

Дијалошкиот метод на Михаил Михајлович Бахтин и Бахтиновиот кружок

Во текот на 20-вековните книжевнотеориски струења, дејноста на Бахтиновиот кружок претставува една од доминантните тенденции воопшто. Се смета дека изникнува од постреволуционерните превирања во Русија, кои во голема мера го условуваат истражувањето на социолошките феномени и конфликтноста на различните гласови кои се судираат на општествената сцена. Во таа смисла, важноста на кружокот и неговото дејствување среде постојаните промени е исклучителна, особено поради свежината на презентираниите идеи, и покрај тоа што во нив е видливо влијанието на претходните философски и книжевнотеориски тенденции, кои уште еднаш ја потцртуваат насоченоста на теориските претпоставки на кружокот првенствено кон непрестајниот и обновувачки дијалог.

Доминантни претставници на дијалошкиот метод

Животната и творечката биографија на Михаил Михајлович Бахтин (1895-1975) е поставена во рамките на непрестајните недоречености и дијалогизации. Тој поминува добар дел од животот во Орел и Невел како предавач на институтот, дејствува во Невелскиот кружок во дваесеттите години на 20 век заедно со Валентин Волошинов, Јудина, Зубакин, Матвеј Каган (кој е особено важен за неговото подоцнежное образование, со оглед на тоа што Каган бил Касиреров ученик). Весникот „Молот“ сведочи за учеството на Бахтин во дискусијата околу Бога и социјализмот, што несомнено го обликува неговиот профил како „двогласна“ личност. Вториот кружок, кој се формира во Витебск и кон кој се приклучуваат и Павел Медведев и сликарот Марк Шагал, ја оправдува неговата ориентација кон естетиката, за што сведочи и формирањето на кружокот во Петроград во 1924 година заедно со Волошинов, Медведев и Лев Пумпијански (Кожинов 1973). Повеќето од членовите на кружокот се затворени во 1929 година, па егзилот на кој Бахтин е изложен по затворањето во Соловки, Казахстан, како и во Кустанаи и Савелово, веројатно го условува подоцнежниот развој на неговата личност, со оглед на тоа што тој подоцна предава на Педагошкиот институт во Саранск (1936 год.), како и во Кимр (како наставник по руски и германски јазик во лицејот), каде останува сè до враќањето во Климовск и во Москва, каде го завршува животот на 80-годишна возраст.

Бахтиновиот кружок се смета дека е формиран под директно влијание на дејноста и идеите на Матвеј Исаевич Каган по неговото враќање од Германија, каде студирал философија во Лајпциг, Берлин и Марбург. Како ученик на Херман Коен и Ернст Касирер, Каган формирал „Семинар за Кант“, каде се дискутирало за најразлични културни, философски и религиски прашања (Brandist, The Bakhtin Circle). Се смета дека неговата блискост со Коен се должи на марксизмот кој е втемелен во неговите идеи, како и на неговото отфрлање на атеизмот на рускиот комунизам. Како што укажува Брендист, членовите на кружокот дејствувале во различни насоки. Павел Медведев, откако дипломирал право на Петроградскиот универзитет, станал ректор на Пролетерскиот универзитет во Витебск и го уредувал културолошкото списание „Искусство“, каде и самиот пишувал статии. За Бахтин се претпоставува дека дипломирал на Петроградскиот универзитет во 1918 година, со оглед на фактот дека влијанието од неговиот брат Николај било силно (тој имал солидно класично образование). За Каган се смета дека предавал на новоформируваниот универзитет во Орел во 1921 година, па дури ја објавил философската расправа „Како е можна историјата“ во 1922 година. Таа година е карактеристична и поради објавувањето на статијата на Пумпијански, „Достоевски и антиката“. Со оглед на фактот дека дејноста на кружокот е хибридна и повеќенасочена, Брендист укажува на двата најрани труда на Бахтин – „Искусство и одговорност“ од 1919 година и „Кон философијата на постапката“, напишана во периодот меѓу 1920 и 1924 година.

Во однос на дејноста на кружокот по заминувањето на членовите во Петроград во 1924 година, се отвора и прашањето за авторството на едни од најзначајните трудови кои му се

припишуваат на Бахтин. Според упатувањата кои ни ги дава Цветан Тодоров (Todorov 1981: 15-16), Бахтин е автор на две дела (кои се потпишани со неговото име): „Проблеми на поетиката на Достоевски“ (1929 год., преработена и преобјавена во 1963 год.) и книгата за Рабле, во изданието достапно за нас како „Творештвото на Франсоа Рабле и народната култура на средниот век и ренесансата“ (се појавува во 1946 година како докторат, а во 1965 година излегува од печат). За разлика од овие дела, постојат две други групи дела (според Цветан Тодоров): постхумни публикации и публикации под псевдоним. Десет години пред смртта, Бахтин ги објави „Прашања од литературата и естетиката“ во делови, преобјавени подоцна (Вопросы литературы и эстетики, Москва, 1975 год.) и „Естетика на вербалното творештво“ (Естетика словесного творчества, Москва, 1979 год.). Како скицирани, но незавршени книги Цветан Тодоров ги наведува „Студии од транслингвистиката“, „Жанровите на дискурсот“, „Студии од филозофската антропологија“, „Достоевски и сентиментализмот“, „Журналот на еден писател“, како и една студија за Гогољ. Во однос на делата објавувани под псевдоним (како што смета Цветан Тодоров), а во врска со сведоштвото на Кожинов и В.Иванов, обликот на авторското име би требало да гласи Медведев/Бахтин, Волошинов/Бахтин (сметајќи дека со тоа му се дава макар и минимална предност на првиот автор) – ова секако се однесува на публикацијата „Говорот во животот и говорот во поезијата“ (1926), „Фројдизам“ (1927) и „Марксизмот и философијата на јазикот“ (1929), објавени под името на Волошинов, како и „Формалниот метод во науката за книжевноста“ (1928), објавена под името на Павел Медведев. Во врска со прашањето за авторството на текстовите науката изобилува со најразлични мислења, па мислењето на Брендист е дека текстовите сепак припаѓаат на различни автори, особено доколку земеме предвид, на пример, дека дејноста на Волошинов од 20-тите и 30-тите години се разликува од онаа на Бахтин во истиот период, кој се занимава со прашањата за романот, неговата историја и хронотоп, особено во една уништена студија за билдунгсроманот во периодот меѓу 1936 и 1938 година. Во однос на ова прашање, Ѓорѓие Вуковиќ (Vuković 1976: X-XII) ги наведува мислењата на Вјачеслав В. Иванов (кој смета дека сите дела се Бахтинови, а Волошинов и Медведев внеле сосема мали измени) и на Роман Јакобсон, кој како и Кожинов и Конкин смета дека делата на Волошинов и Медведев се напишани во тесна релација со Бахтин и низ нивните разговори, но укажува и на отфрлањето на двојното авторство од страна на Жирмунски во корист на Бахтин. Во врска со ова, се наметнува една интересна теза-критика на Гери Сол Морсон (Saul Morson 1986: 1-19), кој го наведува баналното размислување на Холквист дека Бахтин е *вентрилоквист на текстовите*, а ги напишал со јазикот на Волошинов и Медведев, онака како што тие би ги напишале ако ги пишувале.

Европскиот и рускиот формализам како историска и културна предлошка

Културната заднина, врз чија подлога се исцртува појавата на Бахтин и на неговите дела, во суштина претставува еден невообичаен спој меѓу рускиот формализам и социолошките истражувања на Сакулин, Кејтујала, Арватов и др. Книгата „Формалниот метод во науката за книжевноста“, која му се припишува на Медведев, во голема мера ја продолжува дилемата околу авторството на текстовите, особено поради тоа што таа се разликува од неговото подоцнежное дело „Во лабораторијата на писателот“ (1933), која претставува обид за изградување на една психолошка поетика на уметничкото создавање, занимавајќи се со прашањата за фантазијата, интуицијата, свесното и несвесното во креативниот процес итн. (Vuković 1976: LXXIX). Од друга страна, марксистичката критика која е изложена во првиот дел од расправата за формализмот, како и поимањето на идеолошките низи и нивниот знаковен карактер не се среќаваат во подоцнежните дела потпишани исклучиво со името на Бахтин. Сепак, за разбирање на подоцнежното творештво на Бахтин, но и на културната сфера во која се појавува творештвото на Бахтин и неговите соработници, потребно е да се направи увид во критиката на рускиот формализам. Како што укажува Медведев во делот посветен на историјата на

формалниот метод (Medvedev 1976: 59-108), карактеристиките на рускиот формализам во голема мера се разликуваат од оние на европскиот, иако Ејхенбаум во својот оглед за формалниот метод ја спомнува релацијата на рускиот и европскиот формализам. Формалниот правец се појавил најпрво во ликовните уметности и во музиката, пред сè во свеста на творците, како реакција на истрошените натуралистички тенденции во уметноста воопшто и осврнувањето кон конструктивните моменти на уметничкото дело (Medvedev 1976: 60-61). Од друга страна, европскиот формализам ја истакнува кризата на идеализмот и позитивизмот, кои не се во состојба да го исцрпат и објаснат уметничкиот потенцијал на делото. Медведев посебно ја потцртува методолошката поставеност на формализмот, првенствено зароден во кружокот на Ганс фон Маре, од каде произлегле и Конрад Фидлер и Адолф Хилдебранд, клучните претставници на овој правец, заедно со Ворингер, Велфлин, Мејер-Грефе и др. Во таа смисла, познавањето на овие промислувања е нужно за разбирање на подоцнежните теориски постулати на Бахтиновиот кружок, особено поради тоа што на многу места, развивајќи ги своите претпоставки, тие се повикуваат на искажувањата на европските формалисти.

