

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarnе studije
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija

**Mogućnosti teorijske apropijacije:
Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji**

Autorka: Smiljka Jovanović

Mentorka: dr Vesna Mikić, red. prof.

Beograd, 2015.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



Interdisciplinary Studies
Theory of Arts and Media

PhD Thesis

**Issues of Theoretical Appropriation:
Carnival and Masquerade in Culture, Arts, and Theory**

Author: Smiljka Jovanović

Mentor: Vesna Mikić, PhD

Belgrade, 2015.

Mentorka:

Dr **Vesna Mikić**, red. prof., Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Ostali članovi komisije:

Dr **Miodrag Šuvaković**, red. prof., Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Dr **Sonja Marinković**, red. prof., Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Dr **Milena Dragičević Šešić**, red. prof., Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti

Dr **Jasmina Čubrilo**, vanr. prof., Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet u Beogradu

Datum odbrane:

Zahvaljujem se mojoj mentorki, profesorki Vesni Mikić, ne jedino zbog pomoći koju mi je pružila prilikom izrade teze – u vidu usmeravanja na literaturu i teme koje bi trebalo uzeti u obzir, problematična mesta u tekstu koja bi trebalo preraditi ili dopuniti i sl. – nego i zbog razumevanja i podrške koje mi je ukazivala kada (bolje rečeno, kad god) sam se preispitivala i „lutala”, kako na profesionalnom tako i na privatnom planu. Bez njenog strpljenja, toplih (i otrežnjujućih) saveta, kao i pravovremenih i pronicljivih intervencija na tekstu rada, ova studija danas verovatno ne bi bila još uvek napisana u celini i svakako bi joj nedostajalo raznih kvalitativnih aspekata.

Veliko hvala svim članovima komisije za odbranu ove doktorske teze što su prihvatili da sudeluju u mom, nadam se uspešnom, finalnom „koraku” na doktorskim studijama, odnosno što će me, sigurna sam, kroz podsticajan kritički pristup mojoj disertaciji (još jedanput) podučiti i inspirisati.

Zahvaljujem se i svim profesorima sa doktorskih studija – svaki od njih me je, na sebi svojstven način, usmerio ka naučnim oblastima koje su mi otkrile „materijale” i metodološke i pojmovne aparate pomoću kojih sam bolje artikulisala predmete vlastitih interesovanja i osmislila kako da ih proučim i interpretiram.

Hvala profesoru Mišku Šuvakoviću i profesorki Mileni Dragičević Šešić što su mi ustupili literaturu koja se pokazala izuzetno vrednom za izradu ove teze.

Hvala kolegama i koleginicama sa studija, koji su odvojili vreme da razgovaraju sa mnom o temama relevantnim za moj naučni rad i tako mi pružili uvid u nove načine na koje mogu da sagledam te teme.

Posebno se zahvaljujem mojoj porodici – suprugu i ćerki – za najveću podršku i безусловnu ljubav koje mi pružaju i time upotpunjavaju smisao svega što radim.

Mojim roditeljima

SADRŽAJ

REZIME	1
KLJUČNE REČI	2
ABSTRACT	3
KEY WORDS	4
1. UVOD	5
1a. Od metateorije i ka metateoriji	5
1b. Postupak aproprijacije: metamorfoza značenja i „destilacija” iskustva	8
1c. Osvrt na metodološke pristupe i ciljeve studije	18
2. IGRA I SMEH: ARHETIPSKI KONTEKSTI U KOJIMA NASTAJU I ŽIVE KARNEVALI I MASKARADE	27
2a. Teorijska konstrukcija konteksta nastanka karnevalske maskarade kao inicijacija teorijske aproprijacije pojmova karnevala i maskarade	27
2b. Ludistički koreni karnevala i maskarade	30
2c. Smeh kao izvorište karnevala i maskarade	42
3. POLISEMIJA POJMOVA KARNEVALA I MASKARADE	51
3a. Terminološke i pojmovne odrednice karnevala	51
3b. Terminološke i pojmovne odrednice maskarade	56
4. KULTURALNE IN/PER-VERZIJE: ISTORIJSKI I DRUŠTVENI ASPEKTI KARNEVALA I MASKARADE VAŽNI ZA PROCES TEORIJSKE APROPRIJACIJE OVIH POJMOVA	60
4a. Problemi distinkcije značenja maskarade u ritualima i ranom pozorištu: kriterijumi spektakularnosti i neposrednosti, odnosno liminalnosti	60
4b. Maskarada u počecima pozorišne umetnosti	69

4c.	Uloga hrišćanskog svetonazora u utemeljenju karnevala i karnevalske maskarade	77
4d.	Rani razvoj karnevala u poznom srednjem veku i renesansi	85
4e.	„Umnožavanje” društvenih funkcija maskarade od poznog srednjeg veka do 20. veka	93
4f.	Savremene pojavnosti i značenja karnevala i maskarade	98
5.	VIDOVI, POSTUPCI I PERSPEKTIVE TEORIJSKE APROPRIJACIJE POJMOVA KARNEVALA I MASKARADE	101
5a.	Implikacije i značaj teorijske aproprijacije pojma karnevala	101
5b.	Implikacije i značaj teorijske aproprijacije pojma maskarade	108
5c.	Glavne „tačke” prodora karnevala u teoriju o jeziku i romanu: dijalog, polifonija, heteroglosija i hronotop	111
5d.	Glavne „tačke” prodora maskarade u psihoanalitičke i feminističke teorije o rodnoj identifikaciji: koncept drugosti i identitetska transcendentalnost – maska i Drugi	124
5e.	Dalji razvoj teorijske aproprijacije karnevala: koncept karnevalizacije (karnevalska slika, karnevalski žanr i groteska) i karneval kao proto-forma	132
5f.	Dalji razvoj teorijske aproprijacije maskarade kod Džoun Rivijer, Žaka Lakana, Džudit Batler, Andžele Mekrobi i nekolicine drugih autora/ki	165
6.	PREDLOZI ZA TUMAČENJA UMETNIČKE APROPRIJACIJE KARNEVALA I MASKARADE	183
6a.	Karnevalizacija likovnog izraza u žanr-slikarstvu Pitera Brojgela Starijeg	183
6b.	Karnevalizacija muzike u srednjovekovnom motetu	195
6c.	Nekoliko drugih priloga sagledavanju karnevalizacije likovnog i muzičkog izraza	208
6d.	Opera: glas kao rodna maska i otelotvorenje ideala putem maskarade	219
7.	ZAKLJUČAK	238
	BIBLIOGRAFIJA	243
	VEBOGRAFIJA	256
	IZJAVA O AUTORSTVU	259

IZJAVA O ISTOVETNOSTI ŠTAMPANE I ELEKTRONSKE VERZIJE DOKTORSKOG RADA	260
IZJAVA O KORIŠĆENJU	261

Mogućnosti teorijske aproprijacije: Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji

Studija predstavlja rezultat namere da se sagledaju i protumače problemi i perspektive teorijske aproprijacije kao prakse predstavljene na primeru apropriranja pojmova karnevala i maskarade. Ovaj metateorijski poduhvat oslanja se na hibridnu, interdisciplinarnu platformu naučnih pristupa, svojstvenih različitim, pretežno humanističkim oblastima, u kojima su mapirani istorijski, kulturalni, umetnički i teorijski vidovi pojavljivanja karnevala i maskarade. Teorijska aproprijacija karnevala i maskarade jeste kompleksan i heterogen interpretativni proces, koji uvažava, s jedne strane, socio-istorijsku situiranost karnevala i maskarade i, s druge strane, niz teorijskih postupaka pomoću kojih se karneval i maskarada „transformišu” u apstraktne i eksplanatorne koncepte. Shodno tome, u studiji se uzimaju u obzir karneval i maskarada kao društvena dešavanja i institucije, te prezentuju osnove teorija o karnevalskom i maskaradnom u umetnosti i kulturi, na osnovu čega se grade metateorijska tumačenja o efikasnosti i efektivnosti prakse teorijske aproprijacije. Odnos između umetnosti i karnevala/maskarade posmatra se kao problem od značaja za proces aproprijacije, s obzirom na to da su umetničko prisvajanje karnevalskih i maskaradnih hronotopa i poetički principi karnevalizacije i maskaradne reprezentacije jedna od „faza” konstituisanja ovdašnje metateorije. Sâmi karneval i maskarada posmatraju se s jedne strane kao specifične umetničke (književno-muzičko-scenske) forme, a s druge strane kao forme koje su svojevrsna idejna izvorišta pojedinih umetničkih ostvarenja ili žanrova. Pored spomenutog, a u kontekstu izgradnje naučnih diskursa u kojima dolazi do prisvajanja pojmova karnevala i maskarade (i drugih, njima srodnih kategorija), tumače se promene smislova samih apropriranih elemenata: od karnevala i maskarade kao međusobno bliskih fenomena (utemeljenih u arhetipskim „kulturalnim stanjima” igre i smeha i zajedno manifestovanih u javnim svetkovinama), preko njihovog „razdvajanja” u teorijskim diskursima (kroz prisvajanje pojma karnevala za potrebe teorije književnosti, preciznije teorije romana, i prisvajanje pojma maskarade za potrebe teoretizacije rodne, pretežno ženske identifikacije u

feminizmima i teorijskoj psihoanalizi), do njihovih mogućih (i retko ostvarenih) ponovnih povezivanja u diskursima u kojima bi takva povezivanja mogla da budu svrsishodna.

KLJUČNE REČI

Aproprijacija, dijalog, groteska, heteroglosija, hronotop, identitet, karnevalizacija, liminalnost, maskaradna reprezentacija, polifonija.

ABSTRACT

Issues of Theoretical Appropriation: Carnival and Masquerade in Culture, Arts, and Theory

The study reflects on various problems and perspectives of theoretical appropriation as a distinctive practice, presented here on a case of appropriation of carnival and masquerade. This essentially metatheoretical endeavour relies on a hybrid, interdisciplinary platform of scholarly methods, mostly typical for humanities, where historical, cultural, artistic and theoretical forms of carnival and masquerade have been mapped. The notion of theoretical appropriation of carnival and masquerade stands for a perplexed process, in which two principal perceptions of carnival and masquerade are being employed: one that views them as real, socio-historical phenomena (happenings and institutions), and one that views them as distinctive explanatory concepts. Both these perceptions are taken into account in this effort to discover possible efficacies and efficiencies of theoretical appropriation, as imprinted in the theories of carnival and masquerade. The relationship between arts and carnival/masquerade is of high importance in this respect, considering that theoretical appropriation relies to a large degree on defining artistic appropriations of carnivalesque and masquerade chronotopes, as well as carnivalization and masquerade representation as poetical principles. Carnivals and masquerades are taken on the one hand as specific artistic (literary-musical-theatrical) forms, and on the other hand as a sort of ideal sources for some artworks or genres of expression. In addition to aforementioned and also in the context of discursive practices in which carnival/masquerade or other similar categories are being appropriated, this study seeks to mark the differences in the meanings of appropriated elements: from carnival and masquerade as close, almost synonymous concepts (grounded in archetypal „cultural states” of play and laughter, and manifested in public festivities), to their „separation” in theoretical discourses (where „carnavalesque” is used in literary theory, more precisely in the theory of novel, and „masquerade” is used in feminisms and theoretical psychoanalysis), and their possible (but rarely conducted) „re-unification” in discourses in which such integrations could prove to be useful.

KEY WORDS

Appropriation, carnivalization, chronotope, dialogue, grotesque, heteroglossia, liminality, masquerade representation, polyphony.

1. UVOD

Nikada ne dolazimo do trenutka u kome se za teoriju može reći da je istinita. Najviše što se može ustvrditi za bilo koju teoriju jeste da ona deli uspeh sa svojim rivalima i da je položila makar jedan test na kome su njeni rivali pali.

Sir A. J. Ayer (1982, 133)¹

1a. Od metateorije i ka metateoriji

Pred čitaocem je studija o određenim mogućnostima i problemima koji se otvaraju prilikom teoretizacije kulturnih, društvenih i umetničkih fenomena i teorijskih koncepata karnevala i maskarade. Hibridnom i interdisciplinarnom metateorijskom poduhvatu, koji je ovde preduzet, naučni horizont oblikuju odabrana načela, metodologije i pojmovni aparati raznih humanističkih oblasti, poput studija i teorija medija (filozofije, sociologije i kulturologije medija, posebno novih medija), široke platforme studija kulture (sa akcentom na odnos između visoke i popularne kulture), teorije i istorije književnosti i umetnosti (i zasebnih umetničkih disciplina), teorija igre (oblasti ludizma, gejmn teorije i studija igara), teorije identiteta, rodnih studija, teorije žanra, studija performansa, antropoloških i istoriografskih postavki rituala, itd. U nastojanju da se otkriju i mapiraju dometi teoretizacije karnevala i maskarade, hibridnost naučnih pristupa postaje inherentna istraživanju, „diktirana” prirodom samih predmeta o kojima je reč. Karneval i maskarada su pojave i pojmovi koji daleko nadilaze kulturno-društveni kontekst i – u delima brojnih teoretičara, kako obimna literatura na ovu temu jasno pokazuje – postaju teorijske kategorije i koncepti.

Kao što će biti prikazano u poglavljima koja slede, teoretizacija može da transponuje karneval i maskaradu u, čini se, neočekivane misaone domene, kao što su, na primer, teorija i istorija književnosti (u slučaju karnevala), ili teorija roda i identiteta (u slučaju maskarade). Da postoji takva mogućnost, zatim da ona, sprovedena, postaje izrazit i poučan primer teoretizacije –

¹ Svi navodi preuzeti iz literature korišćene pri izradi ove studije, a koja nije na srpskom ili hrvatskom jeziku (uključujući hrvatske prevode sa drugih jezika), prevedeni su od strane autorke rada. Izuzetak je poetski „moto” IV poglavlja, dat u originalu, na engleskom jeziku.

tačnije, teorijske apropijacije – te i da je ovakva apropijacija snažno oružje u rukama teoretičara, obogaćenje teorijskih diskursa i sredstvo za postizanje individualnosti i efektivnosti teorijskog izraza, osnovne su teze koje su postavljene i elaborirane u ovom radu.

Višestruka relevantnost karnevala i maskarade potcrtana je drugim segmentom formulacije teme rada, *Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji*, koji upućuje na to da ovi fenomeni figuriraju u različitim domenima: realnom životu, svetu umetnosti i ravni apstraktnog mišljenja. U oblasti sociologije i kulturologije karneval i maskarada se uvažavaju kao društveni, institucionalizovani događaji – javne, praznične, ulične ili dvorske svetkovine – na kojima vladaju posebna pravila i zakoni i koji oblikuju izvesne kulturološke hijerarhije i vidove ponašanja. Kada je reč o vezi između karnevala/maskarade i umetnosti, onda se može govoriti o dvostrukom odnosu, gde se, s jedne strane, sami karneval i maskarada realizuju kao specifične umetničke (književno-muzičko-scenske) forme, a s druge strane, oni „nude” umetnosti – uključujući visoku umetnost – svoje (književne, muzičke, ili scenske) elemente i tako postaju idejna izvorišta pojedinih umetničkih ostvarenja ili formi. U okvirima teorije, pak, karneval i maskarada su koncepti nastali teoretizacijom mehanizama karnevala, odnosno maskarade, primarno u svrhe njihove primene u tumačenju određenih pojava i razvojnih etapa u književnosti (karneval) i tumačenju strategija preuzimanja određenih identitetskih pozicija u okvirima psihoanalitičkih i feminističkih istraživanja (maskarada), ali i tumačenju mnogih pojmova i fenomena koji pripadaju raznim drugim naučno-teorijskim oblastima.

Prvi segment formulacije teme, *Mogućnosti teorijske apropijacije*, ukazuje na primarni motiv i cilj rada: da se ispita praksa teorijske apropijacije na primeru teorijskog apropriranja karnevala i maskarade i da se ona istakne kao jedno dostupno i delotvorno sredstvo u realizaciji i okvirima teorijskog i metateorijskog rada. Iz perspektive teoretičara, metateorijski rad može se smatrati jednim od esencijalnih profesionalno-etičkih izazova na putu ka odgovornom i uspešnom teorijskom i naučnom del(ov)anju. Sagledavanje teorije – kako se ona realizuje i kako se preko nje nešto drugo realizuje, kako funkcioniše i čemu doprinosi – za teoretičara zapravo znači razumevanje prirode sopstvenog poziva i budi potrebu za samokritikom i samoevaluacijom pre bilo kakve druge evaluacije postignuća na polju teorijskog rada.

Metateorijski pristup u izradi ove studije ogleda se u razmatranju mogućnosti, odlika, problema, implikacija i posledica teorijske apropijacije pojmova karnevala i maskarade, koja se sprovodi u cilju teoretizacije drugih pojmova (kao što će se videti u radu – romana, ženskog

identiteta, pojedinih umetničkih žanrova i dr.). Dakle, metateorija je ostvarena *teoretizacijom procesa stvaranja teorija i efekata teorija kao što su „teorija karnevala” i „teorija maskarade”*.² Metateoretizacija predstavlja krajnju tačku govora i pisanja o nizu već teoretizovanih pojava vezanih za karneval i maskaradu. Ona se tiče uodnošavanja predmeta teoretizacije (pojmova poput karnevala i maskarade), procesa teoretizacije (teorijske aproprijacije) i „podizanja” čina teoretizacije na N-ti nivo, nivo metateorije. Teoretizacija je „višeslojna” zato što obuhvata sagledavanje i sistematizaciju svojstava karnevala i maskarade kao živih praksi, građenje teorijskih diskursa njihovim obogaćivanjem i inoviranjem kroz upotrebu pojmova karnevala i maskarade i drugih relevantnih pojmova, kao i umrežavanje ovih i drugih diskursa. Svi navedeni „nivoi” teoretizacije relevantni su za izradu ove studije.

Sažeto rečeno za potrebe ovog Uvoda, u radu će biti reči o karnevalu i maskaradi u istoriji, društvu i kulturi (u kontekstima totemskog, helenskog, srednjovekovnog, renesansnog, prosvetiteljskog i savremenog društva i kulture), književnosti i umetnosti (posebno slikarstvu, muzici i scenskim umetnostima), kao i različitim teorijama (teorijama književnosti, žanra, jezika, roda, identiteta, smeha, dijaloga...). Posebna pažnja biće posvećena problemima preuzimanja i transformacije pojmova karnevala i maskarade i njihovih uticaja na građenje određenih teorijskih diskursa i više, metateorijske sfere. Upuštanje u meandrirajuću problematiku rada započeće od tumačenja samog pojma *aproprijacije*, čije se mogućnosti primarno istražuju u kontekstu teorijskog delovanja, a koji označava svojevrsnu tehniku i mehanizam „otuđenja” karnevala i maskarade od živih praksi i njihovog „uvodenja” u teoriju.

² Mada će o ovim „teorijama” biti detaljno reči kasnije, trebalo bi odmah skrenuti pažnju na to da se radi o dvema široko zamišljenim, hibridnim i interdisciplinarnim oblastima, koje preuzimaju pojmove karnevala i maskarade iz specifičnih društveno-istorijskih, kulturnih i umetničkih praksi i potom ih pretvaraju u teorijske koncepte u okvirima brojnih teorijskih diskursa. Zbog kompleksnosti, širine i brojnosti kompetencija ovih oblasti i njihovih neodređenih granica u odnosu na neke druge discipline, pojmovi su prvobitno stavljeni pod znake navoda, koji će nadalje, radi preglednosti teksta, biti izostavljeni.

1b. Postupak aproprijacije: metamorfoza značenja i „destilacija” iskustva

Pojam aproprijacije (od lat. *appropriatio*) ima relativno utvrđenu, regulatornu i zakonodavnu primenu u ekonomiji (državnim finansijama i bankarskom biznisu), administraciji i vlasničkom zakonodavstvu, gde označava „pribavljanje stvari u privatno vlasništvo” (Idrizović i dr. 1989, 23), kao i „izdvajanje određene svote novca za specijalne potrebe, propisno zakonodavnim odredbama” („Appropriation” *S. a.*). Međutim, šira, apstraktnija značenja pojma aproprijacije – „prisvajanje, prisvojenje; podešavanje, prilagođavanje” („Aproprijacija” *S. a.*) – figuriraju i u brojnim drugim sferama, koje su po prirodi udaljene od spomenutih oblasti. Tako se, recimo, pojam uvažava u teorijama o kulturi, tehnologiji, medijima, vizuelnim umetnostima i muzici, gde figurira kao naziv za postupke upotrebe određenih, već poznatih elemenata u novim kontekstima.³

S obzirom na spektar značenja pojma aproprijacije i raznolikost pojedinačnih oblasti i diskursâ u kojima on figurira, može se reći da se radi o veoma kompleksnom pojmu. On

³ U teorijama o kulturi, termin „kulturalna aproprijacija” opisuje akulturaciju ili asimilaciju” do kojih dolazi prilikom „usvajanja određenih specifičnih elemenata jedne kulture od strane neke druge kulture ili kulturalne grupe” (http://en.wikipedia.org/wiki/Cultural_appropriation).

Aproprijacija je, takođe, jedan od „avangardnih postupaka” u tehnološkom i medijskom razvitku još od prvih decenija prošlog veka do danas. „Fenomen [aproprijacije] je sastavni deo konzumiranja kulture danas – deljenje fajlova, skidanje filmova, muzike i knjiga, kao i drugi vidovi piratskih aktivnosti širom sveta, redefinišu kulturnu produkciju, kao i njenu konzumaciju. Ekspanzija ove prakse već duže vreme protresa medijsku industriju, a danas smo svedoci pravog sajber rata, rata za slobodnu teritoriju *Internet*, gde ne postoji vlasništvo nad elektronskim sadržajem” (Bošković 2012).

U vezi sa književnošću i umetnošću, aproprijacija se prepoznaje kao „jedan od osnovnih aspekata istorije književnosti, vizuelnih umetnosti i muzike” i može se razumeti kao „upotreba pozajmljenih elemenata u procesu stvaranja novog umetničkog dela” ([http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_\(art\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_(art))). U jednom izvoru stoji da je aproprijacija „neophodnost umetnosti” (Graw 2010, 45), zato što je, kako se u drugom izvoru objašnjava, „kopiranje”, specifično umnožavanje i „korigovanje” originala oduvek prisutno u umetnosti (upor. Lee 2008). Tezom da je „postojanje originala preduslov za koncept autentičnosti” (Benjamin 1974, 123), Valter Benjamin (Walter Benjamin) je podstakao značajnu debatu u savremenijoj teoriji umetnosti o postupku i neophodnosti umetničkog kopiranja. En Li (Ann Lee) smatra da novija istorija aproprijacije započinje sa Dišanovim (Marcel Duchamp) radom *Fontana* iz 1917. godine, a potom se u nizu kasnijih *ready-made* radova preuzimaju predmeti iz svakodnevnog života (videti Lee 2008; o aproprijaciji u modernizmu videti još Buchloh 1982a). U narednim decenijama, u fotografiji, filmu i video umetnostima prisvajaju se „slike života”, kao i digitalni medijski proizvodi. U kontekstu vizuelnih umetnosti apropiranje postaje posebno relevantan metod stvaranja umetničkih dela kroz „upotrebu popularne ikonografije u *pop art-u*” (Gersh-Nesic *S. a.*). U studijama o muzici aproprijacija se vezuje za „pozicioniranje (prisvojenih) elemenata u novu formu, njihovo udruživanje sa drugim elementima, ili njihovo variranje” ([http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_(music))), a primeri su, recimo, usvajanje popularnih i folk igara u komponovanju klasičnih žanrova (recimo, svitâ, romantičarskih valcera, mazurki i polki), zasnivanje opera i raznih umetničkih komada na elementima orijentalnih priča, istorije, muzičkih karakteristika i slično, korišćenje narodnih melodija u pravljenju bluz pesama, itd.

istovremeno podrazumeva *izdvajanje* (izolovanje) određenog elementa iz njegovog „originalnog” (starog, uobičajenog, prvobitnog) okruženja, *otuđenje* tog elementa iz datog okruženja, potom njegovo *prebacivanje* (pomeranje) u drugačije (novo, često, čini se, neuobičajeno) okruženje, usled čega se element *adaptira* (prilagođava, menja) prema celini čiji deo postaje, dok, ujedno, celina njime biva (pre)oblikovana. Aproprijacija je, dakle, *proces*, zbivanje sa početkom, sredinom i završetkom,⁴ a dati proces dovodi do *rekontekstualizacije*, kako elementa koji se aproprira, tako i celine koja ga aproprira. Njime se neki element čini prikladnim za određene potrebe i određenu celinu.

Kada signalizira aproprijaciju, bilo koji od spomenutih termina koji se u specifičnom slučaju upotrebi – prilagođavanje, prebacivanje, itd. – neminovno implicira i ostale navedene termine i, zapravo, signalizira ceo opisani proces. I u ovom radu pod mnogim pojmovima, od kojih su neki prethodno navedeni, biće podrazumevan pojam i/ili proces aproprijacije. Korišćenje drugih izraza trebalo bi da doprinese izbegavanju jezičke monotonije do koje dolazi usled čestog ponavljanja jednog te istog termina.⁵ Takođe, shodno naučnim pretenzijama rada i činjenici da tokom istraživanja za potrebe studije nije uočena dosledna diferencijacija i kvantitativna upotreba određenih reči koje bi sugerisale aproprijaciju u pojedinačnim oblastima, može se napraviti makar pokušaj sistematizacije i utvrđivanja terminologije u kontekstu problematike o kojoj se ovde radi. Predlog sistematizacije terminologije koji sledi dat je prema „sferama” u kojima se aproprijacija zbiva:

- *aproprijacija u kulturi*: akulturacija, asimilacija;
- *aproprijacija u umetnosti*: re/trans-stilizacija, re/trans-medijacija, re/trans-kodifikacija, re/trans-figuracija;
- *aproprijacija u teoriji*: (teorijsko) usvajanje, prisvajanje, preuzimanje, pozajmljivanje, podešavanje, prilagođavanje.

Nije lako precizirati kriterijume za odabir termina koji bi trebalo da sugerišu ili „zamene” termin „aproprijacija”. Pored toga što je aproprijacija složen postupak, promenljiv od slučaja do slučaja, oblasti u kojima figurira su gotovo nepregledne, a diskursi o njima nesistematični. Premda zadatak ovog rada nije da teoretizuje aproprijaciju, nego da metateoretizuje koncept

⁴ Za završetak se može reći da je (uvek?) privremen, budući da inicira stalno nova čitanja i interpretacije dobijene celine.

⁵ Do ovog ukazivanja na mogućnost da se i brojni drugi izrazi u studiji shvate kao sinonimi za aproprijaciju verovatno da takva monotonija teksta nije izbegnuta.

aproprijacije u teoriji, u „obezbeđivanju” metodološke i jezičke platforme koja bi ponudila dobro okruženje za rešavanje navedenog zadatka postaje veoma važno razumeti i sâmo značenje ovde centralnog pojma. Predlog da se apropijacija u kulturi označi izrazima „akulturacija” i „asimilacija” – koji se, inače, često pojavljuju i zajedno u napisima – dat je zato što ovi izrazi označavaju gubljenje ili menjanje nekih kulturoloških crta u korist prihvatanja elemenata druge kulture, usled čega dolazi do svojevrsnog spajanja tih kultura ili kulturološke razmene. Apropijacija u umetnosti mogla bi da bude sugerisana izrazima čiji oblici u osnovi imaju imena važnih aspekata same umetnosti – stil i stilizaciju (svođenje na ono što je značajno za predstavljanje osnovne ideje umetnika ili nekog umetničkog shvatanja), medij, figuru (u smislu oblika ili ukrasa) – kao i prefikse (re-, trans-), koji ukazuju na „premeštanje” elemenata iz jedne u drugu sferu (neumetničke u umetničku ili obrnuto).⁶ U procesima teoretizacije, pak, apropijacija može da se opiše kao usvajanje, prisvajanje, ili pozajmljivanje elemenata kulture, društva, umetnosti itd. od strane teorije, čijim se potrebama oni i prilagođavaju; ovi izrazi su opisnog karaktera i sa širokim spektrom primene, te odgovarajuće sugerišu raznovrsne apropijacije koje se konstantno dešavaju u nepreglednom polju teorije. Naravno, isti izrazi mogu da se da se upotrebe za apropijaciju i u bilo kojoj drugoj sferi i to neće biti zaobiđeno u ovoj studiji – predložena sistematizacija terminologije, dakle, iziskuje dalja promišljanja i provere valjanosti u teorijskoj praksi.

U engleskom jeziku jedno od značenja termina „aproprijacija” (*appropriation*), ili značenje koje mogu implicirati njegovi morfološki oblici,⁷ jeste „ukrasti, posebno u smislu učiniti tešku krađu” („Appropriate” *S.a.*). Međutim, apropijacija u kontekstima o kojima je do sada bilo reči i koje bi trebalo uvažiti u ovom radu *ne* podrazumeva krađu, niti plagijat preuzetog elementa. Naprotiv, kako jedan od autora objašnjava (govoreći o vizuelnim umetnostima), apropijacija označava

namerno kopiranje slika kako bi se one prisvojile i upotrebile u umetničkom stvaranju, [...] a ne kako bi se predstavile kao slike samog umetnika. [...] Umetnici koji se služe apropijacijom *žele* da kopirane slike budu prepoznate i nadaju se da

⁶ Migel de Unamuno (Miguel de Unamuno) povezuje pojmove koji sadrže predlog „trans” („*transmission*, *translado*, *transpaso*”, sa značenjima: prenošenje, premeštanje, prelaženje) sa pojmom *tradicije* (videti Unamuno 2006, 30).

⁷ *Appropriate*: (glagol) prisvojiti, odrediti, opredeliti, apropiirati, (pridev) prikladan, odgovarajući, zgodan, svrsishodan, apropijativan; *appropriateness*: (imenica) podesnost, primerenost, podobnost, zgodnost, odgovaranje, apropijativnost; *appropriately*: (prilog) prikladno, odgovarajuće, apropijativno (vidi „Appropriation” *S. a.*).

će posmatrači povezati svoje već postojeće asocijacije na slike sa novim umetničkim kontekstom (Gersh-Nesic S. a).

Aproprijacija, dakle, poziva na upoređivanje različitih konteksta i kreativnost u upotrebi „starog” za produkciju „novog”.

No, motiv za apropiriranje izlazi iz užih (npr. jedino umetničkih, ili jedino ekonomskih) interesa, budući da izvire iz

potrebe da se preispita istorijska validnost lokalnog, savremenog koda kroz njegovo povezivanje sa nekim drugim kodovima. [...] Aproprijacija istorijskih modela može biti motivisana željom *da se uspostavi kontinuitet, tradicija i fikcija identiteta, kao i da se stekne umeće u savladavanju svih kodova* (Buchloh 1982b, 343, 348, *kurziv S. J.*).

U tom smislu, aproprijacija može da bude sredstvo konstruisanja „univerzalnih” kategorija, koje svojom prirodom i opšteprihvaćenim diskurzivnim značenjima impliciraju nekakav vremenski raspon, odnos između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, dijalektiku usvojenog i novog, kao što su spomenute kategorije tradicije i identiteta. Upravo su te kategorije dobri primeri antiesencijalističkih konstrukata od apropiriranih elemenata, koji okupiraju teorijsku misao od poststrukturalizma i postmodernizma do danas. Tako, recimo, prema rečima Stjuarta Hala (Stuart Hall),

tradicija je vitalni element kulture, no ima vrlo malo veze s pukom izdržljivošću starih obrazaca. Puno je više povezana s načinom na koji se elemente međusobno povezivalo ili artikuliralo. Ovi aranžmani [...] nemaju čvrst ni ucrtan položaj, a još manje značenje koje se, nepromijenjeno, prenosi plimom povijesne tradicije (Hall 2006a, 306).

Elementi koji se „aranžiraju” su prisvojeni, i ne jedino sama tradicija, nego i pogled na nju, bivaju preoblikovani aproprijacijom i svešću o njoj. Slično je i sa fenomenom identiteta, o kome će biti više reči tokom rada, no u okviru sadašnjeg izlaganja može se reći sledeće: konstrukt (jednog, nečijeg) identiteta oblikuje se kroz

odnose sa drugim identitetima [odnosno, njihovim konstruktima, *prim. aut.*]. Identitet [...] stiče značenje prema onome što nije, što isključuje, prema poziciji u polju različitosti (Bennet i dr., ur. 2005, 172).

Konstrukcija identiteta je proces stalnog „ponovnog pravljenja” (engl. *remaking*) osećanja identiteta (Baldwin i dr. 2004, 224) – tj. „uspostavljanja i vrednovanja svoga *Ja*” (Bennet i dr. 2005, 172) – u odnosu na Drugog i ne-identitet (spoljašnji svet i sve ono sa čime pojedinac

dolazi u dodir, sa čime stvara interakciju, a u odnosu na šta se razlikuje). *Remaking* osećanja identiteta zapravo je aranžiranje apropiranih elemenata preuzetih iz prošlosti, ili od Drugog, itd.

Proces aproprijacije, dakle, rezultira konstruisanim i pluralnim/nekoherentnim entitetom, koji je podložan promenama, interpretaciji i reinterpretaciji. Svako ponašanje (performativ) i svako prisvajanje (aproprijacija) otvaraju novu interpretativnu mogućnost. Zbog menjanja konteksta i prilagođavanja osnovnog značenja preuzetog, apropijacija predstavlja mehanizam posredovanja značenja kojim se omogućava (ponovna) interpretacija određenog pojma ili fenomena; apropijacija uslovljava (re)interpretaciju.⁸ Posredovanje značenja upućuje na to da se apropijacija zbiva – te i da se njena značenja formiraju – „između dve tačke” (dve ontološke pozicije elementa i dva njegova značenja), u mobilnosti, premeštanju elementa iz sfere u sferu, kao i aktivnoj semantičkoj proizvodnji. U kontekstu ove studije teorijsko preuzimanje pojmova karnevala i maskarade označava „premeštanje” ovih pojmova iz društva, kulture i umetnosti u teoriju, iz realnog u apstraktno, iz čulnog u konceptualno i obuhvata sve etape tog „premeštanja”. Teorijska apropijacija pojmova karnevala i maskarade, tako, odnosi se na proces i (*jednu*) *teorijsku praksu, teorijski rad*, putem kojih karneval i maskarada postaju teorijske kategorije.⁹

Metamorfoza pojmova u teorijskoj apropijaciji rezultira fukoovski shvaćenom „genealoškom kritikom” prvobitnih/datih/uobičajenih značenja,¹⁰ s tim da treba naglasiti da, usled mogućnosti različitih iščitavanja, teoretizacija ne nudi i „konačno značenje”, nego, naprotiv, otvara i sledi uvek novu spekulativnost – spekulativnost koja je, naposljetku, inherentna čak i najrazrađenijim teorijama. Pojedinačna teorijska apropijacija, zato, ne pretenduje da stekne značaj naučne paradigme; ona računa sa okriljem mogućih „rivalskih teorija”, za razliku od kunovski shvaćene naučne paradigme, koja teži da ima monopolski položaj u polju određenog teorijskog problema i „isključuje mogućnost naporednog postojanja makar i dveju, a kamoli tri ili više paradigmi, [...] odnosno zabranjuje svaku (makar i ograničenu) proliferaciju naučnih teorija” (Kun 1974, 19).

⁸ U jednom napisu o narativističkoj filozofiji istorije, u kojoj fenomen interpretacije ima ključnu ulogu, napravljena je striktna razlika između interpretacije i prevođenja. Dok prevođenje predstavlja „bukvalno udvajanje elementa bez menjanja njegovog smisla i značenja”, interpretacija podrazumeva apropiriranje i, time, promenu značenja prevedenog, koje u interpretaciji postaje apropirano. U istoriografiji, usvojeni element je *prošlost*, a on „nije tekst koji mora biti *preveden* u narativnu istoriografiju; on mora biti *interpretiran*” (Ankersmit 2006, 35).

⁹ O teorijskoj praksi kao *procesu* kaže se u jednom izvoru: „Ponekad se teorija manje doima kao prikaz nečega, a više kao djelatnost – nešto što činite ili ne činite” (Culler 2001, 9).

¹⁰ Preispitivanje *ready-made* značenja čini se osnovnim zadatkom i efektom teorije: „Glavni učinak teorije [odnosno, teorijske i diskurzivne prakse, *prim. aut.*] jest osporavanje ‘zdravog razuma’” (Culler 2001, 12).

Spomenuta metamorfoza pojmova u teorijskoj aproprijaciji odvija se postupno kroz *diskurzivnu praksu* (ponovo rečeno fukoovskim rečnikom), to jest, vezana je za *reč*: teorijska aproprijacija nije „nemušti” posrednik između dva značenja jednog elementa, nego je i sama posredovana rečju; kazano u stilu Deride (Jacques Derrida), reč je suplement teorijske aproprijacije. To znači da svako teorijsko usvajanje, pored toga što raspolaže spektrom naučnih metoda, raspolaže i određenim pojmovnim aparatom, a njihova raznovrsnost, iskorišćena pri oblikovanju teorijskih i metateorijskih postavki, proizvodi hibridnost tih postavki.¹¹

Teorije primarno zasnovane na preuzimanju pojmova i metoda iz pojmovnog aparata i metodološke „zalihe” neke oblasti koja je udaljena od „matične” oblasti teoretizacije – kao što su teorija karnevala i teorija maskarade – sugerišu velike mogućnosti teorijske prakse da pruži nova značenja starim pojmovima i da, istovremeno, iskoristi poznate pojmove za označavanje fenomenâ i kategorija koji su ranije tumačeni u drugačijem kontekstu i, shodno tome, pomoću drugačije terminologije. Teorije koje, pak, pribegavaju samosvojnom i „originalnom” pojmovnom aparatu i metodama¹² polaze od stanovišta da novi pogled na određeni problem zahteva perspektivu koja nije opterećena ranije usvojenim i akumuliranim značenjima, te prenebreavaju moć semantičke transformacije pri menjanju konteksta označitelja. Teorijska aproprijacija, međutim, upravo računa sa tom moći. U pogledu razvoja novije naučne i (meta)teorijske misli, princip teorijskog prisvajanja i njegovi rezultati leže na liniji Poperovog (Karl Popper) pozitivističkog shvatanja da nauka i teorija raspolažu znanjem i zaključcima koji se progresivno grade, međusobno uvažavaju i kumulativno „sabiraju” (videti López i Potter, ur. 2001, 7) – „staro” služi za potrebe „novog”.

¹¹ Već je napomenuto da se aproprijacijom stvara hibridna, heterogena, otvorena teorijska platforma, kao i, dalje, metateorijski diskurs. „Kada se uvodi zamisao hibridne platforme i hibridne teorije, misli se na situaciju u kojoj pisac/teoretičar sopstvena polazišta ne vidi kao disciplinarno jednoznačno situirana [...], već, polazišta prepoznaje u neodređenom, otvorenom i promenljivom prostoru/vremenu kretanja i reagovanja na nekoherentne stimulse aktuelnih teorija, studija umetnosti i kultura” (Šuvaković 2006, 327).

¹² Ove teorije su zasnovane na nizovima neologizama i drugde retko korišćenih metodologija teoretizacije. Primera radi, Ženetova (Gérard Genette) teorija teksta obuhvata pojmove poput *arhiteksta* i *parateksta*, koji imaju smisao i funkciju neologizama. Takođe, brojne političke teorije oslanjaju se na neologizme zadržane iz političke prakse i aktivizma, kao što je, recimo, teorija o ruskoj revoluciji, boljševizmu i menjševizmu (rus. *больше* – veće, većina; *меньше* – manje, manjina). U teorijskim pregledima književnosti i lingvistike, na primer, često se prisvajaju neologizmi koje su sami pisci uvodili u svoja dela (takozvani *kreativni neologizmi*). Gete (Johann Wolfgang von Goethe) je osmišljavao nove reči koje treba da uđu u jezik u nedostatku drugih, adekvatnih termina: u delu *Prometeus*, osmišljava složenicu *Knabenmorgenblüenträume* (od reči Knaben – dečaci; Morgen – jutro; Blüten – cveće; Träume – san). Slično je činio Šekspir u više svojih drama (videti Štekauer 2002). Treba, doduše, napomenuti da je u teorijama u kojima dominiraju neologizmi uvek prisutna i određena aproprijativna praksa, i obrnuto – teorije u kojima se pojmovi prevashodno aproprijiraju *ne isključuju upotrebu neologizama*, što će se i videti na primerima teorija koje su u ovom radu uzete kao primeri teorija u kojima se aproprijiraju pojmovi karnevala i maskarade.

