата, исклучителни ситуации преку кои се проверува дадена вистина, фантастични и натуралистички слики итн. Карактеристичен е прикажаниот свет, кој најчесто претставува спој од три планови, каде се доминантни случувањата на Олимп и во подземјето (што подоцна се пренесува во фаблиоата, дијаблериите и во т.н. „книжевност на небесните врати“). Фантастиката овозможува потеницирање на специфичните психолошки состојби на човекот, скандалите и вулгарниот говор, како и присуство на различни стилови и жанрови во структурата на менипејата. И покрај ваквата хибридна структура, Бахтин го истакнува втемелениот жанровски интегритет на менипејата.

Природата на народната култура Бахтин прецизно ја анализира и во својот докторски труд, *Творештвото на Франсоа Рабле и народната култура во средниот век и во ренесансата*, каде подрачјето наречено „народна смеовна култура“ го сегментира во врска со трите значајни облици: обредно-претставувачките форми, книжевните хумористични дела и формите на уличниот говор (Bahtin, 1978: 10). Таквата поделба соодветствува на претходно исцртаните обележја на карневалот како претставувачка форма, карневализацијата во книжевноста и специфичните жанрови кои израснуваат во тој контекст. Карневалските празници и нивната обредна страна се отсликани преку паралелното постоење на народната и на официјалната (црковна) култура во средниот век, што Бахтин го ползува и при анализата на романот на Рабле. Карактеристични празници во тој паралелен свет биле „празниците на будалите“, кои се организирале во врска со чествувањето на св. Стефан, празникот Младенци, Иванден, па дури и во контекст на славењето на новата година. Овие празници се сметале за најчист израз на народната смеа во рамките на црковните чествувања, па токму затоа во Франција имале мошне силна традиција. Од таков вид бил и „празникот на магарињата“, кој се појавил во врска со славењето на бегството на Дева Марија со малиот Исус во Египет. Тој празник, како и другите празници (во врска со колењето на стоката, берењето на грозјето, папскиот јубилеј, празникот на телото Господово) го потенцираат „материјално-телесното долу“, односно раѓањето кое е неизбежно проникнато со смртта, при што и двата процеси се обележени со амбивалентната, уништувачка и обновувачка смеа.

Меѓу книжевните дела на народен и на латински јазик, кои се поврзани со празниците и со амбивалентната смеа, Бахтин ги издвојува т.н. монашки шеги, „светите пародии“, познатото пародиско дело *Кипријанова вечера* (поврзана со наративите од Библијата), полупародискиот трактат *Граматичарот Вергилиј Марон*, кој дијалогизира со наставните и со научните методи, како и световните пародии (пародиските епови, веселите проповеди, дијалозите од карневалски тип итн.). Таквата карневализација на различните жанрови, без оглед дали е директно проникнување на карневалскиот фолклор или преобликување на постојното низ трансформирачкиот принцип на пародијата, подразбира и специфични форми на уличен говор. Уличниот говор содржи вербални елементи (фамилијаризација преку обраќањето на „ти“, пцости, клетви, благослови, менување на името и сл.), но и невербални компоненти (тапкање по рамо и по стомак, потенцирање на сексуалноста и др.). Во романот на Рабле, Бахтин ги истакнува т.н. „крици на Париз“, односно гласното рекламирање на париските трговци на медицинските и на другите средства со изразена сексуална компонента, таканаречените coq-à-l’âne (специфичните улични бесмислици), народните кованици на зборови и др.

При анализата на народната култура, Бахтин запира на едно мошне важно прашање, кое се однесува на проучувањето на дискретните разлики во подрачјето на комичното. Студијата на Шнеганс, посветена на гротескната комика, ја потцртува разликата меѓу трите категории на комичното: лакрдиското, бурлескното и гротескното (Bahtin, 1978: 320-321). Шнеганс го дефинира лакрдиското во врска со елементите од комедијата дел арте, бурлескното во однос на Скароновата травестија на *Енеидата*, а гротеската во однос на материјалните слики во романот на Рабле. Тоа е основа за принципелното дефинирање на [**гротеската**](#_top)од страна на Бахтин како „најстар тип сликовност“, карактеристичен за митологијатаи за преткласичната античка уметност (Bahtin, 1978: 40-67). Бахтин укажува дека поимот гротеска се појавил во времето на ренесансата, со цел да се означат орнаментите пронајдени во Титовите терми, а името потекнува од италијанскиот збор „grotta“, што значи подземје. Тие орнаменти главно биле обележени со веселото сопоставување на човечките и на животинските облици, па од таа причина Вазари, кој прв дал оцена за гротеската, ја определил негативно, потпирајќи се на ставовите на античкиот архитект Витрувиј. Ренесансата не само што го презела овој сликарски модел, туку го овозможила и неговото продирање во книжевноста. Она што Бахтин го нарекува гротескен реализам, карактеристичен за естетската концепција на Рабле, се разликува од подоцнежното сфаќање на гротеската. Во делото на Рабле доминираат телесноста и нејзините принципи, општонародниот карактер на сликите и претставениот свет, како и амбивалентниот, афирмативен карактер на необичните гротескни споеви меѓу раѓањето и смртта, смеата и стравот, разумот и лудоста.

Во 17 и во 18 век, гротескната сликовност се смета за нешто што преувеличува и отстапува од естетските норми, додека во романтизмот гротескниот свет го потцртува она што е застражувачко и туѓо, добивајќи темна нијанса, што посебно ќе дојде до израз во модерната гротеска. Таа, според Кајзер, го потенцира отуѓувањето како централен мотив. Токму затоа, М. А. Бернштајн зборува за абјектниот херој во романите на Дидро и за миметичкото насилство кое се содржи во основата на карневалот, надоврзувајќи се на ставовите на Рене Жирар за Дионис како бог на убиствениот гнев (André Bernstein, 1986: 118). Елизабета Шелева, исто така, ја истакнува релацијата на обредниот еротизам на Жорж Батај со карневализацијата на Бахтин, земајќи ја предвид нивната уништувачка сила среде доминантните дискурси (Шелева, 1997: 102).

André Bernstein 1986. Bahtin 1978, 2000. Кристева 2003. Шелева 1997.

**Референтна литература**:

André Bernstein, M. 1986. When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections upon the Abject Hero. In G. S. Morson (Ed.), *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work* (p. 99-121). Chicago and London: The University of Chicago Press.

Bahtin, M. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.

Bahtin, M. M. 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*. Prev. Milica Nikolić. Beograd: Nolit.

Кристева, Ј. 2003. Речта, дијалогот, романот. Во К. Ќулавкова (прир.), *Теорија на интертекстуалноста* (9-39 стр.). Скопје: Култура.

Шелева, Е. 1997. Од обреден еротизам кон шарен карневал (компаративна методологија на учењата на Михаил Бахтин и Жорж Батај). Во Е. Шелева, *Книжевно-теориски студии* (91-103 стр.). Скопје: Матица македонска.

И. ТАСЕВСКА