Медведев потенцира пет основни елементи, специфични за европскиот формализам: „1) конструктивните задачи на уметноста; 2) идеолошкиот карактер на самата форма; 3) средствата за претставување и техниката; 4) проблемот на визуелноста; 5) „историја на уметноста без име““ (Medvedev 1976: 64). Во врска со овие елементи, Медведев ја надградува и својата теорија за марксистичката наука за книжевноста, која треба да биде гранка на сеопштата наука за идеологиите, кои имаат знаковен карактер и се создаваат во процесот на општественото општење. Во таа смисла, тој се надоврзува на претпоставките за идеолошките низи (книжевност, јазик, наука, право, религија, политика итн.) и за идеолошката средина, составена од зборови, симболи, верувања, научни концепти и др., во која живее и се развива човековата свест. Според тоа, осврнувањето на европскиот формализам кон конструктивните задачи на уметноста значи истакнување на „архитектонскиот поредок“ на Хилдебранд, односно на конструктивниот принцип и единството на делото. Со тоа и предметот на уметноста (содржината) се оценува според средствата за претставување, односно со оглед на неговата конструктивна функција во делото. Сето тоа води кон истакнување на идеолошкиот карактер на уметничкото дело: „Европскиот формален метод, според тоа, не само што не ја негираше содржината како условно издвоен момент на констукцијата туку, токму спротивно, тежнееше на самата форма да ѝ даде значење на поглед на свет“ (Medvedev 1976: 70). Од тие постулати произлегува и инсистирањето на визуелноста, односно на уметноста чија задача е да го долови квалитетот на виденото, слушнатото и сл., за разлика од науката, која се занимава со квантитативноста на појавите. Секако, тоа води кон исцртување на една објективна историја на уметноста, односно кон согледување на менувањето на конструктивниот принцип и уметничката волја низ различните периоди, што повторно ја истакнува важноста на идеолошкиот хоризонт во различните периоди.

Специфичностите на рускиот формализам Медведев ги следи низ неколку гледни точки, од кои е доминантна неговата претпоставка за негативната и нихилистичка визија која доминира во постулатите на оваа школа. Со оглед на фактот дека историскиот контекст во кој се појавува рускиот формализам генерално се доведува во врска со површниот еkleктицизам кој владеел во академската критика во почетокот на 20 век, како и со позитивизмот кој се потпирал главно врз доминантната личност на А. Веселовски (Medvedev 1976: 81), Медведев неслучајно го поставува рускиот формализам во врска со дејноста на футуристите, особено на Владимир Хлебњиков, како и во однос на семинарот за Пушкин, со кој раководел професорот Венгеров. Сопоставувањето кое го прави меѓу футуризмот и принципите на симболизмот и акмеизмот само уште еднаш го потенцира доминантното обележје на рускиот формализам, односно издвојувањето на уметничкиот израз (и севкупното дело) од идеолошкиот контекст, базирано врз едноставната претпоставка за можното izdelување на формата и содржината. Во таа смисла, неговиот став е дека и покрај тоа што симболистите се осврнуваат кон конструктивното значење втемелено во симболот како сеопшта појава во уметничкото дело, нивното инсистирање на

зборот чија единствена цел е да означува, во суштина, ги прави претходници на сите понатамошни истражувања на проблемот на знакот (Medvedev 1976: 85), и покрај тоа што таа теза не е доразвиена кај нив, особено поради темелните принципи кои ги поставиле како предмет на нивното истражување. За разлика од нив, дејноста на акмеистите се смета за соодветен исчекор кон истражувањето на формалните и конструктивните задачи на поетскиот збор, но со оглед на единственото истакнување на важноста на културната средина за неговото формирање, без земање предвид на поширокиот идеолошки контекст, нивното залагање (според Медведев) повторно го занемарува она што е единствено валидно во марксистичката наука за книжевноста.

Отфрлајќи го заумниот јазик како несоодветен обид на формалистите да ја сведат звуковната страна на јазикот на обична појавност, вклучувајќи ги тука и нивните стремежи за онеобичување на зборот и отфрлање на автоматизмот, што повторно значи отфрлање на старите претпоставки и уништување на смислата, Медведев (Medvedev 1976: 89-108) всушност укажува на негативната насоченост на формалистите кон градење преку уништување на она што е наследено, сведувајќи ја уметноста (во една општа смисла) на соголена постапка. Во таа смисла, неговото упатување на изневерените задачи на поетиката, која би требало да се занимава со конструктивното значење на делото и со неговите елементи, претставува уште еден доказ во смисла на таа уништувачка логика на формализмот, кој на одреден начин се насочува и автодеструктивно. Сепак, исцртувајќи го вториот период од дејноста на формалистите (околу 1920/21 година), Медведев упатува на нужните отстапки кои формалистите биле принудени да ги направат, пред сè поради нужното оддалечување од футуризмот и желбата да го постулираат методолошки својот потфат, што води кон нивно зближување со водечките теоретичари околу весникот „Леф“ и приближување до формализмот и социолошкиот метод (Арватов, Цејтлин, Јофе и др.). Оттука се појавуваат и прашањата за стилот, композицијата на делото, метриката, ритмот како конструктивни принципи, па дури и книжевноисториски истражувања (видливи кај Ејхенбаум, Тинјанов, Томашевски, Јакубински и др.). Сепак, овие поместувања Медведев не ги согледува како афирмативен исчекор кон социолошкиот метод, бидејќи „новите“ претпоставки се само обид да се задржат старите принципи маскирани во една нова терминологија. Така, Медведев (Medvedev 1976: 111-155) одлучно ги преиспитува формалистичките претпоставки за поетскиот јазик, отфрлајќи ја можноста (освен теоретско-апстрактна) за конкретно изделување на она што се нарекува „животно-практичен јазик“, што истовремено покажува дека не е можно разгледувањето на поетскиот јазик како нешто што е „ново, специфично“, односно нешто кое има карактеристики на туѓ и непознат јазик, првенствено поради тоа што тој ги зема предвид претпоставките на Потебња за „поетичноста“ на јазикот во уметничкото дело, која се создава во склопот на целосната уметничка конструкција. Слично на тоа, Медведев ги преиспитува и претпоставките на формалистите за материјалот и постапката (односно фабулата и сижето), притоа одлучно отфрлајќи ја можноста за сведување на секој елемент од материјалот на обична мотивација за уметничката постапка. На таков начин се отфрла и можноста од согледување на нужноста од појавата на јунакот во делото само како елемент на темата, како и жанрот кој не е само „специфично групирање на постапките спрема една доминанта“ (Medvedev 1976: 193), со оглед на фактот дека жанрот сведочи за целината на исказот и упатува на завршеноста во уметничка смисла. Заклучните согледувања на Медведев се всушност критика на сфаќањето на трансценденалноста на делото (неговото издигнување над свеста).

За да се разбере природата на оваа критика на формализмот која ја спроведува Медведев, би требало да се земат предвид сите негови претпоставки за науката за книжевноста како гранка на обемната наука за идеологиите, односно сфаќањето на уметноста, науката, моралот, религијата, политиката, музиката итн. како специфични идеологии. За да ја отфрли наивната претпоставка дека предметите кои ги создаваат идеологиите се обична материјална даденост (со што се отфрлаат сите погрешни механистички, натуралистички и позитивистички ставови), Медведев укажува на знаковната природа на идеологиите и нивната соодветна поставеност само и единствено во рамките на општественото општење (Medvedev 1976: 11). Тоа општење е и

специфичната средина во која сите појави го стекнуваат своето идеолошко значење, односно местото каде (општо речено) се генерира значењето. Во таа смисла, оваа општествена претходница, која тој ја разбира марксистички (како општествено-економска база), претставува основа за појавувањето на идеолошката средина, која е средината каде се реализира општествената свест, па во таа смисла индивидуалната свест е само теоретска можност, бидејќи се формира и реализира единствено во рамките на идеолошкиот хоризонт: „Идеолошката средина е остварена, материјализирана, надворешно изразена општествена свест на една заедница“ (Medvedev 1976: 21). Во таа смисла, идеолошката средина е основната претпоставка за појава на книжевната средина, во која флукутираат книжевните појави, специфични за дадена епоха и општествена група. Со овие ставови Медведев се труди да направи исчекор од социолошката поетика на Сакулин, иако Вуковиќ (Vuković 1976: XXVIII) укажува дека со воведувањето на поимот „социјална оценка“ како вредносна насоченост, односно склоп од валоризирачки моменти заеднички за дадена социјална група, кои се нужни за да даден збор влезе во уметничката конструкција на делото, Медведев (и Бахтиновиот кружок) ја исцртува клучната разлика во однос на подоцнежните укажувања на Бахтин, особено во поглед на неговите анализи за природата на дијалогизмот како потенцијална недовршеност на делото (притоа внатрешна), како и за единството на авторовата свест и неговата соодветна улога во конструирањето на уметничкото дело.