Aproprijacija ima dvosmerni uticaj na svoje elemente: uticaj na revitalizaciju, reafirmaciju i revalidaciju elemenata iz prošlosti u njihovom ranijem kontekstu, kao i uticaj na njihovu aktuelizaciju i promenu značenja u novijem kontekstu. Tako, teorijskim prisvajanjem vrši se dvostruka teoretizacija: teoretizacija elemenata u njihovom ranijem i potonjem okruženju. Preuzimanjem pojmova karnevala i maskarade u teorijskim diskursima teorije i istorije književnosti i teorije roda i identiteta nisu obogaćeni samo spomenuti diskursi, nego je na inventivan način sagledana i istorija i značenje samih karnevala i maskarada kao živih praksi. Teorijska aproprijacija, zapravo, temelji se na uočavanju i istraživanju *mehanizama* delovanja – ti mehanizmi često se imenuju *pojmovima karnevalizovanja, odnosno maskiranja* – stvarnih, istorijski, društveno i kulturalno situiranih karnevala i maskarada na predmete teorija, dok metateorijsku nadgradnju predstavlja tumačenje tih teorija. U procesu „podizanja” teoretizacije na N-ti stepen teorijski i metateorijski pogledi i sami bivaju, u određenom smislu, karnevalizovani/maskaradizovani (kao što će se videti, oni postaju hibridni, politekstualni diskursi, što je u teorijama o karnevalu i maskaradi jedan od mogućih znakova karnevalskog/maskaradnog).

U vezi sa aproprijacijom, a shodno njoj opisanoj dvosmernosti uticaja na aproprirane elemente, za istorijsku perspektivu iz koje se posmatra transformacija materijala može se reći da je izrazito ambivalentna. Svest o tome šta je staro a šta novo važna je kada se razmatra odnos između značenja materijala u starijem i novijem kontekstu, efekat promene konteksta i osobine novodobijenog entiteta (s obzirom na činjenicu da takav entitet nije postojao u prošlosti). Međutim, istorijska perspektiva postaje manje važna kada se prvenstveno istražuju mehanizmi delovanja određenog elementa u bilo kojem istorijskom trenutku, bez obzira na trenutni oblik ispoljavanja tog elementa u realnom prostoru i vremenu. Drugačije rečeno, istorijska perspektiva se uvažava pri poduhvatu teoretskog upoređivanja kvalitativnih promena novog u odnosu na staro, ali je ona – iako, naravno, teoretičar ima svest o hronologiji – u drugom planu kada se traga za *prototipskim odlikama* apropriranih elemenata. Tako, i karneval i maskarada, pored toga što se shvataju i teoretizuju kao žive prakse i institucionalizovani događaji, u teorijama karnevala i maskarade važe za *proto-žanr* u istoriji književnosti (karneval) i *proto-mehanizam identifikacije* u pristupima rodu i identitetu (maskarada), dakle za sinhronijske, a ne dijahronijske pojave.¹³

¹³ Kao proto-kategorije, karneval i maskarda uvaženi su i u brojnim drugim kontekstima, za mnoge druge teorijske potrebe. O tome će biti detaljno reči kasnije u radu.

Budući da teorijska aproprijacija računa sa kategorijama koje su, zavisno od konteksta teoretizacije, istorijske i proto- kategorije, ona predstavlja praksu zajedničku za inače konkurentne naučne oblasti poslednje četvrtine 20. i početka 21. veka – postmodernizam i kritički realizam – i na neki način miri stanovišta tih oblasti. Postmodernističko tumačenje istorije blisko je ranije opisanom pogledu na tradiciju i identitet: to je konstruktivističko shvatanje da je istorija „zaliha” nefiksiranih činjenica, koje se samo privremeno fiksiraju u pojedinačnoj interpretaciji i već u sledećoj mogu biti rearanžirane, izostavljene, itd. Istorija kao nauka je „velika smesa” privremenih i povremenih interpretacija, a svaki od naučnih osvrtâ može postati, u manjoj ili većoj meri, akademizovan. Pogled na prošlost se konstruiše, i to u konkretnim društvenim, ideološkim, geografskim i drugim okolnostima. Zato je istorija jedna od takozvanih *socijalnih* (preciznije, socijalno uslovljenih) *konstrukcija*, a ne kategorija koja ima unapred dato, nepromenljivo značenje i oblik.¹⁴ Ovakvom, može se reći, krajnjem relativizmu suprotstavlja se struja kritičkih realista, koji – iako uvažavaju aspekt socijalnog konstruktivizma, smatrajući da se „socijalnim determinantama određuje produkcija znanja” (López i Potter 2001, 9) – zagovaraju određena *objektivna i racionalna* utemeljenja znanja. Prema kritičkim realistima, istorija nije jednostavan, linearan fenomen, ali jeste fenomen koji predstavlja akumulaciju, bilo progresivnih, bilo regresivnih, znanja, usled čega je postojanje i prenošenje samog znanja uopšte moguće. U svetlu rečenog, teorijsku aproprijaciju karnevala i maskarade moguće je odrediti kao (socijalnu) konstrukciju znanja o mehanizmima pomoću kojih se opisuju i objašnjavaju različite pojave u društvu i kulturi (u duhu postmodernističkih pristupa), a o kojima zaključujemo na osnovu delovanja i pojavnosti istorijski situiranih, pojedinačnih događaja i institucija karnevala i maskarade (u duhu historiografije i kritičkog realizma). Diskursi teorija o karnevalu i maskaradi, dakle, kao što je već sugerisano, svojevrsni su hibridi dijahronijskih i sinhronijskih pristupa svojim predmetima izučavanja.

U mnogostrukoj relevantnosti karnevala i maskarade – kao živih praksi i teorijskih kategorija i kao fenomenâ koji svedoče o istorijskim momentima ali i konstruišu znanja (o istoriji, kulturi, umetnosti, itd.) u opštijem smislu – leži potencijal za teorijsku aproprijaciju ovih

¹⁴ Pojedini teoretičari insistiraju na konstruktivističkoj prirodi i same teorije: „Teorije su ljudske konstrukcije koje obuhvataju ono za šta teoretičari veruju da je poredak određene materije. [...] Iako se teorija ponekad suprotstavlja činjenicama, ona se češće shvata kao način na koji se pakuju činjenice ili iskustvo” (Littlejohn i Foss, ur. 2005, 957). Zbog toga što je postmodernizam „intelektualna struja koja je ozbiljno narušila uobičajeno samopouzdanje razuma, objektivnosti i znanja”, on predstavlja „najradikalniji izazov epistemološkim osnovama (nauka) još od prosvetiteljstva” (López i Potter 2001, 3, 7).

kategorija. Mogućnosti njihovog preuzimanja su velike: ogledaju se u brojnosti načina na koje se uz pomoć pojmova karnevala i maskarade može govoriti o drugim pojmovima, te i brojnosti samih pojmova za koje se može reći da upućuju na karnevalizovane i maskaradne pojave (recimo, za roman se kaže da je *karnevalizovana književna forma*, za ženstvenost se kaže da je *maskaradni performativ*, itd.).¹⁵ Mogućnosti se, takođe, nalaze u terminološkim obogaćenjima teorijskih diskursa o književnosti, umetnosti, dijalogu, smehu, identitetu, rodu, kulturi...

Raznolikost pojava koje se mogu smatrati karnevalizovanim ili maskaradnim pojavama otkriva taksonomijsku odliku pojmova karnevala i maskarade: oni mogu da terminološki objedine klasterne praksi i fenomena, kako realnih tako i teorijskih. Ako se karneval i maskarada shvate kao proto-mehanizmi, na primer u istoriji romana ili ličnoj identifikaciji, onda oni više nisu samo „stvarni entiteti sa kauzalnim silama” (López i Potter 2001, 19), nego postaju i pojmovna određenja nekih drugih, apstraktnijih i teorijski posredovanih entiteta, čija nas „kretanja sila” asociraju na karnevale i maskarade. Teorijska distanca proizvodi promenu smisla reči (ovde „karnevala” i „maskarade”), od čisto referencijalnog do apstraktnijeg, konceptualnog i/ili taksonomijskog. „Mi uvek mislimo da možemo da opredmetimo kategorije i da im damo neke attribute objekata koje one kategorizuju” (López i Potter 2001, 26), ali teorijske kategorije uvek „beže” od objekata teoretizacije, zadržavajući jasnu ontološku razdaljinu od njih. Teorijske apropijacije karnevala i maskarade polažu manje pažnje na objektivne attribute određenih, konkretnih karnevala i maskarada, a mnogo više na značenja i efekte koje karnevali i maskarade proizvode u društvu, kulturi, umetnosti. Tako, teoretičare interesuju, na primer, karnevalski i maskaradni principi izvrtanja socijalnih, rodnih, političkih i drugih hijerarhija, mogućnost odabira, zamene, sakrivanja i otkrivanja identitetskih uloga, vizuelizacija ili stilizacija ličnog stava, postajanje božanstvom, idealom ili herojem, itd. Interesuje ih *kako* se zbivaju karnevali i maskarade, ređe u smislu istorijskih događaja i institucija, a češće u smislu svojevrsnih *procedura i načina života* pojedinaca, društvenih grupa, kultura... Iako proces teorijske apropijacije započinje od uvažavanja odlika karnevalskih i maskaradnih događaja, karneval i maskarada zapravo služe da teoriji ponude

¹⁵ Dok se u relevantnoj literaturi susrećemo sa engl. *carnevalize* (karnevalizovati) i *carnevalized* (karnevalizovano), analogni oblici od engl. *masquerade* nisu u upotrebi, te je ovde u radu prihvaćeno da se može reći da je nešto *karnevalizovano*, dok je u slučaju prideva od „maskarada” – nešto *maskaradno*.

eksplanatorne mehanizme ili nizove kriterijuma koji objašnjavaju kako se koncepti odnose jedni prema drugima [... i da obezbede određeni] sistem iza same deskripcije (Littlejohn i Foss 2005, 957).

Sa takvim, uopštavajućim i unificirajućim potencijalom, pojmovi karnevala i maskarade „pogoduju” teoriji, zato što se sama teorija temelji na „redukciji kompleksnog iskustva na operativan niz koncepata i propozicija” i „parsimoniji”, tj. „destilovanju [iskustva] u sistem naučnih objašnjenja” (Littlejohn i Foss 2005, 958).

Teorijske kategorije karnevala i maskarade sintetizuju pojave i značenja mnogih društvenih praksi, oblika ponašanja, identitetskih reprezentacija, simbola, telesnosti, hijerarhijskih odnosa, vizuelnih i audibilnih predstava, itd. Šta se želi postići konceptualizacijom karnevala i maskarade, kolika će biti efektivnost njihove teorijske aproprijacije i koliko će biti uspešan novoizgrađeni teorijski diskurs, zavisi od načina i nivoa „iskorišćenosti”, jasno je, prilično velikog značenjskog potencijala pojmova karnevala i maskarade, te i od adekvatnosti aplikacije tih pojmova na određene pojave, ponašanja, hijerarhije i drugo prethodno spomenuto.

1c. Osvrt na metodološke pristupe i ciljeve studije

S obzirom na raznovrsne mogućnosti teorijske aproprijacije pojmova karnevala i maskarade, izvesno je da su diskursi koji predstavljaju „efekte” teoretizacije karnevala i maskarade – i oni ostvareni i oni potencijalni – brojni i mnogoliki. Od prvih decenija prošlog veka do danas akumuliran je značajan „kapital” teorijskih pogleda u kojima pored samih pojmova karnevala i/ili maskarade figurira niz drugih, njima srodnih pojmova, kao što su: karnevalizacija, maska, maskiranje, maskaradni princip identifikacije, karnevalska inverzija, materijalno-telesno dole, dijalog, smeh, groteska, itd. Nemoguće je napraviti egzaktn pregled teorijskih postavki u kojima su, u određenoj meri i određenom smislu, usvojeni pojmovi karnevala i maskarade, posebno zbog toga što su, kako je već napomenuto, „granice” tih postavki prilično neodređene, labave.

Ipak, iako se mnoge teorijske postavke međusobno dodiruju i prepliću, diskursi pojedinih aproprirajućih teorija pokazuju distinktivne poglede na specifične umetničke, kulturne i društvene pojave i probleme. Zato ih je moguće prepoznati kao relativno zasebne i akademizovane teorijske oblasti. Za potrebe ove studije – tačnije, rasvetljavanje onoga šta karneval i maskarada jesu u ontološkom i fenomenološkom smislu, kako se odvijaju kao događaji a kako figuriraju kao teorijski koncepti, u kakvom kulturološkom „duhu” poniču i do danas ostaju relevantni, i kako se javljaju u pogledima teoretičara – kao korisne oblasti istraživanja pokazale su se sledeće oblasti:

- *studije i napisi o srednjovekovnoj kulturi* kao kulturi u kojoj nastaje forma karnevala i u kojoj maskarada doživljava određene preobražaje (u odnosu na svoje starije, drevne oblike i njihova značenja);
- *teorija o karnevalu ruskog istoričara jezika i književnosti Mihaila Bahtina*, koja predstavlja eksplicitan primer aproprijacije pojma karnevala i njegovog transponovanja u domen teorije književnosti, konkretnije, teoretizacije forme modernog romana;
- *studije o pojmu smeha*: s jedne strane, to su psihološke i filozofske studije, uglavnom o problematici smešnog (pokreću pitanja šta je smešno, šta je izazivač/okidač smeha i sl.), s druge strane, to su tekstovi teorija književnosti i umetnosti, u kojima se govori o smešnim

ekspresivnim i umetničkim formama – komediji, satiri, groteski, itd. – i s treće strane, to su tekstovi studija kulture, u kojima se smeh posmatra kao kulturološko stanje, stanje duha društva, iz koga proističu različite forme manifestacije smeha, poput, na primer, spomenute komedije, ili, pak, karnevala;

- *teorijski pristupi fenomenu igre*, koji načelno pripadaju trima distinktivnim oblastima: 1) ludizmu, koji primarno proučava vrste igara i odnos između igre i kulture; 2) gejmske teoriji, u kojoj se igranje analizira i konstruiše pomoću matematičkih proračuna; 3) studijama igre/igara, koje su fokusirane na kategoriju kompjuterskih igara;
- *studije posvećene dijalogu*, u kojima se dijalog postavlja kao oblik i princip govora/izražavanja/pisanja i kao filozofski, a u književnosti i umetnosti ekspliciran, „metod” potrage za večitim i univerzalnim ljudskim idealom i ciljem, a to je *istina*: dijalog je forma koja omogućava saznanje i spoznaju nenametnute istine, zato što podrazumeva razgovor, razmenu mišljenja, „polifoniju” misli i glasova, u čijem preseku leži *istina*;
- *teorija maskarade*, razvijana naročito u delima francuskih i anglosaksonskih feminističkih autora/ki i psihoanalitičara/ki; poput Bahtinovog diskursa o karnevalu, teorija maskarade takođe je jasan primer teorijske aproprijacije – ovde pojma maskarade;
- *teorija identiteta*, fokusirana na probleme skrivanja i pokazivanja identitetskih pozicija pojedinaca ili grupa, kao i na razmatranje i definisanje samog fenomena identiteta, posebno u kontekstu savremenog doba, doba „pluralnih identiteta”;
- *tekstovi iz oblasti studija performansa*, koji doprinose boljem shvatanju brojnih pojmova relevantnih u ovdašnjem istraživanju, kao što su, recimo, pojmovi liminalnosti, performativa, performativnosti, spektakla, spektakularnosti i dr.;
- *teorijski i istoriografski osvrti na ritual*, u kojima su dati opisi rituala, kao i opštija viđenja karakteristika, definicija i kontekstualizacija ritualnih praksi i njihovih odnosa sa nekim drugim, na primer umetničkim, praksama;

- *teorija žanra*, u čijim okvirima se proučavaju „kompetencije” i osobine (nama prevashodno važnih književnih i umetničkih) žanrova, kao i potreba, uslovnost i kriterijumi žanrovskih taksonomija, tipizacija, definicija i selekcija;
- *teorija i istorija književnih i pojedinih umetničkih disciplina, formi i zasebnih ostvarenja*, gde se fenomeni i principi karnevala i maskarade otkrivaju kao, makar potencijalno, bitni i koji se, shodno tome, mogu posmatrati kao „karnevalizovane” i/ili „maskaradne” umetničke pojave.

Deo navedenih teorijskih disciplina pruža historiografsku građu (opise karnevala i maskarada, sledove relevantnih pojava u književnosti i umetnosti i sl.). Neke oblasti biće uvažene pri teorijskoj kontekstualizaciji određenih pojava (recimo, izvori o srednjovekovnoj kulturi rasvetljavaju kulturološke uslove u kojima je ponikao karneval kao forma koja „preokreće” hijerarhije hrišćanskih nazora i crkvenih kanona; antropologija, istorija teatra i teorije o scenskim i vizuelnim umetnostima opisuju ulogu maske u kulturi i umetnosti, itd.). Pojedine discipline, pak, pokazuju „model” same teoretizacije karnevala i maskarade (Bahtinova teorija karnevala i feministički i psihoanalitički teorijski napisi o maskaradi).

Da bi se ukazalo na mogućnosti teorijske prakse kakva je apropijacija, potrebno je otkriti i istaći njene faze i faze izgradnji teorijskih diskursâ. Takođe je važno ukazati i na efekte apropijacije u vidu promene smisla samih apropiiranih elemenata. Jedan od najznačajnijih efekata prisvajanja pojmova karnevala i maskarade zapravo je razdvajanje ovih pojmova, to jest – udaljavanje značenja pojma karnevala od pojma maskarade. U svojim, može se reći, izvornim i užim značenjima, karneval i maskarada su bliski pojmovi: imenuju javne, ulične ili dvorske svetkovine, koje se zbivaju u određenim vremenskim i prostornim okvirima. Maskarade uvek podrazumevaju karnevalsku hibridnost (susret jezičkih/govornih i književnih žanrova, vizuelnih i zvučnih kodova), a karnevali maskiranje. I karneval i maskarada temelje se na grotesknoj vizuelnosti, preneglašavanju telesnosti. Oba pojma impliciraju prerušavanja, poigravanja sa identitetima, kao i različite hijerarhijske inverzije, ili, čak, ukidanje hijerarhija zvanične kulture, vlasti, crkve itd., kao i uspostavljanje specifične politike roda i identiteta. Međutim, teoretizacija ovih pojmova u svrhe proglašavanja njihovih mehanizama delovanja – mehanizmima delovanja u polju književnosti, odnosno rodne identifikacije, a dalje i različitih polja društva i kulture, značajno je udaljila ove pojmove. Između fenomenâ karnevalizovanog romana i ženske

maskarade teško je uočiti vezu, vezu koja svakako postoji i koja se može otkriti već na primordijalnom ludističkom planu, na planu igre, vertiga ili ilinksa, da se poslužim izrazima Rožea Kajoe (Roger Callois). U ovom „razornom” delovanju teorijske aproprijacije na bliskost izvornih značenja pojmova karnevala i maskarade ogleda se snaga datog postupka teoretizacije. Radi se o selektivnom, ali za proces građenja teorija afirmativnom, potentnom i plodonosnom postupku oblikovanja i nadgradnje značenja preuzetih elemenata prema različitim okvirima njihove upotrebe, kao i prema ličnim, pojedinačnim diskursima autorâ koji su samo u korišćenju pojma karnevala, ili pak pojma maskarade – a implicitno i u uglavnom suptilnim razlikama između ovih pojmova – videli potencijal za razvijanje sopstvenih teorija.

Mada sama formulacija teme ovog rada sugerise postupnost istraživanja karnevala i maskarade, najpre kao događaja, potom umetničkih pojava, a konačno i teorijskih koncepata – a to bi se, na primer, moglo sprovesti upravo prema kriterijumu međusobnog udaljavanja njihovih značenja – čini se da je takvo, dosledno i linearno „praćenje” ovih kategorija teško ostvarljivo. Pre svega, „kamen spoticanja” u takvom nastojanju bio bi razlikovanje i sistematizacija karnevalskih i maskaradnih pojava po hronološkim i geografskim koordinatama. Recimo, maskarada je u drevna vremena bila vezana za kult i posmrtno običaje. Potom je ona učinjena delom antičkog pozorišnog spektakla, preko koga ulazi u pozorište, gde dobija nove konotacije – smisao božanskog ovaploćenja u antičkoj tragediji, sredstva za prevaru poput skrivanja ili zamene identiteta u srednjovekovnom pozorištu, prikaza idealnog ili herojskog u operi i sl. U poznom srednjem veku, maskarada je postala element karnevala i, time, narodne kulture. U 18. veku, pak, ona predstavlja jedan od centralnih dvorskih događaja – u tom kontekstu, sasvim profanu, opscenu društvenu travestiju. U okvirima teorijske i historiografske misli maskarada je predmet, kako starijih tako i novijih, antropoloških, etnoloških i drugih studija. Diskurs o rodu i identitetu počinje da je prepoznaje krajem treće decenije prošlog veka: kao godina začetka teorije o maskaradi može se navesti 1929. godina, kada se pojavila studija autorke Džoun Rivijer (Joan Riviere), *Ženstvenost kao maskarada (Womanliness as a masquerade)*. Otprilike u isto vreme karneval postaje predmet Bahtinove teorije o književnom romanu: naznake teorije pronalazimo u prvom izdanju dela *Problemi poetike Dostojevskog (Проблемы поэтики Достоевского)* – takođe iz 1929. godine. Najeksplicitnije obrazloženu teoriju Bahtin daje u disertaciji *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse (Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса)*, koja je napisana u vreme Drugog svetskog

rata, a objavljena dosta kasnije, 1965. godine. Pre Bahtinovog teorijskog usvajanja pojma karnevala, ovaj pojam se dominantno odnosio na događaj/dešavanje – karnevalsku svetkovinu, tipičnu prevashodno za katoličke kulture od 12. veka do danas. Takođe, pojam karnevala imao je i smisao kalendarske odrednice.

Dakle, teško je posmatrati karneval i maskaradu kao istorijski i geografski lako odredive fenomene, budući da imaju mnogolike manifestacije u društvu, umetnosti, kulturi i teoriji. O njima se tek donekle može govoriti na sistematičan način, ali se preplitanje tema i izvesna nesistematičnost izlaganja nameću kao neminovne pojave. Uz to, čini se nemogućim spoznati mehanizme karnevala i maskarade bez makar povremenog naporednog praćenja njihove uloge u različitim sferama. Konceptija ove studije osmišljena je tako da se teoretizacija karnevala i maskarade prati u dve faze i njima odgovarajuće tekstualne celine. Prva faza se odnosi na *razumevanje predmeta aproprijacije* – karnevala i maskarade – *u istorijskom i društveno-kulturološkom smislu*. Druga faza, pak, fokusirana je na *odlike, postupke i razvojne stupnjeve usvajanja ovih pojmova u različitim teorijskim praksama*. Prvoj fazi prethode dve tekstualne celine (poglavlja) opštijeg tipa, u kojima je razmotren istorijski i teorijski okvir relevantan za shvatanje karnevala i maskarade: najpre, biće reči o arhetipskim pojmovima *igre i smeha*, iz kojih „izviru” prakse i bazična shvatanja pojmova karnevala i maskarade, a zatim će dati pojmovi biti razmotreni u pogledu njihovih mnogoznačnosti, za šta je vezan i problem određenih terminoloških nedoumica, čije će razrešenje takođe biti ponuđeno.

Odnos između karnevala/maskarade i umetnosti/književnosti prožima obe osnovne faze i tekstualne celine; drugim rečima, on je inherentan problematici društveno-kulturološke, ali i teorijske „pozicije” karnevala i maskarade. Karneval i maskarada su događaji koji imaju umetničke instance – to su spektakularizovani, stilizovano upriličeni, pre svega vizuelno orijentisani, ali često i auditivno bogati događaji. Rečeno prilično uprošćeno (ali u toj simplifikovanosti delom i pogrešno), *karnevali i maskarade su umetnički događaji*. U mnogim izvorima o njima se govori kao o ekspresivnim formama sa različitim scenskim, likovnim, muzičkim i književnim elementima, te im se pristupa, bilo historiografski, bilo teorijski, kao svojevrsnim umetničkim delima.¹⁶ U takvim, inače pažnje vrednim i veoma informativnim

¹⁶ Za potrebe ove studije korišćena je nekolicina takvih izvora; na primer: Bonds 2008 – o kostimima, maskama, šminki i drugim vizuelnim komponentama pekinške opere (kao svojevrsne maskarade); Boyle 2011 – o muzici, plesovima i scenskim tačkama na određenim dvorskim maskaradama; Bahtin 1978 – između ostalog, o

radovima, osvetljava se naracija, sâmno zbivanje karnevalskih i maskaradnih događaja, i pružaju istorijsko-geografske i kulturološke koordinate za posmatranje karnevala i maskarada. Međutim, ono što je pri izradi ove studije uočeno kao potencijalna opasnost doslednog uvažavanja karnevala i maskarade kao umetničkih formi – i zbog čega je takvo uvažavanje i u ovom radu sprovedeno sa svešću o mogućem, i opravdanom, osporavanju – jeste činjenica da je pojam umetnosti *a posteriori* nametnut karnevalu i maskaradi. Tokom različitih perioda i u različitim okolnostima karneval i maskarada jesu bili vezivani za umetničke sfere – na primer za slikarstvo, pozorište, operu, film – no, ipak, niti su karnevali, niti maskarade, istorijski posmatrano, nastali kao umetnički izrazi, niti je u vreme njihovog nastanka (maskarada postoji koliko i ljudska zajednica, a karneval se pojavio u 12. veku) i velikog dela razvoja pojam umetnosti uopšte bio definisan kao pojam koji (u današnjim okolnostima) obično imamo na umu kada referiramo na umetnost. Pa čak ni danas karnevale i maskarade ne možemo da nazovemo umetničkim događajima „bez ostatka”, zapravo bez uvažavanja njihovog više pragmatičnog i društveno-aktivističkog aspekta, kao i komercijalnog, turističkog i tehnološkog aspekta.

Postavlja se, onda, pitanje na koji će način i sa kojim ciljem biti sagledavan odnos između karnevala/maskarade i umetnosti. On će, najpre, biti „prirodan” segment razmatranja karnevala i maskarade u (pre svega, zapadnoevropskom) društvu i kulturi, gde forme i mediji karnevalskog i maskaradnog principa izražavanja prodiru u razne umetničke forme i medije, „koristeći ih” za ostvarivanje društveno-konstitutivnih funkcija kao što su ritualne, liminalne, performativne, političke, ideološke i druge funkcije. Potom će dati odnos biti predstavljen u završnom poglavlju (pre Zaključka), nakon što se sagledaju aspekti teorija u kojima je izvršena aproprijacija pojmova karnevala i maskarade, a koje se oslanjaju, kako će se videti, na *aproprijaciju datih pojmova u sferi kreativne ekspresije* (književnosti i umetnosti).

Karneval i maskarada – tačnije, njihovi elementi, ikonografski reprezentivni, opisi – pojavljuju se na scenama, slikarskim platnima, ili u romanima, kao deo sveopšteg kulturnog i svakodnevnog konteksta iz koga ih je nemoguće izuzeti. Oni su „na pola puta” između svakodnevnog života i umetnosti, makar do perioda jasnije društveno-kulturne sekularizacije, urbanizacije i razvoja određenih drugih tekovina koje formiraju moderno društvo, kao i moderan

skeču, plesu, pesmi i dr. u okviru karnevala; Sheppard 2001 – o modernističkim muzičkim aspektima egzotične i ritualne maskarade na pozorišnoj sceni...

pojam umetnosti u doba prosvetiteljstva, i to prilično uslovno rečeno.¹⁷ Prvi deo studije, tako, predstaviće karneval i maskaradu kao žive prakse, događaje i institucije, koji se formiraju i traju u kompleksnoj isprepletanosti umetničkih, ekspresivnih nastojanja sa, kako je rečeno, različitim životnim sferama. U njemu će posebna pažnja biti posvećena upravo spomenutim procesima izgradnje modernog društva, u kojima će karneval i maskarada imati važnu ulogu reprezentata *narodne/folklorne* (dakle, sekularne, pa i popularne) kulture i umetnosti.

Potom će težište rada biće stavljeno na osvetljavanje procesa teorijske apropijacije karnevala i maskarade. Ono će se odvijati sa nekoliko osnovnih fokusa:

- na „dokumentaciju” o više, iz ugla ovog istraživanja može se reći *paradigmatskih, uobličjenih teorijskih diskursa*, koji mogu biti shvaćeni kao „modeli teorijske apropijacije”;
- na *predmete teoretizacije*, budući da metateorija ovde ne govori o teoriji u opštem smislu, nego o nizu kategorija kojima se pristupa sa teorijskog stanovišta – recimo, pored karnevala i maskarade, o autoru, žanru, smehu, jeziku, te istorijskom, geografskom, socijalnom, političkom i ideološkom kontekstu karnevalizacije i maskaradizacije;
- na *promene značenja preuzetih elemenata, te i osobine novonastalih konteksta* u kojima se promene sagledavaju; na bliskost, odnosno razdvojenost značenja karnevala i maskarade; na značaj teorijske apropijacije u izgradnji budućih teorijskih diskursa.

Pošto će biti ukazano na načine i faze teorijske apropijacije pojmova karnevala i maskarade, u završnom odeljku biće ponuđeno nekoliko primera umetničkih praksi u kojima figuriraju postupci karnevalizacije i maskiranja kao poetički aspekti, dakle aspekti kreativnog

¹⁷ Uslovnost se odnosi na to što, pre svega, i nakon početaka sekularizacije zapadnoevropskog društva u predrenesansnom periodu, umetnost velikim delom ostaje fokusirana na hrišćanske teme i, u institucionalnom pogledu, crkvene okvire, čak i u kasnijim epohama. Opstaju i umetnički cehovi, koji i dalje propagiraju relativno stroge stvaralačke kanone. Međutim, uporedo s tim, dolazi do pojave umetničke profesije (i poziva „slobodnog umetnika”, koji je vezan za mecene), dalje i do renesansne revitalizacije/reciklaže, rekontekstualizacije i rekodifikacije antičke umetnosti kao ideala. Umetnici ovog perioda uspostavljaju temelje za konstituisanje jednog novog društvenog sloja, koji će kroz naredne vekove određivati koordinate moderne umetnosti i kreativne industrije. No, potrebno je naglasiti da sâm pojam *umetnosti*, u modernom, nama i dalje aktuelnom smislu, nije renesansna tekovina, nego je zapravo tek prosvetiteljska tvorevina, te se ovde o formiranju „moderne umetnosti” i odvajanju umetničke sfere od ostalih kulturno-društvenih sfera govori sa velikom oprežnošću. Ni znatna društvena sekularizacija, ni „povratak” antičkih ideala i dr. nisu bili znakovi potpunog, jednostranog i konačnog „oslobođenja umetnosti”, ali mogu biti tumačeni kao počeci moderne umetnosti, odnosno kao prvi solidni preduslovi za njenu pojavu.

procesa. Biće reći naročito o pojavama u takozvanoj visokoj umetnosti – umetničkom slikarstvu, muzici i operi. Brojni elementi karnevala i maskarade mogu predstavljati inspiraciju ili „uzor” za umetnička dela, oblike i forme; pre svega je to uočljivo u vizuelno orijentisanim i scenskim umetnostima, ali umetničko apropriranje karnevala/maskarade postoji i u „apstraktnijoj” grani umetnosti kakva je muzika, u kojoj vizuelnost karnevala/maskarade doživljava zanimljivu višestruku transpoziciju, transfiguraciju i remedijaciju. Poput bahtinovski shvaćenog romana, koji je karnevalizovana forma zato što počiva na prototipskom „mehanizmu” karnevala – načelu raznojezičnosti¹⁸ – umetnička ostvarenja i forme koje apropriraju karneval i maskaradu, odnosno temelje se na njima svojstvenim „mehanizmima”, kojoj god umetničkoj disciplini da pripadaju, *predstavljaju karnevalizovane i maskaradne pojave*. U njima se identifikuju osobine karnevala i maskarade, preobražene kroz medije, jezike i stilove.

Tumačenje umetničkih ostvarenja iz perspektive apropriranja (slika i principâ) karnevala i maskarade doprinosi boljem shvatanju samog koncepta aproprijacije, kao i njegovog značaja za umetničku poetiku i, dalje, teoriju (o) umetnosti(ma). Međutim, potrebno je istaći činjenicu da ova studija ne pretenduje na to da „ponovi” i „prenese” teorije o karnevalu i maskaradi na „tlo” umetnosti: ona ne nudi nekakve „jedinствене”, niti obuhvatno zamišljene i sistematične teorijske diskurse o karnevalizovanoj i maskaradnoj umetnosti. Traženje paralela između više pojava i principa u umetnostima i njihovih teorijskih interpretacija u kontekstu ovog rada treba razumeti kao težnju da se spoznaju različiti smerovi i mogućnosti same teoretizacije, a ne da se „prave” teorijski diskursi o umetnostima. Izabrana dela i/ili umetnički pristupi treba da posvedoče o tome da su umetničke aproprijacije karnevalskih i maskaradnih elemenata načini na koje se upečatljivo, značenjski slojevito i efikasno može „oživeti” određeni simbolistički poredak, poput herojskog, anti-herojskog, božjeg, dobra i zla, može se upriličiti i poredak idealnog – idealnog društva i pojedinca – ali i predstaviti (po principu karnevala i maskarade, kao što će se videti, to znači *invertirati, ismevati i učiniti grotesknim*) neko realnije društveno stanje. Primeri iz umetnosti koji će se naći u ovom radu odabrani su sa nadom da će na dovoljno jasan i zanimljiv način posvedočiti i poučiti o mogućnostima umetničkog prisvajanja karnevala i maskarade.

¹⁸ Kao što će biti elaborirano, Bahtin smatra roman karnevalizovanom književnom formom, koja predstavlja poprište mešanja i profanizacije jezika kroz književne opise samih karnevalskih scena, „imitiranja” karnevalskih govornih formi, kao i putem suptilnijih „raslojavanja” jezika u dijaloškim odnosima između likova u romanu, likova i naratora, likova i pisca, naratora i pisca...

Sa ovim sagledavanjima trebalo bi da se zaokruži, makar što se ove prilike tiče, tumačenje teorijske apropijacije na primeru usvajanja pojmova karnevala i maskarade i njima bliskih pojmova, zasnovano na postupnom mapiranju „faza” i aspekata apropijacije – od definisanja toga šta su karneval i maskarada u društvu i kulturi, preko toga kako se oni pojavljuju i „koriste” u umetnosti, do njihovog teorijskog koncipiranja i „upotrebe” u naučnim diskursima.

2. IGRA I SMEH: ARHETIPSKI KONTEKSTI U KOJIMA NASTAJU I ŽIVE KARNEVALI I MASKARADE

*Odavde do onde, odande pa drugde,
smešne stvari su svugde.*

Dr. Seuss (1960, 54)

2a. Teorijska konstrukcija konteksta nastanka karnevalske maskarade kao inicijacija teorijske aproprijacije pojmova karnevala i maskarade

U poređenju sa karnevalom, maskarada je starija pojava, sa raznorodnijim kulturno-društvenim funkcijama. Sve do začetaka (zapadnoevropske) moderne epohe, postepenog slabljenja hrišćanskih kanona i jačanja sekularnog društva, maskiranje je bilo vezano prvenstveno za kultne, ritualne i pogrebne običaje. Potom, od poznog srednjeg veka, funkcije maskarade su se umnožile. S jedne strane, maska je postala nezaobilazan element karnevala, a time i izrazito značajan i reprezentativan činilac narodne zabave i praznovanja. Sa druge strane, ona je bila zastupljena na dvorskim dešavanjima – maskenbalima (ili maskaradnim balovima) – javljajući se tako u kontekstu „zvanične” kulture visokog društvenog staleža.¹⁹ Na taj način, maskarada je bila element i uličnog i dvorskog okruženja, ostvarujući ambivalentnu društvenu funkciju. Kao dvorska manifestacija, ona je veličala zvaničnu kulturu – oficijalna politička, državnička i religijska načela i ustrojstva – ili je bila poprište zabave najviših slojeva, kojoj „običan” narod u najvećem broju slučajeva nije imao pristup. Kao deo karnevala, ona je delila i sâm smisao karnevala i time bila reprezent narodne kulture, može se reći kontrakulture, koja slavi folklorne teme i slobodu od propisanih, nametnutih hijerarhija zvanične kulture oličene u

¹⁹ Izgleda da su dvorske maskarade najpre uvedene na srednjovekovni burgundski dvor, a kasnije i na druge evropske dvorove, uključujući engleski, gde maskarada postaje jedan od najpopularnijih društvenih događaja u 18. veku (opširnije u Castle 1995a).

dvoru.²⁰ Tokom renesanse maskarada utvrđuje svoju važnu ulogu u zauzimanju i konstituisanju novih identitetskih pozicija – sada modernih, na drugačiji način društveno aktivnih i interaktivnih subjekata.

Sa nastankom karnevala, maskarada je, dakle, postala i neizostavni element karnevalskih procesija – defilea maskiranih figura. Kroz istoriju karnevala, zavisno od podneblja i tradicije, iskristalisali su se određeni tipovi figura, poput arlekina, diva, kraljevskog para, sluge i mladića-ljubavnika, koje karakterišu specifična mimika, gestovi, način izražavanja i maske.²¹ Karneval je nastao kao izraz narodnog i javnog slavljenja irealnog, invertiranog sveta, sveta koji stoji u suprotnosti ovozemaljskom životu, ili koji ismeva realni život i njegova pravila nametnuta od strane vlasti, dvora, kralja, zakona... „Iza” karnevalske maskarade jeste ideja praznovanja i veličanja onostranog i grotesknog. I pre pojave karnevala, maskiranje je po pravilu bilo vezano za neku vrstu prelaska u sferu onostranog, ali u karnevalskoj maskaradi njegova značenja su nadograđena ironijskim i humornim konotacijama, shodno opštoj zamisli karnevala. Približavajući se karnevalu – odnosno, udružujući se sa njim u proslavi slobode – maskarada je postala svojevrsni *medij ekspresije temeljnih karnevalskih zamisli*. Karneval je stvorio i otvorio vlastiti svet igre, smeha i groteske, a maskiranje je omogućilo prolazak *kroz* i prelazak *u* taj svet.

Nastanak karnevala vezan je kako za konkretne istorijsko-geografske, kulturne, društvene, filozofske i umetničke okolnosti, tako i za samu ideju praznovanja, te i mnoge druge univerzalne ideje, poput slobode/oslobođenja. Za početke karnevalske forme važne su arhetipske, proto-kategorije *folklora, naroda/narodnog, igre i smeha*. Smatra se da one, jednako kao i istorijske i druge situiranosti, stvaraju uslove za rađanje karnevala, dok se u teoriji pokazuju kao prikladna i svrsishodna diskurzivna uobličena viđenja karnevalskog prakonteksta; otuda, neretko se navodi da karneval nastaje u *kulturi smeha* (npr. u Smith 2008, 5–9; Bahtin

²⁰ U ovom radu pojam zvanične/oficijalne kulture shvaćen je kao pojam koji označava kulturalno ustrojstvo čiju legitimnost – političku, zakonodavnu, institucionalnu, akademsku i drugu – određuju i propisuju vladajući režim, viša društvena klasa, a u određenim istorijskim periodima i crkvena vlast. Zvanična kultura, dakle, shvaćena je u deborovskom smislu – kao kultura konzervativnih strujanja, koja iz javnog diskursa i javnog delovanja teži da isključi subverzivne ideje „narodnih” pokreta. Narodnu/nezvaničnu/popularnu kulturu trebalo bi, tako, shvatiti u suprotnosti sa zvaničnom kulturom, kao kulturu ukorenjenu u prazničnom kontekstu, iz koga su, između ostalog, proizašle bahtinovskim rečnikom rečeno *forme ili manifestacije smeha*, između ostalog karneval i maskarada, ali i kao kulturu koja je nosilac subverzivnih ideja.

²¹ Proces formiranja i utvrđivanja tipskih figura bio je dugačak, a rezultirao je plejadom tipova, koji se mogu sresti na pozorišnim, cirkuskim i karnevalskim dešavanjima i koji predstavljaju temelje raznih teatarskih i performativnih formi – od komedije del arte (ital. *commedia dell'arte*), komične scenske forme nastale u Italiji u 16. veku, do savremenih umetničkih formi performansa.

1978, 80–81, 97, 338), ili *kulturi igranja* (to jest, odnosu između maskiranja i igranja; npr. u Kajoa 1979, 111–119).