Клучни поими и основни претпоставки

А) Говор, металингвистика, исказ, знак

Претпоставките на Медведев за природата на идеолошката средина всушност се реактуализирани и во делото на Валентин Волошинов „Марксизмот и философијата на јазикот“, што уште еднаш сведочи за валидноста на претпоставката дека овие дела се создавани во духот на Бахтиновите принципи, иако меѓу нив и подоцнежните ставови на Бахтин постојат и некои суштествени разлики. Во поголема мера и Медведев и Волошинов ги градат своите ставови како критика на претходниците, фокусирани врз нужното истражување на идеологиите, што на одреден начин, според Вуковиќ, ги поставува како „пионери на модерната семиологија“ (Vuković 1976: LXXXII). Волошинов, со цел да постави поширока методолошка рамка, влегува во конфликт со Сосировите ставови за јазикот, дефиниран како апстрактен систем од знаци, како и со неговото отфрлање на говорот како индивидуален, случаен и произволен.

Тргувајќи од споменатата Фослерова категоризација, а во врска со Хегел, Херман Коен, Мартин Бубер и Клод Леви-Строс, кој тврди дека „(оној) кој вели човек вели јазик (langage), (оној) кој вели јазик вели општество“ (Todorov 1981: 52), Волошинов смета дека вистинската реалност на јазикот/говорот не е апстрактниот систем од знаци, ниту говорот како индивидуален чин (Сосировиот термин *parole*, Фослеровиот *Sprache als Rede*), туку социјалното случување на говорната интеракција. Затоа Волошинов го употребува терминот *слово* (говор, беседа), кој го означува јазикот сфатен како специфичен идеолошки систем, специфична материјална стварност на идеолошкото создавање, идеолошки знак. Ставот дека „туѓиот“ јазик е друга култура и поглед на свет наликува и на Хумболтовите сфаќања за јазикот како израз на духот на народот. Во врска со Сосировите размислувања, Волошинов прави пресврт во однос на основниот модел на комуникацијата, доминантен низ согледувањата на Роман Јакобсон, кој пораката ја сфаќа не како исказ, туку како лингвистичка апстракција. Според тоа, неодржлив е ставот на Вјачеслав Иванов, кој вели дека Бахтиновиот термин „туѓ говор“ е всушност порака за пораката (Matijašević 1980: XXIV). Во тој модел на комуникацијата, очигледно, се подразбира пасивната релација на испраќачот и примачот, не водејќи сметка за активното разбирање, кое подготвува одговор уште додека се пренесува пораката (апсолутно се заборава Другиот), на сличен начин како што е сфатен и кодот од страна на структуралистите (и семиотичарите) – како готов, умртвен контекст,

заборавајќи на тоа дека пораката е единствена и уникатна, таа се создава првпат при преносот и нема никаков код: „Контекстот е потенцијално незавршен, кодот мора да биде завршен. Кодот е само техничко средство за информацијата, тој нема сознајно-создавачко значење. Кодот е случајно воспоставен, умртен контекст“ (Matijašević 1980: XXVI). Со ова, Волошинов е противник и на определувањето на зборот, чии поборници се теоријата на информацијата и формализмот, односно во преден план го става исказот како социјална структура.

Сакајќи да ја докаже тезата за социјалната структура на јазикот, Волошинов посега по Сосировата формулација – штом јазикот е социјална појава, а говорот (parole) се добива со апстрахирање од јазикот, тогаш тоа значи дека и говорот има, во основа, социјална структура. Со тоа тој ја надминува и Сосировата разлика меѓу асоцијативните (парадигматските) и синтагматските односи во јазикот. Сфаќањето за јазикот како селекција од парадигмата и комбинација на единиците на синтагматско ниво Волошинов го надминува со сфаќањето на исказот како неповторлив чин, но кој, сепак, има свои релативно стабилни и ограничени форми (говорни жанрови). Од друга страна, единствената точка во која се спојуваат неговите и Сосировите размислувања е онаа за исказот како неповторлив и, во суштина, индивидуален ентитет (иако индивидуалното кај Волошинов е сфатено како социјално), па исказот како таков може да стане централен предмет на марксистичката философија на јазикот. Иако не успева во целост да се оддалечи од формалистичкото сфаќање на опозицијата индивидуално – социјално, Волошинов сепак се доближува до идеолошката содржина на говорот и до Марксовата теза за човековата суштина како севкупност од општествени односи. Со овие ставови, Волошинов станува претходник не само на социјалингвистиката и на нејзиниот надворешен пристап (иако се залага за иманентен), туку и на Прашката лингвистичка школа, која, меѓу првите, се осврнала кон дискурсот, како и на транслингвистиката, која ја постулираше Ролан Барт, а која би требало да ги разгледува колективните форми на говорот и нивните семиотички нијанси. Не е чудно зошто Ролан Барт не го употребува терминот металингвистика – очигледно, тој веќе бил зафатен од страна на Волошинов, кој ја дефинира металингвистиката како наука која ги испитува релациите јазик – општество – култура, т.е. сè што се подведува под терминот макролингвистика, иако Волошинов и Бахтин не го употребуваат тој термин: „Стилистиката треба да се потпира не само, и дури *не толку* на лингвистиката колку на металингвистиката, која не го проучува говорот во системот на јазикот ниту во 'текстот', издвоен од дијалогскиот контакт, туку, всушност, во самата сфера на дијалогскиот контакт, т.е. во сферата на вистинскиот живот на зборот“ (Bahtin 2000: 190).

Според горенаведените ставови, јасно е дека металингвистиката ги проучува дијалогските односи во вербалната комуникација, а не односите меѓу уметностите. Оттука произлегува и нашето несогласување со ставот на Цветан Тодоров, кој смета дека „транслингвистиката“ (како што тој ја нарекува металингвистиката на Бахтин) е асоцијативно кореспондентна со прагматиката (сметајќи го Бахтин за нејзин основач), само поради тоа што транслингвистиката има пореален, легитимен објект на истражување: „(...) Бахтин не ги гледа нештата на неутрален начин, туку има тенденција да вели, особено во 'Марксизмот и философијата на јазикот' (потпишана од Волошинов), дека идната транслингвистика треба да ја замени лингвистиката, бидејќи нејзиниот објект на спознанието е пореален или поважен, легитимен од другиот. Но во другите текстови, коишто се од истиот период со таа книга, тој инсистира, напротив, на легитимност за секоја од тие две перспективи“ (Todorov 1981: 43). Оваа противречност, според Тодоров, го проблематизира специфичниот статус на мета/транслингвистиката, која се издвојува како наука токму преку исказот, кој е нејзиниот посебен предмет на истражување. Токму поради тоа, Тодоров нуди едно необично решение – историјата на литературата (онаа иманентната, еволутивната) да ги земе за предмет исказите, а транслингвистиката да се насочи кон правилата на функционирањето на исказите. Сепак, чудно е зошто повторно се нуди едно нормативно решение за подрачјето кое е тоталитет (во социоидеолошка смисла) и кое не подразбира научни апстракции. Јулија Кристева го дефинира

метатекстуалното (металигвистичкото) на чисто формален начин – збор со зборот, а не збор за зборот/говорот (DeJean 1992: 77), укажувајќи на постојаните залагања на Бахтин и неговиот кружок за неповторливите и автентични елементи во вербалното творештво, како и на нивното отфрлање на формалистичката фиксација кон материјалот.