Pomeranje fokusa sa realnih situacija na okvire teorijski konstruisanih, pozicioniranih, elaboriranih, okarakterisanih i vrednovanih *kultura* (narodne, praznične, smehovne kulture i sl.), koje se percipiraju kao konteksti u kojima se može tražiti inicijalna tačka karnevala (i karnevalske maskarade), predstavlja *vid teorijske aproprijacije karnevala i maskarade*, i to početni korak aproprijacije kako je ona shvaćena u ovom radu. Ovim putem omogućen je pogled na praksu (karnevalsko-maskaradno dešavanje) iz vizure teorijske konstrukcije (konstrukcije domena kulture smeha, igre i sl.). Radi se o obliku ranije spominjane „destilacije” iskustva i „genealoške kritike” užih i uobičajenih značenja pojmova karnevala i maskarade. Apstrahovanjem i teoretizovanjem konteksta iz koga potiče karnevalska maskarada započinje proces razumevanja teorijske aproprijacije.

2b. Ludistički koreni karnevala i maskarade

Prema *ludističkim* shvatanjima, formiranim tokom prve polovine 20. veka,²² *fenomen igre, kao i principi igranja, leže u osnovi razvoja kulture*. Johan Huizinga zapisuje:

Po svom obliku, kultura nastaje iz igre. [...] Pa i one djelatnosti koje su bile usmjerene izravno na zadovoljenje životnih potreba, npr., lov, u prastarim društvima rado poprimaju oblik igre. Putem igre život se u zajednici kiti nadbiologijskim oblicima, koji mu podaruju veću vrijednost. Takvim igranjem zajednica izražava svoje poimanje života i svijeta. Ovo ne valja shvatiti tako kao da se igra zaodijeva kulturom ili da se promeće u nju, već prije tako da je kulturi u njenim početnim fazama svojstveno nešto od igre, dapače, da se ona i oblikom i raspoloženjem javlja kao igra. U dvojstvu kultura-igra, igra je primarna, objektivno zamjetljiva i konkretno određena činjenica, dok je kultura samo oznaka koju naš historijski sud pridaje svakom posebnom slučaju (Huizinga 1992, 47).

Navedeno se čini izuzetno važnim za razmatranje činjenice da se kategorija igre često predstavlja kao arhetipska odrednica konteksta iz koga su nastali karneval i maskarada. Jer, ludizam nam govori da su „posledice” igre sve ekspresivne forme koje su inherentne karnevalima i maskaradama: sâm govor,²³ mit, kult i drugi „stariji oblici *društvene igre*” (kako ih naziva Huizinga),²⁴ te pesništvo/književnost²⁵ i umetnost.²⁶ Pored toga, brojne druge tekovine, koje

²² Ludizam je hibridna platforma pristupâ izučavanju fenomena igre – oslanja se na metode različitih humanističkih nauka, kao što su istorija, antropologija, etnologija i sociologija. Ludizam se profilisao kao naučna disciplina početkom prošlog veka. Prvim značajnim delom iz ove oblasti smatra se studija *Igre severnoameričkih Indijanaca (Games of the North American Indians)* etnografa Stjuarta Kalina (Stewart Culin) iz 1907. godine. Najznačajniji ludistički teoretičar je holandski istoričar Johan Huizinga (Johan Huizinga), autor studije *Homo Ludens* iz 1938. godine, u kojoj su najpotpunije elaborirane osnovne ideje ludizma kao naučne discipline.

²³ „Gotovo sve značajne iskonske djelatnosti zajedničkoga ljudskog življenja protkane su igrom. Uzmimo, npr., govor, to prvo i najsavršenije oruđe što ga je čovjek sebi stvorio da bi mogao saopćavati, poučavati, zapovijedati, govor kojim on razlikuje, određuje, utvrđuje, ukratko: imenuje, što znači – uzdiže predmete u područje duha” (Huizinga 1992, 12).

²⁴ Huizinga uočava princip igranja u nastojanju ljudi da „doživljeno pretvore u [prikazivačke] oblike proživljenog života”; autor objašnjava da je „i kult predstava, dramska izvedba, prikazivanje u slikama, zamjena zbilji” – dakle, igra, u kojoj se stvarno i proživljeno pretvaraju u metaforu (Huizinga 1992, 20–21).

²⁵ Isti autor razmatra igrački karakter staronordijskih borbi pitanjima, pitalica, razgovora u obliku pitanja, dvorskih *cours d'amour*, japanskih *hai-kai*, indonezijske *inga fuka*, malajskog *pantina*, mitova i drugog, i zaključuje: „Samo oblikovanje pjesničkog jezika u slike nije ništa drugo nego igra” (Huizinga 1992, 123).

²⁶ Jedan od evidentnih primera neodvojivosti igre od umetnosti predstavlja „upotreba riječi ‘igrati’ pri rukovanju glazbalima. [...] Posve je jasno da je čovjek općenito sklon svrstati glazbu u područje igre. Sviranje oduvijek nosi gotovo sve formalne oznake igre: odvija se na ograničenom području, ponovljivo je, postoji kao red, ritam i pravilno izmjenjivanje, a slušaoca i izvođača iz sfere ‘svakodnevnosti’ prenosi u neko vedro raspoloženje, koje se i pri slušanju tubne glazbe pretvara u užitek i pobožnost. Samo se po sebi razumije da bi glazbu trebalo svrstati u igru” (Huizinga 1992, 43–44).

O igri i/kao umetnosti – odnosno, muzici u širem značenju – pisali su još Platon i Aristotel i, kako Huizinga smatra, na tragu njihovih zapažanja igra je uglavnom ostala vezana za tzv. izvođačke umetnosti („Ples je čista igra” [Huizinga 1992, 150]), dok se na manje očigledan način može povezati sa likovnim umetnostima. „Veza između

pripadaju „višim kulturalnim oblicima” – poput ratova, sudskih procesa, modernog poslovnog života i dr. – takođe su posledica igre.

Huizinga deli „društvene interakcije” na starije i novije oblike ponašanja i izražavanja prema kriterijumu postojanja svesti učesnika o igri koju igraju.²⁷ Problem osvešćenja igre pokazaće se kao značajan u daljoj istoriji proučavanja igara. *Gejm teorija*²⁸ – disciplina koja se pojavila polovinom prošlog veka i koja je na neko vreme „preuzela” od ludizma vodeću ulogu u proučavanju igara²⁹ – postavlja svest učesnika o procesu igranja za preduslov tog procesa: igrači (obično se nazivaju agentima) svojevolski stupaju u proces i o njemu imaju određena (sa)znanja. Prema stanovištima gejmn teorije, igranje je, dakle, svojstveno ljudskom rodu; ludizam je, pak, uzimao u obzir i životinjski svet. Shvatajući igru kao namernu – a, kako će biti jasno i iz narednih rečenica, takođe i lukrativnu – aktivnost, gejmn teorija je uzdrimala glavna načela u definisanju same igre, načela koja su ludisti decenijama brižljivo kristalilisali, nastojeći da naučno oblikuju definiciju nečega što je, kako su tvrdili, inherentno svakom biću i gotovo svemu što nas okružuje. Evo kako je ludizam video igru – u kapitalnom delu, *Homo ludens*, izneta je reprezentativna definicija igre:

kulta, plesa, glazbe i igre možda se nigde ne opisuje tako jasno kao u Platonovim *Zakonima*. ‘Bogovi se’, veli Platon, ‘ražališe nad ljudskim rodovima, koji je od prirode izložen nevoljama, te ljudima odrediše kao odmor od nevolja izmjenične svetkovine u čast bogova i dadoše im kao drugove u svetkovanju Muze, Apolona, vođu Muza i Dionisa, da popravljaju svoje odgajanje, a to se uz pomoć bogova zbiva na svetkovinama’. Neposredno nakon toga slijedi mjesto koje se iz Platona često navodi kao objašnjenje igre, i u kojemu se veli ‘da svako, tako reći, mlado stvorenje ne može mirovati ni tijelom ni glasom, već uvijek traži da se miče i daje glasove, jedno skačući i poskakujući, npr. plešući s veseljem i igrajući se, a drugo izvodeći sve moguće glasove. Ostala živa bića nemaju osjećaja za ovu pravilnost u kretnjama, što nazivamo ritmom i skladom. Nama pak su oni isti bogovi, za koje sam kazao da su nam dani za drugove u plesu, ulili osjećaj ritma i sklada uz nasladu...’” (Huizinga 1992, 145).

No, „i u plastičkim umjetnostima”, objašnjava ovaj autor, „može se ukazati na poneke tačke koje očituje igrački element. [...] Umjetničko djelo gotovo uvijek prebiva u sakralnome svijetu, opterećeno je njegovom potencijom: čarobnom snagom, svetim smislom, reprezentativnim podudaranjem s kozmičkim zbivanjima, simboličkom vrijednošću; ukratko, opterećeno je posvećenošću. Prema tome, [...] posveta i igra toliko su tijesno sljubljene” (Huizinga 1992, 152).

²⁷ U starijim oblicima društvenih odnosa i aktivnosti, igrači još uvek nisu imali jasnu ideju o tome da se „igrom nešto i izražava: predodžba života” (Huizinga 1992, 22).

²⁸ Rože Kajoa predlaže jednu od mogućih „tipologizacija stila igara”, koja, šire gledano, pokreće problem terminoloških određenja različitih tipova igara. Kako smatra ovaj autor, postoje igre koje predstavljaju „bezbrižne improvizacije” i „nekontrolisanu fantaziju” i pripadaju oblasti *paidia stila*, dok postoje i igre koje imaju utvrđeni tok i pravila i one pripadaju *ludus stilu* (videti Kajoa 1979, 10; Mäyrä 2008, 20–21). U engleskom jeziku, „slobodne” igre (prvog tipa) često se označavaju terminom *play(s)*, a igre po pravilima (drugog tipa) terminom *game(s)*. U srpskom jeziku se i za jedan i za drugi tip igara koristi isti izraz – *igra/igre* – ali se problem može unekoliko rešiti dopunom ovog izraza („slobodna igra”, „igra s pravilima”), ili, kako je učinjeno u ovom radu u slučaju spominjanja *gejm teorije*, preuzimanjem izraza na stranom jeziku.

²⁹ Za razliku od ludizma, gejmn teorija (teorija o igri) je dominantno vezana za sferu ekonomije i izučava se u oblasti prirodnih nauka: matematike, genetike itd. Gejmn teorija je začeta 1944. godine objavljivanjem knjige *Teorija igara i ekonomsko ponašanje* (*The Theory of Games and Economic Behaviour*) autorâ Džona fon Nojmana (John von Neumann) i Oskara Morgenšterna (Oskar Morgenstern).

Igra je dobrovoljna radnja ili djelatnost, koja se odvija unutar nekih utvrđenih vremenskih ili prostornih granica, prema dobrovoljno prihvaćenim ali i beziznimno obaveznim pravilima, kojoj je cilj u njoj samoj, a prati je osjećaj napetosti i radosti te svijest da je ona 'nešto drugo' nego 'obični život' (Huizinga 1992, 31).³⁰

Uz to, ludističko je stanovište da igra ne treba da vodi ka materijalnom cilju, ili individualnom zadovoljenju životnih potreba.³¹ Gejm teorija, naprotiv, polazi od pretpostavke da igrači ulaze u igru sa ciljem da dođu do što povoljnijeg ishoda, koji je često materijalne prirode. U ludizmu povoljan ishod igre za igrača (ili jednu stranu u agonalnom odnosu) jeste *nematerijalna pobjeda*, pobjeda sa smislom „dokazivanja nadmoći”, „sticanja ugleda i časti” i slično.³² U gejmu teoriji upravo je *materijalni dobitak* (engl. *pay-off*) element prema kome se „meri” ishod igre.³³ Mogućnost merenja, proračunavanja, predviđanja i upoređivanja ishoda igre jeste ono što je učinilo igru predmetom interesovanja matematičara i ekonomista i što je odredilo posmatranje igre kao, između ostalog, ozbiljne i materijalno-profitabilne aktivnosti.

U praksi, gejmu teorija je udaljila proučavanje igre od oblasti humanističkih nauka i ograničila izučavanje mahom na savremeni kontekst, u kome se kulturalno-društveni odnosi primarno održavaju i regulišu u okvirima tržišnih (ekonomskih) tokova. Takođe, za razliku od

³⁰ Igra je slobodan čin: „Igra na zapovijed više nije igra. U najboljem slučaju, ona može biti naručeno ponavljanje igre. Već tim svojim značenjem – značenjem slobode – izdvaja se ona iz toka nekog prirodnog procesa” (Huizinga 1992, 15).

Igra je zasebno „polje” delovanja, omeđeno u prostoru i vremenu: s obzirom na spomenuto „izdvajanje” (ili, kako na drugom mestu Huizinga beleži – „prekidanje”) iz toka prirodnog procesa, igra je poput „intermea u svakodnevnom životu”. Međutim, istovremeno, „već po njenom svojstvu pravilnog i ponovljenog izmjenjivanja [igra je i ponovljiva, *prim. aut.*], [ona] biva pratnjom, dopunom i dijelom života uopće” (Huizinga 1992, 15).

Igra je napeta po prirodi: napetost – a to „znači: neizvjesnost, slučaj” – predstavlja osobenu motivaciju da se igra izvede, zato što igrači „teže ka opuštanju. Nešto se pomoću određene napetosti mora ‘posrećiti’” (Huizinga 1992, 17).

Igra je aktivnost koja se izvodi iz zadovoljstva i, uglavnom, zabave, ali može biti i ozbiljna: „Svijest u pukoj igri uopće ne isključuje činjenicu da se to ‘samo igranje’ može odvijati i uz veliku ozbiljnost. [...] Svaka igra može igrača u svako doba posve obuzeti. Začuđuje činjenica da nauka o religiji i etnologija ne pridaju važnosti pitanju u koliko se mjeri sakralni obredi, što se odvijaju u obliku igre, samim načinom i raspoloženjem događaju kao igra. [...] Samo se po sebi razumije da je duhovno raspoloženje u kojemu neka zajednica doživljava i prima svete obrede prije svega uzvišena i sveta ozbiljnost” (Huizinga 1992, 25).

³¹ „Za igru nije vezan nikakav materijalni probitak a niti se njome stječe ikakva korist” (Huizinga 1992, 19).

³² „Pobijediti znači: ishodom neke igre dokazati svoju nadmoć. [...] Svaka pobjeda pobjedniku predstavlja, tj. ozbiljuje i trijumf dobrih sila nad zlima i dobrobit skupine koja je pobjedu izvojevala” (Huizinga 1992, 50, 56).

³³ Dobitak se često vezuje za pojam *koristi* (engl. *utility*). Korist predstavlja stepen subjektivnog zadovoljstva nakon ishoda i dobitka. Tako, jedan isti dobitak (na primer, određena novčana suma) za različite subjekte predstavlja različite koristi (siromašan igrač je zadovoljniji tom sumom nego bogat igrač, te je korist od sume veća za siromašnog igrača). Budući da se razlike u subjektivnim zadovoljstvima dva igrača ne mogu prikazati utvrđenom jedinicom mere, fenomen koristi u gejmu teoriji je relevantan jedino kada se vezuje za jednog subjekta – igrač će, na primer, reći: „Jedan ishod mi je dva puta povoljniji od drugog ishoda igre”. No, važnost ovog fenomena leži upravo u njegovoj merljivosti koja se vezuje za određeni ishod: ishod koji donosi najveću korist postaje igračev cilj.

ludističkog pristupa narodima i njihovim igrama, gejmn teorija polazi od igranja pojedinaca. Međutim, gejmn teorija je integrisala više ludističkih pogleda na značenja igre nego što bi se možda dalo naslutiti iz do sada iznetog. Iako nije nastupala sa akademske platforme humanizma, ona je ipak smisao igre videla i humanističkim očima: igra predstavlja princip uređivanja i realizovanja odnosa između pojedinaca i grupa ljudi. Gejmn teorija definiše igru kao „bilo koju interakciju između učesnikâ, okarakterisanu nizom pravila za poteze svakog od učesnika i nizom ishoda za svaku moguću kombinaciju poteza” (Heap i Varoufakis 1995, 1–2). Gejmn teorija je

formalna studija konflikta i saradnje [...], koja obezbeđuje matematička sredstva za modelovanje, strukturiranje i analizu takvih interaktivnih scenarija (Stengel 2008; videti i Carmichael 2005, 3).

Ovaj pristup izučavanju ne samo da proglašava igru mehanizmom uređenja odnosâ između ljudi, nego podržava i shvatanje igre kao osnove društva (društvenih institucija) i kulture i tako prevazilazi čisto „individualistički pristup”: „Sve društvene strukture ultimativno se razvijaju iz interakcija između nedruštvenih individua” (Heap i Varoufakis 1995, 32).³⁴ Shodno tome, ove „strukture” i, u krajnjoj liniji, kultura, počivaju na „samointeresnom ponašanju instrumentalno racionalnih agenata”,³⁵ koje „podstiče razvoj institucija” (Heap i Varoufakis 1995, 32). I pored metodološkog i operativnog korišćenja matematičkih principa i potrage za egzaktnim pravilima i predviđanjima ishoda igara, čini se da gejmn teorija dolazi do sličnih zaključaka kao i ludizam kada se radi o vezi između igre i kulture. Jedino, ova teorija, ostajući fokusirana na proračune i analize, ne odlazi daleko u preispitivanju prirode kulturalnog konteksta u kome se igre zbivaju.

Upravo će kontekst igranja postati jedna od glavnih preokupacija novije naučne platforme koja se bavi proučavanjem igara – *studija igara/igre* (engl. *game studies*).³⁶ Kontekst igranja je konstitutivan za igru; drugim rečima, on utiče na sâmo zbivanje igre i njene karakteristike, kao i na poteze i preferencije igračâ. Studije igara, kako se u jednom izvoru navodi, „ozbiljno uzimaju

³⁴ „Neke od društvenih struktura su ponikle *spontano* kroz konvencije koje se pojavljuju i koje vode postupke u ponavljanim društvenim interakcijama. [...] Druge su ponikle od individua koje su svesno ušle u kontakt sa drugima, kako bi bile stvorene institucije za kolektivno donošenje odluka” (Heap i Varoufakis 1995, 33).

³⁵ Određenje „instrumentalno racionalni agent” podrazumeva da igrač može da pretpostavi i iskalkuliše ishode igre i odabere akcije koje vode do najboljeg cilja u skladu sa akcijama drugih igrača (videti Carmichael 2005, 6; Romp 1997, 2). „Ukratko, instrumentalna racionalnost se otelotvoruje u ponašanju kojim se uvećava igračeva korist od igre” (Heap i Varoufakis 1995, 5).

³⁶ Studije igara predstavljaju savremeno, interdisciplinarno polje izučavanja igara, uglavnom kompjuterskih igara i njima bliskih aspekata digitalne tehnologije i kompjuterskog dizajna. U okviru studija igara jedna od najzastupljenijih „grana” proučavanja igara je *ludologija*. Termin „ludologija” predložio je naučnik Gonzalo Frasca (Gonzalo Frasca) 1999. godine za vrstu studija u kojima se, u metodološkom smislu, istraživanja igara zasnivaju na modelu naratologije.

u obzir umetničke i kreativne dimenzije igara” i obuhvataju „(1) studije *igara*, (2) studije *igrača*, (3) studije *kontekstâ* igara i igrača” (Mäyrä 2008, 2). Igra se u istom izvoru eksplicitno posmatra *kao kultura*, ali se napominje da je „koncept ‘kulture’ [kao i koncept umetnosti, *prim. aut.*] doživeo brojne promene” (Mäyrä 2008, 2), posebno sa prodorom strukturalističkih i poststrukturalističkih shvatanja kulture i umetnosti kao *sistemâ značenja*:

Važno je razumeti da je odnos između značenja i akcija ili slika korespondentan odnosu između značenja i reči. [...] U bazičnom smislu, igranje *jeste* vid razumevanja. Mi [kroz igru] dekodiramo poruke koje nose informacije (Mäyrä 2008, 13–14).

Studijama igre i ludizmu zajedničke su humanističke osnove i preokupacije kontekstima igranja igara. Razlike između ovih disciplina, pak, prouzrokovane su pre svega istorijskom distancom između njih. U doba konstituisanja i akademizovanja studija igre (o ovome opširnije u Mäyrä 2008, 4–8) ludizam je već bio *passé*. Sami predmeti izučavanja su se promenili – „obezbedila” ih je pojava kompjutera, digitalne tehnologije i Interneta. No, bez obzira na razlike u razmatranim oblastima (ovde treba uključiti i gej m teoriju), njihovu „crvenu nit” predstavlja tesna veza, pa donekle i poistovećivanje igre i kulture, o čemu govori, na sebi svojstven način, svaki od tri spomenuta pristupa. I ludizam, i gej m teorija, i studije igre uče nas da je proučavanje igre uvek, u krajnjoj liniji, proučavanje različitih vrsta (npr. individualne, grupne, institucionalne i druge) *interakcije* u okvirima jedne kulture, ili između različitih kultura.

U ludističkoj literaturi osnovnim vidom interakcije u igrama smatra se *suprostavljanje* (neke) dve strane. Kako objašnjava Huizinga, ne mora svako suprostavljanje biti takmičarskog karaktera:

Naizmjenično pjevanje, dva dijela nekoga zbora, menuet, dionice ili glasovi u nekom glazbenom sastavu, igre oduzimanja, toliko zanimljive etnologiji, primjeri su igara suprotstavljanja, koje ne moraju nužno biti agon (Huizinga 1992, 48).³⁷

Ipak, najčešće, igre *imaju* agonalnu prirodu. „Tko reče: natjecanje, rekao je i: igra”, izričit je Huizinga (Huizinga 1992, 74), objašnjavajući i na ovaj način da igra, tj. „agonalni princip”, leži u osnovi kulture.³⁸

³⁷ Autor preuzima izraz „agon” iz grčkog jezika i upotrebljava ga u značenju „takmičenje”, „nadmetanje”, „borba”.

³⁸ „Još davno prije no što su sociologija i etnologija ukazale na izuzetno značenje agonalnog čimbenika, stvorio je Jakob Burkhart (Jakob Burckhardt) riječ ‘agonalno’, i taj pojam proglasio jednom od značajaka grčke kulture. Pa ipak, Burkhart nije spoznao da ta pojava ima općesociološki pozadinu. [...] Dualistički sustav koji

U gejmu teoriji i studijama igre interakcija je shvaćena kao svojevrsna tehnologija prenošenja i razmene informacija kroz komunikaciju u društvenom kontekstu (videti Mäyrä 2008, 6).³⁹ Interakcija između individua i grupa uvek se odvija u određenim komunikacionim, institucionalnim i kulturalnim sistemima, te analiza odnosa između „igrača” u društvu, koju obezbeđuje gejmu teorija, računa sa određenim strukturama. Strukture upravljaju i ograničavaju akcije učesnika u igri.⁴⁰

Igre su najjasniji primer informacionih i komunikacionih tehnologija koje bivaju *odomaćene*, što znači da su one integrisane u svakodnevni život i praksu različitih društvenih grupa. [...] Igre su po svojoj prirodi toliko interaktivne da je izraz ‘interaktivna igra’ tautološki (Mäyrä 2008, 6).

Razmena informacija odvija se kroz niz *transakcija* – „transakcija je jedinica društvenog opštenja” (Berne 1964, 10). Pa ipak, transakcije informacija ne moraju uvek biti eksplicitno ostvarene u toku igara; komunikacija se realizuje u različitim vidovima, od dogovora vezanih jedino za pravila igre, do dogovora vezanih za svaki potez u igri.⁴¹

Dakle, kako nam različite oblasti proučavanja igara predstavljaju, igra i kultura su u tesnoj vezi i mehanizam igranja stoji u osnovi našeg življenja (svakodnevnog ponašanja, poslovnih saradnji, sportova, umetničkog stvaranja itd). Ne čudi, stoga, da su mnogi teoretičari, na brojne načine, začetke karnevala i maskarade povezali sa igrom, upustivši se tako i u proces prisvajanja pojmova karnevala i maskarade za potrebe svojih teoretizacija. Jedan od diskursa u kojima se gradi upečatljiva i neraskidiva veza između igre i maskarade je Kajoin diskurs, u kome

razdvaja plemenske polovine proteže se na čitav predodžbeni svijet. Svako biće i svaka stvar pripada jednoj ili drugoj strani, i tom klasifikacijom obuhvaćen je čitav svemir” (Huizinga 1992, 53, 69).

³⁹ Dato shvatanje blisko je ranije opisanom ludističkom viđenju igre kao pretvaranja stvarnog i proživljenog u metafore, bilo da se radi o govoru (jeziku), bilo da se radi o nekim umetničkim formama.

⁴⁰ „Vitgenštajn [Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein), čija se filozofija igre može smatrati jednom od preteča gejmu teorije, *prim. aut.*] sugerije da ako želimo da znamo zašto ljudi rade to što rade, onda moramo da kažemo da su njihove akcije deo društvenih praksi u kojima se nalaze. Drugim rečima, činjenica da se ljudi ponašaju na određen način u društvu obezbeđuje razlog za individualnu osobu da deluje” (Heap i Varoufakis 1995, 17).

⁴¹ Najvažnije kategorizacije igara u gejmu teoriji počivaju upravo na parametru vida komunikacije. „Ukoliko igrači tokom igre komuniciraju i dogovaraju se oko toga kako će igrati prema strategijama koje izaberu, onda oni igraju *kooperativnu igru*” (Carmichael 2005, 16), dok u *nekooperativnim igrama* agenti „ne mogu da ulaze u međusobne obavezujuće dogovore” (Romp 1997, 2). Takođe, u igrama u kojima se strategije i potezi prave simultano, jedan igrač ne može da ima u vidu šta će drugi igrač(i) preduzeti, te on nema potpune informacije o igri. Takve igre se nazivaju *igrama sa nesavršenim informacijama* (ili *bajezijskim igrama*). *Igre sa savršenim informacijama*, pak, podrazumevaju da svaki učesnik ima uvid u dotadašnji tok igre, odnosno u poteze drugih učesnika.

Prema rasporedu povlačenja poteza, igre se dele na *simultane* (statične), u kojima igrači istovremeno biraju strategije i preduzimaju akcije, i *sekventne* (dinamične), u kojima igrači prave poteze naizmenično. U obe navedene forme postoje cilj igre i strategijska osmišljavanja, ali je način uspostavljanja strategija i komunikacije različit, s obzirom na stepen dostupnosti informacija.

se maskiranje povezuje sa *transom*. Trans (ili delirijum) je za Kajou oblik igre: ⁴² igra zastrašivanja postignutog maskaradnim upriličenjem nadljudskih sila – utvara i fantoma – u spektakularnim, ritualnim i ceremonijalnim događajima. Delirijumska dešavanja tipična su za zajednice koje su negovale – ili su i do danas očuvale – ritualne prakse. Svaki pripadnik zajednice zna da se upušta u igru, ali igru koja nosi „ozbiljne” konotacije širenja, a zatim i prevazilaženja straha od onostranog, kao i korekcije društvenog reda i poretka. Osnova događaja transa jeste maskiranje vođe igre u neko nadljudsko biće. Evo kako Kajoa opisuje trans kao događaj:

Upad tih utvara je oličenje onih sila kojih se čovek plaši i pred kojima oseća sopstvenu nemoć. On [maskirani vođa igre, *prim. aut.*] privremeno ovaploćuje zastrašujuće sile, oponaša ih, poistovećuje se sa njima i ubrzo zanesen, u delirijumu, stvarno počinje da veruje da je bog, pošto se prethodno potrudio da uzme njegov izgled prerusavajući se znalčki ili detinjasto. Situacija je obrnuta, sada je on taj koji zadaje strah, ta strašna neljudska snaga. [...]

Posle delirijuma i besomučnosti koje on izaziva učesnik se ponovo vraća svesti, otupeo i iscrpen, samo sa *nejasnom* prigušenom uspomenom na ono što se desilo u njemu, bez njega.

Čitava grupa je saučesnik u toj padavici, u tim svetim grčevima. [...] Kako to da se oni ne dosete da je posredi maskarada i privid njihovih prerusenih srodnika? Oni se ipak predaju toj iluziji, jer je upravo takvo društveno pravilo. Šta više, oni joj se prepuštaju iskreno, jer zamišljaju kao i obrednici da su ovi poslednji preobraženi, opsednuti, u vlasti sila koje ih nastanjuju (Kajoa 1979, 111–113).

Opisujući *trans/ritual koji se zbiva kao maskaradna igra*, Kajoa upućuje na niz problema koji se nalaze u osnovi uopštenije ludističke kontekstualizacije maskaradnih (i karnevalskih) praksi. Tim problemima i određenim daljim njihovim implikacijama biće posvećeno više pažnje tokom rada, no čini se adekvatnim da se oni trenutno, neposredno nakon Kajoinih zapažanja, formulišu, te i da se ukaže na neke njihove osnovne aspekte.

Među njima, posebno se ističe *problem dijalektičke prirode transa, maskarade i karnevala*: kao i u svakoj igri, u ovim formama prepliću se zbilja i iluzija, istina i laž, prepuštanje

⁴² Preciznije, radi se o igri koja objedinjuje dve igračke kategorije: mimikriju i ilinks. Kajoa deli igre u četiri vrste: takmičarske igre (*agôn*), igre šansi (*alea*), igre simulacija (*mimicry*) i igre vrtoglavice (*ilinx*). Ovakva podela predstavlja svojevrstu sistematizaciju ludističkih promatranja različitih igara, s obzirom na to da se u ludističkoj literaturi opisuju načela, pravila i značenja igara iz sve četiri spomenute kategorije. U takmičarske igre mogu se ubrojati različita sportska nadmetanja, paradigmatične igre šansi su kockarske igre, igrama simulacije možemo nazvati, na primer, različite verske rituale i maskenbale, a igrama vrtoglavice sve igre koje izazivaju dezorijentaciju igrača, kao što je vožnja na ringišpilu, ali i, recimo, korišćenje opijata. U studijama kompjuterskih igara, igre se često ubrajaju u četvrtu kategoriju, zato što – pojednostavljeno rečeno – „otuđuju” igrače od realnosti, „nudeći” im „pomeren”, virtuelni svet.

i rezervisanost, zanos i prisebnost. U naizmeničnim delovanjima, dominacijama i „brisanjima” snage svih spomenutih kategorija i stanja leži čar i privlačnost igre.

Potom, izdvaja se *problem straha, izazvanog i/ili prevaziđenog u igri*. Strašno je predloženo maskaradom i izneto pred učesnike igre, koji su (uistinu ili samo naizgled) zastrašeni. Maska je medij strašnog, a maskarada je predstava koja suočava igrača sa onim čega se boje. Ritual se odvija tako da, u trenutku vrhunca transa, vođa igre (maskirani) doživi potpuno preobraćenje i, postavši sama strašna stvar, oslobodi se straha. Posmatrač, pak, mogu ostati zastrašeni do kraja, ili mogu i sami prevazići strah nakon što trans prođe i maskirani se osvesti.

Dalje, Kajoa sugerše i *problem društvenog korektiva medijalizovanog transom*. Cilj organizovanja delirijumskih događaja jeste da se društvo povremeno prene iz „beskrajne buke i galame” (Kajoa 1979, 111) svakodnevnice. Trans treba da prekine rutinizaciju, a verovatno i degradaciju svakodnevnog života, te da podseti na kvalitete grupnog jedinstva i empatije. U ovome leži moralna implikacija igre (transa).

Tokom transa, udružuju se razni kodovi iz domena religije, totemizma, književnosti, bajki, mitova, plesa, muzike... Njihovo povezivanje u stvari je u biti igre i odvija se, između ostalog, *posredstvom maskarade* (na primer, natprirodna bića, svojstvena mitovima i bajkama, ovaploćuju se i postaju deo „ovde i sada” igre). U vezi sa ovim je, tako, *problem načina upotrebe „kodova odvojenih od miljea” u igri*, a dalje i *problemi efektivnosti i efikasnosti igranja (maskarade, karnevala, transa, rituala...)*. U kontekstu Kajoinog opisa transa pitanje o načinima upotrebe kodova implicirano je opaskom da se prerađivanje može sprovesti „detinjasto ili znalacki”, što znači da se različitim načinima maskiranja (u tom slučaju – maskiranja za potrebe transa) postižu različiti stepeni uverljivosti, upečatljivosti i ubedljivosti maske i maskarade. Nažalost, kod Kajoe ne nailazimo na dalje elaboriranje ove zanimljive tematike, ali zato na jednom drugom mestu pronalazimo zapažanja vredna pažnje. Naime, u čuvenom delu *Hiljadu platoa: kapitalizam i šizofrenija (Mille plateaux)*, Žil Delez (Gilles Deleuze) i Feliks Gatari (Félix Guattari) pišu o „prenošenju” kodova iz jednog konteksta u drugi (što je svojevrsna apropiacija) i s tim u vezi uvode (ovde već rado upotrebljavan) izraz „kôd odvojen od miljea”, kao i izraz „dekodiranje”. Prema spomenutim autorima, „dekodiranje ne znači dešifrovanje, već bukvalno znači da je kôd odvojen od miljea i da mu je omogućeno drugačije korišćenje” (Deleuze i Guattari 1987, 502). Zanimljiva koincidencija je da kao primer „rada sa dekodiranim materijalom” autori navode – *kostimiranje*:

Recimo, kostimiranje. Ako želite da se obučete kao pčela, možete napraviti kostim pčele, ili možete nacrtati štrafte na svojoj majici i staviti nekakve antene u kosu i time postići izgled nalik pčeli. Prva strategija je mimetička i obično rezultira smešnom pojavom nekoga u kostimu, dok je druga strategija ekspresivna i uspješnija, zato što ne pokazuje nekoga u kostimu, nego nekoga ko 'postaje pčela' (Deleuze i Guattari 1987, 502).

Dakle, autori razmatraju vezu između načina maskiranja / strategije dekodiranja s jedne strane i efektivnosti (vizuelnog rezultata maskiranja) i efektivnosti (uspješnosti u „postajanju nečim”, postajanju onim što maska reprezentuje) s druge strane. Oni nas inspirišu da razmišljamo ne samo o datoj vezi, nego i o kontekstima u kojima se maskiranje dešava – jer, učinkovitost maskiranja zavisi od niza faktora i prilika u kojima se ono vrši.

Strategije dekodiranja o kojima govore Delez i Gatari mogu se sagledati na primerima karnevalske i pogrebne/posmrtno maskarade, koje reprezentuju ekspresivni, odnosno mimetički pristup maskiranju. U maskaradi ekspresivnog karaktera – paradigmatična praksa je Venecijanski karneval – koriste se tipizirane maske jarkih boja i uprošćenih linija, ne mnogo komplikovanih od linija na dečijim crtežima.⁴³ One mogu da uokviruju samo oči, nos i obraze, da prekrivaju celo lice, ili da imaju i neke druge dodatke (pera na mestu kose, krake na produžetku/kapi za glavu u slučaju maske dvorske lude i sl.). Funkcija maske nije da verno dočara određeni lik i crte njegovog lica, nego radije da ukaže na specifičan karakterni tip, ili – što je još češći slučaj – jednostavno da sakrije identitet maskiranog.⁴⁴

⁴³ Venecijanske maske obično se nazivaju *mardi gras* maskama. *Mardi gras* (franc.) je izraz koji je široko prihvaćen kao sinonim za karneval, a veoma često se upotrebljava kao odrednica za masku. Doslovno znači „mastan/masni utorak”, što je zapravo naziv praznika (Mrsni utorak, drugačije još i Pokladni utorak, ili Dan palačinki), potekao iz Francuske i prihvaćen širom sveta u zemljama sa jakom katoličkom tradicijom. Mrsni utorak je poslednji dan mrsa, pre velikog prolećnog posta. Na taj dan zapadni hrišćani posebno uživaju u jakoj mrsnoj hrani, pre nego što narednog dana, na Pepelastu sredu/Pepelnicu, započnu post.

⁴⁴ Istorija maskiranja u Veneciji pokazuje da su maske, bez obzira na brojnost njihovih varijanti u izgledu i izradi, korišćene prvenstveno da se sakrije identitet, radije nego da se postigne novi identitet. Iako u prvim spisima o maskama nema previše reči o motivima za njihovo nošenje, pretpostavlja se da su ih koristili odmetnici od zakona – kockari, ljubavnici i sl. Zbog otežanog utvrđivanja identiteta maskiranih prestupnika, donošeni su brojni propisi koji su osuđivali i ograničavali upotrebu maski. Prvi sačuvani dokument u kome se spominje maska u stvari je osuda običaja bacanja jaja (jaja koja su sadržala crvenu boju i koja su bacali maskirani muškarci na žene dok su se vozile venecijanskim kanalima) od strane Vrhovnog saveta. Donošeni su i zakoni koji su zabranjivali vulgarni izgled maski i nošenje lažne brade i perike. Određene su i brojne prilike u kojima maskiranje nije dozvoljeno, na primer za vreme poseta manastirima i prilikom kockanja. Uspostavljena su takođe vremenska, kalendarska ograničenja perioda u kojima su dozvoljena maskiranja. Postepeno su ona bivala sve striktnija, te je do 18. veka nošenje maski uglavnom svedeno na oko tri meseca u kontinuitetu, počevši od 26. decembra (Sveti Stefan/Stevanđan, treći dan nakon Božića, po gregorijanskom kalendaru). U toku vladavine Austrije nad Venecijom, karneval je, međutim, bio sasvim ukinut i maske su izbačene iz upotrebe (1797. godine). Tek gotovo dva veka kasnije (1979. godine), obnovljen je Venecijanski karneval, sada prvenstveno kao turistička atrakcija.



Slika 1: Fotografija sa izložbe venecijanskih maski
izvor: http://img05.deviantart.net/ea1b/i/2011/143/7/4/venetian_masks_x_by_maluviam-d3h0mpi.jpg

U drevnoj posmrtnoj maskaradi ispoljava se težnja ka realističnijem prikazivanju facijalne ekspresije i fizičkih pojedinosti (pokojnikovog) lica – težnja proistekla iz uverenja da posmrtno maske igraju važnu ulogu u stadijumu prelaska preminulog u svet mrtvih (da se preko njih, na tom duhovnom putu, prenose psihičke i fizičke osobine preminulog). Posmrtno maske su bile veoma zastupljene u staroegipatskoj kulturi; međutim, iako su pravljene prema odlivcima pokojnikovog lica,⁴⁵ one su bile donekle tipizirane⁴⁶ i nisu prikazivale lik verno.

⁴⁵ One su bile u upotrebi još u vreme Starog kraljevstva (2686–2181. god. p.n.e.). Od početka drugog milenijuma p.n.e. započinje složen proces usavršavanja balsamovanja i mumifikacije tela mrtvih vladara i važnih članova društva. U tom procesu najveća pažnja pridavana je očuvanju glave i lica preminulog, kao njegovih najizrazitijih identifikacionih elemenata, te je posmrtna maska služila da fizički zaštiti lice, ali i da obezbedi permanentnu i rezistentnu zamenu za njega.

⁴⁶ Naime, maske su pravljene prema uputstvima datim u *Knjizi mrtvih*, zbirci drevnoegipatskih tekstova pisanih nameri da pomognu preminulom da zaobiđe prepreke u zagrobnom životu. Prema uputima, oči, obrve i usne na maskama izrađivane su tako da evociraju tačno određeno božanstvo, lice je bojeno u zlatnu boju, ili, u slučaju mumifikacija faraonâ, izlivano u zlatu, dok su perike bile bogate i raznobojne (videti Tseëlon 2001b, 20).



Slike 2 i 3: Posmrtno maske egipatskih vladara Tutankamona (18. dinastija, oko 1332–1323 p.n.e.)
i Amenemopea (21. dinastija, 993–984 p.n.e.)
izvori: <https://erlaogdavidiasiu.files.wordpress.com/2014/01/wp-id-the-gold-mask-of-tutankhamun.jpg?w=665> i
<http://www.touregypt.net/images/touregypt/mask2.jpg>

U Grčkoj i Rimu klasičnog perioda, pak, posmrtno maske su odlivane tako da što vernije prikazuju pokojnikovo lice. Tu, u kolevci evropske civilizacije, maskiranje je bilo shvaćeno kao put ka „stvarnoj identifikaciji” večnog, zagrobnog obličja preminulog sa ranijim izgledom pokojnika. Maskom su se relativno precizno/realistično prikazivali fizionomija, izraz i starosna dob pokojnika. Starogrčke posmrtno maske, kako sugerise nekoliko sačuvanih primeraka iz Mikene, prikazuju muška lica sa zatvorenim očima. Među njima, najpoznatija je maska Agamemnona.