Исказот, чија генеричка и обликотворна компонента е жанрот, претставува уште една специфичност во поимскиот систем на дијалогскиот метод. Спротивставувајќи го исказот на секој вид „јазично општење“ (бидејќи јазикот се разбира како систем од нормативни форми на апстрактно ниво), Волошинов зборува за говорна интеракција, бидејќи за говорникот е важен конкретниот исказ, а не системот од стабилни и автоидентични форми. Говорот е секогаш исполнет со идеолошка или животна содржина и значење, па, според тоа, не му е туѓа ниту аксиолошката (вредносната) компонента. Сепак, интересно е како Бахтин подоцна, зборувајќи за „индивидуалниот субјективизам“, прави разлика меѓу монолошки (моноакцентен) и дијалогски исказ, при што монолошкиот е доведен во врска со индивидуалната психа, тој е конструиран според нејзините закони. Волошиновото тврдење пак стои на страната на социјалната структура на исказот: „Најблиската социјална ситуација и пошироката социјална средина во целина ја одредуваат – и тоа така да се изразиме *однапре* – структурата на исказот“ (Bahtin 1980: 96). Фактот дека изразот не се прилагодува на нашиот внатрешен свет, туку дека внатрешниот свет се прилагодува на можностите на нашиот израз, претставува една специфичност на Волошиновото сфаќање. Преку своите промислувања на исказот и на идеологијата, Волошинов доаѓа до објективниот социолошки метод, кој сака да го постави како параметар на своето проучување. Исказот води и кон проблемот на јазикот сфатен како говор, т.е. дефинитивно кон определувањето на Волошинов, кое гласи: „Вистинската реалност на јазикот – говор не е апстрактниот систем на јазичните форми, ниту изолираниот монолошки исказ, ниту психофизиолошкиот акт на неговата реализација, туку социјалното случување на говорната интеракција, кое се реализира со искажувањето и со исказите“ (Bahtin 1980: 106). Слично како исказот, и говорната комуникација не постои надвор од социјалната структура. Исказот е само остров, кој се издигнува од бескрајниот океан на внатрешниот говор: „Структурата на исказот е чисто социјалната структура. Исказот како таков постои меѓу оние кои говорат. Индивидуалниот говорен акт (во прецизната смисла на зборот 'индивидуален') е *contradictio in adjecto*“ (Bahtin 1980: 110).

Природата на исказот јасно ни укажува и на специфичноста на знакот во рамките на Волошиновите истражувања, бидејќи и тој упатува кон идеологијата и кон идеолошкото. Основната теза, која Волошинов ја поставува, е дека без знак (т.е. без знаковната природа на исказот) не постои идеологија. Ваквата поврзаност на идеологијата и на знакот формира еден нов конструкт – идеолошки знак (пр. лебот и виното во христијанството). Знакот ја прекршува и ја одразува другата стварност, веродостојно или деформирано, но тој е аксиолошки – подлежи на оцена. Секако, она што го разликува Волошинов од претходните теоретичари на знакот и на знаковното (Де Сосир, Чарлс Сандерс Пирс, Чарлс Морис и др.) е фактот дека идеолошкиот знак не е само одраз на стварноста, туку и материјален дел на самата стварност. Јасно е дека Волошинов успева да ја надмине Сосировата теорија во голем дел, односно арбитрарноста и конвенционалноста на ознаката и на означеното, упатувајќи на прекршувањето кое го вршат знакот и неговата аксиолошка природа. Од друга страна, Пирс и негова интеракциска тријада (семиолошкиот процес) меѓу репрезентаментот (кој во дел од неговите истражувања е сфатен и како цел знак), интерпретантот (новиот знак кој го создава корисникот на знакот – интерпретаторот) и објектот (референтот), на некој начин, интерферираат со укажувањата на Волошинов, особено поради тоа што меѓу ознаката и означеното се внесува третиот елемент – интерпретантот, кој „го внесува во процесот на конструкција на значењето личниот момент, значењето веќе станува персонално, потопло; тоа веќе не е, како кај Сосир, 'дадено' за сите корисници на јазикот, според глосематиката на речникот“ (Андоновски 2007: 177). Секако, оваа „топлина“ на значењето, за која зборува Венко Андоновски, се чувствува и во истражувањата на

Умберто Еко, особено во неговите анализи за важноста на читателот во промислувањето на книжевноста, како и во Волошиновите согледби за важноста на идеолошката оценка. Знакот, поради својата идеолошка обоеност, е вкрстување на различно насочени акценти, арена на класна борба, идеолошки знак, кој е дволик како Јанус, при што токму марксистичката философија на јазикот успева да ја долови неговата типична внатрешна дијалогичност, која најдобро се изразува во епохите на социјалните кризи. Прекршувањето на битието во идеолошкиот знак е условено од различно насочените социјални интереси во даден знаковен колектив, т.е. од класната борба. Притоа, Волошинов на некој начин се задржува на класичното сфаќање на стварноста како објект на знакот, но ја нарекува тема на знакот (нешто кое, секако, не треба да се меша со темата на исказот). Темата ја поседува секој завршен вербален знак, бидејќи темата е секогаш акцентирана социјално. Во таа смисла, сите идеолошки акценти се општествени акценти, кои претендираат кон социјална признаеност. Волошинов, менувајќи го сфаќањето за индивидуалната психа и за нејзината знаковна природа, всушност доаѓа во конфликт и со дотогашната објективна и описна психологија.

Б) Туѓ говор (хетероглосија)

Истражувањето на природата и поставеноста на т.н. туѓ говор во рамките на еден автентичен (врамувачки) контекст претставува уште една клучна претпоставка на Бахтин и неговите следбеници, кои овој проблем го испитуваат низ примери од уметничката, но и од говорно-практичната сфера. Интригира фактот дека оваа претпоставка за постоењето на туѓиот говор првпат е изразена во делото на Волошинов, „Марксизмот и философијата на јазикот“, но отпосле таа е доразвиена и во делото на Бахтин, „Проблеми на поетиката на Достоевски“. Овој плодотворен и клучен феномен наречен „туѓ говор“ се однесува на сите оние синтаксички шаблони (на директниот и на индиректниот говор) и нивните модификации, кои служат за пренесување на туѓите искази и за нивно врзување во монолошкиот контекст. Давајќи една релативно „упростена“ дефиниција за туѓиот говор, Волошинов предочува дека се работи за исказ кој ја задржува својата смисловна (и конструктивна) самостојност, не нарушувајќи го контекстот кој го примил: „Туѓиот говор“ е говор во говорот, исказ во исказот, но истовремено и говор за говорот, исказ за исказот“ (Bahtin 1980: 128). Тоа укажува на фактот дека исказот, кој подразбира две свести (индивидуи, а не индивидуализирани ентитети), секогаш е неминовно насочен кон Третиот во дијалогот (туѓиот говор) – реализацијата и остварувањето на силата на туѓиот говор во контекстот неминовно зависи од тој Трет, т.е. од социјалните сили, кои ја перципираат говорната интеракција и, на некој начин, ја оценуваат. Јасно е дека како и исказот, и туѓиот говор се перципира вредносно, но вредносната оценка сепак ја дава човек полн со внатрешни зборови (исклучиво вредносно ориентиран во својот внатрешен говор). Според тоа, активното внатрешно перципирање на туѓиот говор (во контекстот) обично предизвикува внатрешно реплицирање или реално коментирање, но, во суштина, овие две постапки се слеани и само апстрактно можат да се издвојат. Волошинов укажува на грешката која најчесто се прави кога се истражува туѓиот говор – неговото издвојување од контекстот. Контекстот и говорот се во замен динамичен однос и не смее да се одвојуваат.

Волошинов во делото „Марксизмот и философијата на јазикот“ се обидува да понуди една условна историска перспектива, која укажува каков бил односот меѓу авторскиот и туѓиот говор во различни периоди. Така, тој најпрво зборува за авторитарен догматизам (времето на средновековната и на старофранцуската писменост), кога постои тенденција да се зачува целосноста и одвоеноста на тие два говори (се перципира *што* се кажува, а не *како* се кажува, владее обезличениот директен говор) и за рационалистички догматизам (во 17 и 18 век, каде доминира модифицираниот директен говор и предметно-аналитичката модификација на индиректниот). Овие два правци Волошинов ги нарекува (според Велфлиновата терминологија) линеарен стил на пренесување на туѓиот говор, додека реалистичниот индивидуализам, кој е

доминантен во ренесансата и во 18 и 19 век, а кој се карактеризира со бришење на границите меѓу авторскиот и туѓиот говор (авторски коментари и реплицирања во туѓиот говор) го нарекува сликарски стил. За разлика од овие тенденции, четвртата линија во хронолошкиот преглед е релативистичкиот индивидуализам, кој ја карактеризира модерната литература, видлив кај Андреј Бели, Достоевски и др. (туѓиот говор е посилен од авторскиот контекст и го раствора, границите меѓу нив целосно се замаглуваат и се појавуваат невестинскиот директен и индиректен говор). Волошинов (и покрај условноста на оваа перспектива) назначува дека во формите за пренесување на туѓиот говор се манифестираат различните типови на социоиолошка комуникација.