Slika 4: Agamemnonova maska (16. vek p.n.e.)
izvor: <http://www.veja.it/wp-content/uploads/2009/12/maschera-doro-detta-di-Agamemnone-dalle-tombe-reali-di-Micene-1600-a.C.-h-205-cm-Atene-.jpg>

Usavršavanje izrade maski u pravcu vernog prikazivanja lica nastavljalo se kroz evropsku istoriju. U 18. i 19. veku, žrtve nesrećnih slučajeva često su bile identifikovane pomoću maski pravljenih prema njihovim licima. Kasnije je fotografski snimak zamenio masku u procesu identifikacije. Upotreba posmrtno maske u Evropi je, inače, postala češća tek od 15. veka. U 17. veku, u pojedinim evropskim kulturama, maske su izlagane na sahranama, gde su zastupale preminulog (opširnije u Tseëlon 2001b, 21).

Relevantna problematika koju pokreće Kajoin opis transa obuhvata još i *problem inverzije društvenih kodova i hijerarhija*. Maskarada i igra stvaraju okruženje koje odstupa od svakodnevnog okruženja i preokreće realne odnose na brojne načine (trans čini nadljudsko i onostrano vidljivim i opipljivim). Da bi moralni ili bilo kakav drugi korektiv društva bio sproveden, često je potrebno da se sasvim preokrene uobičajeni poredak stvari: na primer, da bi se strašno približilo „običnom” čoveku, ono se maskaradno otelotvoruje i oživljava u ritualu. Rože Kajoa posebno govori o inverziji uobičajenih poredaka na sledeći način:

Svetkovina, rasipanje dobara sakupljenih u dugim međuperiodima, nered proglašen za pravilo, sve norme izokrenute zaraznim prisustvom maski čine od zajedničkog zanosa kulminacionu tačku i sponu kolektivnog bitisanja. [...] Maske su stvarna društvena spona (Kajoa 1979, 113).⁴⁷

Invertiranje društvenih kodova je *modus operandi* karnevalâ i maskaradâ. U njega je utkana ideja oslobađanja od pravila. Ono omogućava vrstu simboličkog otpora prema vlasti (na primer, u zapadnoevropskim karnevalima česte su epizode ruganja kralju i abdikacije), ili priliku da se, makar na kratko, preuzme neki u stvarnosti nedostižan, tuđi identitet (primera radi, maskiranje muškarca u ženu, siromaha u bogataša...). O karnevalskim i maskaradnim inverzijama, kao i drugim spomenutim problemima (ovde navedenim u vezi sa teoretizacijom transa) biće još reči u nastavku rada.

⁴⁷ Invertiranju društvenih i drugih kodova u igri, ritualu i maskaradi zapravo prethodi delezovsko dekodiranje – primer maskaradnog otelotvorenja strašnog jeste primer dekodiranja mitskog strašnog: iz mita u igru (ritual).

2c. Smeh kao izvorište karnevala i maskarade

Inverzija (realnih) odnosa u karnevalima i maskaradama proizvodi neprirodne, groteskne, zazorne i smešne odnose; smeh je važan činilac procesa igranja i igračkih formi. U ovom kontekstu smeh treba shvatiti u širokom značenju: kao načelo i arhetip, univerzalni pojam i društvenu kategoriju – radije nego kao smeh pojedinca. Ovakvo shvatanje smeha predočava nam Mihail Bahtin u delu o stvaralaštvu Fransoa Rablea (François Rabelais), gde, inače, razmatra brojne filozofske, sociološke i istorijske aspekte smeha.

Srednjovekovni smeh nije subjektivno individualno i nebiološko osećanje neuništivosti života – to je osećanje društveno, opštenarodno. Čovek oseća tu neuništivost života na prazničnom trgu, u karnevalskoj gužvi, dodirujući se s tuđim telima svih uzrasta i položaja; on se oseća članom naroda koji večno raste i obnavlja se (Bahtin 1978, 107).

Prema Bahtinovom mišljenju, od svih epoha, jedino je renesansa zapravo uvažavala smeh kao univerzalan princip i pogled na život. Pre, kao i nakon renesansne epohe, smešno je vezivano za nepoželjna ponašanja, „niske” književne, umetničke i druge intelektualne i kreativne domete, kao i za vulgarno, profano i sl. Međutim, u doba renesanse smeh postaje vizura iz koje se sve posmatra, životvorna snaga i eliksir društva.

Odnos prema smehu u renesansi moguće je grubo okarakterisati ovako: smeh ima duboko značenje pogleda na svet, on je jedan od najbitnijih oblika istine o svetu u njegovoj sveukupnosti, o istoriji, o čoveku; on je posebno, univerzalno gledanje na svet, koje vidi svet drukčije, ali ne manje (ako ne i više) bitno no *ozbiljnost*; zato je smeh dozvoljen u velikoj književnosti (koja pri tome postavlja univerzalne probleme) isto kao i ozbiljnost; neke veoma bitne odlike sveta dostupne su samo smehu (Bahtin 1978, 80).⁴⁸

Renesansni filozofski diskurs prepoznao je smeh kao sveprisutnu društvenu i intelektualnu kategoriju. Mada su filozofske studije smeha počivale gotovo isključivo na antičkim spisima o smehu, one su iznedrile prvu relativno sistematičnu „teoriju” o ovom pojmu. Razmatrajući karnevalsku kulturu u vreme stvaralaštva Fransoa Rablea, Bahtin objašnjava da je i sâm Rable

⁴⁸ U narednim epohama, sudeći prema Bahtinovim pogledima, smeh je pojam sa suprotnim značenjima u odnosu na navedena: „Odnos prema smehu u 17. i sledećim vekovima može se okarakterisati ovako: smeh ne može biti univerzalan oblik pogleda na svet; on se može odnositi samo na neke *pojedinačno tipične* pojave društvenog života; bitno i važno ne može biti smešno; ne mogu biti smešni istorija i ljudi koji istupaju kao njeni predstavnici (carevi, vojskovođe, heroji); oblast smešnog je uska i specifična (pojedinačni i društveni poroci); suštinsku istinu o čoveku i svetu nemoguće je izreći jezikom smeha, tu je umestan samo ozbiljan ton; zato je u književnosti mesto smeha samo u niskim žanrovima, koji slikaju život pojedinačnih ljudi i društvenih redova; smeh – to je ili laka razonoda, ili vrsta društveno korisne kazne za poročne i niske ljude” (Bahtin 1978, 80).

razvijao [teoriju o smehu] u starom i novom prologu za četvrtu knjigu svog romana [*Pantagruel*, prim. aut.], temeljeći je uglavnom na Hipokratu. [...] Takozvani *Hipokratov roman*, to je Hipokratova prepiska priložena uz *Hipokratov zbornik* (apokrigna, naravno) povodom 'bezumlja' Demokritovog, koje se izražavalo u njegovom *smehu*. [...] Drugi izvor filozofije smeha posle Hipokrita u Rableovoj epohi bila je čuvena Aristotelova definicija: 'Od svih živih bića, samo je čoveku svojstven smeh'. [...] Tom izrekom, kao što je poznato, završava se i uvodna Rableova pesma u *Gargantui*. [...] Konačno, treći izvor renesansne filozofije smeha jeste Lukijan, naročito njegova slika Menipa koji se smeje u zagrobnom carstvu. Posebnom se popularnošću u ovoj epohi isticalo Lukijanovo delo *Menip ili Putovanje u podzemno carstvo* (Bahtin 1978, 80–82).

Bahtin nam pojašnjava da je renesansni smeh imao smisao slobode od propisa i delovanja zvanične društvene sfere i da je predstavljao svojevrsni „mehanizam” prevazilaženja straha nametanog od strane vlasti:

Smeh je [...] pretpostavljao nadvladavanje straha. Ne postoje zabrane i ograničenja koja bi stvorio smeh. Vlast, nasilje, autoritet nikada ne govore jezikom smeha. [...] To osećanje (nadvladavanja straha) nalazi svoj izraz u nizu karakterističnih smehovnih slika srednjeg veka. U njima je uvek prisutan taj pobeđeni strah u obliku nakaradno-smešnog, u obliku simbola vlasti i nasilja izvrnutih naopako, komičnim slikama smrti, u veselim patnjama (Bahtin 1978, 106; videti i Brottman 2005, 11–12).⁴⁹

U drugom izvoru stoji sažetija misao o ovoj problematici: „Rigidnost simboličkog poretka i socijalne hijerarhije prezentuju se kao 'bolest' društvenog života, koju leči smeh (Brandist 2002, 140).

Principi smešnog nadahnuli su brojna književna i umetnička dela i podstakli formiranje raznih umetničkih žanrova i ekspresivnih oblika – između ostalih, formu karnevala.

Karneval reprezentuje disfunkciju onoga što je tradicionalno povezano i spaja ono što je tradicionalno udaljeno. Karneval, u pisanom tekstu i u životu, uzima svakodnevno i sveto u formi ritualnih prestupa, prouzrokujući ritualni smeh i klovnovsko (Brottman 2005, 10).

Karneval i smeh „dele” ambivalentnu, paradoksalnu i dijalektičku prirodu. „Smeh je ambivalentan: on je veseo, trijumfalan, a u isto vreme zadirkuje i ismeva. Potvrđuje i odbija, sahranjuje i oživljava” (Brottman 2005, 11–12). Kao institucionalno i situaciono otelotvoreni smeh, karneval u okvirima sopstvenih izražajnih formi, medija, kodova, rutina i varijanti

⁴⁹ Zbog promovisanja podsmešljivog pogleda na zvaničnu kulturu, forme smeha, kao i sama kategorija smeha, često su bile predmet kritike, a povremeno i zabrane od određenih instanci vlasti i, posebno, Crkve, čiji je društveni status u doba renesanse bio uzdrman usled procesa sekularizacije, ali koja je ipak u znatnoj meri zadržala ulogu moralizatora kroz javni diskurs (videti Bahtin 1978, 87).

preispituje, uodnošava, postulira i/ili prevazilazi iste suprotnosti (i paradoksalnosti) koje se vezuju za samu kategoriju smeha: ozbiljno – neozbiljno; lično (pojedinačno, individualno) – kulturološko (opšte, grupno); značenje početka (rađanja) – značenje kraja (smrti).

Već je bilo reči o postojanju ozbiljnih i neozbiljnih aspekata igre; prisetimo se tvrdnje Johana Huizinge da se „igranje može odvijati i uz veliku ozbiljnost”. *Međuodnos ozbiljnog i neozbiljnog* važan je u kontekstu kompletnog istorijskog razvoja komediografske produkcije – od antičke komedije do današnje komedije u pozorištu ili na filmu – zato što je veliki deo ove produkcije zasnovan na principu parodije, ironije i groteske na ozbiljne teme. Još od njenih početaka komediju karakteriše tipizacija određenog kruga narativâ. Grčki i rimski komični komadi imaju jednostavne, predvidljive zaplete i ograničen, ponavljajući niz (takođe tipiziranih) likova, sa kojima se gledaoci lako identifikuju. Radnja je „pitka” i za njeno praćenje nije potrebno previše mentalnog angažmana. Međutim, tipizacija narativa i težnja da se gledaoci „uljuljkaju” u familijarizovan tok ima gotovo perfidnu funkciju popularizovanja i kamufliranja potencijalno ozbiljnih tema – od društveno-političke problematike do opštije problematike mitizacije i ideologizacije stvarnosti. Komedija je latentno ozbiljna i poseduje ambivalentna svojstva trivijalnog i kritičkog, banalnog i intrigantnog.

Karneval ima lakrdijaško „lice”, ali je njegova „namera” ozbiljna:

Karneval predstavlja liminalni festival koji preokreće socijalne hijerarhije tokom određenog perioda, ustoličavajući, a onda i žrtvujući privremene, karnevalske vladare. [...] Izdvajajući ‘vreme od vremena’, to jest suspendujući ono što se smatra ‘normalnim’ vremenom, karneval, kako se obično misli, privremeno oslobađa svoje učesnike od onoga što je *stvarno* važno u životu. [...] Pomoću burleski, parodija i satiričnih pesama ili skečeva, on postaje stabilan nosilac kritike društva i vlasti, kao i građanskih pretenzija. [...] Osnovni izvor energije karnevala – a to ima veze sa fleksibilnošću ove forme – ne nalazi se potpuno ni u inverziji ni u afirmaciji [zvaničnih kodova, *prim. aut.*], nego u tenziji između subverzije i afirmacije, u dijalektici između civilizovane uglednosti i skitanja (Riggio 2004, 15, 19).

Iz neprekidnog balansiranja spomenutih protivrečnosti proističe neprirodna, preuveličana, parodijska slika života i prirode (npr. rađanja i telesnosti).

Smeh se tiče individualnog doživljaja nečega i, istovremeno, kulturološke uslovljenosti da se nešto poima kao smešno. U čuvenom delu *O smijehu (Le Rire. Essai sur la signification du comique)* Anri Bergson (Henri Bergson) razmatra šta su, kako nastaju i kako se manifestuju

smeh i smešno i primećuje upravo to da smešno započinje u pojedincu, u njegovom specifičnom stanju visprenosti, razumnosti i objektivnosti, ali i da je, u isto vreme, smeh društvena kategorija.

Čini se da smiješno može da ustalasa samo pod uslovom da padne na veoma mirnu i veoma ravnu površinu duše. Ravnodušnost je njegova prirodna sredina. Smijeh nema većeg neprijatelja od uzbuđenja. [...] Odvojite se sada, i posmatrajte život kao ravnodušan gledalac: mnoge će drame ispasti komedije. [...] Ukratko, smiješno – da bi u punoj mjeri prozvelo svoj učinak – zahtijeva nešto kao časovitu anesteziju srca. Ono se obraća čistom intelektu (Bergson 1958, 8–9).

Međutim,

ne može čovjek uživati u smiješnom ako se osjeća osamljen. Čini se kao da je smijehu potreban odjek. [...] Naš smijeh je uvijek smijeh jedne grupe. Ma koliko se činio iskren, smijeh u sebi krije neku zadnju misao o sporazumu, rekao bih gotovo zavjeri, sa ostalim smijačima, stvarnim ili zamišljenim. [...] Da bismo razumijeli smijeh, treba ga vratiti u njegovu prirodnu sredinu, a to je društvo; treba, prije svega, odrediti njegovu korisnu funkciju, a ta je funkcija društvena (Bergson 1958, 9–10).⁵⁰

Prema Bergsonovom mišljenju, smešan je svaki društveni gest ili pojava, koji se prikazuju kao „krutost“, ili nedostatak (falinka) u izgledu, nastupu, ponašanju, ili izražavanju. Smešno je ono što nije prirodno i nonšalantno učinjeno, što na sebe privlači pažnju svojom preteranošću, neprirodnošću i neobičnošću i, takođe, što je ponovljivo.⁵¹ Nedostatak, kako ga Bergson

⁵⁰ Bergson ograničava ova zapažanja na pitanje kulturološke uslovljenosti da se nešto razume i prihvata kao smešno prema utvrđenim društvenim kodovima „čitanja“ značenja i moći smeha. Bahtin, kako smo videli, kulturološku kontekstualizaciju smeha dovodi u vezi sa „isceliteljskim“ moćima smešnog.

⁵¹ Autor objašnjava: „Može se podrazavati ono u našim kretnjama što je u njima mehaničko i jednolično i, samim tim, strano našoj živoj ličnosti. Podrazavati nekoga znači izdvojiti dio automatizma koji je on pustio da se uvuče u njegovu ličnost. [...] Analizirajte svoj utisak koji dobijete kad se nađete naspram dva lica koja su suviše slična: vidjećete da će vas ona potsjetiti na dva primjerka dobivena iz istog kalupa, ili na dva otiska istog klišeja, najzad na postupak industrijske proizvodnje. To prilagođavanje života u pravcu mehanike ovdje je pravi uzrok smijeha” (Bergson 1958, 22–23). Bergson ovim povodom dodaje: „Komičnost je ona strana ličnosti po kojoj ona liči na neku stvar, onaj aspekt ljudskih doživljaja koji svojom krutošću naročite vrste podražava čisti i jednostavni mehanizam, automatizam, najzad beživotni pokret. Ona, dakle, izražava individualno ili kolektivno nesavršenstvo, koje zahtijeva da bude smjesta korigovano. Smijeh je sama ta korektura. Smijeh je izvjestan društveni gest, koji ističe i kažnjava izvjesnu rasijanost ljudi i doživljaja” (Bergson 1958, 51–52).

Imajući u vidu mehaniku, automatizam i neprirodnost kao karakteristike smešnog, Bergson pravi sistematizaciju modelâ komičnog i definiše tri modela. Prvi model naziva *slikom đavola na opruzi* i prepoznaje ga u „vodviljskim situacijama”: „Komičan je svaki razmještaj radnji i događaja koji nam stvara iluziju života i jasan osjećaj mehaničke povezanosti. [...] Treba da počnemo s lutkarskim pozorištem. Kad se komesar usudi da izađe na pozornicu, smjesta ga dočeka, kao da tako treba da bude, udarac štapom od koga se skljoka. Uspravi se, novi ga udarac obori. Ponovljen prekršaj, ponovljena kazna. Po jednoličnom ritmu opruge koja se steže i opušta, komesar pada i opet se diže, dok se smijeh gledalaca stalno pojačava. [...] Jedan od uobičajenih postupaka u klasičnoj komediji, *ponavljanje*.” Drugi model je model *pajaca na uzici* (izostanak slobodne volje u komičnim situacijama): „Neka ličnost misli da govori i radi slobodno, gdje ta ličnost zadržava prema tome suštinu života, dok se, posmatrana s izvjesne druge strane, prikazuje kao obična igračka neke druge ličnosti koja se s njom zabavlja”. Treći model je model *grudve snega* i on je vezan za „sjećanja iz djetinjstva”: „Uzrok, neznan u početku, nužnim napredovanjem završava koliko značajnim toliko i neočekivanim rezultatom. [...] Ili] prevaliti mnogo puta da se

imenuje, ima subverzivan efekat na društvo, budući da nameće ponašanje u kome se gubi ozbiljnost zvaničnih kodova.

Svaka krutost karaktera, duha, pa i samog tijela biće [...] sumnjiva društvu, jer ona može da bude znak aktivnosti koja se uspavljuje, kao i aktivnosti koja se usamljuje, koja teži da se odvoji od zajedničkog središta oko kojega društvo gravitira, i konačno, znak izvjesnog ekscentriteta. Pa ipak protiv ovoga društvo ne može da preduzme neke represivne materijalne mjere, jer nije materijalno ni pogođeno. Ono se nalazi pred nečim što ga onespokojava, ali samo kao simptom – što jedva može da se uzme kao prijatna, najviše jedan gest” (Bergson 1958, 16).

Smeh je, tako, subverzija društvenih načela, koju proizvodi samo društvo.

Pored društveno-subverzivne dimenzije, smeh ima i estetsku dimenziju, koja se odnosi na pojavni oblik smešnog – na čulni doživljaj formi manifestacija smeha,⁵² od kojih je jedna i karneval kao događaj. Karneval je dominantno vizuelno orijentisani, spektakularizovani ekspresivni oblik – oblik *sub specie theatri* – koji u tom smislu može da bude shvaćen i kao vid bergsonovskog „duha”, odnosno ispoljavanja duhovitosti.⁵³ Vizuelni identitet karnevala počiva na karikiranoj pojavnosti, pa i nakaznosti.⁵⁴ Izobličjenje figure ili lica i preuveličavanje, hiperbolisanje gesta i izraza – pored automatizacije i mehanizacije ponašanja – predstavljaju najjasniju manifestaciju smešnog. Na karikaturama, preterivanje je komično kada nije cilj prikazivanja, nego kada je

obično sredstvo kojim se crtač služi da bi pred našim očima prikazao iskrivljenja koja nazire kako se pripremaju u prirodi. [...] Tamo gdje materija uspijeva da na

dođe, i ne znajući, na polaznu tačku, znači uložiti veliki napor za nikakav rezultat. Moglo bi se doći u iskušenje da se komično definiše na ovaj način. [...] Kant je već govorio: ‘Smijeh proizlazi iz nekog iščekivanja koje se iznenada rasplinjuje u ništa’” (Bergson 1958, 42–50).

⁵² „U njemu [smehu, *prim. aut.*] ipak ima i nešto estetsko, pošto se komično rađa upravo u času kada društvo i ličnost, oslobođeni brige za održanje, počinju da na sebe gledaju kao što se gleda na umjetnička djela” (Bergson 1958, 17). „Dvostrukost” smislova smeha i karnevala (kao ontoloških, društveno situiranih kategorija [karneval kao događaj i institucija; forme smeha poput komičnih dramskih komada pa i samog karnevala] i kao konceptualnih kategorija [smeh i karneval u teoriji i filozofiji]) predstavlja jednu od ambivalentnosti koje se uočavaju kako vezano za fenomen smeha tako vezano i za fenomen karnevala.

⁵³ Prema Bergsonovom tumačenju, „u najširem smislu riječi izgleda da se duhom naziva izvjestan *dramatski* način mišljenja. Mjesto da barata sa svojim mislima kao s indiferentnim simbolima, duhovit čovjek ih vidi, čuje ih, a naročito čini da one među sobom razgovaraju kao da razgovaraju ličnosti” (Bergson 1958, 60–61).

⁵⁴ Nakaznost u pojedinim okolnostima može da bude smešna: „Može postati smiješna svaka nakaznost koju bi dobro sazdan čovjek mogao vještački da izvede. Ma koliko bila pravilna neka fizionomija, ma kako joj skladne linije pretpostavljali, i ma kako gipke kretnje, nikada njena ravnoteža nije apsolutno savršena. Uvijek će se tu otkriti [...] neko odabrano izobličjenje u kome će se najprije izopačiti priroda” (Bergson 1958, 18–20). Štaviše, kada se posmatra u kontekstu umetnosti, smeh/humor „prevodi” ružno u dopadljivo: „U Koenovoj (Cohen) *Estetici*, humor dozvoljava ružnom da postane ‘faza lepog’ u umetnosti, zato što umetnost prihvata ružno s ljubavlju” (Brandist 2002, 140).

taj način učini spolja tromim život duše, da joj sledi pokret i, napokon, da joj oduzme čar, ona od tijela postiže komičan učinak. Ako, dakle, hoćemo da ovdje definišemo komično pomoću suprotnosti, treba da ga suprostavimo više čaru nego ružnoći. Ono je više krutost nego rugoba (Bergson 1958, 20–21)

– više maska ružnog čoveka nego njegovo lice. Stoga, estetika smeha (i njegovih manifestnih formi poput karnevala) nije estetika ružnog, nego je estetika grotesknog, preuveličanog, iskarikiranog, izobličanog, automatizovanog, mehaničkog, neprirodnog.

Česti motivi manifestnih formi smeha jesu umiranje i rađanje, čija su značenja tesno povezana. U komedijama, karnevalima, ili formama vezanim za praznične svetkovine (na primer, u pesmama svetovnog sadržaja koje se izvode u crkvama o Božiću i Uskrsu) „tema *rođenja novog, obnavljanja*, organski se prepliće s temom *smrti starog* na veselom i snižavajućem planu” (Bahtin 1978, 93). Ispoljavanje ambivalentnosti smrti i života leži u grotesknom prikazivanju, grotesknim slikama.⁵⁵ Među ovim, inače arhetipskim, duboko u svesti ljudi ukorenjenim predstavama,⁵⁶ posebno se izdvaja slika *grotesknog tela* – simbola „trudne smrti, smrti koja rađa” (Dentith, ur. 1995, 65). Radi se o karikaturalnom, nesrazmernom, deformisanom telu, telu sa „pogrešno” spojenim delovima, koje predstavlja esenciju karnevalske ikonografije, odnosno karnevalizovanog folklora, kako kaže Bahtin (prema Brandist 2002, 140).⁵⁷ Tumačeći izvore komičnosti u prikazu grotesknog tela, Bergson pojašnjava da komičnost leži u prenaplašenosti fizisa u kontekstima u kojima je vantelesno naizgled primarno:

Zašto se smijemo govorniku koji kihne u najuzbudljivijem momentu svoga govora? Odakle potječe komičnost u ovoj rečenici iz nadgrobno govora, koju navodi neki njemački filozof: ‘Bio je krpostan i sav okrugao’? Otuda što je naša pažnja naglo skrenula s duše na tijelo. [...] Čim se uplete briga o tijelu, treba se bojati infiltracije komičnog. Zato junaci u tragediji ni ne piju ni ne jedu, niti se griju. Čak – koliko je to moguće – ni ne sjedaju. [...] *Tijelo nastoji da postane važnije od duše... Oblik hoće da zadobije preimućstvo nad suštinom, slovo pokušava da izvrne duh* (Bergson 1958, 33–34).

⁵⁵ Bahtin podvlači ovu osnovu sledećim zapažanjem: „Suština groteske [...] je u tome što izražava protivrečnu i dvostranu punoću života, uključujući u sebe negaciju i uništavanje (smrt staroga) kao *neophodan* momenat nerazlučiv od *potvrđivanja*, od rađanja novog i boljeg. Pri tome sâm materijalno-telesni supstrat groteskne slike (jelo, vino, plodotvorne snage, telesni organi) nosi duboko pozitivan karakter” (Bahtin 1978, 76).

⁵⁶ Bahtin navodi više primera ovih slika u izvorima koji su značajno oblikovali svest (posebno zapadnoevropskih) ljudi – recimo, biblijska slika prve smrti (Abelove), prema kojoj je smrt „obnovila plodnost zemlje”, ili slika sahrane u delu *Gargantua*, verovatno inspirisana Plinijevim „detaljnim opisom majčinstva zemlje i pogreba kao vraćanja u njenu matericu” (Bakhtin 1995, 234).

⁵⁷ Biće još reči o telu – *karnalnosti* – u kontekstu razmatranja etimologije termina „karneval”, a dalje i pri razmatranjima Rableovog stvaralaštva iz ugla karnevalizovanja književnosti.

„Nosilac” ambivalentnosti smrti i rađanja u „narodno-smehovnoj tradiciji” jeste žena (žensko telo).

Žena je u ovoj tradiciji suštinski povezana s materijalno-telesnim *dole*; žena je ovaploćenje toga „dole”, koje istodobno i snižava i preporuča. I ona je ambivalentna kao i taj donji deo. Žena snižava, prizemljava, otelešnjava, umrtvljuje; ali, ona je, pre svega, *rađajuće načelo*. Ona je *utroba* (Bahtin 1978, 257).

U knjizi *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse* navedeno je nekoliko različitih formi manifestacija narodne/praznične/smehovne kulture. Prvu skupinu formi,⁵⁸ u koju autor ubraja karnevalske događaje i komične predstave, odlikuju ritualni i spektakularni aspekti. Drugu skupinu čine komične verbalne kompozicije: usmene i pismene parodije crkvenih običaja, praksi i spisa, debata, dijaloga, hronika i sl.⁵⁹ Treću skupinu predstavljaju različite forme pogrđnog i neknjiževnog govora, korišćenog u svakodnevnom, neformalnom okruženju (na tržnicama, ulicama...) i kasnije prenetog u književnost.⁶⁰ Sve

⁵⁸ Bahtin ne pravi sistematičnu i preciznu podelu niti grupisanje formi. Štaviše, on nedosledno koristi i samo određenje „forma”, budući da u pojedinim slučajevima koristi i izraz „žanr” (čija će upotreba kod ovog autora biti razmotrena nešto kasnije). Ovde se radi o relativno slobodnoj interpretaciji Bahtinovih razmišljanja o formama-manifestacijama smeha i pokušaju da se ona donekle sistematizuju.

⁵⁹ Autor objašnjava: „Sa formama narodno-prazničnog smeha posredno ili neposredno je u vezi ogromna parodijska književnost srednjeg veka. [...] Za srednjovekovne parodičare sve je, bez ikakvog izuzetka, smešno; smeh je jednako univerzalan kao i ozbiljnost. [...] Zato srednjovekovna parodija vodi potpuno neobuzdanu veselu igru sa svim onim što je najsvetije i najvažnije s gledišta službene ideologije” (Bahtin 1978, 97, 99). Radi se, naime, o delima koja parodiraju zvanične (crkvene ili državne, svetovne) spise i akte. Parodije se razvijaju u dve linije: parodije na latinskom jeziku (*parodia sacra*, duhovna parodija) i parodije na narodnom jeziku. Bahtin navodi sledeće primere parodija: Gozba Kiprijanova (najstarija groteskna parodija, nastala između 5. i 7. veka, „pretvarala je čitavu svetu istoriju od Adama do Hrista u materijal za slikanje čudne lakrdijaške gozbe, koristeći za grotesku najvažnije događaje i simbole iz te istorije”), *Joca monachorum*, Magareće mise (mise-parodije izvođene o Prazniku magarca: tematika je Marijino i Isusovo bekstvo u Egipat na magarcu koji postaje junak slavlja; „svaki deo mise praćen je komičnim magarećim revanjem ‘ia!’, [a] po završetku mise, sveštenik je, umesto uobičajenog blagoslova, tri puta njakao poput magarca, a umesto „amen”, odgovarali su mu tri puta istim magarećim revanjem”) (videti Bahtin 1978, 92, 97). „Do nas su doprle mnogobrojne parodije na najvažnije molitve: *Očenaš*, na *Ave Mariju*, na *Simbol vere (Credo)*, doprle su do nas parodije na himne (na primer na *Laetabundus*), na litanije. Parodičari se nisu zaustavljali ni pred liturgijom. Sačuvane su *Liturgija pijanica*, *Liturgija kockara* i *Novčana liturgija*. Postoje i parodična jevanđelja: *Novčano jevanđelje po marki srebra*, *Novčano jevanđelje pariskog studenta*, *Jevanđelje kockara*, *Jevanđelje pijanica*. Postojale su parodije i na monaške zakone, na crkvene dekrete i odluke sabora, na papske bule i poslanice, na crkvene propovedi. Vrlo rano – već u 7-8. veku – nalazimo parodička zaveštanja (na primer *Zaveštanje svinje*, *Zaveštanje magarca*), parodične epitafe. (Bahtin 1978, 100). U muzici je bila zastupljena *misa parodija* – kompozicija u kojoj se za muzičku osnovu mise uzimao odsek nekog postojećeg višeglasnog sekularnog dela, poput moteta ili šansone.

⁶⁰ Ovaj način govora predstavlja subverziju zvaničnog, književnog jezika. „Imamo u vidu, pre svega, neke pojave slobodnog govora – psovke, bogmanja, i kletve, proklinjanja – a zatim govorne žanrove trga – ‘krike Pariza’, reklame vašarskih šarlatana i prodavaca narodnih lekarija i tome slično. [...] ‘Krici Pariza’ – to je glasna reklama pariskih trgovaca. Ovim uzvicima davana je ritmička rimovana forma; svaki određeni ‘krik’ je četvorostih posvećen predlaganju i hvaljenju određene vrste robe. [...] Klelo se i bogmalo najčešće različitim svetim predmetima: ‘telom

spomenute forme, iako distinktivne, bile su međusobno srodne po nizu zajedničkih elemenata i opštoj komičnoj koncepciji. Bez obzira na to što Bahtin vezuje karneval kao događaj za oblike koji imaju izražene ritualne i spektakularne aspekte, on primećuje da karnevali često u određenoj meri i na određeni način obuhvataju parodijske elemente i žanrove neformalnog i pogrđnog govora (audibilni i komunikativni aspekti karnevala).

Mnoge od tih narodno-prazničnih formi, preneviši na karneval niz svojih odlika (koje su, uz to, bile i najbitnije), nastavljale su da, paralelno s karnevalom, tavore tužnim i osiromašenim životom. Tako je, na primer, u Francuskoj stajala stvar s 'šarivarijem': 'šarivari' je veliki deo svojih formi predao karnevalu, ali je i sam do dan-danas nadživeo kao osiromašena forma rujanja braku, [...] kao mačji koncert pod prozorima. Dalje, sve forme narodno-prazničnog veselja koje su činile drugu, uličnu, neoficijelnu polovinu svakog crkvenog i državnog praznika, nastavljale su da žive uporedo s karnevalom i nezavisno od njega. [...] Više ili manje karnevalsko obeležje očuvao je i svaki vašar (održavan obično na praznik posvećenja crkve ili prvog bogoslužjenja). Najzad, neke karnevalske odlike čuvaju se i u praznicima u svakodnevnom životu – svadbama, krštenjima, kao i u različitim ratarskim praznicima – berbama grožđa (vendgande), klanja stoke. [...] *Zajednički imenitelj svih karnevalskih odlika je suštinski odnos tih praznika prema veselom vremenu* (Bahtin 1978, 236, *kurziv S. J.*).

Komičnost karnevalskih dešavanja i karnevalske maskarade leži upravo u određenim pojavnim oblicima osnovnih modela smešnih situacija koje je Bergson primetio: u ponavljanju događaja i paradiranju niza istih, tipiziranih likova,⁶¹ istovetnosti smisla – a to je uglavnom parodija zvanične kulture – scena/situacija, ili, pak, ostvarenju drugačijeg smisla u višestrukum odigravanju jedne iste scene/situacije,⁶² ali i u identitetskim poigravanjima (na primer, zamenama identiteta) ili nerealnim identitetskim ulogama.⁶³

Gospodnjim', 'krvlju Gospodnjom', praznicima, svecima i njihovim relikvijama, i tome slično. [...] Kletve su bile neslužbeni element govora. One su čak bile direktno zabranjene. Borba protiv njih vođena je s dveju strana: vodila ju je crkva i država, a s druge strane humanisti-teoretičari. Ovi poslednji videli su u njima nepotrebne parazitske elemente govora koji samo zamućuju njegovu čistotu" (Bahtin 1978, 168, 197, 203, 205).

⁶¹ Bergsonovo shvatanje principa ponavljanja (u vodvilju) opisano je ovako: „Ne radi se više [...] o nekoj riječi ili rečenici koju neka ličnost ponavlja, već o jednoj situaciji, to će reći o kombinaciji okolnosti, koja se takva kakva je vraća u više navrata, odlučujući se na taj način na promjenljivi tok života. [...] Savremeni se vodvilj služi tim postupkom u svima svojim oblicima. Jedan od najpoznatijih oblika sastoji se u tome da se jedna grupa lica u najrazličitijim sredinama iz čina u čin provodi na taj način da u novim okolnostima iskrsava uvijek ista serija događaja ili neprilika koji se simetrički podudaraju" (Bergson 1958, 53).

⁶² Autor ovo naziva „interferencijom serija“: „Jedna je situacija uvijek komična kad u isto vrijeme pripada dvjema serijama potpuno nezavisnih događaja i kad može da se protumači odjednom u dva sasvim različita smisla. [...] Mi opažamo stvarni smisao situacije, jer su se postarali da nam je prikažu sa svih strana; ali svaki glumac poznaje samo po jednu stranu situacije: otuda njihova zabluda, otuda je i njihov pogrešan sud koji donose o onome šta se oko njih dešava, kao i o onome šta oni sami rade" (Bergson 1958, 56).

⁶³ Bergson za ove vrste manipulacija identitetima koristi izraz „obrt“ i objašnjava: „Zamislite izvjesne ličnosti u izvjesnom položaju: dobićete komičan prizor ako postignete da se situacija obrne i da uloge budu izmijenjene. [...]

Smeh ima moć da predoči uzvišeno kao banalno, ozbiljno kao neozbiljno, individualno i kompleksno kao uprošćeno i tipizirano, zastrašujuće kao prijemčivo. U tome leže njegovi subverzivni potencijali. „Valter Benjamin [Walter Benjamin] u *Illuminacijama* [...] sugerije kako smeh približava objekat, ukida strah i pijetet prema svetu i čini objekat poznatim i bliskim” (Brottman 2005, 29). „Smehovne forme” obiluju „običnim”, čak prizemnim, figurama i situacijama, ali izobličenim i učinjenim „neobičnima” putem vizuelne stilizacije, hiperbole, neprirodnog gesta i mimike. Stilizacija figura i likova podvlači ono zajedničko u ljudima i dovodi do tipizacije i tipičnih komičnih scena.

Ambivalentnosti, paradoksalnosti i mnogoznačnosti karnevalske forme ukazuju na postojanje mogućnosti raznolikih interpretiranja karnevala. Razumevanje forme kao nečega što je više od puke zabave vodi ka soluciji da se pridev *karnevalsko* pripíše „širokom opsegu inače dispartnih aktivnosti i kulturalnih oblika koji sada imaju stvarne i istorijske veze” (Dentith, ur. 1995, 68). U Bahtinovo misli karneval kao događaj i društvena institucija ima svoju *ekstenziju* značenja u više pogleda – pre svega, istorijskom (karnevalski život je popularno-slavljenički život srednjeg veka i renesanse, kao i modernih vremena) i teorijskom (konkretnije, u teoriji književnosti, „karnevalsko” se odnosi na pisanje koje „prima karnevalski duh u sebe i reprodukuje, u okviru svojih struktura i praksi, karakteristične inverzije, parodije i abdikacije” [Dentith, ur. 1995, 63]).

Tako se smijemo optuženome koji sudiji daje moralne pouke, djetetu koje misli da može da pouči svoje roditelje. [...] Često će se desiti da nam prikažu ličnost koja priprema mrežu u koju će se sama uhvatiti” (Bergson 1958, 55).

3. POLISEMIJA POJMOVA KARNEVALA I MASKARADE

3a. Terminološke i pojmovne odrednice karnevala

Kao kulturološki fenomeni, karneval i maskarada označavaju pojedinačne događaje, društvene institucije, ekspresivne forme (na primer, ulične ili cirkuske predstave), ili – ovo se odnosi specifično na pojam karnevala – sezonski period, period u toku godine. Ukoliko se shvate kao teorijski aproprirani fenomeni – teorijske kategorije – dati pojmovi se povezuju sa različitim predmetima teoretizacije i predstavljaju proto-pojmove, proto-kategorije i proto-žanrove. Kako je ranije napomenuto, upravo široka lepeza značenja pojmova karnevala i maskarade otvara mogućnosti njihove primene u mnogim teorijskim diskursima.

Karnevalski događaji su, pre svega, kalendarski određeni: karneval je *praznično dešavanje* i *praznična sezona* u trajanju od (uglavnom) nekoliko nedelja pre početka uskršnjeg posta.⁶⁴ To je vreme uživanja u hrani, piću, lascivnom ponašanju, vulgarnom izražavanju, travestiji i simboličkom preokretanju hijerarhija zvanične kulture. Nakon karnevalske sezone sledi post, koji nosi značenja religijskih, pre svega hrišćanskih vrlina uzdržanosti, skromnosti, odricanja, odolevanja iskušenjima, iskupljenja, pročišćenja i sl. Smisao karnevala, tako, jeste u njegovom kontrastirajućem (i negirajućem) odnosu prema crkvenom asketizmu.⁶⁵

⁶⁴ Obično se periodom praznovanja u godini smatra mesec februar. Neki karnevalski događaji, međutim, traju (ili su u prošlosti trajali) duže; na primer, lionski vašari održavani su četiri puta godišnje u trajanju od po petnaest dana, te se u Lionu dva meseca godišnje vodio vašarski/karnevalski život.

Vrlo je važno naglasiti da karnevalska dešavanja koja su ovde uzeta u obzir jesu dešavanja u kojima je održan duh ritualnih ceremonija. U 19. veku pojavile se, pak, karnevalske svečanosti koje se razvijaju pod uticajem razvoja tehnologije, turizma i mas-medija i koje, posebno u 20. veku, postaju zabavne manifestacije bez pravih ritualnih konotacija.

⁶⁵ Karneval je tipičan za države i društva sa dugom i jakom katoličkom tradicijom, mada se oblici karnevalskih dešavanja zbivaju i izvan katoličkog sveta. U pravoslavno orijentisanim zemljama, postoje brojne praznične forme koje podsećaju na karnevalska dešavanja. Međutim, u određenim slučajevima, „različite forme narodno-prazničnog veselja, kako opšte tako i lokalne prirode (o pokladama, o danima svetaca, o uskršnjim praznicima, o vašarima i dr.) ostajale su neobjedinjene i nisu tvorile nikakvu dominantnu formu koja bi bila analogna zapadnoevropskom karnevalu” (Bahtin 1978, 235; videti i Arnautović 2012, 126).

Sâm naziv „karneval” izgleda da potcrtava upravo kalendarsko-sezonski aspekt prazničnih dešavanja, odnosno vreme u godini u kome dolazi do podrivanja osnovnih crkvenih nazora. Izraz najverovatnije vodi poreklo od latinskih i italijanskih termina čija su značenja *post*, to jest, bukvalno, izostavljanje (lat. *vale*, ital. *levare*) mesa (lat. i ital. *carne*) – *carne vale*, *carne levare*. U tom smislu, *post* figurira u određenju karnevala kao označitelj prekidanja sezone javnih, uličnih svetkovina i ponovnog uspostavljanja državnog i crkvenog reda i ustrojstva.⁶⁶ *Post* je, u stvari, simbol svega onoga što karneval poništava; ujedno, karneval konotira široki spektar devijantnih ponašanja i „odobrenje prestupa mnogih vrsti granica: između klasa, rodova, rasa, narodnosti, pažljivo čuvanih geografskih teritorija ili susedstava” (Riggio 2004, 13). S obzirom na to da se organizuje u rano proleće, karneval nosi značenje rađanja i oslobođenja prirode i života uopšte, kao i „raskršća između apstinencije i užitka, rada i odmora, takozvane civilizacije i onoga što se poima kao neukroćeno i divlje” (Riggio 2004, 13). Shodno širini značenja pojma karnevala, teorija s relativnom lakoćom aproprira dati pojam i pripisuje osobine karnevala različitim fenomenima kojima je zajedničko to što prkose utvrđenim kulturalnim normama.

Različita shvatanja karnevala u pogledu njegovih funkcija u društvu i kulturi otkrivaju obrise dva temeljna viđenja ove forme: kao utopijske, ili, pak, kao manipulativne forme. U Bahtinovim napisima o karnevalu, kao i mnogim napisima sledbenikâ i istomišljenikâ spomenutog autora, karneval se u znatnoj meri posmatra iz ugla utopizma. Za Bahtina,

karneval je vreme izvan vremena, ‘drugi život ljudi, koji na određeno vreme ulaze u utopijsku sferu zajednice, slobode, jednakosti i izobilja’. [...] Jezik koji ljudi govore [tokom karnevala, *prim. aut.*] je izmenjen kako bi omogućio bratimljenje koje je u drugim prilikama nedostižno. Kada ulazi u pisanje, karnevalski duh pruža slobodu od ‘svega što je jednolično i što je opšteprihvaćeno’. Implicitno se osvrćući na Frojda (Sigmund Freud), Bahtin čak iznosi mišljenje da karneval oslobađa ljude ‘ne samo od spoljašnje cenzure, nego i od jake samo-cenzure’ (Dentith 1995, 74–75).

U Bahtinovim studijama izraz „utopijsko” označava „finu filozofsku ekspresiju za polje slobode reprezentovane gozdom, smehom i familijarnošću” (Dentith 1995, 74), dakle – u kontekstu šireg

⁶⁶ Ipak, stručnjaci nisu saglasni u viđenjima porekla termina „karneval”. Pored onih koji zagovaraju navedeno mišljenje, postoje naučnici koji za poreklo termina uzimaju latinski izraz *carrus navalis* (u značenju „prevozno sredstvo”). Ovaj izraz vezan je za rimski festival *Navigium Isidis* (*Izidin brod* ili *Izidina kola*), prilikom koga se kip boginje Izide nosio na obalu mora zarad blagoslova pred početak sezone plovidbi. Festival je obuhvatao paradu maskiranih figura, koju je predvodio drveni brod. I danas, mnoge karnevalske parade uključuju vozilo koje liči na drveni brod. Uz to, povorke, procesije, parade i kretanje po ulicama – uopšteno, princip *vožnje* – čine osnovne vidove odvijanja karnevalskih dešavanja.

shvatanja karnevala kao forme praznovanja, ali i forme koja se u nekom smislu poistovećuje sa vizijom utopije.⁶⁷

Međutim, u dopuni rada *Problemi poetike Dostojevskog* (1929), izdatoj 1963. godine, Bahtin preispituje utopističko shvatanje karnevala i viziju utopije kao „drugog života”. On čak počinje da pripisuje utopiji negativne, monološke konotacije. Prema autorovoj postavci, monologizam se odnosi na bilo koji način izražavanja, govorni ili pisani, koji isključuje polemiku, sukob ili preplitanje mišljenja, te stoga svodi izrečeno na iznošenje neke *ready-made* teze (videti Bostad i dr. 2004, 58). Monološki pristup ekspresiji je za autora nepoželjan i eventualno može biti „sredstvo, dok je dijalog cilj. Jedan glas ništa ne završava i ništa ne rešava. Dva glasa su minimum za život” (prema Bostad i dr., ur. 2004, 53).

Bahtinovo „odbacivanje utopijskog socijalizma i odricanje od diskursa utopizma” (Dentith, ur. 1995, 74) u vreme najplodnijih stvaralačkih godina povezani su sa autorovim otporom prema ruskom staljinističkom režimu koji je tada bio na snazi. Zapravo, koncepti monologizma i dijalogizma razvijani su, između ostalog, kao suptilne metafore različitih oblika društveno-političkog uređenja: monologizam simboliše političko jednonumlje i represiju, dok dijalogizam afirmiše demokratičnije odnose. Insistirajući na principima dijaloga, Bahtin je implicitno kritikovao sistem i na taj način politizovao svoje stvaralaštvo, naizgled ostajući u okvirima bavljenja jezikom, formama izražavanja i pisanja, istorijom književnosti i aproprijacijom pojma karnevala.⁶⁸

U Bahtinovoj podeli ekspresivnih formi na monološke i dijaloške, karneval je pozicioniran na mesto izrazitog predstavnika dijaloškog principa izražavanja. „Jezici” u karnevalu (zvanično i vulgarno izražavanje, književni i narodni jezik, govor u prozi i poeziji, itd.) stalno se prožimaju i dopunjuju. I drugi ekspresivni (recimo umetnički) elementi stoje takođe u dijaloškim odnosima. Zbog toga, te i zbog svojih anarhističkih i grotesknih osobina, karneval figurira kao jedna od „najopasnijih kategorija u Bahtinovom arsenalu” (Dentith 1995, 63) i ne može biti shvaćen jednosmisleno kao izraz potpune slobode i, samim tim, utopije.

⁶⁷ U knjizi o Rableu Bahtin pravi izvod iz Geteovih (Johann Wolfgang von Goethe) tekstova o prazničnim formama (posebno o rimskom karnevalu iz napisa *Putovanja u Italiju*), gde se očituje shvatanje karnevala kao utopističke ekspresivne forme. „Gete, pre svega, naglašava narodno obeležje ovog praznika [rimskog karnevala, *prim. aut.*], inicijativu naroda u njemu. [...] *Ovaj praznik nema objekta* prema kome bi se zahtevalo *divljenje, strahopoštovanje*, odnosno uopšte nema onoga što se podrazumeva u svakom oficijelnom prazniku. [...] Gete zatim naglašava ukidanje svih hijerarhijskih granica, svih činova i položaja, kao i apsolutnu familijarnost karnevalskog veselja” (Bahtin 1978, 263–264).

⁶⁸ U ovom smislu, Bahtinovo fokusiranje na predmete svojih teoretizacija svojevrsna je maskarada.

Svojevrsno preinačenje tumačenja karnevala kao „drugog života” u manje idealizovanu tvrdnju da je karneval „drugačiji pogled na život” otvorilo je u Bahtinovim zrelim delima i delima njegovih sledbenika mesta za ispitivanje karnevala kao „polja ideoloških reprezentacija” (Dentith 1995, 73). Karneval konstruiše posebnu vizuru iz koje se posmatra stvarnost; on, dakle, ima interpretativnu društvenu funkciju, te se postavlja pitanje o tome ko uistinu ima moć da formira ili bira ugao posmatranja. Svako javno, organizovano i institucionalizovano ponašanje ipak je ograničeno i propisano, a sloboda tog ponašanja je možda čak i sasvim iluzorna ako je dopušta i propisuje vlast.

Karnevalske forme bile su dostupne obema stranama; strana koja je najefikasnije koristila karnevalsku proslavu bila je strana vlasti. [...] U renesansnoj Evropi karneval je imao dvostruki smisao, bio je korišćen za podvlačenje simboličkih hijerarhija u zajednici, ali i za obezbeđivanje prostora u kome se one mogu preokrenuti (Dentith 1995, 73).

Karnevalsko praznovanje je zasnovano na privremenoj i makar prividno oslobađajućoj inverziji zvaničnog društvenog poretka – onog poretka koji je uokviren „poželjnim” ponašanjem i utvrđenim koordinatama, sistemima i hijerarhijama. Bez obzira na svoje brojne različite pojavnosti u društvu i kulturi, ambivalentnost društvenih funkcija i podložnost manipulaciji, kao i različita teorijska tumačenja, karneval kao događaj poseduje određenu strukturu i konstantne karakteristike, usled čega se svakako može govoriti o njegovim uopštenim i uvek važećim značenjima:

Kao što se za jezičke dijalekte nekada mislilo da predstavljaju iskvarenu verziju glavnog jezika, a sada im se pripisuju sopstvene unutrašnje strukture, tako se i karnevalski etos može razumeti na holistički način – kao deo onoga što nazivamo *festivalskim svetom*. Njegova epistemologija, koncepti prostora i vremena i vrednosti odgovaraju istim tim kategorijama koje dovodimo u vezu sa pojmom praznovanja u delima pisaca kao što je Šekspir (William Shakespeare). Ove kategorije sistematski kontrastiraju ozbiljnosti i trezvenosti, koje, pak, vezujemo za svakidašnji svet, posebno postindustrijski, kapitalistički svet (Riggio 2004, 21).

Iz, nazovimo to tako, osnovnih značenja karnevala – njegove prazničnosti i nesvakidašnjosti – izvire one karnevalske osobine i tekovine koje teorija tumači kao primarne konstitutivne elemente ovde već spominjane karnevalske mnogoznačnosti i paradoksalnosti. Karneval je u isti mah i oslobađajuća i manipulativna i manipulirana forma: ona preokreće biološke i sociološke elemente, uodnošava jezičke različitosti, pozicije učesnika i gledalaca, ali predstavlja i „nadgledanu”, kontrolisanu društvenu instituciju i oblik ponašanja i ekspresije. U savremeno

doba, pak, karneval takođe dobija i nova značenja – tehnološke, turističke, finansijske i druge aspekte – čime se usložnjavaju mogućnosti njegove interpretacije, bilo kao društvenog fenomena, bilo kao teoretizovanog koncepta.

3b. Terminološke i pojmovne odrednice maskarade

Savremeno shvatanje maskarade je, uopšteno rečeno, dvostruko. U užem smislu, maskarada je *društveni događaj* na kome se učesnici prerusavaju, usled čega „preuzimaju” identitete nekoga drugoga – takvi su, na primer, dvorski balovi pod maskama i karnevalske maskarade. U širem, metaforičkom smislu, maskarada predstavlja *strategiju „preuzimanja” i izvođenja bilo koje životne uloge* koja nije „prirodna”, to jest koja je prouzrokovana socijalnim stegama – recimo, ženino preuzimanje „maske feminiteta” u cilju prikriivanja maskulinih osobina,⁶⁹ ili, suprotno, fenomen virdžine, ili, pak, (samo)potiskivanje transrodnosti i skrivanje dvopolnosti opredeljenjem za jednu rodnu (mušku ili žensku) reprezentaciju. U prvom smislu maskarada je kratkotrajni perfomans, trenutna prilika da se bude „u tuđim cipelama”, a u drugom smislu – uloga koja može trajati celoga života. Pod maskom, osoba stiče slobodu da izrazi ono što bi bez maski verovatno bilo za javnu osudu; zato se smatra da maskarada ohrabruje slobodno ponašanje i da je često subverzivne prirode. Preuzimanjem neke trajnije životne uloge, pak, izražavaju se potčinjenost (patrijarhatu, tradiciji, heteroseksualnom imperativu, falocentrizmu, državnom sistemu i sl.) i odsustvo slobode i emancipacije. Uže shvaćena maskarada je u različitim istorijskim periodima bila institucionalizovan, ustaljen oblik ludističkog ponašanja i javne zabave, dok je šire shvaćena maskarada privatna, lična stvar, najčešće poznata samo onome ko je sprovodi, a nekada nije uopšte ni osvešćena (videti Magowan 2007, 13–14). No, u oba smisla, maskarada je: *vizuelno predočeno, kritičko preispitivanje, izvođenje i konstruisanje identiteta putem prerusavanja* (uporedi Magowan 2007, 8; Riviere 1986, 35–36; Tierney 1999, 22; Tseëlon 2001a, 3).

U literaturi se mogu pronaći pokušaji razgraničavanja značenja termina „maskarada” i njemu srodnih termina poput „maska” i „prerusavanje”. Efrat Selon (Efrat Tseëlon), u uvodu opširne studije posvećene maskaradi, preuzima i navodi različita shvatanja spomenutih termina iz drugih izvora i potom nudi vlastiti predlog definicije pojmova. Prema njenom viđenju, maska je aksesoar koji delimično pokriva maskiranog, odnosno daje samo nagoveštaj „novog” identiteta; prerusavanje je svojevrstni portret – dakle, potpuna prekrivenost maskiranog – i uključuje „podmetanje nečega što neko nije”; maskarada je „zadovoljan, ekscesivan, ponekad subverzivan iskaz o maskiranoj osobi, prenaglašavanje, karikatura” (Tseëlon 2001a, 2).

⁶⁹ Ovaj tip maskarade uvodi u teorijski diskurs feministička misao, o čemu će detaljno biti reči u V poglavlju.

Navedene definicije se oslanjaju prevashodno na definicije iz *Oksfordskog rečnika engleskog jezika (The Oxford English dictionary)*, gde se za masku navodi da „skriva lice i štiti ga od pogleda”, za prerušavanje da „lažno predstavlja” tako što u proces skrivanja „uključuje lažne elemente”, a za maskaradu da je situacija u kojoj se „podrazumeva lažan izgled” (uporedi Tseëlon 2001a, 2). Međutim, Selon ukazuje na to da striktno razlikovanje ovih pojmova nije sasvim moguće, budući da je „prerušavanje zajedničko za sve navedene [pojmove]” (Tseëlon 2001a, 2).

Poteškoću u diferenciranju maske, prerušavanja i maskarade predstavlja činjenica da dati pojmovi nisu ontološki i sociološki ujednačene kategorije. Usko shvaćena, maska je artefakt i tek mali element prerušavanja. U bukvalnom smislu, to može biti određeni materijal koji stoji preko lica, šminka, odeća, obuća, kapa, frizura, držanje tela i telesni pokret.⁷⁰ Posmatrano iz vizure efekta koji ostvaruje pred posmatračima i u društvu, maska je portret (posmrtna maska recimo) i predočenje nekoga ili nečega (na primer, boga, životinje, ili heroja), usled čega je simbol idealnog, strašnog, ili uzvišenog, a može biti i sredstvo zavodjenja, odvracanja pažnje i zatiranja tragova. Prerušavanje je svako lažno predstavljanje i ne mora nužno biti zasnovano na prekrivanju lica. To je performativni i procesualni čin maskiranja, koji se odvija u više etapa (od proučavanja značenja maski i istorije njihove primene, preko savladavanja izrade maske, do konkretnog maskaradnog poduhvata, odnosno postupka maskiranja). Prerušavanje je subverzivan društveni proces, koji treba da dovede do straha, uzbune, prevare... Maskarada u sebe uključuje i masku i prerušavanje. Ona može da bude pojedinačno dešavanje proisteklo iz prerušavanja/maskiranja, svojevrsna institucija, ili, pak, veoma široko shvaćen mehanizam preuzimanja identiteta.

Jedno od najvažnijih značenja maski proističe iz obredne, ritualne i ceremonijalne maskarade: to je značenje *portalnosti*, koje se tiče verovanja da su maske „prozori” ili „portali” u svet onostranog. Portalna svojstva pripisivana su posmrtnim maskama, o čemu je već bilo reči, totemskim maskama,⁷¹ maskama koje su se koristile prilikom inicijacijskih obreda,⁷² zemljoradničkih obreda i ceremonija,⁷³ ili pri lečenju.⁷⁴

⁷⁰ „Celo telo i odeća smatraju se drugim licem, budući da stvaraju jasnu sliku o liku, koja nosi ekspresiju do publike” (Bonds 2008, 42).

⁷¹ Totemske maske su najčešće prikazivale životinje-zaštitnike i smatralo se da poseduju demonske moći prikazane životinje. Te moći „prelaze” na onoga koji se maskira, usled čega on postaje natprirodno biće. Slično verovanje postojalo je i u starom Egiptu, nezavisno od posmrtnih maski. Tamo su se sveštenici, sveštenice i magovi maskirali u uzvišena bića, poput Anubisa ili Beseta, stičući tako veću moć u društvu, među vernicima.

Maska je uglavnom tipizirana – fokusirana na neku izrazitu karakteristiku predstave koju denotira⁷⁵ – usled čega su za razumevanje njenih konkretnih značenja potrebna određena kontekstualna znanja o kodovima na koje ona upućuje. Kako primećuje Klod Levi-Stros (Claude Lévi-Strauss),

maske se ne mogu tumačiti izvan ‘transformacionog niza’, čije linije i boje ponavljaju. [...] Njihova značenja tiču se kulturalnih institucija, znanja, tradicije, uverenja i praksi” (prema Tseëlon 2001a, 19).

No, čini se da pored užih i preciznijih konotacija, postoji širi, opšteprihvaćeni smisao maski.

Maske su amblematične: imaju značenje i kad su izuzete iz odgovarajuće kulturalne postavke. Uobičajeno se vezuju za transformaciju i promene (inicijacije, periode žalosti, sezonske promene...), što se odnosi na sve maske koje se koriste u ritualima, pozorištu, karnevalu, seksualnim perverzijama (Tseëlon 2001, 18).

Ustaljene asocijacije na preinačenje, skrivanje, prevaru itd. posledica su istorijske, geografske i kulturno-društvene sveprisutnosti maske. Data sveprisutnost, međutim, otežava precizno definisanje pojma maske (kao i maskiranja/prerušavanja i maskarade).

Malo je reči koje imaju toliko značenja kao reč ‘maska’. Ona ujedinjuje ogroman broj slika, od starogrčkih komedija i tragedija, do afričkih rituala, Zoroa i Džima Kerija (Jim Carrey) u filmu *Maska* (1994). Dodajte tome klovnovski crveni nos, brojne zaštitne maske [...] – i definisanje maski postaće veoma težak zadatak. [...] Maske mogu imati mnogo funkcija – dekorativnu, upotrebnu, skrivajuću ili otkrivajuću. One mogu da prete, zabave, zaštite ili ujedine. [...] Mogu biti svete ili

⁷² Recimo, „u istočnom delu Konga, tokom čina inicijacije mladića, pripadnika Nyanga naroda, obrezivač izvodi maskaradnu predstavu. On šalje mladiće izvan sela, na mesto određeno za ritualnu porugu kojoj će biti izloženi pre i nakon čina obrezivanja” (Picton *S. a.*; videti još Wilsher 2007, 18). U maskaradi prilikom inicijacijskih obreda portalno značenje maske potcrtano je portalnim značenjem same inicijacije: beba dolazi na ovaj svet, mladić ili devojka ulaze u novo životno doba, stupa se u brak, itd. Iako, strogo uzevši, osoba koja stavlja masku i „prelazi na drugu stranu” nije osoba koja prolazi inicijaciju – prelazak maskiranog prethodi i pomaže inicijacijskom prelasku; maskirani je vodič ka novom stanju i on, između ostalog i pomoću maske, omogućava inicijaciju.

⁷³ Primera radi, „u Maliju, pripadnik Bambara naroda maskira se u antilopu ili neku drugu divlju životinju i pleše, imitirajući pokrete te životinje, moleći se tako za plodnost zemlje i ljudi” (Picton *S. a.*).

⁷⁴ Isceliteljska maska je prisutna, recimo, u šamanskim praksama, ili u pojedinim obredima u Kini i na Šri Lanki, gde se veruje da „isteruju zle duhove koji prouzrokuju određene bolesti” (Wilsher 2007, 18). Portalno značenje maski u ovim slučajevima odnosi se na moć maskiranog da preko maske „izvuče” bolest iz obolelog i da pretvori bolesnika u zdravog čoveka.

Ikonografski, možda najupečatljivija isceliteljska maska je maska srednjovekovnog *doktora za kugu*. Ona je prepoznatljiva po „kljunu” koji pokriva nos – to je zakrivljenje u obliku ptičjeg kljuna sa dva mala respiratorna otvora, u koje su stavljeni aromatični predmeti, poput raznih začina, tinkture opijuma, mira, suvog lišća ili cveća karanfilića, nane, ruže i sl. Punjenje kljuna je trebalo da spreči udisanje smrada koji se širio od obolelih i za koji se mislilo da uzrokuje samu bolest, pre nego što je utvrđeno da je uzrok kuge bakterija *yersinia pestis*. Pored maske, kostim se sastojao od kožnog šešira širokog oboda, pelerine i drvenog štapa, koji je služio za merenje bolesnikovog pulsa ili neku drugu vrstu kontakta između iscelitelja i obolelog.

⁷⁵ Maska se, zato, može shvatiti kao pojedinačni prikaz – *token* – određene šire prihvaćene predstave, *tipa*.

svetovne. Svete maske se upotrebljavaju u zajednicama koje veruju u magičnu transformaciju pomoću maske i maskiranja. [...] U sekularnim zajednicama takvo uverenje ne postoji i u njima maskiranje ima uloge metafore za nešto, ili je oblik psihoterapije koja treba da ispuni neku potrebu. [...] U našem sekularnom društvu upotreba i shvatanje maske, izvan domena zabave, obavijeni su sujeverjem. [...] U duhovnom društvu maska je totemska, šamanska, objekat povezan sa božanskim, liminalno sredstvo koje stoji na raskršću između poznatog i nepoznatog. U takvom društvu maska je nedvosmislena i nema metaforičko značenje” (Wilsher 2007, 11–13).

Usled širine konotacija pojmova maske, prerusavanja i maskarade, pojedinačne teoretizacije ovih pojmova, kao i njihove teorijske aproprijacije, fokusiraju se na određena, uža značenja. Upravo je mnogostrukost smislova ovih pojmova doprinela uspešnosti teorijskih primena pojmova karnevala i maskarade. Takođe, stepen bliskosti između datih pojmova varira shodno tome kako se oni razumeju. U narednom segmentu rada biće sagledana značenja karnevala i maskarade kao dešavanja i institucija, kako bi bili rasvetljeni predmeti aproprijacije u njihovom „izvornom”, istorijskom pojavnom vidu.

4. KULTURALNE IN/PER-VERZIJE: ISTORIJSKI I DRUŠTVENI ASPEKTI KARNEVALA I MASKARADE VAŽNI ZA PROCES TEORIJSKE APROPRIJACIJE OVIH POJMOVA

*We wear the mask that
grins and lies
It hides our cheeks and
shades our eyes
This debt we pay to human
guile
With torn and bleeding
hearts we smile
And mouth with myriad
subtleties.*

*Why should the world be
over-wise
In counting all our tears
and sighs?
Nay, let them only see us,
while
We wear the mask.*

*We smile, but, O great
Christ, our cries
To thee from tortured souls
arise.
We sing, but oh the clay is
vile
Beneath our feet, and long
the mile
But let the world dream
otherwise
We wear the mask!*

Paul Laurence Dunbar, *We wear the mask* (1913)

4a. Problemi distinkcije značenja maskarade u ritualima i ranom pozorištu: kriterijumi spektakularnosti i neposrednosti, odnosno liminalnosti

Istorija maskarade se može posmatrati kao istorija disimulacije koncepta identiteta. U ranom razvoju maskarade (u ritualnom, obrednom i kulturnom kontekstu) postojalo je identitetsko „izjednačavanje” maskiranog sa onim što maska predstavlja. U antičkom periodu dolazi do prvih preispitivanja fenomena identiteta, odnosno njegove postojanosti i nepromenljivosti; takođe, obogaćuje se pogled na značenja maske i vezu između maskiranja i identifikacije. Nova shvatanja o ovim problemima, iznošena u filozofskim raspravama, velikim delom su bila podstaknuta razvojem i rastućim značajem pozorišne forme i pozorišne maskarade. Za razliku od ritualne maskarade, u kojoj je učestvovala cela zajednica i u čiju moć su verovali svi prisutni, maskarada u teatru bila je spektakularizovana – a time i odvojena od publike svojevrsnim

liminalnim rastojanjem i „prostorom”.⁷⁶ Spektakularizacija i liminalizacija pozorišne maskarade dale su maski nove konotacije: umesto portalnog sredstva pomoću koga maskirani preuzima predstavljeni identitet, maska je sada sredstvo prividne, veštačke i lažne identifikacije. Sâm fenomen identiteta prestaje da bude razumevan kao idealna i nepromenljiva stvar i počinje da se posmatra kao pluralna kategorija: identitet se izvodi i menja poput pozorišnih uloga.

Govoreći o identitetima, brojni antički pisci služili su se upravo pozorišnim metaforama. Čuveno je zapažanje rimskog pisca Petronija u noveli *Satirikon* da čovek neprestano igra različite uloge, noseći različite maske. Ceo ljudski život ponekad je viđen kao maskaradna – i pozorištu svojstvena – smena/izmena uloga. Demokrit je rekao: „Svet je pozornica, a život dolazak na nju: dođeš, vidiš, odeš”. Platon je u *Zakonima* zapisao gotovo istu stvar: da smo svi učesnici lutkarske predstave, ali i da odvijanje predstave i podelu uloga diktiraju bogovi, a ne ljudi.

Ideja o životu kao pozorišnoj predstavi i identitetu kao ulozi u njoj prisutna je vekovima kasnije kod mnogih velikih pisaca. Verovatno da nema poznatijih stihova koji svedoče o ovoj ideji od Šekspirovih iz komedije *Kako vam drago* (premijerno izvedena 1603):

STARI VOJVODA: Vidiš li, zlo ne tuče samo nas:
Prostrana ova pozornica, svet,
Prizora tužnih pruža više nego
Gluma u kojoj mi nastupamo.
ŽAK: Pa ceo svet je glumište gde ljudi
I žene glume, i svaki ima tu
Izlazak svoj i odlazak, i svak'
Odgлумi mnogo uloga svog veka,
A sedam doba njegovih je svakom
Po jedan čin.⁷⁷

Jedan od Igoovih (Victor Hugo) likova iz romana *Jadnici*, Granter, u nadahnutom govoru izriče misao da je život pozorišni komad u kome postoji svega nekoliko mogućih nastupa. Celovitiji koncept života kao teatra formirao je u svojim delima Balzak (Honoré de Balzac), a slično je nešto kasnije postupio i kanadski pisac i sociolog Erving Gofman (Erving Goffman), koji u

⁷⁶ Koncept liminalnosti jedan je od koncepata koje je posebno razradio kulturalni antropolog Viktor Tarnar (Victor Turner). Dati koncept je amblematičan za studije performansa, gde figurira kao objekat proučavanja (kod Tarnara) i kao koncept primenljiv na društvene aktivnosti (kod Ričarda Šehnera [Richard Schechner]). „Liminalni prostor” je zamišljeni, simbolički prostor – takođe i faza – između neka dva stadijuma u procesu promene i transformacije: recimo, između trezvenosti i transa, ovdašnjeg i onostranog i sl. Liminalnost upućuje na stanje koje je između, ni ovde ni tamo, kada biće više nije ono što je bilo, a još uvek nije ni ono što treba da postane.

⁷⁷ Prevod: Borivoje Nedić i Velimir Živojinović (Topalović i Mladenović, prir. 2011, 380).

studiji *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu (The presentation of self in everyday life)* zastupa tezu da čovek igra na različitim pozornicama od kojih nijedna nije stvarnija od druge (videti Gofman 2000).

Viševjekovno povezivanje života i (maskaradne) predstave verovatno je doprinelo tome da mnogi savremeni teorijski pogledi na identitet i njemu bliske pojmove, poput ženstvenosti ili muževnosti, budu zasnovani upravo na shvatanju da različite životne uloge jesu, u stvari, *maskaradne uloge*. Takva shvatanja su oformljena na temelju istorijski veoma dugačkog procesa aproprijacije pojma maskarade u filozofiji, književnosti i humanističkim teorijama, tokom koga su pozorište i maskarada – a možda najpreciznije: pozorišna maskarada – prepoznavani kao pogodna metafora za život i njegov promenljivi tok.

Razmatrajući vidove praktičnih primena maski u pozorištu, Tobi Vilšer (Toby Wilsher) primećuje „fundamentalnu razliku između upotrebe svetih maski i maski koje vidimo na sceni”, iako se ta razlika često previđa, „budući da je istorija maske inicijalno vezana za duhovnu praksu” (Wilsher 2007, 2). Prema mišljenju ovog autora, temelj razlike je u tome što maska u pozorištu nema „životno primenljivu funkciju” (npr. isceliteljsku), nego ima više apstraktnu, idealizovanu, estetsku, umetničku, ili emocionalnu funkciju. Čini se da je pozorišna maska „čutljivija” od kultne maske, u smislu da su njena značenja skrivenija od značenja kulturnih maski, ali istovremeno i potencijalno brojnija i bogatija metaforičkim i simboličkim asocijacijama. Vilšer ukazuje na paletu narativnih, emocionalnih, društveno-političkih i drugih značenja pozorišnih maski i o njihovoj „rečitosti” zapisuje: „Iako su često tihe, [pozorišne maske] nisu neme” (Wilsher 2007, 2).⁷⁸ U odnosu na ritualne maske, čiji su izgled, način primene i značenja utvrđena u tradiciji, praksi i nizu uverenja, teatarske maske se prilagođavaju konkretnim scenskim prilikama i upravo u „transformativnosti maski” – kako smatra Piter Hol (Peter Hall), osnivač institucije Royal Shakespeare Company – „leži njihova osnovna snaga”. Najverovatnije vodeći se idejom da je jedan od „zadataka” umetnosti otkrivanje životnih i emocionalnih istina, Hol tvrdi da pozorišna publika

bolje saoseća sa likom koji *ne* pokušava da pokaže emocije, nego sa onim koji otvoreno ‘raspršuje’ osećanja. [...] Slika deteta koje pokušava da ne zaplače

⁷⁸ Treba, doduše, naglasiti da Vilšer, pišući o „fundamentalnoj razlici između upotrebe svetih maski i maski koje vidimo na sceni”, nema kao predmet svog interesovanja jedino drevni teatar, te da možda i pre misli na kasnije faze u razvoju pozorišta. Stoga, razmatranje odnosa između značenja i funkcija kultne i teatarske maske ovom prilikom nije zamišljeno kao kritika, pa čak ni polemika sa ovde tek dotaknutim stavovima spomenutog autora, nego su njegovi stavovi poslužili kao inspiracija i šlagvort za dato razmatranje i zaključke koji slede.

dirljiva je, slika deteta koje je iskolačilo oči od plakanja jednostavno je iritantna. Ono što glumac stavlja, stavlajući masku, jeste uzdržanost. Sve što je 'showy' doima se kao neistina (prema Wilsher 2007, 14).⁷⁹

Međutim, bez obzira na to što ritualne maske imaju postojanija značenja od pozorišnih maski, *ritualna maskarada, kao i sami rituali, obiluju sopstvenom simbolikom i metaforičnošću*. Ritual predstavlja niz akcija koje se izvode upravo zbog njihovog simboličkog značenja, oformljenog i tradicijom utvrđenog u određenoj zajednici, kroz kulturalne kodove svojstvene toj zajednici. Procedure i značenja rituala formiraju se prema njegovim osnovnim svojstvima: ponovljivosti i „formuličnosti”; procedure rituala treba da budu poštovane, a ne menjane i preispitivane.⁸⁰ Učesnici shvataju ritual kao niz radnji koje se obavljaju radi nečega, odnosno veruju u *efikasnost rituala* i stoga ne pristupaju kritički njegovom sprovođenju, dok eventualnom posmatraču, koji dolazi izvan kulturalnog miljea u kome se obavlja i razumeva određeni ritual, izgled i smisao tog rituala mogu delovati iracionalno, „strano”, nerazumljivo. Često taj „pogled spolja” bude uzet kao relevantan, pa i dominantan u javnom diskursu:

O ritualu se obično misli kao o neefikasnom, površnom i/ili čisto formalnom događaju. [...] Iako nemamo određenu, jedinstvenu definiciju rituala, ovakav stav objašnjava zašto ritual 'prepoznamo kada ga vidimo'. Ono što prepoznamo jesu naizgled iracionalne akcije, u kojima, kako nam se čini, sredstva ne odgovaraju ciljevima, a objekti na koje su akcije usmerene nisu empirijski spoznatljivi. [...] Vožnju automobilom ili fudbalski meč ne nazivamo ritualom, iako ove aktivnosti uključuju formalna, pravilima određena ponašanja [kao i rituali, *prim. aut.*] – 'ritualima' nazivamo jedino one akcije u kojima ne razumemo odnos između sredstva i cilja, koje ne odgovaraju našim kriterijumima racionalnosti, ili najpre, koje ne korespondiraju sa našim kriterijumima efikasnosti (Sax i dr., ur. 2010, 6).⁸¹

⁷⁹ Šekspirov Hamlet daje upute glumcima: „Taj govor da mi govorite onako, molim vas, kako ste ga čuli od mene, da klizi sa jezika; jer ako biste ga izvikivali, kao što to čine neki vaši glumci, to bi mi bilo isto tako drago kao kad bi moje stihove govorio kakav varoški biro. A nemojte ni preveć testerisati vazduh rukama, ovako; već upotrebljavajte sve na plemenit način. Jer i u samoj bujici, oluji, i – da tako kažem – vihoru strasti morate postići i ovaplotiti uzdržanost, da bi stvar bila ukusna”. Preveo Aleksandar Saša Petrović (Topalović i Mladenović, prir. 2011, 1496).

⁸⁰ Navedeno se odnosi na performativnu praksu rituala. Naučno-teorijsko ispitivanje vidova, izgleda, funkcija, značenja, karakteristika, svrha i efikasnosti rituala, kao i osmišljavanje mogućih definicija rituala, pak, vrlo je razvijeno polje proučavanja u različitim disciplinama, kao što su: antropologija, teologija, teatrologija, itd. Začetnikom savremene teorijske misli o ritualu smatra se Viktor Turner. Oblast koja se bavi proučavanjem i teoretizacijom rituala konstituisala se i akademizovala od osamdesetih godina prošlog veka i danas predstavlja relativno distinktivnu, izrazito interdisciplinarnu naučnu oblast koju nazivamo *studije rituala* (videti Sheppard 2001, 15–16).

⁸¹ Upravo su sličnosti između aspekata brojnih kulturoloških obrazaca (vožnje, fudbala i drevnih rituala, recimo) navele teoretičare kulture da definišu moguće arhetipske kategorije koje bi u nekom smislu objedinile ove obrasce. Dok je, na primer, Huizingina „potraga” za zajedničkim imeniteljem različitih kulturoloških formi došla do kategorije igre, neki drugi teoretičari videli su upravo *ritual* kao izraz *ceremonijalne prirode čoveka*, iz koje izvire

Arbitrarnost odnosa između ritualnih aktivnosti i cilja rituala podseća na vezu između označitelja i označenog u kontekstu lingvistike i semiotike. Izostanak očigledne veze između znaka i njegovog značenja/efekta (recimo, grafičkog slova i glasa koji treba proizvesti) analogan je proizvoljnosti ritualnih radnji naspram efekata koje one treba da izazovu. Ritualu je preko „sporazumnog”, istorijski utemeljenog kulturalnog koda omogućeno da bude smislen i razumljiv makar unutar ritualne zajednice. Takođe, putem istog koda omogućeno mu je i da bude poštovan, da traje, konstituišući identitet zajednice. Ritual je, dakle, obeležen opstankom kroz (samo)ponavljanje:

Ritualni performans nije jedino događaj, nego je i ponavljanje događaja. [...] Zbog svojih pozivanja na prošlost, ritual postaje vidno standardizovani performans (Alexander i dr., ur. 2006, 338–339).

Ponavljanje i očuvanje prošlosti odslikava se u negovanju svih aspekata rituala – bilo da se radi o pokretu, bilo o govornoj/pevanoj komponenti, bilo o vizuelnom elementu, uključujući ritualnu maskaradu; ritualna maska je, tako, tipizirana. Pored toga što maskaradna tipizacija figurira u očuvanju rituala, ona se smatra i jednim od preduslova za ostvarenje efikasnosti rituala. Jer, ukoliko maska nije adekvatno izrađena i upotrebljena – ukoliko ne odgovara karakteristikama tipa kojem pripada – ona ne može da izvrši svoju predviđenu funkciju i, samim tim, nije podobna za ritual. Štaviše, s obzirom na verovanje da maskiranog zaposeda i transformiše duh koji prebiva u maski ili koji je reprezentovan njome, neadekvatna maska može biti i opasna za izvođača rituala.⁸²

gotovo sve ljudske radnje. Tako, prema Ludvigu Vitgenštajnu i Pjeru Burdijeu (Pierre Bourdieu), „ljudska bića su u određenom smislu *ceremonijalne životinje* (imaju ritualni instinkt). [...] Njihova centralna stanovišta, međutim, ne tiču se rituala kao ceremonija, nego se tiču rituala kao osnovnog elementa različitih ljudskih akcija” (Sax i dr., ur. 2010, 170). Vodeći se idejom o sveobuhvatnosti ritualnog koncepta i ukorenjenosti gotovo svih naših delatnosti u ritualnom ponašanju – a u kontekstu razmišljanja o distinkcijama ritualne i pozorišne maskarade – možemo se zapitati nije li i pozorišno izvođenje osobeni ritual. Ne samo što je pozorišna forma zaista i neposredno potekla iz drevnih izvođenja rituala, nego je i utvrđenost izvedbi, formulično ponavljanje komada i sl. (u „klasičnom” pozorištu) blisko ritualnim načelima. Rasvetljavanje ovog pitanja figurira u elaboraciji problemâ koji slede.

⁸² Ritualne maske predstavljaju božanstva, mitološka bića, dobre i zle duhove, duhove predaka i preminulih, životinjske duhove i druga bića za koja se smatra da imaju više moći od ljudi. Premda podela ritualnih maski nije precizno utvrđena, obično se u literaturi spominju totemske, predačke, božanske, posmrtno i zaštitničke maske, prema tome koga ili šta predstavljaju i u kakvim se kontekstima koriste. Ove kategorije dalje se vezuju za određene vrste obrednih, religijskih i drugih ritualnih ceremonija. Ne postoji ni opšteprihvaćena podela rituala, ali se može reći da se u studijama obično izdvaja religijski ritual kao distinktivna forma. U drevnom svetu, pored religijskog kulta, kult predaka bio je od izuzetne važnosti. Njegov nezaobilazni element bile su predačke maske. U Starom Rimu, na primer, porodice građana sa punim građanskim pravima i jasnim tragom o rođačkoj lozi (takvi građani nazivali su se *personas*) negovale su predački kult i posedovale posmrtno maske preminulih predaka. Maske su odlivane u vosku i zvale su se *simulacra* i *imagines*. One su čuvane u porodičnom svetilištu zvanom *lararium*, u škrinjama ili okačene na zidu. Porodične ceremonije izvođene su pred tim maskama (opširnije u Kak 2004, 3).

U koncepciji rituala veoma je važna ideja o *žrtvovanju kao osnovi sveta*. Kako se objašnjava u jednom izvoru,

žrtvovanje (ovde definisano kao posvećenje koje smrtni entitet daje besmrtnom entitetu kao što je bog, demon, ili duh) leži u osnovi najvećeg dela drevnih mediteranskih religija. Žrtva je *sine qua non* u uspostavljanju komunikacije između smrtnika i viših sila i zato je vitalna za druge interakcije koje se oslanjaju na ovu komunikaciju (Mirecki i dr., ur. 2001, 344).

Ova ideja prodrla je u rane pozorišne forme, a u nekim oblicima ponašanja i praksi živi i danas.

Žrtva, kao imitacija reda u univerzumu, može imati dva oblika: bukvalni, koji odslikava ideju večnog života nakon smrti, ili simbolični, koji je poveren teatarskom predstavljanju više *igre bogova*. Žrtvovanja i ubijanja opstaju u ljudskom društvu i mogu se najjasnije videti kroz odnos između ljudi i životinja (Kak 2004, 2).

Ritual nije jedino vrsta kulturološko-identitetske instance i obredno-pragmatične aktivnosti, nego se može posmatrati i kao performativni događaj sa formom, stilizovanim pokretom, pesmom, plesom, recitovanjem itd. Stoga, upitno je koliko je opravdano praviti u teoriji oštrije granice između ranog teatra i rituala prema kriterijumima umetničkog, metaforičkog, ili alegoričkog predstavljanja narativa. Takođe, i ritualne i drevne pozorišne maske (odnosno, njihove rekonstrukcije) danas se smatraju vrednim likovnim i kulturološkim artefaktima. Zbog svega navedenog, čini se da je, kada se radi o drevnoj maskaradi, adekvatnije govoriti o maskaradi koja se prvenstveno zbiva u dva konteksta – ritualnom i pozorišnom – koja *tek donekle* čuvaju svoje distinkcije. Oba konteksta važna su za razvoj i razumevanje brojnih potonjih ekspresivnih formi, među kojima su svakako karnevali i maskarade.