Во врска со начините како се предава туѓиот говор, мора да го имаме предвид фактот дека синтаксичките шаблони (директен, индиректен говор) се чисто граматички, но нивните модификации лежат на границата меѓу граматиката и стилистиката. Токму во врска со аналитичката природа на индиректниот говор, Волошинов забележува две нејзини модификации: предметно-аналитички и вербално-аналитички индиректен говор. Првата модификација ја чува дистанцата меѓу авторскиот и туѓиот говор, важни се предметните, смисловните моменти (одговара на линеарниот стил), додека вербално-аналитичката модификација во индиректната конструкција внесува зборови, обрти кои ја карактеризираат субјективната и стилистичката физиономија на туѓиот исказ како израз (најчесто во наводници), фрлајќи сенка врз авторовиот став преку иронија, хумор итн. (Bahtin 1980: 147-150). Волошинов забележува дека предметно-аналитичката модификација во рускиот јазик е најчеста во сознајниот, реторичкиот контекст, како и кај оние автори кои не се одрекуваат од сопствениот говор во текстот (на пр. Толстој). Не е случајно што зборува и за уште една – трета модификација на индиректниот говор – импресионистичка, која слободно го скратува туѓиот говор, назначува доминанти, а се употребува за пренос на внатрешните мисли, доживувања, говор на јунакот (притоа, авторската интонација лесно продира во лабатавната структура).

И во однос на модификациите на директниот говор Волошинов се занимава првенствено со оние видови во кои туѓите зборови го разлабуваат авторскиот контекст. Првата модификација на шаблонот на директниот говор е подготвениот директен говор, кој е еден цел контекст во кој се подготвува натамошниот директен говор, а звучи како полутуѓа, полуавторска аперцептивна подлога, во која границите меѓу туѓиот и авторскиот исказ слабеат. Волошинов смета дека такво е сликањето на состојбата на кнезот Мишкин пред епилептичниот напад во романот „Идиот“ на Достоевски. Втората модификација е опредметениот директен говор, каде објектните обележја на јунакот фрлаат сенка врз неговиот понатамошен говор, но доаѓа до израз колоритноста и типичноста на туѓите зборови (овој феномен Волошинов го забележува кај Гогољ, а со една нова нијанса и кај Достоевски). Третата модификација е најчеста, тоа е т.н. антиципиран и скриен директен говор, т.е. антиципиран, разбиен и скриен туѓ говор во рамките на авторскиот контекст, најчест кај Андреј Бели и Достоевски (Bahtin 1980: 150-153). Четвртата модификација на директниот говор е најважната и најспецифичната, обележена со интерференцијата, слевањето меѓу два говори, две различни интонации, т.е. невестинскиот директен говор, додека петтата модификација е една од најкарактеристичните „линеарни“ модификации (ова се однесува на фактот дека се среќава во линеарниот стил) – реторичкиот директен говор. Токму поради тоа што се поврзува со такви појави какви што се реторичкото прашање и реторичкиот извик, авторовиот и јунаковиот говор се пресекуваат (тие носат заедничка интонација), а прашањето или извикот можат да се толкуваат истовремено и како прашање/извик на авторот, но и на јунакот.

Експликацијата на туѓиот говор Бахтин проширено ја изложува и во оној дел од книгата „Проблеми на поетиката на Достоевски“, кој се однесува на говорот во творештвото на Достоевски (Bahtin 2000: 171-192). Всушност, водејќи сметка за двогласниот говор како најважна карактеристика на уметничката литература, кој се разликува од типично објектниот и монолошки говор на јунакот (авторот), Бахтин утврдува дека во повеќето случаи исказите на

ликовите се ориентирани кон туѓиот говор, притоа стилизирајќи го или антиципирајќи го. Бахтин прави една условна шема (поделба) на видовите говор во рамките на уметничкиот текст: директен предметнонасочен говор, како израз на смисловната севкупност на оној кој зборува, која тежи да биде максимално адекватна на говорникот и објектен говор (говор на прикажаниот лик, на јунакот), најтипичен вид објектен говор е непосредниот говор на јунакот, одделен од авторскиот, при што драмата е најкарактеристичниот пример за тоа. Така, во научната статија се наоѓаат во дијалогски однос индивидуално обележените искази, додека во драмата има објектен судир на два прикажани ставови, кои се потчинети на повисоката, авторска инстанција. Всушност, монолошкиот контекст слабее кога ќе се најдат во конфликт два предметнонасочени искази. Сепак, и во овие два типа говори не се чувствуваат два гласа, предметнонасочениот и објектниот говор немаат „свесност“ за тоа какви се и во нив звучи само еден глас. Тие влегуваат во пошироката група едногласни говори.

Во рамките на втората класификација, која се однесува на типовите двогласен говор (во еден говор се наоѓаат два гласа, две смисловни насочености), Бахтин разликува три групи: еднонасочен двогласен говор, повеќенасочен двогласен говор и активен тип двогласност. Во групата на еднонасочениот двогласен говор припаѓаат стилизацијата, раскажувањето на раскажувачот, необјектниот говор на јунакот, носител на авторовите замисли и раскажувањето во прво лице (Ich-Erzählung), при што, доколку се намали објективноста, тие ќе се приближат кон едногласноста. Стилизацијата се карактеризира со претпоставката за едногласниот говор, при што туѓата предметна мисла авторот ја користи за свои цели и таа функционира како туѓа гледна точка. Притоа, таа може да се доближи до имитацијата, доколку ослаби свесниот однос кон стилот кој се репродуцира. Исказот на воведениот раскажувач е сличен со стилизацијата, бидејќи тој го заменува авторскиот говор, авторот повторно се користи со туѓата гледна точка (туѓиот вербален манир) со цел да го води раскажувањето. Во врска со раскажувањето на раскажувачот е и раскажувањето во прво лице, понекогаш насочено кон туѓиот говор, а понекогаш (како кај Тургењев) се приближува и слепа со објектниот говор на авторот. Сите овие појави во рамките на еднонасочениот двогласен говор имаат заедничка карактеристика – авторот се користи со туѓиот глас за да ги оствари своите стремежи, но иако нема конфликт меѓу авторовата мисла и туѓиот говор, се чувствуваат тие два гласа.

Во рамките на повеќенасочениот двогласен говор, авторот се појавува заедно со туѓиот глас (говор), но внесува смисловна насоченост спротивна на туѓата насоченост. Говорот станува арена на борба, конфликт меѓу авторовата интенција и туѓиот глас. Пародијата како најтипичен вид повеќенасочен двогласен говор може да биде разновидна – да се пародира туѓиот стил, туѓиот социјален или индивидуален манир на мислење, зборување, да биде површна или длабока, па сè до појавата на пародијата како цел сама за себе (различните форми на пародијата во литературата). Во таа смисла, Бахтин се согласува со ставот на Лео Шпицер, кој смета дека „говорот на 'другиот' секогаш звучи во нашата уста како туѓ за нас, многу често со иронична, потсмешлива, подбучнувачка интонација...“ (Bahtin 2000: 183). Во оваа група Бахтин ги вклучува сите типови пародирање – пародиско раскажување, пародиски Ich-Erzählung, говорот на пародично прикажаниот јунак и сите други типови пренесувања на туѓиот говор со променет акцент.

Третата група (активен тип двогласност) се однесува на случаите кога авторот не се користи со туѓите зборови за да ги изрази своите замисли, туку туѓиот говор останува надвор од границите на авторскиот говор, но тој го зема предвид туѓиот говор и воспоставува однос кон него. Во оваа група Бахтин ги вклучува скриената полемика, полемично обоената биографија и автобиографија, скриениот дијалог и репликата на дијалогот, при што се можни најразлични облици на замен однос кон туѓиот говор и негово најразлично влијание. Во скриената полемика, авторскиот говор, кој е насочен кон својот предмет, се судрува со туѓиот говор токму во предметот. Тоа значи дека туѓиот говор не се репродуцира, туку само се подразбира (што може да се случи и во стилизацијата, но овде самиот говор на авторот се претставува како туѓ, или

туѓиот говор го прикажува како свој). Се менува семантиката на говорот – покрај предметната смисла се појавува и втората смисла – насоченоста кон туѓиот говор. Скриената полемика одлично се чувствува и во дадени автобиографии и во раскажувањето од исповеден тип. Аналогна на скриената полемика е репликата на дијалогот, која е реакција на туѓиот говор, таа одговара и го антиципира, па дури и ги впива туѓите реплики и ги преработува. Од друга страна, појавата на скриениот дијалог не е идентична со скриената полемика, бидејќи целиот говор на едно лице го чувствуваме како реакција на невидливиот собеседник, кој со трагата од своите зборови го обележува целиот говор на активниот (присутен) соговорник.