Budući da je ritual starija društvena praksa od teatra, može se eventualno govoriti o određenim *udaljavanjima* teatarske maskarade od ritualne maskarade tokom istorijskog razvoja

Ričard Šehner je podelio rituale na socijalne, religijske i estetičke. „Socijalni ritual – ili, prema Tarneru, socijalna drama – zasniva se na manje organizovanom ritualnom ponašanju ljudi u svakodnevnom društvu. Ova kategorija uključuje ritualno ponašanje publike u operi ili na sportskim događajima – njenu interakciju sa samim događajem ali i između sebe, bez obzira na to kako se performans odvija. Religijski ritual pokriva ceremonije i slavlja čijim se izučavanjem bave antropolozi i taj oblik rituala inicijalno je inspirisao potragu za bazičnim strukturama koje se nalaze u osnovi svih ritualnih aktivnosti. Šehnerova treća kategorija, estetički ritual, sastoji se od 'kodifikovanih' i 'ad hoc' formi i *uključuje pozorišna dela*” (Sheppard 2001, 16, *kurziv S. J.*).

O vrstama rituala prevashodno se govori iz ugla *svrhe rituala*, koja može biti podređena religioznim posvećenjima, duhovnim ili emocionalnim potrebama učesnika, jačanju društvenih veza, socijalnom i moralnom podučavanju i dr. Rituali obuhvataju različita žrtvovanja i obožavanja, inicijacijske obrede, ceremonije polaganja zakletvi, krunisanja i predsedničke inauguracije, sklapanja brakova, sahrane, maturiranja, parade, običaje u vezi sa Božićem i drugim praznicima... Suđenja, izvršenja kazni, naučna okupljanja i ostali događaji u kojima se susrećemo sa mnoštvom simboličnih akcija i značenja mogu se smatrati ritualima u širem smislu. Čak i uobičajene akcije, kao što je rukovanje i pozdravljanje, mogu se nazvati ritualima.

pozorišta. U studiji u kojoj je naklonjen ka diferencijaciji svete od pozorišne maske, Vilšer iznosi mišljenje da je jedna značajna razlika između ritualne i teatarske upotrebe maski to što su „u ranim ritualima maskirani postajali ono što maska predstavlja”, dok su „pozorišni glumci sebe podređivali maski na kraće vreme, žureći da promene izgled i odigraju narednu ulogu” (Wilsher 2007, 20). U nekim teatarskim tradicijama, kao što je recimo japanski no (ili nogaku) teatar, glumci su dugo proučavali maske i tako se „sedinjavali” sa njima; u starogrčkom pozorištu, pak, glumci su morali da tokom predstave brzo promene po nekoliko maski, te je, smatra Vilšer, udaljavanje od ritualne funkcije i smisla maske nastupilo kada je pozorišni glumac morao da „prekine”, tj. „skrati” sedinjenje sa maskom (više u Wilsher 2007, 20).

U ritualima, kao i u brojnim pozorišnim formama, volja i mogućnost učesnika da bira šta će, kada i kako izvesti prilično je ograničena i podređena postizanju cilja rituala, odnosno pozorišnog komada. Cilj ritualnih obreda može biti umirenje duhova, izlečenje bolesnika, umoljenje bogova, ili ispraćanje pokojnika, a u pozorištu prenošenje poruka od tvorca komada do gledaoca i demonstriranje i izazivanje osećanja poput požrtvovanosti, herojstva, moralnosti, itd. Na putu do cilja, izvođač rituala poštuje i ponavlja tradicijom utvrđene „formule”, slično kao što i pozorišni glumac treba da nastupa prema tekstu, scenariju i režiji konkretnog komada. Doslednost u sprovođenju je opšta karakteristika rituala, bez obzira na to što postoje (često veoma brojne) „lokalne” varijante pojedinačnih rituala. U teatru, pak, poštovanje glumačkih, rediteljskih i naracionih uputa, kao i okvira manira ili stila, postaje relativizovano s pojavom raznih pozorišnih formi u kojima se insistira na individualnosti poetike, glumačkoj slobodi, improvizaciji, *ad hoc* rešenjima i sličnom. Velike su šanse da je ova razlika bila jedan od Vilšerovih motiva da u pozorišnoj maskaradi, kao komponenti koja prati razvoj pozorišta, vidi više slobode, individualnosti i umetničke nadgradnje nego u ritualnoj.

Maskarada zadobija neke nove konotacije sa konsolidacijom drevnog pozorišta i zbog toga što se aspekti spektakularizacije i liminalnosti, na jedan način svojstveni ritualu, otkrivaju u donekle drugom svetlu u teatru. Ritual može da izvodi pojedinac, grupa, ili cela zajednica, u slobodno odabranom prostoru ili prostoru koji je namenjen izvođenju, pred posmatračima ili bez njih. Pozorišni nastup u klasičnom smislu odlikuje se omeđenim i specifično uređenim prostorom, utvrđenom podelom uloga i uvek pred publikom – izvesno se može reći i zarad nje.

Poput rituala, teatarski performans je kolektivno nastojanje. On, međutim, ne zahteva jedino glumce, nego i publiku koja procenjuje izvedbu i sudi o karakteristikama predstave. Gledaoci reprezentuju javnost i otelotvoruju zajednicu

koja iz sopstvene perspektive posmatra društveni život (Alexander i dr., ur. 2006, 345–346).

Pozorište je, tako, okarakterisano spektaklom i spektakularizacijom, predstavom, scenskim posredovanjem priče i poruke.⁸³

Učesnici u ritualu veruju da ritual ima efekta na realan, svakodnevni život i intimu nekog pojedinca, stanje zajednice kojoj on pripada, kao i kulturološki, religiozni ili neki drugi identitet pojedinca i zajednice. Teatarski performans, pak, spektakularizuje niz audio-vizuelnih znakova sa namerom proizvodnje značenja za *Drugoga*, za posmatrača, ali priča ostaje stilizovana, posredovana, izvan sfere ličnog i intimnog za glumca i gledaoca; samim tim postoji i uvek prisutna određena distanca između glumca i publike, glumčeve ontološke pozicije i ontologije lika, scene i auditorijuma, stvarnosti i priče.⁸⁴ Ritualni izvođač pada u trans, koristi portalnu prirodu maske i postaje jedno s maskom, stavlja celog sebe u službu menjanja realnog stanja stvari. Između početnog i krajnjeg stanja otvara se liminalni prostor, ali ritual zapravo teži da *prevaziđe tu liminalnost*, da obezbedi prelazak u onostrano (i nazad). Za razliku od toga, pozorišni glumac može da se „uživi” u ulogu, pa i da tvrdi da nakratko *postaje* lik kojeg igra, ali liminalnost opstaje u sferi odnosa scena–publika i realno–imaginarno. Cilj izvođenja nije da se liminalnost premosti, nego da se upravo njeni potencijali iskoriste – da taj razdvajajući prostor, koji je i fizički i metafizički, bude prostor fluktuacije i konstrukcije značenja onoga što se dešava

⁸³ Prema konceptu socijalne drame, koji Viktor Turner razvija raspravljajući o ritualu i teatru kao društvenim aktivnostima i protokolarnostima, „neki rituali se obavezno odvijaju pred publikom i u specijalno određenim prostorima i uslovima, npr. fudbalski mečevi i kamerni muzički koncerti. U mnogim krajevima sveta, pozorišne i muzičke predstave su ritualni događaji, na kojima ne postoji podela između publike i izvođača. U ritualnim tradicijama kao što je *mbira dyavadyimu* u Zimbabveu, bilo ko ko je fizički blizu performansu u nekoj je meri učesnik. Možda ‘publika’ kao kategorija i ne postoji u kontekstu rituala, već samo postoje različiti vidovi učešća i učesnika”. Turner je istakao važnost inkluzije i učešća za ritualni performans: „Ritual, za razliku od teatra, ne deli publiku od izvođača. Umesto toga, postoji skupina koju mogu da predvode sveštenici, zvaničnici skupa, ili neki drugi religijski ili sekularni predvodnici rituala, ali svi prisutni dele ista uverenja i prihvataju isti sistem praksi, isti niz rituala ili liturgijskih akcija” (prema Sheppard 2001, 18).

Problem odnosa između učesnika i publike predstavlja značajnu temu u oblasti teorije medija, u okviru koje se javljaju brojne studije o recepciji publike. „Studije o recepciji publike fokusiraju se na interpretativnu relaciju između publike i medija, relaciju koja se razumeva u širokom etnografskom kontekstu” (Liebes i Curran, ur. 1998, 237). Neke novije pozorišne forme i poetike pokušavaju da istraže različite relacije između umetnika i publike u praksi. Tako, recimo, „gradeći novu pozorišnu estetiku, jedan od sledbenika Konstantina Stanislavskog, Ježi Grotovski (Jerzy Grotowski), tragao je za definicijom suštine pozorišta koja izdvajaju teatar od drugih kategorija izvođenja i spektakla. [...] Postepenim eliminisanjem svega ‘površnog’, Grotovski je došao do zaključka da pozorište može postojati bez šminke, kostima, scenografije, posebnog prostora za izvođenje, svetlosnih i zvučnih efekata, itd., ali jedino bez čega ne može postojati je direktno, perceptualno, ‘živo’ zajedništvo između glumca i publike” (Jovičević i Vujanović 2007, 38–39).

⁸⁴ U ovom kontekstu misli se na starije pozorišne forme. Navedene karakteristike menjaju se sa pojavom formi zasnovanih na aktivističkim, društveno angažovanim performansima, u kojima se zamagljuje ili čak brišu granice između gledalaca i učesnika u događaju.

na sceni i što se daje publici „na iščitavanje”. Izvođač rituala mora da *veruje* u efikasnost rituala i da se preda ritualu, dok pozorišni glumac može da razdvoji ono što radi i izgovara na sceni od vlastitih uverenja.

Glumac, sâm ili sa drugima na sceni, iznosi pred publiku određena značenja neke socijalne situacije. Ta značenja mogu biti, ali i ne moraju biti ono što glumac misli, čemu se priklanja; to su značenja u koja on treba *druge* da ubedi. Da bi predstava bila efektivna, glumci moraju da pruže dopadljiv i zadovoljavajući performans, koji će *dopreti do onih kojima je namenjen*. [...] Gert (Gerth) i Mills (Mills) su zabeležili: ‘Naši gesti nisu uvek izrazi naših osećanja, ali se pred drugima pojavljuju kao znakovi’. Uspešnost performansa zavisi od sposobnosti da se drugi ubede u istinitost performansa, sa svim njegovim višesmislenostima koje su tipične za estetske forme (Alexander i dr., ur. 2006, 32, *kurziv S. J.*).

Drevno pozorište, doduše, još uvek računa sa ritualu inherentnim verovanjem da performans utiče na stvarnost – u ovom slučaju to je stvarnost pojedinca/gledaoca koja se menja kroz specifičan doživljaj pri posmatranju, *katarzu*.⁸⁵ Inscenacije dionizijskih rituala i priče o bogovima i herojima u tragedijama imaju katarzični potencijal (prema Aristotelu), a dati potencijal se ostvaruje spomenutim upriličavanjem znakova za drugoga i obitavanjem proizvodnje značenja na liminalnoj relaciji scena–publika. U pozorištu se maskaradom „pojačava” znak – putem levkastih otvora za usta i prenaplašavanja izraza na maskama – i znak potom zauzima liminalni prostor, gde biva čitan i tumačen. Gledaoci koriste taj prostor da slobodno interpretiraju značenja i poruke i zato je pozorišna liminalnost veoma potentna, za razliku od ritualne liminalnosti koja se prevazilazi pomoću portalnih svojstava maske.

⁸⁵ Katarza (grč. *καθάρσις* – pročišćenje) je „čudoredno i umjetničko pročišćenje, kojemu je korijen u obrednom činu pokajanja ili pomirbe, te u posvetnom čišćenju” (Aristotel 1988, 266). Za Platona, katarza je u smrti, u odvajanju duše od tela, a za Aristotela, katarza je očišćenje duše onoga koji promatra neko umetničko delo, posebno tragediju.

4b. Maskarada u počecima pozorišne umetnosti

Istorijski put menjanja (obogaćivanja) smisla maskarade bio je dugačak i nelinearno postupan. Rani razvoj teatra čuva čvrste veze sa ritualnom praksom, budući da pozorište nastaje pre svega kao inscenacija rituala. (Svest o umetničkoj modifikaciji i stilizacijskoj i simboličkoj „nadgradnji” obrednog ili kulturnog čina rađa se kasnije.) Starogrčka drama, između otprilike 550. i 220. godine p.n.e, bazira se na predstavama rituala u čast boga Dionisa,⁸⁶ te u vizuelnom smislu počiva na uobičajenim maskaradnim predstavama Dionisa. Iako nema sačuvanih maski iz grčkih drama, zbog toga što su pravljene od organskih materijala i posvećivane bogovima, izvesno je da su od Eshilovog vremena (prva polovina 5. veka p.n.e.) maske bile konvencionalan element klasičnog grčkog teatra. O tome, kao i o njihovom izgledu, svedoči tek nekoliko prikaza na vazama iz predhelenističkog razdoblja, gde se vide maske koje, poput šlemova (sa dodatim perikama, verovatno od životinjske dlake), prekrivaju lice i glavu i imaju otvore za oči i usta.⁸⁷



Slika 5: Prikaz starogrčkih pozorišnih maski na vazi
izvor: <https://phillipkay.files.wordpress.com/2012/05/comic-actors-as-birds.jpg?w=547>

⁸⁶ Grčki teatar – odnosno, teatar uopšte – započinje inscenacijama religijskih rituala i priča o bogovima. U starogrčkom pozorištu forma ovakve inscenacije naziva se *ditiramb*. Centar razvoja dramskih formi bio je grad-država Atina, gde je teatar institucionalizovan kao deo festivala zvanog Dionizijske svečanosti ili Dionizija. Iz Atine, tri osnovne pozorišne forme – tragedija (utemeljena u kasnom 6. veku p.n.e.), komedija (utemeljena 486. godine p.n.e., kada je održano prvo takmičenje pisaca komada sa zahtevom da svaki takmičar pored tri tragedije i jedne satire preda i jednu komediju) i satirski komadi (komične, burleskne obrade različitih mitoloških tema) – širile su se po drugim starogrčkim oblastima i postajale jedan od ujedinjujućih elemenata drevne grčke kulture. Najraniji komadi su se sastojali od ritualnih igara/tačaka, pa je postepeno dodavana muzička naracija, koju je, navodno, prvi uveo „otac tragedije” Tespis oko 560. godine p.n.e. (prema Wilsher 2007, 19). Sve do helenističkog perioda (5. vek p.n.e.) tragedije su pisane za jednokratna izvođenja i stoga je mali broj njih sačuvan.

⁸⁷ Starogrčki termin za masku upravo je „prosopon” (bukvalno znači *lica*). „Prozor” maskarade iz kulta u umetničke (scenske) forme očigledno je zadržao akcenat na prekrivanju lica.

Crte lica i izrazi na maskama su preuveličavani, pretpostavlja se zbog nastojanja da se glumci sa inače velike otvorene scene vizuelno „približe” publici. Preuveličavanje izraza na maskama ostaće jedna od dominantnih odlika pozorišnih, operskih i drugih scenskih maski tokom značajnog dela istorije scenskih formi.



Slika 6: Replika grčke maske iz komedije
izvor: <http://www.ancient.eu/uploads/images/display-3290.jpg>

Budući da su grčke drame pisane za mali broj glumaca,⁸⁸ glumci su, promenom maski u okviru komada, odigrali više različitih uloga – uključujući ženske uloge (ženama nije bilo dozvoljeno da glume) – ili su, pak, predstavljali jednog lika u njegovim različitim starosnim i drugim fazama. Upravo u starogrčkom teatru započela je *vizuelna tipizacija i kodifikacija maski*, koja je, između ostalog, omogućavala lakše prepoznavanje pola, uzrasta, društvenog statusa i drugih karakteristika likova. Princip karakterne tipizacije ostaće osnovni vizuelni (ne samo maskaradni, nego i kostimografski i scenografski) princip u mnogim kasnijim pozorišnim tradicijama – recimo, u italijanskoj komediji del arte, kineskoj operi i japanskom no teatru.

⁸⁸ Naučnici smatraju da su komadi isprva pisani za jednog glumca. Aristotelove beleške kažu da je Eshil dodao drugog, a Sofokle trećeg glumca. Sofokle je, takođe, dodao i hor od 12 članova, koji je reprezentovao jednog lika i čija je uloga bila da pomoću komentara upućuje gledaoce u radnju komada i misli likova.

Tipizirani lik predstavlja specifičnu vrstu ličnosti, koja je prepoznatljiva publici. Njegova maska ponekad se naziva arhetipskom i pokazuje tragove nekih drugih likova iz prethodnih vekova, te tako postaje reprezent univerzalne istine o ljudskom karakteru (Wilsher 2007, 18).

Pozorišni tipovi su predmet takozvanih *studija o likovima*, koje su utemeljene još u napisima Aristotelovog učenika Teofrasta.⁸⁹

Na osnovu sačuvanih komada⁹⁰ i izvora o klasičnoj grčkoj drami može se zaključiti da je tipizacija prvenstveno vezana za figure koje su niže na društvenoj lestvici, dok je za predstavnike visokog sloja „rezervisan” određen stepen individualizacije. Individualizacija je svojstvena pre svega tragičarskom pozorišnom izrazu, dok se tipizacija vezuje za komediju kao žanr zasnovan na groteski, preterivanju, preuveličavanju, parodiji i stereotipima.

Sa usponom starogrčke komedije⁹¹ sve jasnije su definisane komične teme i njihove razlike u odnosu na tragedijama svojstvene religiozne i moralne teme.⁹² Komedije su bile pisane sa ciljem da zabave publiku i da se u njima, pomoću ironije ili alegorije, prikažu problemi iz

⁸⁹ Teofrast je u jednoj studiji iz oko 319. godine p.n.e izložio „nacrt likova” – spisak od trideset tipova. Svaki tip je predstavljen opisom jednog predstavnika grupe, koji nosi određenu izrazitu karakteristiku grupe. Tipovi su, recimo: Hvalisavac (grč. *Κολακεία*), Lažljivac (grč. *Εἰρωνεία*), Grubijan (grč. *Αγροικία*), Kradljivac (grč. *Μικρολογία*), Pohlepnik (grč. *Αναισχυντία*), Nesretnik (grč. *Ακαίρια*)... (opširnije u Teofrast 1947).

⁹⁰ Od tragedija, sačuvani su jedino komadi Eshila, Sofokla i Euripida.

⁹¹ O ekspanziji žanra komedije svedoči osnivanje takmičenja za stvaraoce komedija u okviru festivala Lenejske igre, na kome je, o trošku države, godišnje postavljano na scenu pet komada (videti Olson 2007, 21).

⁹² Dok komedija, po tematici i načinu njene obrade, pruža razonodu i uvid u starogrčku atinsku svakodnevicu, tragedija govori o uzvišenim ličnostima i osećanjima, hrabrosti, pravедnosti i moralu. „Tragedija je imitacija radnje koja je ozbiljna, kompletna i ima značaj; jezički je ukrašena određenim umetničkim ornamentima različite vrste u različitim delovima komada; po formi je akcija, nije narativ; kroz sažaljenje i strah budi emocije” (Genette 1992, 16). Tragedija, kako kaže Aristotel, ima šest „komponenti”: radnju, lik, dikciju, misao, spektakl i pesmu. Prema mišljenju pojedinih autora, jedino tragedija *Oedipus Rex* ispunjava „kriterijume” koje Aristotel navodi kao kriterijume za dobru „pravu” tragediju, tako da se može reći da „Aristotelovi zahtevi nisu nužni za tragediju, nego samo za njenu perfekciju” (videti Genette 1992, 17) – odnosno, oni predstavljaju kriterijume za određivanje *žanra tragedije*, čije su glavne odrednice određena vrsta digniteta, moralnost i izražena emocionalnost likova. (Aristotel ne koristi termin žanr, nego govori o „tipovima imitacije” u književnim formama, koji korespondiraju sa onim što će kasnije biti teoretizovano kao književni *žanrovi*.)

„Prema Aristotelovoj *Poetici*, poreklo komedije je u jampskoj poeziji” (Olson, prir. 2007, 2; videti i Aristotel 1966), tačnije, većina dijaloga u komedijama pisana je u jampskom trimetru (stihu od tri stope), tipičnom za tragedije. Komedija se, tako, već od svojih početaka znatno oslanjala na aspekte tragedije – pored forme stiha, ona je sadržala i neke strukturne elemente koje sadrži i tragedija, a to su prolog (postavka zapleta komada), parodos (pevani ili recitovani deo u izvedbi hora u trenutku kada se hor pojavljuje na sceni) i egzodos (pevani ili recitovani deo u izvedbi hora u trenutku kada hor odlazi sa scene). Komedija, međutim, sadrži parabazu, deo koji ne postoji u tragediji. Parabaze izvodi samo hor, bez glumaca na sceni, obračavajući se direktno publici o temi koja obično nije povezana sa ostatkom komada, pevajući u čast muze ili nekog boga (opširnije u Olson, prir. 2007, 19–20).

Iako komedija „preuzima” određene elemente od tragedije, to su više strukturni nego sadržinski ili tematski elementi. Zbog prozaičnosti tema komičnih komada, komedije nikada nisu stekle poštovanje koje je gajeno prema tragedijama. Tragedija će ostati uzorni, najcenjeniji scenski žanr. Aristotel u *Poetici* razlikuje tragediju od komedije upravo prema uzvišenosti njenih tema i likova; i sama *Poetika* koncipirana je prvenstveno kao teorija tragedije u kojoj je vrlo malo mesta ostavljeno teoretizaciji komedije.

svakodnevnice „običnih” ljudi. Komedije otkrivaju svetonazor, vrednosne sudove i načine življenja grčkih građana starog doba, tako da je istraživačima sačuvanih komedija omogućen uvid u književni, politički i društveni život vođen u Atini nekoliko vekova pre naše ere.⁹³

Izgleda da je tipizaciji (i maskaradnoj tipizaciji) likova u komedijama posebno doprineo Menander, za koga se pretpostavlja da je bio Teofrastov učenik. U njegovim delima „eksploatisan” je takozvani *teofrastovski krug* prototipskih likova poput kuvara, trgovaca i robova. Najpoznatiji grčki komediograf, Aristofan, proširio je spektar komediji svojstvenih likova, dodavši imaginarne figure koje reprezentuje upečatljivo maskirani hor:

Aristofanove komedije odlikuju se upotrebom hora čiji članovi počinju da predstavljaju životinje ili fantastične figure, za razliku od članova hora u tragedijama koji su ljudske figure. Ove promene donose nove maske, a sa njima se otvara mogućnost parodiranja (Wilsher 2007, 20–21).

U rimskom teatru⁹⁴ komedije su se profilisale kao dela u kojima se teme obrađuju kroz izuzetno groteskni pristup, kako na narativnom tako i na naracionom (između ostalog i maskaradnom) planu.⁹⁵ Sačuvana dramska dela komičnog žanra zasnovana su na grčkim komadima, a napisali su ih Plaut i Terencije.⁹⁶ U doba Carstva dugački komadi su postepeno gubili na značaju i sve zastupljeniji bili su kraći i improvizovani oblici scenske zabave, posebno *pantomime* i *mimovi*. Pantomimu je najčešće izvodio jedan, muški glumac/igrač – *pantomimus*

⁹³ Pretpostavlja se da je napisan veliki broj komedija od kasnog 5. veka p.n.e do polovine drugog veka p.n.e., do kada su takozvane atičke komedije izvođene i proučavane na celom Mediteranu, uključujući prevode i adaptacije grčkih komedija na latinski jezik. Međutim, u originalnom i celovitom vidu opstalo je samo jedanaest Aristofanovih i dve Menanderove komedije (prema Olson, prir. 2007, 1–2).

⁹⁴ Rimsko pozorište je nastalo u 3. veku p.n.e, u vreme kada su već trajali osvajajući pohodi Rimske republike preko grčkih teritorija, prilikom kojih su se Rimljani upoznali sa grčkom dramom. U kasnijim razdobljima pozorišne forme su se širile po Mediteranu i na zapad i sever sve do Engleske. Kroz mnoštvo kulturalnih upliva i dodira tradicija, komediografske produkcije su postale veoma raznovrsne i raznolike. Može se reći da je rimsko pozorište otpočelo svoj život 240. godine p.n.e., kada je Andronik napisao zvanično prva dramska dela rimske književnosti. Nekoliko godina kasnije nastala su i dela iz pera Nevija. Oba autora pisala su i tragedije i komedije, no nažalost nijedno njihovo delo nije sačuvano. Kasniji dramski pisci su se opredeljivali za pisanje samo tragedija ili samo komedija, što je vodilo ka oštrijem podeli drama i njihovih tema. Do početka 2. veka p.n.e. drama je stekla važan status u rimskom društvu i bilo je oformljeno društvo dramskih pisaca (*collegium poetarum*).

⁹⁵ Komedije su bile zabavni deo drugih dešavanja, naročito gladijatorskih borbi. Verovatno su služile da se publika rasonodi i nasmeje, u predahu od posmatranja napetih sadržaja (videti Wilsher 2007, 22).

⁹⁶ Iako su rimski pisci preuzimali teme i dešavanja iz grčkih komada (lat. *fabula palliata* – okosnica je mitska priča), dodavali su pregršt tipično rimskih elemenata, ne jedino na planu radnje komada, nego i na strukturnom planu. Oni su ukinuli ulogu hora u podeli drame na epizode i uveli su povremenu muzičku pratnju dijalogu. Radnja komedija se dešava na otvorenom prostoru, na ulici. Zaplet najčešće nastaje nakon nekakvog prisluškivanja.

Za razliku od komedija, nema sačuvanih ranih tragedija. Poznato je, međutim, da su tragedije bile cenjene i da su prva tragičarska dela napisali Enije, Pakucije i Akcije. Iz doba Carstva (27. godine p.n.e. – 476. godine) sačuvana su dela Seneke – devet komada, svi su adaptacije grčkih tragedija (*fabula crepidata*) – i jednog nepoznatog autora. Istoričari nisu saglasni oko toga ko je autor jedine tragedije koja nema svoj grčki uzor (*fabula praetexta*), pod naslovom *Octavia*.

(„onaj koji imitira”);⁹⁷ on je nosio masku na licu, plesao i gestikulirao, dočaravajući pokretima, a ne rečima, priču zasnovanu uglavnom na nekom publici dobro poznatom mitu.

U mimu, pak, nije bilo maski, postojao je dijalog, a scenu je delilo više glumaca po komadu, uključujući i žene/glumice. Mimovi su scenska ovaploćenja frivolnosti, nasilja i dekadencije, avanturističkog narativnog usmerenja, dalekog od mitske tematike. Iako ih je narod gledao radije od bilo koje druge scenske forme, instance zvanične kulture nisu blagonaklono gledale na mime, te je izvođenje ovih komada bilo oštro kritikovano, a povremeno i cenzurisano. Nakon što je utemeljeno hrišćanstvo, institucija crkve naročito je bila kritički nastrojena prema mimovima. No, njihova popularnost nije jenjavala i vladari su često nanovo odobravali izvođenja u kriznim periodima, vodeći se filozofijom „hleba i igara”. Tako su mimovi, i komedija uopšte, odolevali napadima Crkve, nadživевši sâmo Carstvo (poslednja zabeležena rimska pozorišna predstava je iz 553. godine) i postavši amblem otpora prema moralnim načelima zvanične kulture.

Ugledajući se na brojne principe grčkog teatra, Rimljani su u scenskim ostvarenjima primenjivali njegove razne, između ostalih i maskaradne, aspekte, tako da su rimske maske, recimo, takođe imale levkaste otvore za usta, pomoću kojih je pojačavan zvuk glumčevog glasa. U stvari, za rimske pozorišne maske se može reći da su kopije grčkih i mi o grčkim maskama, kao i o grčkoj umetnosti, uglavnom i saznajemo na osnovu rimskih svedočanstava. Čuveni mozaik, rađen za Hadrijanovu palatu u 2. veku, prikazuje grčke maske – Masku Tragedije i Masku Komedije – ali bi se ovaj prikaz takođe mogao smatrati i prikazom rimskih maski i prakse da se u rimskom pozorštu ženski likovi predstavljaju belim, a muški smeđim maskama.



Slika 7: Maska Tragedije i Maska Komedije

izvor: <http://cdn.i.haymarketmedia.asia/?n=finance-asia%2fcontent%2fGreek+dram.jpg&w=360>

⁹⁷ Stariji naziv za rimske glumce bio je *histrion*: to je etrurski izraz, korišćen u vreme kada su glumci u Rimu prevashodno bili Etrurci, na početku razvoja pozorišta.

Tipizacija likova dostiže dosta viši nivo utvrđenosti i doslednosti u rimskom pozorištu nego u grčkom teatru, postaje osnovno načelo predstavljanja likova – njihovih karaktera, statusa, emocija, itd. – i odnosi se isključivo na sferu komedije. Tipiski likovi iz rimske komedije predstavljaju temelj konstrukcije pozorišnih, muzičko-scenskih, televizijskih i filmskih komičnih likova do danas. U mimovima se susreće nekoliko osnovnih tipova, među kojima je najčešći i u maskaradnom smislu najdefinisaniji takozvani ćelavi glumac (lat. *mimus calvus*),⁹⁸ no širi spektar utvrđenih likova i njihovih glumačkih i vizuelnih odrednica vezuje se za *Atelanu* (ili *Atelansku igru*), lakrdijašku scensku formu sastavljenu od „skečeva”.⁹⁹ Plautov doprinos utvrđenju i uvećanju broja tipiziranih likova bio je veoma veliki; u njegovim komedijama susrećemo više „nijansi” prethodno spomenutih karaktera.¹⁰⁰

⁹⁸ Tipizacija je jedno od bazičnih naracionih i narativnih načela komediografske produkcije. U antičkoj komediji zapleti i razrešenja komadâ bili su uobičajeni i predvidljivi; pisci nisu ulagali puno truda u unošenje inovativnosti u priču. Komad je smatran uspešnim ako je bio „čista zabava”, ako je budio gledaočev smeh i nije „pozivao” na previše mentalnog angažmana. Mimovi su uglavnom pripovedali tipiziranu priču, koja započinje time što debeli, priglupi muž (*mimus calvus*) zatiče svoju suprugu u prevari (ona i njen ljubavnik takođe su kodifikovani likovi).

⁹⁹ *Atelana* je nastala u takozvanom pretknjiževnom periodu, a veliku popularnost stiče u 3. veku p.n.e. Održala se na sceni do 1. veka, a kasnije je opstala kao književni oblik. Okosnicu priče čini jednostavan zaplet, koji su kasniji pisci opisivali terminom *tricae* (*trica*, besmislica) i scene pune psovki, prikaza tuča i pijanstava. Tipični likovi su:

- ✚ lakrdijaš (lat. *maccus* ili *macchus*) – srodan *mimus*-u *calvus*-u;
- ✚ tvrdica (lat. *pappus*) – naivni i škrti starac;
- ✚ hvalisavac/proždrljivac (lat. *bucco*) – brbljivac, njegova maska je s naduvenim obrazima;
- ✚ grbavac (lat. *dossenus*) – lukavi starac, varalica;
- ✚ proždrljivac (lat. *manducus*) – lik koji je verovatno proistekao iz lika grbavca, pričljivi makro.

¹⁰⁰ Među njima su:

- ✚ starac (lat. *senex iratus*) – mrzovoljni otac, obično nesrećno zaljubljen u istu ženu kao i njegov sin; očajan je i škrtica; na sceni se prepoznaje po ravno krojenoj beloj odeći sa dugačkim rukavima i ponekad nosi štap;
- ✚ mladić (lat. *adolescentulo*) – starčev sin, bogataš, zaljubljen, ne i hrabar, pa tako često neko drugi u njegovo ime stupa u borbe; prepoznaje se po tamnim perikama i tamno-crvenim kostimima;
- ✚ makro (lat. *leno*) – nemoralan i zainteresovan jedino za novac; glava mu je ćelava, nosi tuniku ili mantil i u ruci drži džak pun novca;
- ✚ hvalisavac (lat. *miles gloriosus*) – smatra sebe zgodnim i hrabrim čovekom, ali je zapravo naivan i kukavica; prepoznatljiv po tunici sa dugačkim rukavima i kovrdžavoj kosi;
- ✚ prosjak/parazit (lat. *parasitus*) – brine jedino za sebe, prosi za hranu i laže da izvuče neku korist; nosi dugački, crni ili sivi ogrtač sa širokim rukavima;
- ✚ robovi i sluge (*servi*) – čine uglavnom oko polovine učesnika na sceni i njima je poveren najveći broj monologa; sluge su obučene u tunike i nose šalove;
 - lukavi/pametni sluga (lat. *servus callidus*) je pričljiv, unosi trikove i humor u radnju i pokreće priču, obično je taj koji na kraju komada spoznaje istinu i omogućava srećan kraj za zaljubljeni par;
 - naivni sluga (lat. *servus stultus*)
- ✚ majka/žena/supruga (lat. *matrona, mulier, uxor*) – lukava, visprena, brine o deci; ima dugačak kostim sa lepršavim rukavima i mantil;
- ✚ prostitutka (lat. *meretrix*) – podmitljiva, ali može biti i odana; oblači se u žuti kostim sa mantilom preko njega i ima komplikovanu i upadljivu frizuru.



Slika 8: Ilustracije maski Satira u teatarskoj praksi Pompeja, grčko-rimski stil, autor nepoznat
 izvor: [www. http://world4.eu/wp-content/uploads/2014/04/roman-performing-masks-0011-277x400.jpg](http://world4.eu/wp-content/uploads/2014/04/roman-performing-masks-0011-277x400.jpg)

O putu rimskog pozorišta od uzvišenosti, preko jačanja komedije, do propasti, i o uobičajenim vrednosnim konotacijama koje teoretičari do danas pripisuju različitim teatarskim izrazima, govori sledeći citat:

Istorija pozorišta u Rimskom carstvu jeste priča o degradaciji tragedije u pantomimu, a komedije u farsu. Tragični glumac postao je *pantomimus*, koji je plesao, isprva sa nastupom lirskih delova komada, a kasnije i tokom celog komada, uz muzičku pratnju, [...] dok je, umesto komedije po ugledu na grčku komediju, starorimska *fabula atellana*, ujedinjena sa farsom, [...] postala vulgarna zabava (Ward i dr., ur. 2000, vol. V, 2).

Često je u takvim osvrtima na razvoj rimskog pozorišta propušteno makar da se kaže da je pantomima najverovatnija daleka preteča i začetak umetnosti koju danas veličamo i poštujemo: baleta. Takođe, (dis)kvalifikacija rimske komediografske produkcije kao degradacije nasleđenih, grčkih kulturalnih vrednosti ne odslikava značaj ove produkcije za razvoj niza drugih formi koje će, između ostalog, dovesti i do pojave karnevala i karnevalske maskarade.

Nakon propasti rimskog pozorišta u 5. veku n.e. sekularne scenske forme su se javljale u oblicima javnih srednjovekovnih maskarada, festivalskih komada i izvedbi putujućih trupa. Ove forme su bile na tragu nekadašnjih komedijaških predstava: ismevale su političke, religijske i druge principe, noseći semantiku starog pozorišta i ritualâ i vizuelno se i dalje oslanjajući na komična preuveličavanja, karikiranja i tipizacije. Uz njih, uspon su doživeli hrišćanski scenski oblici: misterije, mirakuli, liturgijske drame i komadi vezani za pojedine hrišćanske praznike (na primer, tzv. uskršnji komadi). Maskarada je, tako, bila svojstvena šaljivim uličnim svetkovinama s jedne strane, kao i hrišćanskim bogoslužbenim dešavanjima s druge strane. U srednjem veku dolazi i do svojevrsne profesionalizacije maske: specijalne maske nosili su, recimo, lekari i dželati. U svim svojim vidovima, srednjovekovna maska je zadržala veze sa ritualnim i svetim maskama; čak je i hrišćanska maska (uostalom, kao i hrišćanstvo uopšte) ostala bliska mnogim predhrišćanskim elementima.

Prvi veliki scenski „naslednik” antičke komedije je komedija del arte, ali pre njene pojave u 16. veku, van pozorišne scene, nastaje kulturalna forma ponašanja, reprezentacije i institucije: karneval. Istorijska veza između antičkog teatra i karnevala uspostavlja se preko društvenih dešavanja koja su „prenosila” ritualne i kultne inscenacije kroz vreme i (nazad) s pozornice na ulicu, među narod, tako deprofesionalizujući kreativno izražavanje i otvarajući mogućnost da „običan” čovek, makar i u kontrolisanim, ograničenim uslovima, iskaže svoje poimanje stvarnosti i života. Pojava karnevala proizilazi iz antičkih društvenih praksi slavlja i svečanosti, koje su relativizovale i sličnosti i razlike između pozorišnih i narodnih ekspresivnih oblika, shodno čemu danas s pravom govorimo da su preteče karnevala i Dionizija i Saturnalija i Februa i Luperkalija i Bahanalije i razne druge forme, za koje se ne može strogo reći (niti bi bilo potrebno strogo određivati) da li su scenske, obredne, religijske, ili popularne/ulične forme.¹⁰¹

¹⁰¹ Saturnalija – drevni rimski festival u čast Saturna, boga poljoprivrede. Praznik je proslavljan prinošenjem žrtava u Saturnovom hramu na rimskom forumu i organizovane su javne gozbe, koje su pratile razmene poklona.

Februa – starorimska svetkovina od koje dolazi naziv za mesec februar.

Luperkalija je drevni rimski praznik, koji se održavao polovinom februara. Verovalo se da se tom prilikom grad „čisti” od zlih duhova i da se pospešuju plodnost i zdravlje. Na Luperkalijama se slavio bog Luperk, za koga se smatra da je bio isto što i Faun (rimski bog šuma i polja, zaštitnik plodnosti i letine), no ujedno se odavala počast i Kapitolskoj vučici, koja je, po predanju, podojila Romula i Rema ispred pećine Luperkala.

Bahanalije su bile kultne predstave, priređivane u čast boga vina, Bahusa.

4c. Uloga hrišćanskog svetonazora u utemeljenju karnevala i karnevalske maskarade

Pojava hrišćanstva je snažno uzdrimala shvatanja Starog sveta i donela novine u razumevanju nekih od osnovnih pojmova i aspekata života – vremena, prostora, istorije, rada, navika i običaja. Institucija crkve relativno brzo je stekla društvenu moć, toliku da je uspostavljala najvažnije koordinate zvanične kulture, sudelovala u vlasti, uređivala društvene odnose i uticala na organizaciju življenja. Crkvena shvatanja, kanoni i direktive figurirali su u manjoj ili većoj meri pri podeli dana na radno i slobodno vreme, formiranju novih klasa, utemeljenju određenih zanimanja¹⁰² i uspostavljanju prvih oblika moderno shvaćene urbanosti. U studiji u kojoj sistematično i živopisno dočarava promene u srednjovekovnom društvu, Žak le Gof (Jacques le Goff) objašnjava kako je Crkva nametala „običnom” čoveku „svoje” vreme – vreme koje treba da se posveti religioznom elementu života, koje se odvaja za prisustvovanje liturgiji, molitvu, ili učenje crkvenih propovedi i direktiva. Ljudima je ostajalo malo vremena za zabavu i stoga Le Gof prevashodno govori o „dvostruko podeli vremena” na crkveno i radno, kojima dodaje i pojam prirodnog vremena kao treće vremenske dimenzije koja je gradila spoznajni horizont ljudi između otprilike 5. i 15. veka (videti Goff 1977, 30–32).¹⁰³

Možda je pravo mesto gde treba tražiti ispoljavanje novog koncepta vremena – nauka; konkretnije, naučni sholasticizam. Ovde, vreme kao suština podržano je vremenom kao konceptualnom formom i mentalnim oruđem; um može da upotrebljava vreme prema svojim potrebama, da ga deli i meri. [...] Sa napretkom mehanike, istraživanjima *impetusa* i perspektive koja je okrenula vizuelni svet naopačke, formiran je novi pogled na vreme u sholastici. [...] Za učenjaka, kao i za trgovca, vreme i prostor doživeli su značajnu transformaciju (Goff 1977, 50).