В) Полифонија и дијалогизам

Полифонијата и дијалогизмот претставуваат едни од најчесто проучуваните поими на парадигматичниот систем на Бахтин, со оглед на тоа што тие се мотивирани од неговото истражување на творештвото на Достоевски. Интересно е дека дефинирањето на полифонијата и дијалогизмот во делото на Бахтин претходи на истражувањата за туѓиот говор, но сепак временски се надврзува на претходните истражувања на Волошинов. Полифонијата е нужно нов уметнички начин на мислење (иако, за Бахтин, ова е условна определба), тој е нов уметнички модел на светот (моделативноста како трансформирање на уметничкиот двојник – замена за предметниот еквивалент). Својата „поетика“ на полифонијата, односно фактот дека таа е „создавање од нешто друго, врз нешто друго, мимеса на нешто друго или преобразба (транскрипција, римејк, толкување, верзија, прекодирање, хибридизација)“ (Ќулавкова 1999: 18), Бахтин ја развива тргнувајќи од фактот дека се работи за „основни моменти на старата уметничка форма, кои подлежат на преобразба од корен“ (Bahtin 2000: 55). Аспектирајќи го творештвото на Достоевски, кое долго време било подложувано на најразлични (и погрешни) философско-психолошки проблематизации, Бахтин настојува да докаже дека постои генерирачки принцип во форма на полифонија, кој неминовно ја докажува предноста на уметничката визија на Достоевски. Согледувањето на полифонијата како конструктивен, но и фундаментално онтолошки принцип Бахтин го аплицира врз материјалот на романот, кој, се разбира, уште руските формалисти го дефинираа како хибриден жанр (Ejhenbaum 1972: 72).

Романот како многустилска, говорно разновидна и повеќегласна појава, која подразбира мноштво композициски и стилски единства – од директно авторско искажување до различни облици на вонуметнички авторски говор (морални, философски, научни, декларативни објаснувања), индивидуализиран (објектен) говор на јунакот, стилизација на различни типови усно раскажување и на полукнижевно изразување (писма, дневници) и др. – најдобро ја засведочува полифонијата за која, како литературен термин, Бахтин посочува дека и самата е синкретична, хибридна, како и романот (В. Виноградов). Доказ за тоа се укажувањата на Л.П.Гросман за делото на Достоевски, како и дефинирањето на полифонијата во врска со музичката теорија на преминот, т.е. контрапунктот (каде, секако, директно се мисли на музичките премини од еден тоналитет во друг) – различни гласови кои пеат на една иста тема, но на различен начин (Bahtin 2000: 43). Во таа смисла, Карил Емерсон (Emerson 1986: 21-25) одлично ја забележува полиморфноста на значењето на зборот „идеологија“ кај Бахтин, која не подразбира пропаганда и политичка затвореност, туку систем од идеи детерминирани социјално, кои, секако, се генерираат од јазикот и мора да се изучуваат интерсистемски (интерсоцијално), а не како независен феномен. Тоа се забележува и во одредбата на Бахтин за чувствувачка (и прочувствувана) силна идеја, која е несомнено социјален и интересубјективен корелат и есенција во полифоничната структура. Во таа смисла, Бахтин исцртува мноштво ставови кои сведочат за сложеноста на уметничкиот свет на Достоевски – ставот на Вјачеслав Иванов за полифонијата како потврдување на туѓото Јас, секако во смисла на егзотопичност, трансгредиентност (Other, Autrui) (Шелева 2000: 62); полифонијата како предопределување на личноста (С. Аскољдов), нарушување на органското единство на материјалот, многуакцентност и многустилност (дури и

недостиг на стил), па сè до ставот Ото Каус, кој оправдано ја ситуира (временски) појавата на романот (и полифонијата) во врска со моментите на криза (кризните периоди „на прагот“), во случајов капитализмот, кој го зародува полифонискиот роман, настапувајќи како катастрофа, како уништување на изолацијата на световите, затвореноста и внатрешната идеолошка застоеност на идеолошките сфери (Bahtin 2000: 11-45).

Разбирањето на поимот дијалогизам во парадигмата на Бахтин треба да се разгледа во врска со неговото спротивставување на почетните ставови на Л. П. Гросман, кој дијалогизацијата ја сфаќал како драматизација (Bahtin 2000: 15-20). Драмскиот дијалог е составен од еден план и е монолитен, за разлика од дијалогизмот, кој подразбира повеќе планови, свести, полифоничност. Оттука е јасно зошто дијалогизацијата се поврзува со незавршеноста и „вненаходимоста“ (надвор-поставеноста), егзотопијата, па дури и со полифонискиот роман, кој е докрај дијалогичен (како што забележува Шкловски – многу планови и гласови кои спорат меѓу себе, без да очајуваат поради отсуството на конечното решение). Дијалогот во Бахтиновата концепција „апсолутно“ ги подредува односите помеѓу авторот и јунакот во полифоничниот роман, при што можноста да се изгради јунак како стилски еквивалент на начинот како тој се гледа себеси и светот неминовно го поставува во врска со неговата самосвест, па со тоа авторот ја губи моќта да даде завршни определувања за јунакот (да го типизира и одреди, при што единствена можност е авторот на јунаковата самосвест да ѝ спротивстави други свести, кои се рамноправни со неа). Токму затоа, исповедното самоискажување се чини идеално за јунакот, кој постојано се труди да ги разбие дефинитивните и умртвувачки рамки на туѓите зборови, да остане недовршен и да ги отфрли туѓите судови: „Големиот дијалог на романот во неговата интегралност не се случува во минатото, туку се случува сега, т.е. во сегашноста на создавачкиот процес“ (Bahtin 2000: 62). Тоа, секако, се случува и на граматички план, бидејќи литературата не е Вајнингеровата структура „како-да“, која е во можност да се доближи до фингираното – лажното, туку е „како-структура“ (на што одлично укажува Кете Хамбургер), која создава привид, „слика“ на стварноста, па според тоа фикционалните ликови, кои се секогаш Јас-Оригинес, а не реални Јас-Ориго, ја вклучуваат можноста да се изгуби граматичкото значење на минатото време, кое добива ново, текстуално значење на сегашност (Hamburger 1976: 90-95). Бахтин, кој тврди дека постои смисловна целина на јунакот, смета дека и во најчистата самопресметка-исповед е потребен Другиот како судија, кој ќе ги отфрли надворешните влијанија врз сопствената самооцена (Bahtin 1991: 149-200). Вака изградениот јунак (кој отпосле Бахтин ќе го нарече романтичарски) станува арена на „агонскиот дискурс“ (Франсоа Лиотар), а со тоа и сфера на постојани дијалогизации.

Дијалогизмот е тесно сврзан и со идејата како поим, дефинирана во контекстот на полифонијата – во монолошкиот уметнички систем идејата ја чува својата самостојност и значење, со тоа не припаѓајќи му никому (како во идеалистичката филозофија, каде воопшто не се важни „неафирмираните“ идеи), додека полиакцентната идеја, која се врзува со дијалогот, живее само во дијалогски однос (а не во индивидуалната свест). Гери Сол Морсон (Saul Morson 1986: 81-89) во својот есеј укажува на можностите дијалогизацијата да се промислува како „давање и земање на заедничка основа“ (Мајкл Холквист), „процес на преговарање“ (Карил Емерсон), но сепак ги потцртува двете смисли кои несомнено ги носи терминот: првата смисла, која е опозитна на сфаќањата на Фердинанд де Сосир за јазикот и која го исклучува монолошкото, бидејќи јазикот по дефиниција е универзален и дијалогичен; и втората, која од своја страна го бара монолот како опозитен термин (тука дијалогот е сфатен како дискурзивна ситуација каде не е кажан последниот збор, ситуација во која сè е секогаш во иднината, отворено поле на мноштвото одговори и можности). Дијалогизмот ги носи своите корени уште од антиката (Сократ, Платон, Зенон, Хераклит – преку нивните философски апории и вечната борба, движењето на космичките закони и сили). Слично е мотивирана и антропоцентричноста на Бахтин (би рекле и социоцентричноста), тргнувајќи од Протагоровата максима за човекот како мерка на сите нешта, па сè до традицијата на апофатичкото богословие и антиномичната

скепса – Павел Флоренски во трудот „Столб и тврдина на вистината“ го посочува противречието, не само во врска со вистината, туку и во врска со континуираната процесуалност, променливост и динамизам на животот (Шелева 2000: 37-51). Токму промислувањата на Мартин Бубер, кој го гледа животот како една „одложена“ средба на ентитети насочени интерсубјективно, уште повеќе ја потенцираат потребата од аспектирање на Бахтиновиот дијалогизам како двојност, дублетност, т.е. како постојана трансформација на творечките чинови и на дејствувачките ентитети.

Г) Карневализација

Раните трудови на Бахтин, но и на членовите на кружокот сведочат за интересот кон истражувањето на античката култура која, во еден синтетички облик, нуди можност да се дефинира појавата на едно специфично уметничко пресоздавање и обликување, кое Бахтин (мотивиран од своите истражувања на средновековната култура) ќе го нарече карневализација. Во таа смисла, Бахтин нуди еден осврт кон природата на карневализацијата преку истражување на карактеристичните жанрови во антиката – мимите, симпозионите, раната мемоарска литература и менипејската сатира – уште во неговото дело „Проблеми на поетиката на Достоевски“. Токму начинот на развивањето на карневализацијата како специфично влијание (транспонирање) на карневалскиот јазик врз литературата Бахтин го согледува, пред сè, во врска со двата најспецифични жанрови – сократовскиот дијалог и менипејската сатира. Не треба да се заборава дека токму овие два книжевни феномени сведочат за стилистичката важност на туѓиот говор во рамките на дефинитивното одредување на прозата како посебна во однос на поезијата.

Сократовскиот дијалог е посебен жанр, низ кој се изразувале Платон, Ксенофонт, Антистен, Федон и др., но тој не е реторички жанр: „Тој се гради на народнокнижевна основа и во него е длабоко вкоренето карневалско чувствување на светот, особено, секако, во усниот сократовски стадиум од својот развој“ (Bahtin 2000: 104). Водејќи сметка за тоа, како и за подоцнежното ослободување од мемоарските елементи (сеќавањата на разговорите кои ги водел Сократ и неговиот начин на откривање на вистината), Бахтин тврди дека тој се темели токму на дијалошкиот начин на барањето на вистината, како познат и многу типичен за Сократ, кој го уништува монолошкото поседување на вистината, а го втемелува начинот на „подведување“, т.е. „бабување“ на вистината. Дури и самиот Сократ се определувал себеси со таквите квалификувања. Подоцна, оваа форма го губи карневалското чувствување на светот и се деформира во своевидна прашално-потврдна форма, специфична за учењето на неопитите (во катехизисите). Бахтин всушност смета дека има 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), двете постапки кои со текот на времето го губат својот тесно реторички карактер. Оттука, Кристева заклучува дека „сократовиот дијалог ја презема дијалошката и оспорувачка структура на карневалската сцена“ (Кристева 2003: 28). Од друга страна, менипејската сатира Бахтин не ја смета за директен производ на распаѓањето на сократовскиот дијалог, туку реликт (рудимент) на карневалскиот фолклор, настанат во III век пр.н.е. и поврзан со Менип од Гадара, иако терминот го воведува римскиот научник од I век пр.н.е. Варон, кој своите сатири ги нарекува менипејски. Менипејата го засилува елементот на смешното, а истовремено се ослободува од философската инспиративна смисла, при што е централно барањето, провоцирањето и проверката на вистината (преку јунаците „на прагот“, кои влегуваат во необични животни ситуации). Оттука е и спојот на фантастичниот и митско-религиозниот елемент со натурализмот на општественото подземје (крадечки дувла, еротични оргии, темници и сл.), како и филозофски универзалии и контемплации на конечните вистини (во форма на синкризичен судир). Покрај другото, на прв план избива и нејзината тројна структура – дејството

и дијалогските конфликти се одвиваат на земјата, на Олимп и во подземјето (во врска со што се познатите жанрови во ренесансата – фаблиои и дијаблерији, а во реформацијата „книжевност на небесните врати“). Оттаму, воопшто не е чудно што во неа се јавува експерименталната фантастика како необична точка на гледање на појавите, морално-психолошкото експериментирање преку необичните соништа, безумието, лудилата, раздвојувањето на личноста, што несомнено води кон појавата на фантастичната тема за двојникот (Варон „Бимаркус“) и ексцентричното однесување (експесен и нумесен говор надвор од етикецијата, која често се пројавува и во вид на цинизам).

Бахтин го дефинира карневалот како севкупност на разновидни свечености, обреди и форми од карневалски тип, синкретична претставувачка форма поврзана со првобитното мислење на човекот. Карневалот, како и неговите книжевни наследници, сведочат за големата дијалогизација (внатрешна и надворешна), која ги зафаќа книжевните и вонкнижевните форми – непостоење на рампата и поделбата на изведувачи и на гледачи (карневалскиот живот во кој светот е превртен – *monde à l'envers*), со што се овозможува слободен фамилијарен контакт меѓу учесниците, ексцентричност при откривањето на скриените страни на човечката природа, карневалска мезалијанса и профанација на сите мисли, вредности, појави (Bahtin 1978: 213-261). Тоа е особено видливо во организацијата на сижето и сижејните ситуации – ослабува епската и трагичната дистанца на авторот во однос на јунакот. Амбивалентноста на карневалот одлично се забележува во однос на главната карневалска игра – лакрдиското крунисување и детронизацијата на карневалскиот крал (при што се прави интересно спојување меѓу тепачката, погрдните имиња, кујната, битката и расчленувањето на телото – кралот Пишрохол кај Франсоа Рабле, кој станува обичен воденичар по детронизацијата, кралот Анархо). Амбивалентната смисла на веселата промена и релативноста на секој систем и поредок одлично се согледува низ функционалноста (а не супстанцијалноста) на карневалските слики – свадбената тепачка (т.н. свадба во ракавици, *porces à mitaines*), во смисла на своевиден „карневал во карневал“, но и со обредно значење на плодност (раскинатиот тапан) – претворањето на крвта во вино и на тепачката во гозба (типична слика кај Рабле), крадењето на своната од катедралата Нотр-Дам, кои се претвораат во прапорци на кобилата, прејадената Гаргамела која се породува (телото кое јаде и се јаде себеси истовремено), играта со зборови и смисли – кај Рабле *habiller* со значење 'носи', но и 'распарчува стомак на животно', *tripes* со значење 'изеден стомак' и 'стомак кој изел стомак' и сл. На тој начин, ликовите се амбивалентни, тие се ликови-парови или споеви на младоста и староста, возвишеното и ниското, глупавоста и мудроста. Амбивалентната смеа во карневалот е со ритуално значење и таа ги развива дублетните конотации на смртта, но и преродбата (во римските сатурналии), оттука и карактеристичниот обред на римскиот карневал „*moscoli*“, што Гете во своите „Патувања низ Италија“ го забележал во класичното карневалско уништување на старото и авторитетот со повикот: „*Sia ammazzato, il Signore Padre!*“ (Bahtin 2000: 120). Интересно е што основната арена на „борбата“, која не знае за сценски простор и рампа, е плоштадот, кој токму поради својата општонародност и универзалност функционира како специфичен хронотоп на карневалот (и карневалските празници, кои ги презеле карактеристиките на карневалот – *vendange* како празник на виното, празникот на борбата со биковите, празникот на колењето на стоката, папскиот јубилеј и празникот на телото Господово, *mardi gras* – мрсниот вторник, кој се паѓа во последната недела пред Велигденскиот пост, шариваријот како потсмевање на бракот). Сите овие форми се типични средновековни празници во Рим, Неапол, Лондон, Нирнберг, Келн, кои двојно ја промислувале животната практика преку официјалниот и карневалскиот живот. Во таа смисла, Елизабета Шелева укажува на хипотетичниот поредок, кој е идеален образец на тој вид архаична култура, правејќи одлична споредба меѓу еротизмот и карневализацијата (Батај – Бахтин), што сведочи за „*обредниот еротизам*, претхристијанскиот, сакрален вид еротизам, содржан во дуалистичкото поимање на светот, како област на чистото и нечистото во исто време (...)“ (Шелева 1997: 93).

Д) Хронотоп

Бахтиновото дефинирање на хронотопот може да се доведе во релација со неговото подетално истражување на романот (од 30-тите и 40-тите години) и на народната култура. Како што забележува Брендист (Brandist: Bakhtin and the Theory of the Novel), пресвртот во Бахтиновата мисла од Кантовите анализи кон Хегел се случува токму во овој период, што коинцидира и со неговиот интерес за историјата на литературата и нејзиното специфично место во истражувањата на промените на жанровите. Бахтин го дефинира хронотопот во романот како суштинска заемна врска на временските и просторните односи, уметнички преобликувани (тој вели „освоени“) во литературата (Bahtin 1989: 193-195). Сосема е јасно дека буквалниот превод на овој термин значи време-простор, што недвосмислено не асоцира на Ајнштајновата теорија на релативитетот, која зборува токму за можноста, при соодветни вредности на математичките категории, да се совладаат физичките граници на времето и на просторот. Јасно е дека во науката за литературата овој термин има метафорично значење и дека, пред сè, го означува нужниот спој и нераскинливото единство на времето и на просторот (сфатено како формално-содржинска категорија). Интересно е што хронотопот во литературата го одредува жанрот (особено преку категоријата на времето), но и ликот, кој е нужно хронотопичен, факт кој често бил занемаруван во дотогашните разгледувања. Бахтиновите согледувања се врзани за облиците на уметничката стварност и тие не се аспектираат како трансцендентални облици на време-простор: „Во книжевно-уметничкиот хронотоп се слеани просторните и временските обележја во смислена и конкретна целина. Времето овде се згуснува, стега, станува уметнички видливо; просторот се напнува, се вовлекува во движењето на времето, сижето, историјата. Обележувањата на времето се разоткриваат во просторот, а просторот се осмислува и мери со времето. Уметничкиот хронотоп се одликува со пресекување на тие низи и со слевање на обележјата“ (Bahtin 1989: 194).