Međutim, kako su se formirale određene profesije, novouspostavljeni odnos prema vremenu i podela dana postali su problematični. Le Gof navodi primer trgovine, čiji je lukrativni

¹⁰² Misli se na podelu društva na tri osnovne kategorije: *oratores* (crkveni red, koji funkcioniše prema crkvenim kanonima i molitvenoj praksi – na njegovom čelu je vladar/kralj, koji je, istovremeno, podržan, štićen i veličan od strane ovog reda), *bellatores* (red ratnika ili vojni red – od 12. veka nosi i naziv *militēs*; odnosi se na ratnike, kao i na klasu vitezova koja se postepeno definisala tokom srednjeg veka) i *laboratores* (radnički red – formiran je od ruralne klase [*agricole* i *rustici*]). Treća kategorija je vremenom „podeljena, kako na duhovnom, tako i na materijalnom nivou. Došlo je do podele na viši sloj građanskog društva, [...] i na niži sloj: s jedne strane bili su krupni trgovci i bogataši, a sa druge zanatlije, trgovački putnici i siromašni ljudi” (Goff 1977, 69).

¹⁰³ Radni dan u srednjem veku na Zapadu definisan je sa referencom na vreme koje je Crkva određivala kao *horae canonica* – od izlaska do zalaska sunca. Noćni rad je važio za oblik jeresi i kažnjavao se. Sve do izraženije modernizacije društva radni dan se vezivao za „agrarni ritam”. Do produžavanja radnog dana kao i pojave večernjih poslova dolazi krajem 13. veka, i to na insistiranje samih radnika, koji su, smatra se, na taj način obezbeđivali veću zaradu kroz naplaćivanje prekovremenog rada (više u Goff 1977, 44–45).

odnos prema vremenu prkosio crkvenim shvatanjima da ono „pripada samo Bogu” i stoga, „ne može biti vezano za dobitak”, te objašnjava:

Kada su organizovane tržišne mreže vreme je postalo objekat podložan merenju. [...] Uvećanje monetarne sfere zahtevalo je adekvatnije merenje vremena. [...] Sfera razmene novca prethodi kasnijoj berzi, gde minuti i sekunde mogu doneti ili odneti bogatstvo. [...] Za trgovca, tehnološko okruženje nametnulo je novo i merljivo vreme, drugim rečima – orijentisano i predvidljivo vreme. Druga važna promena tiče se zaključka da vreme košta i to koštanje je vezano za prostor. Za trgovca, trajanje se odnosi na dužinu puta (Goff 1977, 35–36).

Promene u shvatanju vremena ispoljile su se i u sferi umetnosti, u slikarstvu, i oličene su u upotrebi perspektive i takozvanog piktorijalnog vremena. Do srednjeg veka elementi na slikama su predstavljani na jednoj ravni, bez dubine. Razlike u veličini elemenata odražavale su socijalne i religijske hijerarhije, a iz predstave se nije moglo zaključiti gotovo ništa o hronologiji događaja koji su eventualno predstavljani na slikama. Piktorijalno vreme se rađa u sapostavljanju vremenski udaljenih ili sukcesivnih epizoda, doduše ne u skladu sa eventualnom istorijskom hronologijom, nego u skladu sa religiozno prihvatljivim stanovištima. Tako se formira shematska perspektiva i zamišljeni vremenski sled, koji su rezultat hipotetičkog, apstraktnog, božjeg pogleda, a ne pogleda ljudskim okom. (Re)Konstrukcija narativnog sleda događaja ostaje ipak „rezervisana” za muralne i druge likovne cikluse, dok pojedinačne slike i freske, poput znatno kasnijih fotografija, oslikavaju izolovane trenutke.

Osvajajući nove slobode, umetnici počinju da izrađuju portrete (čiji se znatan uspon dešava nešto kasnije, u italijanskoj renesansi) – upravo sa ciljem da „uhvate trenutak”. Najveći broj ranih srednjovekovnih portreta bili su portreti crkvenih donatora, prevashodno pape, i pojavljivali su se na mozaicima i u iluminiranim rukopisima.¹⁰⁴ Lica i figure uglavnom nisu oslikavani tako da pokazuju sličnosti sa stvarnim ličnostima, već su rađeni prema ranohrišćanskoj crkvenoj ikonografiji simbola i znakova materijalizovanih u prostoru po rangu koji im je dodeljen naspram Božjeg. Tek će od druge polovine 14. veka na freskama početi da se pojavljuju sekularne figure sa individualizovanim crtama (pretežno lica donatora na predstavama važnih biblijskih scena). Istovremeno, na slikama koje su zamišljene kao svetovna umetnička

¹⁰⁴ Portret će tek sa pojavom fotografije u 19. veku doživeti „demokratizaciju” u smislu široke zastupljenosti, dostupnosti pripadnicima različitih slojeva. Od srednjeg veka pa sve do uspona građanskog sloja u zapadnoj Evropi oko 1750. godine on je bio privilegija malog broja bogataša. Uz to, srednjovekovno portretno slikarstvo još uvek je uglavnom bilo uklopljeno u religiozne vizuelne kodove, koji su „nudili” sredstva za idealizaciju prikazivanih likova.

Teoretičarka fotografije Žizel Frojnd (Gisèle Freund) proglašava fotografiju „začetkom vizuelne kulture” (Freund 1981, 12), stoga se rano srednjovekovno portretisanje može nazvati dalekom pretečom vizuelne kulture.

dela – prevashodno su to dela rađena za potrebe ukrašavanja dvorskih prostorija i privatnih prostorija vlastele – počinju da bivaju naslikane važne figure hrišćanstva, kao što je Devica Marija. Na taj način – dakle, kroz razvoj srednjovekovnog portretnog slikarstva – dolazi do prodora svetovnih elemenata u kontekst hrišćanskog slikarskog koda i obrnuto, iako je crkveni red generalno pokazivao veliku netrpeljivost prema profanim aspektima.

Ono što vidimo u ranom srednjem veku jeste *blokada* 'niske' kulture od strane 'visoke' kulture, relativno strogo raslojavanje na dva kulturalna nivoa. [...] Ali, dok je ovo raslojavanje rezultiralo formiranjem klerikalne aristokratske kulture, nije se potpuno poklopilo sa društvenom stratifikacijom. Sa karolinškom erom, 'folklorna reakcija' dospeće u sve slojeve i odraziti se na celokupnu zapadnu kulturu 11. veka, zajedno sa širenjem jeretičkih pokreta (Goff 1977, 156).

„Dodir” klerikalne sa svetovnom tradicijom bio je evidentan i na planu jezika. Mada je crkveni red koristio latinski jezik u službene svrhe, u svakodnevnom govoru služio se narodnim jezikom. Takođe, brojne scenske forme duhovne umetnosti, isprva uglavnom osmišljene na latinskom jeziku, vremenom su, radi boljeg „približavanja” vernicima i potencijalnim vernicima, prevedene na narodni jezik, u celini ili parcijalno. Upotreba latinskog i narodnog jezika u srednjovekovnim crkvenim praksama može se smatrati vidom bahtinovski shvaćene *heteroglosije*.¹⁰⁵ Mihail Bahtin je ukazao na činjenicu da je klupko heteroglosije odvijano tokom srednjeg veka sve jasnijim, smelijim inkorporiranjem narodnog jezika (uključujući i oblike vulgarnog jezika, kao što su psovke, kletve i sl.), u sfere „ozbiljnog”, dvorskog (u smislu diplomatskog i u smislu uljudnog) i crkvenog (u smislu latinskog i u smislu bogoslužbenog, liturgijskog) jezika.

Mnoge srednjovekovne scenske i muzičko-scenske forme takođe su bile heteroglosijske. U njima se raznojezičnost ispoljavala kako na lingvističkom planu (na planu govorene i pevane reči), tako i na planu odnosa između hrišćanskih i predhrišćanskih/paganskih elemenata. Među te forme, s jedne strane, ubrajaju se one za koje se može reći da su bile dominantno svetovne po temama, načinima i mestima izvođenja, ali su ponekad sadržavale i elemente hrišćanske ideologije. Recimo, u okviru takozvanih *festivala*, manje putujuće grupe izvođača (minstrela, žongleri, akrobate, bardovi, mimičari, lutkari) priređivale su tačke za narod u kafanama ili na

¹⁰⁵ O ovom pojmu će biti detaljno reči u narednom poglavlju, u okviru razmatranja glavnih tekovina i principâ karnevalizacije književnosti. U sadašnjem trenutku heteroglosiju treba razumeti kao pojam koji se odnosi na *koegzistiranje i mešanje kulturalnih aspekata (elemenata jezika, umetnosti...)* koji potiču iz različitih kulturalnih miljea, naročito iz sfera „zvanične” i „narodne” kulture – dakle, kao svojevrsni sinonim za pojmove poput hibridnosti, eklektike, intertekstualnosti ili politekstualnosti i sl.

trgovima. Bile su to uglavnom lakrdijaške tačke, ali su povremeno izvođene i predstave sa hrišćanskom tematikom, obično o nekom većem prazniku. S druge strane, heteroglosijska obeležja u određenoj meri nosili su i (po temi i crkvenoj kontekstualizaciji) dominantno duhovni scenski oblici, bazirani na raznim transformacijama paganskih i folklornih običaja. Tako je, primera radi, liturgijska drama – scenski oblik na latinskom jeziku, uvršćen u liturgijsku praksu – obuhvatala religiozne rituale sa jakim paganskim konotacijama (poput simboličkih žrtvovanja, pričesti, posvećivanja darova), te i maskaradu koja je, kako je već naznačeno, očuvala jake veze sa drevnim, pagansko-kultnim značenjima.

Hrišćanski oblici teatarskog izraza pojavili su se nakon degradacije i konačnog utihnuća pozorišnih formi na Zapadu i gotovo čisto stagnirajuće reprodukcije komadâ na Istoku. Ponovna emancipacija scenskih umetnosti bila je posledica nastojanja crkvenih predstavnika da približe hrišćanstvo neukom narodu, vizuelno predstavljajući crkvena učenja. Dekoracija katedrala, vitraži, skulpture, slike, dramtizacija i scenska upriličenja bogoslužbenih tekstova trebalo je da ilustruju i posreduju biblijske sekvence, liturgijske odlomke i napise otaca u (pokretnim) slikama. Heteroglosija narodnog i crkvenog omogućavala je edukaciju vernika.

Mada se o ranosrednjovekovnim scenskim oblicima (5–11. vek) ne zna puno,¹⁰⁶ oni su izvesno počivali na tematici i prezentaciji koja je bila upravo „između” nekadašnjih antičkih drama, rituala i formi koje će crkva propagirati u poznom srednjem veku. Među sačuvanim delima izdvaja se šest komada nastalih iz pera nemačke svetovne kanonikinje iz opatije Gandershajm i, kako se smatra, prve post-antičke evropske autorke za scenu – Hrotsvite (935–1000; u napisima se njeno ime pojavljuje i u oblicima Hrotsvit, Roswita, Hrotswitha). Dela su inspirisana Terencijevim komedijama, na latinskom su jeziku i u centar pripovedanja stavljaju ženske likove suočene sa raznim iskušenjima njihove privrženosti hrišćanskoj veri. Autorkina namera bila je da napravi reviziju negativnog portretisanja žena, kakvo se može zapaziti u Terencijevim komedijama.

¹⁰⁶ U izvorima postoje reference na glumce (*histriones*), žonglere, one koji su se ugledali na rimske mimičare, kao i na razne festivale i ceremonije. Popularni pripovedači istorije, legendi i lirske poezije postaju trubaduri. Ali, vrlo malo je napisalo o samoj drami i komadima.



Slika 9: Crtež Hrotsvite iz Gandershajma, autor nepoznat
izvor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Roswitha_of_Gandersheim.jpg

U 10. veku dolazi do prvih interpoliranja scenskih dela u liturgijsku službu. Komadi su priređivani o velikim praznicima, u unutrašnjosti crkve u prostoru koji se zove *platea*, najčešće sastavljenom od nekoliko takozvanih „palata” ili „rezidencija” – scenskih „aranžmana” koji simbolično predstavljaju npr. zamak ili grobnicu. Prve interpolacije bile su kratke dramatizacije biblijskih scena, zvane *tropi* ili *tropari*.¹⁰⁷ Važna vizuelna komponenta tropara je maskarada, koja se pre svega odnosi na bogatu kostimografiju. Funkcija maskarade u troparima (i uopšte u hrišćansko-scenskim delima) je višestruka: ona je nosilac hrišćanske ikonografije, obredni, liturgijski (misni) element, jedna od spona između ritualne i teatarske ekspresije, edukaciono sredstvo pomoću koga se gledalac upućuje u biblijski narativ, kao i označitelj rodnih identiteta likova.

¹⁰⁷ U vizantijskoj tradiciji tropar je ime za specifičan oblik molitvene pesme – himnu svecu; dakle, ne radi se o obliku ekvivalentnom katoličkom troparu.

Najpoznatiji tropar u zapadnoj liturgijskoj praksi jeste *Quem Quaeritis*. On govori o susretu tri Marije, koje dolaze na Hristov grob u želji da celivaju Hrista, sa anđelom. Prema zapisanim objašnjenjima vinčesterskog biskupa Etelvolda (Ethelwold), stihovi tropara su iz *Regularis Concordia-e* i izvode ih četiri sveštenika prema određenom scenariju. Jedan od njih predstavlja anđela, obučen je u odoru i nosi maslinovu grančicu u ruci. On seda pored inscenirane grobnice na kojoj se nalazi krst i koja je postavljena kod crkvenog oltara. Ostali sveštenici (Marije), prurušeni ogrtačima, prilaze noseći kandila. Anđeo postavlja pitanje: „Koga tražite?” („*Quem quaeritis?*”), a Marije odgovaraju u unisonu. Komad se odvija u dijalogu, a Marije se takođe obraćaju i horu, koji ima ulogu posmatrača, „publike” ili „svedoka”.

U 13. veku došlo je do znatnog usložnjavanja narativa i naracije liturgijskih scenskih komada i oni su postali prave *liturgijske drame* sa više likova, razrađenijim zapletima, aktivnijim učešćem hora, većim scenskim prostorom (razni delovi crkve dobili su uloge „palata”; horska lođa je mogla predstavljati raj i sl.), ubedljivijim scenskim efektima (efekti su proizvođeni pomoću čitavih mašinerija)¹⁰⁸ i kompleksnijom maskaradom. Zbog toga, izvođenje drama polako se premeštalo iz unutrašnjosti crkve (koja je često bila isuviše mala) najpre u crkveno dvorište, a zatim i dalje na otvorene gradske površine, gde je ujedno moglo i više gledalaca da prisustvuje izvođanju. Shvativši da se interesovanje ljudi za liturgijske drame stalno uvećavalo, sveštenstvo je počelo da prevodi komade sa latinskog na narodni jezik.

Crkva je neko vreme uspevala da održi kontrolu nad temama i koncepcijom izvođenja komada, ali je „izlazak” scenskih dela u javne prostore rezultirao time da je sekularna zajednica preuzimala sve više odgovornosti za izgled komada. Od crkve se tražilo odobrenje scenarijâ, a razna esnafska udruženja polagala su prava na specifične teme, te je, na primer, u nekom gradu, izvođenje komada na temu Tajne večere kontrolisalo, recimo, udruženje pekara, drugde – udruženje trgovaca, itd. Produkcija i finansijska podrška produkciji komada prešla je sa crkve na gradsku vlastelu. Može se reći da su cele gradske zajednice na neki način učestvovala u postavkama komada: radnici su gradili bine, aristokratija je ustupala svoju odeću kao kostime, žene su kuvale za glumce i posetioce, građani su stupali u hor. Iako su sveštenici prestali da glume, a uloge sada preuzimali građani, ženama još uvek nije bilo dozvoljeno da izlaze na scenu (osim u nekoliko slučajeva o kojima svedoče pojedini spisi o francuskoj srednjovekovnoj drami). Stoga, maskarada je i dalje bila presudna za polnu i rodnu identifikaciju uloga.

U predrenesansnom periodu došlo je do slabljenja kulturno-društvenog uticaja Crkve, odnosno do jačanja sekularnog društvenog aspekta. Biblijske teme scenskih dela su opstajale, ali više nisu bile isključivo ozbiljnog karaktera – počeli su da se pojavljuju i komadi zabavnog karaktera, kao što su *Gozba luda* i *Mladi biskup(i)*, u kojima dominiraju pokreti i ples i postoji određena doza parodije na račun sveštenstva i crkvenih praksi.¹⁰⁹ Započinje i stvaranje dela

¹⁰⁸ Među scenskim efektima, omiljeno je bilo „letenje”: anđeli su prikazivani sa krilima i konopcima podizani „u raj”; scene uskrnuća su podrazumevale podizanje Hrista. Jedno od scenskih „pomagala” – kružna vrata – koristilo se za trikove iznenadnih pojavljivanja i nestajanja. Korišćena je i vatra kao simbol čudovišta iz pakla.

¹⁰⁹ *Gozba luda* – doslovni prevod franc. *fête des fous* i engl. *feast of fools*, događaj još poznat i kao lat. *festum fatuorum*, *festum stultorum*, *festum hypodiconorum* – naziv je popularnih srednjovekovnih festivala održavanih širom Evrope. Osnovna ideja ovih festivala bila je da se subvertira zvanična društvena hijerarhija putem dodeljivanja fiktivne moći inače potčinjenim društvenim slojevima. U ceremonijalnim predstavama ismevane su

sekularne tematike, na primer o gradskoj svakodnevnicu. U poznijem srednjovekovnom teatarskom životu, tako, mogu se pratiti dve dominantne linije scenskih dela: linija duhovnih komada, ozbiljnih ili parodijskih, sa misterijama, mirakulima i moralizatorskim komadima kao osnovnim tipovima ostvarenja¹¹⁰ i linija sekularnih komada sa interludijima, maskama, farsama, sekularizovanim moralizatorskim komadima i narodnim komadima kao glavnim predstavnicima.¹¹¹

Heteroglosijska priroda srednjovekovne drame posebno je došla do izražaja u sekularnoj produkciji scenskih komada. Recimo, u interludijima i farsama kombinovani su elementi alegorije, klasičnog mita i dvorske zabave (plesa, muzike, spektakla); u sekularnim moralizatorskim komadima alegorija je, pak, pomešana sa političkim, često dnevno-političkim, temama.¹¹² U ovim formama korišćene su brojne maske i scenska pomagala, poput sveštenih ogrtača na koje su dodavana anđeoska krila, mačeva, ogledala... Likovi koji oličavaju dobro bili su obučeni u bogato ukrašene odežde, a likovi koji oličavaju zlo zastrašivali su gledaoce svojim zazornim pojavama; „obični” ljudi bili su obučeni prema društvenom rangju.

Na samom isteku srednjovekovne ere scenska umetnost nanovo doživljava neke temeljne promene. Pored jake sekularizacije na planu tematike, pisci se okreću i antičkim uzorima, tražeći inspiraciju i određena naraciona rešenja. U pogledu organizacije i institucionalizacije počinju da se definišu obrisi profesionalnog pozorišta i profesionalne glume, usled čega teatar dobija i komercijalne aspekte, nasuprot neprofitabilnim „narodnim” događajima koji su prethodno činili osnovu scenske delatnosti. „Akumulacijom” prethodno opisanih aspekata sekularizacije pozorišta (upotrebe narodnog jezika, pisanja na teme iz svakodnevnog života, udaljavanja od crkvenih kanona, fizičkog istupanja izvođenja iz crkvi na ulice...) i negovanjem heteroglosije,

crkvene prakse tako što su se u ambijentima pravljenim da liče na crkvene prostorije organizovale maskarade, svetovne igračke i pevačke tačke i sl.

Mladi biskup ili *mladi biskupi* – doslovni prevod engl. *boy bishop* ili *boy bishops* – predstavlja široko zastupljeni srednjovekovni običaj prema kome jedan ili više dečaka, najčešće član(ovi) crkvenog hora, parodira(ju) stvarnog biskupa. Običaj se uglavnom sprovodio na Dan mladenaca vitlejemskih.

¹¹⁰ Misterije su zasnovane na pričama iz Biblije, mirakuli su posvećeni životima svetaca, a moralizatorski komadi su alegorijski prikazi života i smrti, bilo biblijskih likova, bilo svetaca, bilo običnih ljudi.

¹¹¹ Budući da drugospomenuta linija scenskih komada najavljuje ili, pak, u nekim aspektima otelotvoruje karnevalski duh poznog srednjeg veka, u tekstu koji sledi biće više reči o njenim karakteristikama.

¹¹² Interludijumi: kratki komadi izvođeni između posluženja na dvorskim večerama; u njima se ismevaju prisutni gosti.

Farse: duži komadi od interludijuma; u njima se ismevaju ljudske osobine poput cicijaštva, pohlepe, ili neiskrenosti.

teatar je „stasao” u nosioca hijerarhijskih inverzija zvanične kulture i njegova načela bitno će figurirati u renesansnom karnevalu i, uopšte, u oblikovanju karnevalske kulture.¹¹³

¹¹³ Heteroglosijski principi u kreativnoj sferi, bilo vezanoj za crkvenu tradiciju bilo u sekularnom kulturološkom okruženju, figurirali su i u stvaranju brojnih drugih, a ne jedino pozorišnih formi. Na primer, neke od muzičkih formi, koje bi mogle da se ovom prilikom istaknu po „susretu” upadljivo različitih kulturalnih kodova, jesu ranije spomenute mise parodije, potom moteti, madrigali, trubadurske i truerske pesme... Među ovim formama, motet je verovatno najizrazitije heteroglosijska forma, s obzirom na to da u toku svog ranog (srednjovekovnog) razvoja objedinje u okviru zasebnih kompozicija *više lingvističkih jezika* (deonicu na latinskom jeziku i deonice pisane na narodnom jeziku ili, čak, nekoliko narodnih jezika istovremeno) i *više raznorodnih muzičkih materijala* (latinski crkveni napev, koji se preuzima iz liturgijske prakse i sekularne, obično originalno komponovane melodije). U VI poglavlju ove studije motet će biti detaljno razmotren kao forma koja predstavlja primer karnevalizovane muzičke forme.

4d. Rani razvoj karnevala u poznom srednjem veku i renesansi

Nasledivši niz karakteristika do sada spomenutih ekspresivnih oblika, karnevalska forma započinje život u poznom srednjem veku i postaje amblem praznovanja, smeha i slobodnog ponašanja. Kako je ranije napomenuto, vrednosti koje je promovisao karneval bile su društveno prihvatljive tokom propisanih perioda u godini, a sa nastupom sezone posta karnevalsko delovanje je zvanično jenjavalo i „selilo se” u privatnu društvenu sferu. Ponašanja kao što su: psovanje, humorističko prikazivanje elementarnih telesnih radnji (uriniranja, defekacije i puštanja gasova), prežderavanje hranom i pićem i podrigivanje – van karnevalskog slavlja važili su za javno neprihvatljive radnje.

Tokom srednjeg veka javna i privatna sfera života tek su dobijale svoje obrise. Kodovi ponašanja koja pripadaju jednoj, odnosno drugoj sferi biće jasnije profilisani u ranoj renesansi, a njihova diferencijacija imaće značajnu ulogu u identifikaciji modernog subjektiviteta.

Rukovođenje otpadom i rođenje modernog subjekta [misli se na početke modernosti u renesansi, *prim. aut.*] su neodvojivi. [...] Anus, isključivo povezan sa defekacijom, reprezentuje domen bića, individualno, privatno (Allen 2007, 15).

Uklanjanje mnogih telesnih radnji iz javne sfere¹¹⁴ predstavlja jednu od najranijih manifestacija formiranja kapitalističkog društva, u kome koncept privatnosti – dakle, privatnost u svojoj *apstraktnoj formi* – predstavlja „buržoasko stanje bića” (Allen 2007, 18). Sfera privatnosti je, kako je rečeno, uspostavljena i u srednjem veku, ali je ona bila

relativno nezavisna od novca. [...] Privatnost nije bila jednostavno privilegija onih koji su mogli da priušte zatvoreni toalet, već je predstavljala etiku telesnog, regulisanu klasnim, rodnim i materijalnim statusom. [...] Suprotno tome, moderna privatnost odvaja se od konkretnih okolnosti i pojedinačnog tela i osvaja status robe; za ranog modernog subjekta, to je luksuz koji se može priuštiti novcem (Allen 2007, 17–18).

¹¹⁴ Ove radnje nisu sakrivene samo od pogleda, nego i od domašaja ostalih čovekovih čula, na primer mirisa. Prema jednom renesansnom propisu, zapisanom u knjizi namenjenoj edukaciji mladih, stoji: „Nemojte podrigivati u nečije lice, jer tako ispuštate smrdljiv zadah” (prema Allen 2007, 48). „Ono što se danas naziva ‘ličnim prostorom’ zapravo je mesto razmene mirisa, gde se odnos subjekat-objekat testira i uređuje; neki mirisi su dopušteni, a neki nisu” (Allen 2007, 48).

Renesansno društvo zapravo je toliko insistiralo na uvođenju i regulisanju higijene, urbanizaciji,¹¹⁵ kao i emancipaciji individue putem usvajanja prikladnog ponašanja da je renesansni čovek sebe video „kilometrma daleko” od srednjovekovnog čoveka.

[Fransoa] Rable artikuliše (ranu modernu) percepciju srednjovekovnih ljudi kao nekontrolisanih defekatora. Gargantuina histerična defekacija rezultat je njegovog lošeg (to jest, sofističkog i sholastičkog) obrazovanja. Jedino pročišćenje i strog režim humanističke nege tela i uma mogu da proizvedu racionalniji telesni otpad, blagovremeno i privatno (Allen 2007, 15).

Srednjovekovni svetonazor zasnivao se na aristotelovskom shvatanju hijerarhije živog sveta i kosmosa – na odnosu između „višeg i nižeg nivoa (stratuma)”.¹¹⁶ Renesansa je razorila ovakvo shvatanje: umesto na „vertikalni” poredak „stratumâ”, stavljen je akcenat na „horizontalni” poredak (posmatranje pojava u perspektivi), i to u odnosu na čoveka i njegovu telo, koje se, prema novoutemeljenim nazorima, nalazi u centru kosmosa. Renesansni čovek je ovladao umećima pomoću kojih je „ukrotio” prirodu i okrenuo njene fizičke zakone u svoju korist. To vodi ka budućem tehnološkom napretku.

Nakon izuma avijacije (koji Rable predviđa), čovek će diktirati vremenom, dostići će zvezde i osvojiti ih. Cela slika trijumfa čovečanstva sagrađena je na horizontalnoj liniji vremena i prostora, tipičnoj za renesansu (Bakhtin 1995a, 252).

Kao delo u kome je sublimirano filozofsko shvatanje čovekove centralne pozicije u univerzumu Mihail Bahtin navodi

čuveni Pikov (Pico della Mirandola) *Govor o dostojanstvu čovekovom (Oratio de hominis dignitate)*, [...] posvećen tome kako je čovek superiornije biće od svih drugih bića, uključujući i nebeska, zato što on nije samo biće nego je i postanje. Čovek je izvan hijerarhija, jer hijerarhije determinišu samo stabilna, nepokretna i nepromenljiva bića, a ne slobodno postajanje. [... U drugom delu ovog autora], *Apologija*, obrađena je tema mikrokosmosa (u vezi sa idejom prirodne magije) i ‘univerzalnog saosećanja’, zahvaljujući kojima čovek može u sebi da kombinuje više i niže, blisko i daleko, i može da prodre u sve tajne sakrivene u dubinama zemlje (Bakhtin 1995a, 248–251).

¹¹⁵ U ranoj renesansi dolazi do masovnog naseljavanja većih evropskih gradova i značajne izgradnje gradskih infrastrukture (opširnije u Wyly 2012).

¹¹⁶ Prema Aristotelovim učenjima, univerzum je zasnovan na četiri elementa (zemlji, vodi, vazduhu i vatri), od kojih svaki ima zaseban rang u strukturi, dok je iznad našeg sveta svet nebeskih tela, koji se ne povinuje zemaljskim zakonima. Najbliži element centru je zemlja i bilo koji deo koji se odvaja od zemlje pada, težeći da se vrati centru. Vatra, pak, uvek ide dalje od centra, na gore. Između zemlje i vatre se nalaze voda i vazduh. Svi fizički fenomeni dešavaju se tako što se elementi transformišu u druge, njima najbliže elemente: vatra u vazduh, vazduh u vodu, voda u zemlju. Nebeska tela, pak, sastavljena su od posebne materije, *quinata essentia*, koja se ne transformiše.

Rensansni napredak na planu diferencijacije javne i privatne sfere, urbanizacije, tehnološke modernizacije i izgradnje higijenskih navika zbivao se postepeno, oblikujući principe oficijalne kulture i njenog diskursa.¹¹⁷ Forme smeha (bahtinovski rečeno), a među njima naročito karneval, gradile su prema spomenutim kulturno-društvenim tekovinama subverzivni, invertirajući, čak i negirajući odnos. Sâmo karnevalsko vreme, koje se povinuje *agrarnom* tempu, opiralo se modernizujućoj tehnologizaciji i industrijalizaciji:

Privilegovanjem odmora u odnosu na rad, karneval priziva predindustrijski socijalni ritam. Afirmišući snagu imaginacije i fantazije nasuprot razumskoj logici i opirući se tiraniji satnice u korist organskog i sezonskog temporalnog toka, karneval nudi ono što je Gete nazivao 'der Menschen wunderliches Weben' (divna tekstura čovečanstva) – konfuziju, kaos... kao alternative efikasnosti proizvodnog, industrijalizovanog sveta (Riggio 2004, 19).

Telesne radnje u karnevalima izlazile su iz privatne sfere (natrag) u sferu javnog i kolektivnog. One su često predstavljale okosnicu karnevalskih tačaka:

Znamo da su pražnjenja igrala veliku ulogu u ritualu *praznika luda*. Za vreme svečane službe izabranog lakrdijaškog episkopa, u samom hramu kadilo se, umesto tamjanom, izmetom. Posle bogoslužjenja kler je sedao u taljige natovarene izmetom; klerici su se vozili po ulicama i bacali izmet u narod koji ih je pratio (Bahtin 1978, 162).

Telesne izlučevine i otpaci u karnevalskom kontekstu tretiraju se kao „vesela materija” – pripisuju im se životvorna snaga i druga, pozitivna značenja.

Ne zaboravimo da je *mokraća* (kao i izmet), *vesela materija*, koja istodobno snižava i ublažava, koja *strah* pretvara u *smeh*. Ako je izmet nešto na sredini između tela i zemlje (to je smehovni beočug koji spaja zemlju i telo), *mokraća je nešto na sredini između tela i mora*. [...] *Izmet i mokraća otelovljuju materiju, svet, kosmičke elemente*, čine ih nečim intimno-bliskim i *telesno-shvatljivim* (jer to su materija i elemenat što ih rađa i izlučuje telo samo). *Izmet i mokraća pretvaraju kosmički užas u veselo karnevalsko strašilo* (Bahtin 1978, 351).¹¹⁸

¹¹⁷ Uz to, društvena emancipacija od crkvenih kanona dovela je do nove podele vremena, u kojoj je *vreme posvećeno zabavi* dobilo na značaju.

¹¹⁸ Bahtin objašnjava da je renesansno, karnevalsko shvatanje telesnih izlučevina, između ostalog, interpretacija i iskrivljenje antičkih medicinskih tumačenja određenih telesnih procesa, predstavljenih u *Hipokratovom zborniku*. „Evo kratkog odlomka iz dela *O vetrovima (De flatibus)*: 'Tela ljudi i drugih živih bića hrane se hranom tri vrste; ovo su imena te hrane: hrana, piće, vazduh (*pneuma*). *I vazduh koji se nalazi u telima zove se vetrovi, a onaj van tela – vazduh*. Ovaj drugi, najveći je gospodar svega i u svemu, te mu treba razmotriti moć. [...] Prostor između neba i zemlje ispunjen je vazduhom, i on je *uzrok zime i leta*. [...] *Vazduh usmerava putanju Sunca, Meseca i zvezda*. [...] Ali i za smrtnike on je *uzrok života*, a za bolesne *bolesti*.' [...] Autor ovog dela smatra vazduh osnovnim elementom tela. Ali on taj element, izvesno je, ne zamišlja u obezličenoj fizičko-hemijskoj formi već u njenim *konkretnim i očigledno-slikovnim* ispoljavanjima. [...] Antička medicina predstavljena u *Hipokratovom*

U toku karnevalske sezone, higijena je bila zapostavljena kategorija.

Sâm karneval se poistovećuje sa onim što je prljavo, bestijalno i mitski iskonsko, kao što su: fekalije, blato, menstrualna krv. [...] Karnevalska 'nečistoća' ima i sociološke i mitske aspekte (Riggio 2004, 15).

Karnevalska urbanizacija je retrogradna. U vreme trajanja karnevala gradski prostori (ulice i trгови) pretvaraju se u velike scene, poprišta procesija karnevalskih likova, gozbi, muzičko-scenskih nastupa, sportskih nadmetanja i drugih vašarskih zbivanja. Gradska čistoća se slabije održava, gradnje objekata se zaustavljaju i proces urbanizacije u prazničnoj sezoni, u stvari, stagnira.

Kao estetički ekvivalent društvenom protestu, karneval prisvaja gradske ulice i druge urbane prostore ili seoske trgove, i to ne samo radi kratkotrajnih zadovoljstava, nego i da bi implicitno (i za mnoge učesnike verovatno i nesvesno) afirmisao svoje pravo na ove prostore. Transformišuća energija mase povezuje festivalski svet sa društvenim angažmanom, prestupima granica, definisanjima i obeležavanjima teritorija na razne načine. Prisvajanje ulica i zamenjivanje korporativnosti festivalskim raspoloženjem na nekoliko dana možda deluje samo kao privremena inverzija, ali spajanjem materijalnog i estetskog putem transformacije samog prostora, ovakva apropijacija ostvaruje dugotrajniji efekat na celu kulturu (Riggio 2004, 24).

Veza između karnevalskih dešavanja i procesa urbanizacije, ali i razvoja modernosti u zapadnoj Evropi uopšte, od velikog je značaja:

Od prvih zapisa o karnevalskim dešavanjima, početkom 12. veka, pa do danas, karneval je povezan sa procesima urbane ekspanzije i razvojem velikih gradova koji je vodio do industrijske revolucije, kolonijalnih i postkolonijalnih zauzimanja u 'Amerikama', kao i do rađajućeg post-nacionalnog globalizma ranog 21. veka (Riggio 2004, 13).

Trend profesionalizacije, vezan za modernizaciju društva, a oličen u formiranju fenomena slobodnog umetnika, preokrenut je u karnevalu odnosom učesnik-gledalac, tačnije (ponovnim, ritualnim) izjednačavanjem ovih kategorija. U karnevalu su svi i učesnici i gledaoci i svako ima slobodu da bude i/ili jedno i/ili drugo, kada god to poželi. Karnevalska liminalnost podseća na ritualnu: gledalac je (i) učesnik, takođe – svakodnevnica i utopija su pomešani, kralj postaje prosjak i obrnuto, vladar se postavlja i abdikuje, a luda je izvor mudrosti. Proizvodnja značenja je permanentna i odvija se u zajedništvu, a zajedništvo je postignuto opštim

zborniku smatrala je svakojaka izlučivanja izuzetno značajnim. Slika tela za lekara je prvenstveno slika tela koje luči mokraću, izmet, znoj, sluz, žuč" (Bahtin 1978, 372–376).

razumevanjem kulturoloških i bihevioralnih kodova i gotovo jednakim pogledom svih učesnika karnevala na vrednosti i osobine društva i kulture.

Čini se da je karneval uistinu bio inkluzivna, demokratska forma, u kojoj su svi učestvovali. Upotreba maski je omogućavala da se u vreme karnevala bira, menja, uzima ili odbacuje određena uloga (identitet), koja je sobom nosila i konotacije staleža, bogatstva ili siromaštva, nacionalnosti, itd.

Ono što je izdvajalo pismene, u većinski nepismenom društvu, nije bilo njihovo izuzeće iz popularnih kulturalnih formi, nego njihovo dodatno učestvovanje u učenjačkoj eliti i kulturi (Dentith 1995, 72).

Takva situacija trajala je sve do 17. veka, kada se uočava postepeno smanjenje učestvovanja aristokratije u formama narodne kulture, ali se smatra da je do tog vremena gotovo svako uzimao učešće u karnevalu, „uključujući poznate i moćne ljude koji su zapravo pisali komade, pesme i farse za karnevalska izvođenja” (Dentith, ur. 1995, 73).¹¹⁹

Pored prethodno navedenog, *karnevalska kultura shvata samog čoveka kao prizemno, a ne uzvišeno biće – biće koje je svedeno na vlastitu telesnost, podložno ismevanju i karikiranju*. Ako se čovek i razumeva kao subjekat koji stoji u centru univerzuma, njegovo telo je, iz vizure karnevala, u interakciji sa univerzumom, u „dodiru sa svetom”, kako kaže Bahtin. Ono se menja i raste do neslućenih visina i širina, nadilazeći i prevazilazeći samo sebe, te postaje univerzalno, narodno telo – simbol svih ljudi i njihovog jedinstva s prirodom i svemirom. Ovom predstavom čoveka raspršeni su renesansni ideali telesne „celovitosti”, skladnosti forme (tela) i jedinstvenosti (tela i subjekta).

„Beskrajno telo” se u kontekstu karnevala prikazuje *na groteskan način*: kao nekoherentno, neprirodno, preuveličano i nakaradno telo. Figure imaju dugačke ekstremitete, glava im je nesrazmerno velika i naglašene su crte lica, prevashodno oči i usne. Poseban akcenat u tom, maskaradnom prikazivanju stavlja se na genitalije, čije hiperbolisanje simboliše životni ciklus: rađanje, rast, umiranje i uvek ponovno nastajanje (to je ambivalentna konotacija groteske, koja dolazi do naročitog izražaja kada se radi o grotesknim *ženskim* figurama/telima, o čemu će biti reči kasnije).

¹¹⁹ U kasnijem toku rada biće opisan proces distanciranja više društvene klase od narodnih prazničnih dešavanja, ali i „tačke” dodira između klasâ. To će biti učinjeno u kontekstu sagledavanja karnevalizacije likovnog umetničkog izraza na primeru slikarstva Pitera Brojgela Starijeg (Pieter Brueghel, Breughel ili Bruegel, zavisno od izvora).

Razdvajanje i rekombinovanje delova tela, karakteristični za groteskno prikazivanje, povezani su sa kolektivnim i čulnim iskustvom karnevalske proslave, u kojoj je društvena hijerarhija rasturena i reformirana na parodijski i ekscentričan način. Fizičko telo je mikrokosmos 'tela' naroda (Brandist 2002, 141).¹²⁰

Groteskno telo čini esenciju karnevalske ikonografije, odnosno karnevalizovanog folklora, kako kaže Bahtin (prema Brandist 2002, 140). Kao *osnovna karnevalska slika*, slika grotesknog tela biće *apropriirana u umetnosti i književnosti*, shodno čemu će figurirati kao jedan od najznačajnijih elemenata *karnevalizacije* (umetnosti i književnosti), a time, nadalje, i procesa teorijske *aproprijacije* (pojmovi karnevala i maskarade) – ovome će biti posvećena pažnja u narednom poglavlju, gde će groteska biti sagledana dominantno u sferi književnosti i iz ugla njene opštije semantike (kao nosilac ambivalentnih značenja i žanrovskog potencijala, specifičnog naracionog pristupa oblikovanju književnih dela, te i spomenute slikovne/ikonografske sadržine koja se u procesu karnevalizacije, kako će se videti, remedijalizuje). Na ovom mestu groteskno telo je shvaćeno u smislu svoje *pojavnosti*, slikovnosti u okviru karnevalskih događanja.

Groteskna vizija tela je rođena u antičkoj komediografskoj slici velikog, neprirodnog korpusa koji veličinom daleko prevazilazi prirodno telo. Kako svedoče prikazi scena iz rimskih pozorišnih komada na vazama s kraja 5. i iz 4. veka p.n.e., glumčeva pojava je jedinstvena, prenaplašena maska, obično falusoidnog oblika koji se dobija pomoću debelog, naloženog odela (više u Olson 2007, 13). Maskiranje se u antičkom teatru shvatalo kao proizvođenje karikaturalnog i simbolički potentnog tela korišćenjem različitih materijala, boja i oblika. Dalje kroz epohe, groteskno (telo) se oblikovalo, profilisalo i definisalo u odnosu, to jest u kontrastu sa klasičnim (telom). U ovoj opoziciji diferencirala su se gotovo sva značenja važna za promišljanje kulturoloških uslova u kojima se zbivaju komediografske produkcije, i karnevali, kao i *aproprijacije* karnevala.