Ваквите разгледувања на времето, кое добива просторна димензија и на просторот, кој се шири во временска смисла (т.е. дијалогизацијата на времето и просторот) Бахтин ги става и во контекст на различните жанрови, почнувајќи од антиката па сè до 19 век. Интересно е дека на античка почва се создадени три карактеристични типови романи, а со тоа и три типа хронотопи (кои Бахтин не ги проследува минуциозно хронолошки, туку типолошки), надоврзувајќи ги на нив подоцнежните консеквенти – хронотопот на витешкиот роман, раблеовскиот хронотоп и идиличниот хронотоп (Bahtin 1989: 196-371). Првиот тип хронотоп Бахтин го разгледува во врска со авантуристичкиот роман на искушението, кој е создаван во периодот од II до VI век од н.е., уште наречен и софистички роман – познатите романи на Ксенофонт Ефески, Хелиодоровата „Етиопика“, „Леукипа и Клитопонт“ на Ахил Татиј, Лонговиот „Дафнис и Хлоја“ и сл. (секако, познати во делови или прераскажани преку посредни извори). Во суштина, авантуристичкиот хронотоп се сведува на две точки (средба – брак), меѓу кои се случуваат клиширани ситуации, при што овој хронотоп би можел најлесно да се дефинира како „туѓ свет во авантуристичко време“ (апстрактен екстензивен простор и авантуристичко време). Вториот тип хронотоп Бахтин го третира во перспективата на авантуристичкиот роман со тема од секојдневниот живот, каде ги вклучува Апулеј со „Златното магаре“ и Петрониј со „Сатирикон“. Она што навистина го разликува овој хронотоп од вистинскиот авантуристички хронотоп е спрегата на секојдневното и на авантуристичкото време (не постои временски „тек“, туку напротив, симулација на секојдневното протекување на времето). Во суштина, секојдневното време се состои од низата „лична вина – казна – искупување – блаженство“, стварна и неповторлива временска низа, но која не е историски локализирана (наспрема апстрактноста во софистичкиот роман, овде се појавува конкретност). Третиот тип хронотоп е во врска со античката биографија и автобиографија, па тој се карактеризира со нов тип биографско време и лик кој минува низ својот животен (хронолошки) тек, при што во грчката традиција Бахтин разликува два основни типа (авто)биографии – платоновски и реторички. Јасно е дека во овие два типа е особено важен реалниот хронотоп (плоштадот, агората во дадено историско време), во

кој се сместува сопствениот или туѓиот живот (јавен, откриен), како граѓанско-политички чин на славење или пак самопресметка. Хронотопот во витешкиот роман е од елински тип, тоа е авантуристичко време врзано механички со просторот („случајна истовременост и несогласност“), при што повторно се забележуваат сличните сижејни елементи (искушенија на верноста, маѓепсаност, препознавање, промени на имињата). Овој хронотоп се определува како „чудесен свет во чудесно (авантуристичко) време“ – игра со времето и со просторот. Во таа смисла, раблеовскиот хронотоп е најспецифичен, тоа е просторно-временски свет кој е екстензивен, адекватно се шири со проширување на другите категории, определен со просторно-временското растење, спротивставено на диспропорционалното феудално-црковно гледање на светот, што се спротиставува на единство на местото и на цикличната ритмичност на времето (секојдневие врзано за родното место) во идиличниот хронотоп.

Следбеници и критичари на дијалошкиот метод

Во светлината на изразените и постулираните карактеристики на дијалошкиот метод воопшто, би можеле да кажеме дека Јулија Кристева и Цветан Тодоров претставуваат вистински следбеници на дијалошкиот метод на Бахтиновиот кружок, не само во однос на нивното критичко осврнување кон специфичностите на методот, туку и во врска со начинот како ги изградуваат сопствените теориски постулати. Мотивирана од Бахтиновиот обид да го надмине формализмот преку изградување на една субверзивна и иновативна теорија на интересубјективноста и полифонијата, Кристева во делот од својата семиотика, посветен на речта, дијалогот и романот, го согледува „статусот на речта“ хоризонтално и вертикално, со што добива аргумент за постулирање на пионерската улога на Бахтин во дефинирањето на поимот интертекстуалност воопшто. Таа тоа и отворено го тврди: „Кај Бахтин, помеѓу другото, овие две оски што тој респективно ги нарекува *дијалог* и *амбивалентност*, не се разликуваат јасно. Но, овој недостаток на прецизност, повеќе претставува откритие што Бахтин прв го вовеле во книжевната теорија: целиот текст се создава како мозаик од цитати, целиот текст е впивање и трансформација на некој друг текст. На местото на поимот интересубјективноста се поставува поимот *интертекстуалност*, и поетскиот јазик се чита, барем, како *двоен*“ (Кристева 2003: 11).

Цветан Тодоров пак, покрај неговата доминантна студија за дијалошкиот принцип на Бахтин, е повлијаен од промислувањата на Бахтин во својата теорија за жанровите и за начинот на нивниот развој. Во текстот „Потеклото на жанровите“ тој го наоѓа нивното потекло во говорните акти, кои служат како претпоставка за жанровите, но истовремено укажува и на нивното посебно место во теориските истражувања. Испитувајќи еден мал говорен акт од типот на „вербалната покана“ во културата на племето Луба од Заир, Тодоров забележува дека таа има потенцијал да се развие во мал литературен жанр, што тој го илустрира со конкретен дијалог (Todorov 2000: 203). Споредбата на специфичностите на вербалниот акт „покана“ и на литературниот жанр ги покажува степените на трансформацијата на вербалниот акт во литературниот жанр: инверзибилност на улогите говорник-слушател (што е специфично и за беседата, каде слушателот во една инстанца станува говорник во наредната); наративизација (како што забележува Тодоров, едноставното вербално случување на поканата во литературниот жанр се дополнува со преповторувања, но и со додавања на епизоди) и спецификација (во литературниот жанр се открива причината за канењето од страна на говорителот, со што се мотивира одвивањето на дејството), а како дополнителен елемент може да се појави повторувањето на истата наративна ситуација, но сега со промена на актерите кои ги преземаат истите улоги (како во сказните). На сличен начин, потенцијалот на жанровите е загатнат и во именувањата. Овие промислувања несомнено можат да се доведат во релација со Бахтиновите претпоставки за развојот на жанровите.

Библиографија

- Андоновски, Венко. 2007. *Знак. Поимник на книжевната теорија*, прир. Ката Ќулавакова. Скопје: МАНУ.
- Bahtin, M. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail (V. N. Vološinov). 1980. *Marksizam i filozofija jezika*, prev. Radovan Matijašević. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*, prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 1991. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, prev. Aleksandar Badnjarević. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Bahtin, Mihail M. 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Milica Nikolić. Beograd: Nolit.
- Brandist, Craig. *The Bakhtin Circle*. Available on the web at: <http://www.iep.utm.edu/bakhtin/>
- DeJean, Joan. 1992. Bahtin i povijest/Bahtin u povijesti, prev. Borislav Knežević. *Bahtin i drugi*, прир. Vladimir Biti. Zagreb: Naklada MD, 61-78.
- Ejhenbaum, Boris. 1972. *Književnost*. Beograd: Nolit.
- Emerson, Caryl. 1986. The Outer Word and Inner Speech: Bakhtin, Vigotsky, and the Internalization of Language. *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*, ed. Gary Saul Morson. Chicago and London: The University of Chicago Press, 21-40.
- Hamburger, Käte. 1976. *Logika književnosti*, prev. dr. Slobodan Grubačić. Beograd: Nolit.
- Кожин, В.В. 1973. Михаил Михайлович Бахтин, Краткий очерк жизни и деятельности. *Проблеми поетики и историји литературы*. Саранск.
- Крстева, Јулија. 2003. Речта, дијалогот и романот. *Теорија на интертекстуалноста*, прир. Катица Ќулавакова. Скопје: Култура, 9-39.
- Matijašević, Radovan. 1980. Bahtinova teorija govora. *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit, IX-XL.
- Medvedev, Pavel. 1976. *Formalni metod u nauci o književnosti*, prev. Đorđije Vuković. Beograd: Nolit.
- Saul Morson, Gary. 1986. Who speaks for Bakhtin? *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*, ed. Gary Saul Morson. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1-20.
- Saul Morson, Gary. 1986. Dialogue, Monologue, and the Social: A Reply to Ken Hirschkop. *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*, ed. Gary Saul Morson. Chicago and London: The University of Chicago Press, 81-88.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique*. Paris: Editions du Seuil.
- Todorov, Tzvetan. 2000. The Origin of Genres. *Modern Genre Theory*, ed. David Duff. London: Longman, 193-209.
- Ќулавакова, Катица. 1999. *Теорија на книжевноста (увод)*. Скопје: Култура.
- Vuković, Đorđije. 1976. Sovijetska misao o književnosti u dvadesetim godinama. *Formalni metod u nauci o književnosti*. Beograd: Nolit, IX-LXXXVII.
- Шелева, Елизабета. 1997. *Книжевно-теориски студии*. Скопје: Матица Македонска.
- Шелева, Елизабета. 2000. *Од дијалогизам до интертекстуалност*. Скопје: Магор.