Naročito ikonografski distinktivna, a ujedno simbolički potentna, jeste groteskna reprezentacija *ženskog tela*. Simboli plodnosti i majčinstva (nabujale grudi, uvećan ženski polni organ) dominiraju ikonografijom mnogih karnevalskih tela, manifestujući srednjovekovnu i

¹²⁰ U potrazi za „izvorima smeha”, Anri Bergson je pretpostavio da će „proširivanjem [prikaza] svako prerusavanje postati komično, ne samo prerusavanje čovjeka nego isto tako i prerusavanje društva, pa i same prirode” (Bergson 1958, 28).

renesansnu predstavu o ženi kao, pre svega, reproduktivnoj snazi. Percepcija ženske „svedenosti” na funkciju rađanja potiče od

oblika muškog besa, koji se oslanja na fantaziju o proždrljivoj vulvi, crnoj rupi koja guta i u kojoj nestaje muški polni organ. Rable sumira ovu fantaziju u priči o lavu koji misli da je ‘ona ženska stvar’ (*comment a nom*) smrtna rana, te donosi osamnaest bala mahovine da je ispuni. Nakon šesnaest i po bala, lav još uvek puni i iznenađeno uzvikuje: ‘Que diable ceste playe est parfonde’ [Dođavola, kako je duboka ova rana, *prim. aut.*]. Ta je fantazija takođe prisutna u srednjovekovnoj medicini, gde se u traktatima pisalo o tome da je materica poput magneta koji privlači spermum tolikom silinom da ‘usisava penis’ (Allen 2007, 59).

Iako konotira životni ciklus, koji prvenstveno obezbeđuje žena kroz polubožanski posao darivanja života, žensko telo u karnevalu je korporealno i deli sudbinu degradacije drugih, ostalih pojavnih formi u karnevalu. Karnevalska degradacija zapravo je samo svođenje na prizorno, pojavno (telesno, masku i pokret) i „nije čisto negativan proces. Izvedena u karnevalu, [... ona] podseća da smo svi ljudi od krvi i mesa, a time od hrane i vode – ova degradacija je istovremeno i potvrda” (Dentith, ur. 1995, 144). Žensko telo, tako, nije dovedeno do materijalne banalnosti u cilju banalizovanja ženske društvene uloge; naprotiv, žena je ravnopravni učesnik karnevala, za razliku od veoma eksponirane inferiornosti žene u zvaničnoj kulturi srednjeg veka (od uloge žene u društvenim zajednicama do njene uloge u crkvi, pa samim tim i intelektualnoj i kreativnoj sferi). Takođe, ono nije materijalno naglašeno da bi odslikavalo načela materijalističkog poimanja sveta (koje nije bilo strano feudalnom društvu), budući da nije nosilo značenje pojedinačnog, konkretnog tela žene. Ono je, pak, bilo telo koje u sebi najbolje sublimira značenja otvorenog, „nedovršenog” tela.

Kroz afirmativno poimanje degradacije, materijalizacije, telesnog otpada i đubreta konstituiše se karnevalska estetika, estetika grotesknog. U karnevalu, đubre je plodno i obećavajuće, a amorfnost je sasvim prihvatljiva estetska kategorija:

Ono što je odlično u vezi sa otpadom je što ne znate čega tu stvarno ima. Otpad obećava i iznenađuje, ponekad zlatom, a ponekad nečim mnogo gorim. Možemo jedino biti sigurni da ono što priželjkujemo neće biti čisto, biće pomešano sa odvratnim, jer to je karakter đubrišta. *Dissecta membra*, olabavljeni, omlitavljeni delovi, priljubljeni iako su prekinuti. Šta se to nalazi na gomili đubreta? Šta god je odbačeno, nekorisno i polomljeno. [...] Gnusno i brutalno, đubre nema određen oblik, formu, ni definiciju; ono je potencijalno beskrajno, ispunjava bilo koji prostor. Nema nikakvo estetsko jedinstvo. [...] Jedino smeh, čini se, prihvata parcijalno kao parcijalno (Allen 2007, 4–8).

Karnevalski odnos prema stvarnosti (te i svetonazoru vremena u kome se karneval profilisao kao društveni događaj i institucija) ostvario je značajan efekat u procesu karnevalizacije književnosti/umetnosti i, dalje, teorijske aproprijacije pojma karnevala. Kada su umetnost i književnost „usvojile” (to jest, remedijatizovale) karnevalske slike, odnosno, kada su, zajedno sa teorijom, „primenile” određene principe karnevalizacije, o kojima će biti reči u daljem toku rada, one su u vlastite izražajne sfere aproprirale i značenjske „slojeve”, ambivalentnosti i paradoksalnosti karnevala kao društvene prakse. Za razumevanje procesa karnevalizacije, tako, inicijalno razumevanje društvene situiranosti karnevala – a to prevashodno znači njegovog uveseljavajućeg i, u isti mah, subverzivnog delovanja – pokazuje se kao izuzetno značajno.

4e. „Umnožavanje” društvenih funkcija maskarade od poznog srednjeg veka do 20. veka

Maskarada je preko srednjovekovnih hrišćanskih scenskih komada doživela „izlazak” u javni prostor i „podelila sudbinu” nove vrste organizacije i institucionalizacije sa scenskim formama, postavši tako i karnevalski element. No, istovremeno, ona je bila i nezaobilazan činilac dvorske kulture, čime je, na pragu modernog doba, ostvarena njena ranije spomenuta ambivalentna društvena funkcija. Ta ambivalentnost društveno-kulturalnog konteksta u kome figurira srednjovekovna i kasnija, renesansna maskarada, proizvod je potrebe različitih socijalnih slojeva za vlastitim načinima izražavanja, razonode, međusobne interakcije, druženja, pa i samoidentifikacije i samopotvrđenja. Međutim, bez obzira na sociološke diferencijacije karnevalske i dvorske maskarade, maskarada predrenesansnog perioda je jedinstvena po tome što predstavlja *izraz sekularizacije društva*. Ona je tekovina koja se udaljava od crkvenih ustrojstava i – kako u slučaju karnevalskih dešavanja tako i u slučaju dvorskih zabava – vezana je za narodne teme, folklornu ikonografiju, povratak na klasične kodove, paganstvo i jeretički poredak.

Maskenbali su na dvorovima često organizovani u čast vladara ili vladarskog para i nekog važnog događaja u njegovom/njihovom životu. Maskarade su u tim slučajevima osmišljavane u obliku alegorijskih scena u kojima su veličani vladari. Na primer, na čuvenom maskaradnom događaju *Bal des Ardents*, održanom 1393. godine na dvoru Šarla VI u Parizu u čast venčanja glavne kraljičine dvorske dame, kralj i nekoliko njegovih pratilaca bili su maskirani (prekriveni krznom) u „divlje muškarce” (poput onih prikazanih na ilustraciji Albrehta Direra [Albrecht Dürer] s kraja 15. veka).¹²¹

¹²¹ Ova maskarada ostala je zapamćena po tome što je kostime nekoliko učesnika zahvatio plamen obližnjih baklji, usled čega su ti učesnici nastradali. *Divlji muškarci* (arh. engl. *woodwoses* ili *wodewoses*) su mitske figure u evropskoj srednjovekovnoj umetnosti i književnosti, simboli velikih lovaca, ratnika i ljubavnika. Od 12. veka, vizuelno se predstavljaju kao pojedinačne muške figure (ređe ženske figure ili cele porodice) prekrivene maljama/krznom. Izgleda da ove figure vode poreklo od drevnih mitskih bića – satira i fauna. Zbog ikonografije, odnosno maskradnog predstavljanja divljih muškaraca na maskenbalu na dvoru Šarla VI, smatra se da *Bal des Ardents* otkriva tenziju između hrišćanskog poretka, kome su pripadali kralj i francuska vlast, i latentnog paganizma, koji je postojao u francuskom društvu 14. veka (opširnije u Veenstra i Pignon 1997).



Slika 10: *Woodwoses*, ilustracija Albrehta Direra (1499)
izvor: <http://rosamondpress.files.wordpress.com/2013/05/bruce55.jpg?w=640>

Dvorske maskarade mogle su, pak, da budu i oblik čiste dvorske razonode. Na njima su se učesnici preoblačili i, navlačeći maske, igrali igru zamene identiteta.

Koreni evropske dvorske maskarade nalaze se u nizu procesualnih (kako religijskih, tako i sekularnih) događaja, uglavnom praktikovanih u srednjovekovnim italijanskim gradovima. Ovi događaji su bili narativno oblikovani i odvijali su se u formi povorki koje prolaze kroz grad na mobilnim scenama. Od 16. veka na dvorovima širom Evrope održavale su se zabave pod imenom *maske*. Maske su obuhvatale muziku, ples, pevanje, glumu i bogatu scenografiju i kostimografiju. Vladari su retko govorili, pevali, plesali i glumili u tačkama, ali istorija maskarade beleži nekoliko vladara koji su bili istaknuti performer, poput Ane od Danske (supruga kralja Džejmsa Prvog), Henrija Osmog, Čarlsa Prvog i Luja Četrnaestog.

Renesansna karnevalska maskarada ugleda se takođe prevashodno na italijansku praksu uličnog maskiranja tokom festivalâ. Rane reference na karneval su još iz 12. veka i odnose se na dešavanja u Veneciji,¹²² međutim institucija karnevala dobila je distinktivnu formu u 15. veku, do kada su slavlja karnevalskog tipa, i njima svojstvene maskarade, već bili održavani širom Starog kontinenta. Profilisanju vizuelnog identiteta renesansne karnevalske maskarade posebno je doprinela komedija del arte – improvizovana scenska forma, koju karakteriše dijapazon tipiziranih komičnih likova, poput Arlekina, Kolombine, Pulčinele i Pantalonea.¹²³ Ovi tipovi, njima svojstvene karakteristike i maske, predstavljaju se i tokom karnevalskih tačaka.¹²⁴



Slika 11: Ilustracija Kapetana Spavente, Kapetana Specafera, Narisa i Leandra – nekoliko tipskih likova iz komedije del arte, autor Moris Sand (Maurice Sand) (1862)
izvor: http://www.sartonidaniilo.it/res/SagomeGrandi/wsg5commediadellarte_s.png

¹²² Smatra se da je venecijanski karneval započeo svoju istoriju 1162. godine sa proslavom pobeđe „Republike Serenissime” (ital. *Serenissima Repubblica di Venezia*, venecij. *Serenissima Repubblica Veneta* ili *Repubblica de Venesia*) nad Ulrihom Drugim od Akvileje. U slavu pobeđe organizovana je svetkovina na Trgu sv. Marka, koja je ponovljena i narednih godina, postajući tradicionalna sezonska svetkovina.

¹²³ Naziv „komedia del arte” – *commedia dell’arte* – nastao je kasnije od same scenske forme. U ranom periodu razvoja forme korišćen je naziv „komedija al improvizo” (*commedia all’improvviso*) zbog principa improvizacije, koji je u osnovi umetničkog izraza. Preimenovanje je učinjeno kako bi se skrenula pažnja da se radi o obliku koji izvode profesionalci – artizani/artidani (*artigiani*) i glumci (*comici*). Izvođači su školovani i pripremani za tačno određene tipove rola. Komedija del arte se po profesionalnosti glumaca razlikuje od savremenog scenskog oblika komedije erudite (*commedia erudita*), koju su pisali akademici a izvodili glumci-amateri.

¹²⁴ Glavni tipovi iz komedije del arte su sluge (*zanni*), učitelji ili starci (*vecchi*) i ljubavnici (*innamorati* ili *amorosi*). Muškarci, osim likova koji pripadaju tipu ljubavnika, nose maske i nazivani su italijanskim izrazom za maskirane figure – maskere (*maschere*). Ženski likovi retko, gotovo nikada ne nose maske. Međutim, vremenom, izraz maskere je počeo da se primenjuje za sve likove, bez obzira na to da li nose maske ili ne.

Tokom 17. i 18. veka maskaradna narodno-praznična dešavanja i scenski oblici postajali su veoma popularni u evropskim (pre svega katoličkim) zemljama, ali i u kolonijalnoj Americi. Američke maskarade formirale su se kroz stalnu borbu sa napadima i kritikama od strane zvanične kulture, dok je maskiranje u evropskim zemljama sa već izgrađenom tradicijom maskenbala, kao što su Italija i Engleska, bilo bolje prihvaćeno.¹²⁵

Naročito je englesko društvo, čini se, negovalo praksu maskiranja i davalo joj na značaju u različitim sferama društva i kulture: dvorskom životu, verskim običajima, svakodnevnom funkcionisanju i umetničkoj produkciji. Dok je maskarada u okrilju Crkve nastavljala život prema tradiciji srednjovekovnih hrišćanskih običaja, njeni aspekti su se u sekularnom kontekstu „raslojavali” i obogaćivali. Pored maskaradnih predstava u formi alegorija, koje su imale za zadatak da ukažu poštovanje vladarima i plemićima, maskarade su često bile i zabave bez drugog cilja do da omoguće lascivno i razvratno ponašanje. Maskenbali su bili dešavanja na kojima su ljudi mogli da

odbace svoje lične, seksualne, društvene i hijerarhijske identitete i da odaberu bilo koji drugi identitet. [...] Ideja maskarade postala je moderni amblem s mnoštvom metaforičkih mogućnosti: ekscesa, ekstaze, intrige i moralne opasnosti, erotskog, oslobađajućeg (Tseëlon 2001a, 28–29).

Englesko društvo 18. veka bilo je

društvo maskarade i prerusavanja, samootuđenja i fantazmagorije, ali i, bez preterivanja, društvo travestije. Manipulacija izgledom bila je ujedno i privatna i institucionalizovana strategija. [...] Travestije su se] odigravale u pozorištima, javnim salama i vrtovima, javnim kućama i na samim maskaradama, koje su cvetale od 1720-ih godina. [...] Travestija je imala subverzivnu funkciju u životu 18. veka; preispitivala je obrasce kulture (Castle 1995, 82–83).

Maskarada je eksplicirala nove seksualne mogućnosti i privlačila sve socijalne slojeve, dozvoljavajući im da se međusobno mešaju.

Prve javne maskarade organizovao je švajcarski grof Hajdeger (John James Heidegger) u Londonu 1717. godine. Sa Hajdegerovim sponzorstvima i priređivanjima maskarada u Hejmarket pozorištu može se reći da započinje institucionalizacija maskaradnih balova u visokom društvu, obeležena takođe društvenom institucionalizacijom delatnosti *impresarija* (pokrovitelja i domaćina) maskarade. Kao glavni impresario, Hajdeger je „prenosio” elemente italijanskog karnevalskog duha u englesko društvo prve polovine 18. veka. Njegovu društvenu

¹²⁵ I pored toga, maskarada će ponekad biti na udaru kritike u zapadnoevropskim državama, kako će se videti u daljem tekstu.

rolu promotera lascivnih, intrigantnih događaja sa aurom seksualne smelosti i misterije preuzela je, u drugoj polovini veka, gospođa Kornelis (Theresa Cornelys), operaska pevačica venecijanskog porekla, koja je od 1763. godine organizovala maskarade uglavnom u vili Karlajl haus u Sohou (opširnije u Ribiero 1984, 3 i 14; Castle 1986, 10). Uloga impresarija maskarada imala je implikacije ne samo u domenu promocije događaja maskarade, nego i u formiranju „novog kapitalističkog sveta javne zabave koja je nastajala” (Castle 1986, 11). Maskarade, ranije specifični „andergraund fenomeni” zbog svoje „povezanosti sa seksualnim životom grada” i obeleženosti „pijenjem, igranjem, kockanjem i duhom saturnalijske” (Castle 1995, 84 i 87), postaju javno i naveliko upražnjavane društvene aktivnosti, institucije i teme rasprava.

Zbog toga što se maskarada razvijala u pravcu postajanja „poligonom” seksualne emancipacije, prevashodno žena i homoseksualaca, te zato što je predstavljala izazov tradicionalnom moralu i društvenim strukturama, česte su bile kritike na njen račun, koje su upućivali predstavnici Crkve ili razni „anti-maskaradni pisci” (videti Boyle 2011). Do 19. veka maskenbali su već bili *passé*, ali je aproprijacija njihovih aspekata u umetnosti bila u zamahu – oni su korišćeni kao „narativni tropi za intrigu i prevaru, u delima poput Verdijeve (Giuseppe Verdi) opere *Bal pod maskama*, ili Poove (Edgar Allan Poe) drame *Maska crvene smrti*” (Tseëlon 2001a, 32), te i književne inspiracije (pored Šekspirovih drama, recimo, u novelama Henrija Fildinga [Henry Fielding], Semjuela Ričardsona [Samuel Richardson] i mnogih drugih).

4f. Savremene pojavnosti i značenja karnevala i maskarade

U 20. i 21. veku karneval i maskarada su vitalne društvene prakse i uveliko teorijski aproprirani pojmovi. Prototipsko u njima – do sada opisane ambivalentnosti, inverzije, tipizacije, itd. – ispoljava se u mnogolikim kulturološkim uslovima i opstaje bez obzira na varijacije u pojavnosti. Međutim, moderni karneval i maskarada u mnogim svojim aspektima padaju pod uticaj tekovina novijeg doba, kao što su tehnologizacija i komercijalizacija, usled čega dolazi do pojave novih instanci u njihovim značenjima i društveno-kulturnim funkcijama.

Današnji karneval i maskarada pokreću niz pitanja o prirodi njihove dijalektike sa urbanim, vizuelno i visokotehnoški orijentisanim okruženjem i ispoljavaju se kroz neke nove vidove vlastitih paradoksalnosti.

Deo karnevalskog paradoksa – i jedan od glavnih karnevalskih prestupa granica – jeste pozicija karnevala između predindustrijskih, tradicionalnih kulturalnih normi i visoko industrijalizovanih savremenih okolnosti. [...] Iako moderni karneval pretenduje da očuva veze sa agrarnim korenima, [... on] nije ni agraran niti u biti ruralan, ali mnogi njegovi rituali prizivaju agrarne prakse. [...] Ne samo da se često održava u gradu, nego on u određenom smislu potiče 'od' grada. Utemeljen u antitezama i kontrastima, njegov pokretač je nadmetanje, koje ima i teritorijalne implikacije (Riggio 2004, 19–20).

Savremene karnevalske proslave, zapravo, uvek iznova definišu pojam urbanosti, koji se danas primarno razume u korelaciji sa „gradskim” i „otuđenošću”:

Afirmišući vrednosti dobrosusedstva i familijarnosti, karneval, može se reći, u nekom smislu dovodi selo – u obliku susedstva, getoa, porodice, zajednice – u grad (Riggio 2004, 20).

„Karnevalski model”, konstituisan u davnim vremenima i apropriran u ranim diskursima o karnevalu (dominantno u Bahtinovom diskursu), u novijim kontekstima postaje tek donekle održiv. On je svakako bitno izmenjen, budući da je prvobitno bio zasnovan

u stratifikovanom, nedemokratskom društvu. [...] Ali, današnji svet nije više takav svet. [...] Bahtinov model karnevala razvijan je prema evropskim srednjovekovnim praksama, a Bahtin ih je rekonfigurisao dok je živeo u totalitarnom svetu staljinizma (Schechner 2004, 3).¹²⁶

¹²⁶ Ričard Šehner uzima za primer karneval koji nastaje u kolonijalnom kontekstu, tačnije u kontekstu začetaka postkolonijalizma: trinidadski karneval. Dati karneval nastao je u 19. veku „iz proslava oslobođenih afričkih robova i otelotvoruje afrička načela i vrednosti u spoju sa karnevalskom tradicijom katoličke Evrope. [...] Ironično, trinidadski karneval je praznovanje – i u određenom smislu satira – suživota bivših robova i gospodara i njihovih međusobnih kulturalnih uticaja. [...] On zapravo i kritikuje i afirmiše zvaničnu kulturu. To je ujedno i 'narodski' i

„Karnevalski model”, dakle, kristališe se u političkom kontekstu, kao i u „očima posmatrača”, odnosno vizurama teorijskih napisa. U poststrukturalističkoj i postmodernističkoj teoriji, koja se u određenim tačkama oslanja ili ugleda na Bahtinovo shvatanje karnevala, pridaje se posebna pažnja načinima organizacije prazničnih dešavanja – na primer, transparentnosti novčanog pokroviteljstva i ingerencijama pojedinih institucija u organizaciji. Karnevalske inverzije sve ređe se shvataju kao jednostrana narodna kritika vlasti i radije se tumače kao „dirigovani”, uvek delimično neuspeli pokušaj ostvarivanja sociopolitičkog jedinstva (uporedi Pechey 2007, 110). Traži se dublji i skriveniji smisao karnevalske slike i ističe se neprekidno balansiranje utopijske vizije slobode i „pada” te slobode.

Savremeni karneval u smislu stvarnog društvenog događaja nasledio je tradicionalnu karnevalsku sliku i ostao javna, ulična svetkovina ispunjena procesijama i uobičajenim formama i manifestacijama smeha. Njegova reprezentacija je, doduše, obogaćena tehnološkim sredstvima – na primer, elektronskom muzikom, pojačalima, video bimovima – i učinjena medijski transferabilnom, posredovanom putem medija i Interneta. No, u domenu virtualnih aktivnosti, odnosno digitalnoj sferi, karneval doživljava ontološku „transpoziciju” i tako dobija (stalno nove i nove) semantičke dimenzije, ujedno delujući – zapravo, *karnevalizujući* – visokotehnološki svet. Po svojoj heteroglosijskoj prirodi i odlici maskaradnog reprezentovanja pojedinca (verbalno putem nadimka i slikovno putem avatara), društvene mreže i forumi, na primer, funkcionišu kao svojevrsni karnevali i karnevalske maskarade. U oba smisla, karneval je danas (i) globalan, a ne (jedino) lokalni događaj.

Nekadašnja društvena funkcija karnevala – „proslava relativnosti simboličkog reda” (Brandist 2002, 139) – postaje podređena načelima komercijalizacije i kulturološkoj (samo)promociji u turističke ali i političke svrhe. Karneval se više ne zbiva (jedino) zarad same zajednice, nego se pravi za Drugog – za stranca, posetioca. Susret Drugog sa kulturom i društvom koje organizuje karneval omogućava identitetsko pozicioniranje posetioca u odnosu na kulturu koju upoznaje, kao i identitetsko potvrđenje te kulture u odnosu na ono što ona nije i što turista predstavlja. Nove identifikacije savremenih zajednica, tako, više zavise od odnosa sa

‘nacionalni’ događaj. [...] Ali kako se on sprovodi? Karneval je finansijski, umetnički i konceptualno podržan od dna do vrha i od vrha do dna” (Schechner 2004, 3–4). Drugim rečima, autor podvlači da, s jedne strane, trinidadski karneval liči na „stare” karnevale po tome što oslikava određene društvene odnose na parodijski način. Mada u ovom osvrtu nema detaljnog opisa karnevala, može se pretpostaviti da se događaj odvija kao uobičajena javna, ulična karnevalska procesija. S druge strane, organizacija ovog karnevala – „od dna do vrha i od vrha do dna” – reklo bi se da ukazuje na to da on nije slobodna, niti spontana forma narodnog praznovanja. Verovatno shodno tome trinidadski karneval „i kritikuje i afirmiše zvaničnu kulturu”.

Drugim, nego od samih karnevalskih ponašanja i reprezentacija, koje su ionako tradicijom nasleđene i zbivaju se po repetitivnim obrascima i kodovima.

Po ulozi koju ima u konstituisanju društvenog identiteta, savremeni karneval je paralelan, recimo, popularnoj muzici. Ona je prilično lišena lokalnih, individualizovanih pojavnosti, tako što je, usled razvoja estetike popularne kulture/muzike, tehnološkog „buma” i hiperprodukcije, „svedena” na formulizovane, pojednostavljene tokove, no igra važnu ulogu u identitetskim prepoznavanjima različitih kultura i njihovih zajednica, koje takvu muziku takođe koriste u turističke svrhe pri organizovanju festivala i velikih koncertnih dešavanja. Širi kulturološki okvir postmoderne prepoznaje „nove identitete” u

ne-nužno-relacionom poretku elemenata koji se međusobno razlikuju, što znači da nešto ima svoj identitet i kada nema nekakvu dominantnu identitetsku crtu, nego je prost zbir različitosti. [...] *Koncept unutarne različitosti (différence de soi avec soi)* posebno su razvili Delez i Gatari, odrekavši se do tada u filozofiji dominantne, subjektno-objektne, hegelijanske dijalektičke misli (Milosavljević 2011, 18).

Umesto eksponiranja kulturološki prepoznatljivih znakova, semantička moć karnevala i karnevalske maskarade u turističkom, a time i širem društveno-kulturološkom i identitetskom kontekstu počiva na „magnetnom” potencijalu karnevala i maskarade kao formi smeha. Duh razonode, pesme, pokreta i maskiranja obezbeđuje priliv Drugih, pa shodno tome i figurira u celokupnoj prezentaciji određene kulture i njenih vrednosti. Društvo i država kreiraju turističku ponudu i karneval u njoj tako da ostvare zadovoljavajuću turističku posetu, profit i samopromociju; oni, dakle, kreiraju isplative *forme masovne kulture* u adornoovskom smislu kao, između ostalog, sopstvene identitetske kulturološke reprezentacije.

5. VIDOVI, POSTUPCI I PERSPEKTIVE TEORIJSKE APROPRIJACIJE POJMOVA KARNEVALA I MASKARADE

Ništa nije zabavnije nego uzimanje šale za ozbiljno.

Erazmo Roterdamski (prema Richardson 2011, 71)

5a. Implikacije i značaj teorijske apropijacije pojma karnevala

Teorijska apropijacija pojmova karnevala i maskarade javlja se u prvoj polovini 20. veka u okvirima teorije moderne književnosti (pre svega Bahtinove teorije o žanru romana) i psihoanalitičkih i feminističkih studija sa posebnim osvrtom na fenomene rodnog identiteta i drugosti. Do inkorporiranja pojmova karnevala i maskarade u teorijske tekstove došlo je usled asocijativnosti pojmova karnevala/maskarade i određenih pojmova i pojava koje su autori teorijski elaborirali; u slučaju apropijacije pojma karnevala asocijativnost je najpre uspostavljena sa *jezičkom strukturom književnog dela*, konkretnije sa *heteroglosijom i hronotopima romana*, dok je u slučaju maskarade asocijativnost uspostavljena sa *promenljivošću identitetâ*, to jest *mogućnošću (ili primoranošću na to) da se određeni identitet odabere, izvede i odbaci*.

Prisvajanje pojma karnevala kod Bahtina tiče se razmatranja *jezika*, i to ne jedino u lingvističkom smislu, nego i jezika kao široko shvaćenog sistema komunikacije i komponente koja figurira u uređenju socijalnih odnosa, budući da su, prema spomenutom autoru, forme izražavanja, odnosno načini njihovih kombinovanja, konstituenti istorijsko-društvenih promena, čak i onih tako značajnih poput revolucija. Razumevanje Bahtinovih pogleda na sistem, načine ispoljavanja i „dinamičke sile” jezika, te i njegove moći da sintetizuje i menja realnost vodi ka razumevanju koncepata povezanih sa teorijskom apropijacijom karnevala – koncepata *polifonije, dijaloga i heteroglosije*, čije osnovne principe Bahtin poredi sa određenim principima karnevalske prakse, te i koncepata *hronotopa, karnevalske slike i romana kao karnevalizovane*

forme, razrađenih u okvirima pregledâ razvoja žanra romana, od naznaka njegovog modernog oblika u Danteovom (Dante Alighieri) delu *Božanstvena komedija* do ostvarenjâ Dostojevskog.

Bahtinovo poimanje jezika i teorijsko uobličjenje koncepta karnevala/karnevalizacije smatraju se intrigantnim vesnicima „novih načina čitanja književnih i kulturalnih tekstova” (Pechey 2007, 12). Mnogi Bahtinovi savremenici, prevashodno njegovi saradnici, usvojili su i dalje teoretizovali brojne elemente njegove teorije; no, ovaj kružok ruskih mislilaca ostaće dugi niz godina prilično usamljen u svojim idejama.¹²⁷ Tek nekoliko decenija nakon što su se u akademskim krugovima pojavile osnovne Bahtinove ideje, one će biti prepoznate i prihvaćene – i to uglavnom izvan Rusije, poglavito u anglosaksonskoj teorijskoj misli.¹²⁸

U vreme Bahtinovog stvaralaštva, sredinom 20. veka u Rusiji, najvažniji filozofski i lingvistički diskursi bili su formalizam i sosirovski strukturalizam, u odnosu na koje je Bahtinov diskurs odstupao po brojnim svojim načelima. Formalizam i strukturalizam bili su posvećeni definisanju razlika između vidova upotrebe jezika: formalizam je razdvojio književni i govorni/praktični jezik, dok je strukturalizam diferencirao sistem koji „leži” u osnovi svakog jezika od „živog” jezika. U oba slučaja, dakle, jezik je posmatran u određenom, apstraktnom obliku, a ne iz ugla njegove primene. Bahtin i njegovi saradnici smatrali su ovakav pristup problematičnim, ne jedino u kontekstu lingvističkih istraživanja, nego i na političkom i ideološkom nivou, budući da za njih jezik nije

mrtav, neutralan i statičan objekat istraživanja, nego je arena kontinualne klasne borbe. Vladajuća klasa pokušava da pojednostavi i suzi značenja reči i da uniakcentuje društvene znakove, ali vitalnost i bazična multiakcentualnost lingvističkih znakova je uvek vidna kada se prepliću ili bore različiti klasni interesi. Diskurs nikada nije jednostavan i holistički, nego se deli na niz interaktivnih metajezika (Brottman 2005, 1).

Nastupajući iz marksističke pozicije, a protiv formalizma, Pavel Medvedev posmatra književno-umetničku upotrebu jezika i insistira na

‘ideološkom okruženju’ u kome se dešava pisanje, gde svaki književni iskaz obavezno implicira i preispituje vrednosti koje su oko njega artikulisane, u samoj književnosti i izvan nje. Kako on [Medvedev, *prim. aut.*] beleži, ‘jezik umetnosti je samo jedan dijalekat jedinstvenog socijalnog jezika’ (Dentith, ur. 1995, 16).

¹²⁷ Najpoznatiji teoretičari koji se smatraju Bahtinovima bližim saradnicima su Matvej Kagan, Pavel Medvedev, Lev Pumpjanski, Ivan Solertinski i Valentin Vološinov.

¹²⁸ Brandist 2002; Brandist i dr. 2000; Bristol 1983; Brottman 2005; Dentith 1995; Holquist 2002; Knowles 1998; Morris 1994; Pechey 2007; Riggio 2004; Robinson 2011 i 2011a; Sandler 2014; Schechner 2010; Dragičević Šešić 2001.

Valentin Vološinov ukazuje na problematičnosti strukturalističkog poimanja jezika Ferdinanda Sosira (Ferdinand de Saussure), ističući da se jezik stalno menja, prilagođava trenutnim kontekstima i da je aktivan učesnik u uspostavljanju i promeni društvenih odnosa. Svaki jezički element ima različito značenje u odnosu na to ko, kada i zašto govori, te je značenje reči i iskaza uvek otvoreno. Upravo u tome što „znakovi jezika (reči, pre svega) nose različite akcente, naglaske, a tako i značenja sa različitim infleksijama u različitim kontekstima” Vološinov vidi *multiakcentualnost znaka* (uporedi Dentith, ur. 1995, 22).

Proizvodnja značenja nikada ne može da se prekine, zato što jezik živi u *konstantnom dijalogu*, razmeni mišljenja i iskaza.

Ne postoji ni prva ni poslednja reč i nema granica za dijalog (dijalog se proširuje beskonačno). Čak i prošla značenja, ona koja su rođena u dijalogu prethodnih vekova, nikada nisu stalna (konačna, završena) – nego se uvek menjaju, obnavljaju u potonjem razvoju dijaloga (Bostad i dr., ur. 2004, 2).

Ovakvo tumačenje jezika ima paralelu u zapadnom, poststrukturalističkom shvatanju da se proces formiranja značenja teksta (takođe se može raditi o iskazu) stalno produžava i menja usled različitih *čitanja, interpretacija i konteksta u kojima se čita*. Žak Derida u svom diskursu iznosi ideju da je svako pridavanje smisla *znaku* „opterećeno” nizom istorijski akumuliranih značenja. Na osnovu ovoga, autor pravi koncept *traga*: trag je „upisivanje” smisla u znak, a ono se uvek vrši pod uticajem određenog kulturnog nasleđa i iskustvenih „slojeva”.¹²⁹ Tako je i sa bahtinovski shvaćenom rečju: reč (znak) u sebi nosi vekovima stare i stvarane naume, motivacije i implikacije (opširnije u Bakhtin 1986, 60–74; Voloshinov i Bakhtin 1929, 48–60).

Otvaranje i ekstenzija procesa formiranja značenja – izvan sadržine teksta, ka čitanju i razumevanju – pomera fokus istraživanja ovog procesa sa samog teksta, pa i intencije autora teksta, na čitaoce i uslove u kojima se čitanje odvija. I kod Bahtina, u njegovim studijama o romanu, susrećemo se sa *detabuiziranjem autoritativnog diskursa* (diskursa romanopisca):¹³⁰ roman je, smatra Bahtin, *polifona i dijaloška književna forma*, zasnovana na konstantnoj razmeni

¹²⁹ Konceptija traga vezana je za odnos između znaka, traga i teksta. Znakovi su ono što je oko nas, pojavnost sveta. Smisao znakova nastaje kao trag prethodnih tragova, a potom se taj smisao verbalizuje ili „prevodi” u neku sferu izražavanja i to je *tekst* (opširnije u Derida 2007, 211–245).

¹³⁰ Autoritativni diskurs je „diskurs koji se ne može izazivati i stoga ima status tabua; on teži da se povuče iz dijaloga, da se ogradi kao ekskluzivna, neprelazna zona. [...] Autoritativni diskurs može da prodre u svest jedino u celovitom obliku, za razliku od unutarnjeg ubeđujućeg diskursa, koji je u stalnom preispitivanju, fluksu i ekstenziji” (Dentith, ur. 1995, 54). Za Bahtina, primeri autoritativnih diskursa su religiozna dogma, politička dogma i naučna istina. Ovakvi diskursi vezuju se za monološki princip izražavanja i političku, versku i drugu centralizaciju i jednodumlje.

mišljenja – razmeni u kojoj je autor/pisac „nosilac” tek jednog od „glasova” (mišljenja), ravnopravnog sa glasovima likova u romanu, naratora i potencijalnih čitalaca. U ovoj književnoj formi ne treba da postoji orkestriranje i unificiranje ideja, niti autor treba da nameće svoja stanovišta, „utiskujući” ih u govor likova i naratora u romanu. Teza o nepostojanju apsolutne moći autora da suvereno vlada likovima i narativom i da samostalno proizvodi značenja teksta, koju je Bahtin izneo krajem treće decenije 20. veka u delu *Problemi poetike Dostojevskog*, odjekivaće u nekoliko decenija mlađoj ideji o *smrti autora*, diskurzivno uobličenoj u radu francuskog filozofa Rolana Barta (Roland Barthes).

Pojam dijaloga, koji Bahtin postavlja u centar svojih osvrta na jezik i komunikaciju, ostaje uvažen i nakon Bahtinovog vremena u istraživanjima koja izlaze iz oblasti proučavanja jezika iako se često osvrću na nju, pa i na sama zapažanja spomenutog autora. Dijalog, zapravo, figurira kao proto-pojam važan za čitavu oblast humanistike i teorijske platforme pomoću kojih se proučavaju koncepti široki poput, recimo, koncepta kulture:

Kulturu možemo posmatrati kao mrežu preplićućih diskusija i tendencija, stavova i ideja, koji se vremenom menjaju. Ne postoji jedno temeljno značenje ili jedno stanje, nego postoji složena isprepletanost sličnosti i promena, lebdeći dijalog. [...] Nema značenja iznad i izvan stvarnih ljudi, i nema suštinskog značenja po sebi. [...] Svi predmeti su situirani kao nečiji artefakti – za nekoga – u dijalogu između telâ (Bostad i dr., ur. 2004, 2, 9).

Kod Bahtina se pojmovi dijaloga (jezičke forme i principa razmene mišljenja) i kulture (uređenja življenja/života i svakodnevnice ljudi i načina artikulacije značenja)¹³¹ susreću i presecaju u *pojmu karnevala*.¹³² Kultura se na specifičan način manifestuje u karnevalu, odnosno karneval je osobeno ispoljavanje određenih kulturalnih osobina: to je *karnevalska kultura*, koja je, prema Bahtinovom mišljenju, postojala u izvornom i jasnom obliku u srednjem veku, a koja će kasnije opstajati u parcijalnim, isprekidanim vidovima.¹³³ Istovremeno, karneval je zasnovan na dijalogu:

¹³¹ „Značenje se rađa iz dijaloga i pripada dijalogu, čineći dijalog suštinskim aspektom svih formi kulture” (Bostad i dr., ur. 2004, 7).

¹³² „Za Bahtina su dva aspekta dijaloškog modela, jedan koji se tiče jezika i drugi koji se tiče sveta, međusobno zavisni. Prvi je u okvirima etike i tiče se odgovornosti i individualnog odgovora na drugi svet. Drugi referira na čudnu funkciju dijalogizma, koja transcendentira individu, zato što je deo serio-komične tradicije žanra u kome ljudska kultura izražava sebe samu. Radi se o konceptu semantičke akumulacije i generativne memorije, koji povezuje etičke i poetičke aspekte teorije o istini” (Bostad i dr., ur. 2004, 51).

¹³³ Pre srednjovekovne epohe, karnevalska kultura je postojala „u obliku malih ostrva, izolovanih od zvaničnog kulturnog života. [...] U studiji o Dostojevskom autor piše da je srednjovekovni čovek živeo *dva života*: jedan je bio *zvaničan*, ozbiljan, podređen strogoj hijerarhijskom redu, ispunjen strahom, dogmatizmom,

U vreme karnevala autoritativno, rigidno i ozbiljno je subvertirano, olabavljeno i ismevano, [...] usled čega se transformišu i jezik i kultura u veliki dijalog na mnogo nivoa. [...] Ne samo na karnevalskom nivou, nego i na svim jezičkim nivoima, Bahtin identifikuje beskrajnu izmenu polijezičkih strata sastavljenih od labavo povezanih generičkih celina, akcenata, sistema i dijalekata, u međusobnoj borbi ili saradnji (Brottman 2005, 2–3).

Ovo „raslojavanje” jezika Bahtin naziva *heteroglosijom* (rus. *разноречие* – u doslovnom prevodu *raznojezičnost*) – terminom koji sugerise postojanje više „jezika” u govornom ili pisanom tekstu.¹³⁴ Problem jezičke heterogenosti predstavlja temu debata u kritičkoj teoriji, gde se Bahtinovo tumačenje jezika često uzima kao jedno od radikalnijih: ono koje računa sa „društvenom smrću kao posledicom haosa i kolapsa značenja” (Robinson 2011a). Bahtin, međutim, u svojim studijama iznosi mišljenje da je „nered” (permanentna fluktuacija mišljenja, izazivanje i uskraćivanje moći autoritativnih diskursa koji predstavljaju „red“ i „zvanično“) *afirmativan* i *životvoran* i da, zapravo, mnogo bolje odgovara stvarnom stanju stvari i kulturalnim odnosima nego nametanje uniakcentovanog jezika i monološkog principa. Valter Benjamin je slično zapazio da „propast ne čeka na rubu egzistencije; sadašnjost *jest* propast” (prema Robinson 2011a), s tim da bi se kod Bahtina namesto termina „propast” pre našao termin „dekadencija”, koji upućuje na postojanje vulgarne, „snižavajuće” sfere, čija je interakcija sa zvaničnom sferom za ovog pisca osnova kulture.

Jedan segment kritike bahtinovskog viđenja kulture tiče se problema univerzalnosti, odnosno konstantnosti i trajnosti kulturalnih dijaloga, heteroglosije i karnevalizacije, te i „efikasnosti” karnevala. Autori poput Maksa Glukmana (Max Gluckman), Viktora Tarnera i Rodžera Sejlisa (Roger Sales) smatraju karneval lokalizovanim, privremenim i povremenim fenomenom, ograničenim po svojoj učinkovitosti; radi se o

vrsti izduvnog ventila za ljudska nezadovoljstva. Karneval je u krajnjoj liniji funkcionalan jedino u okvirima dominantnog sistema, čak može i da osnaži dominantne vrednosti tako što im kontrastira (Robinson 2011a; videti i Weaver-Hightower 2007, 179–180).

pobožnošću, dok je drugi bio *karnevalski*, slobodan i neograničen... Oba ta života bila su legitimna, ali odvojena striktnim vremenskim granicama. To se menja u renesansi, kada se završava zatvorenost ovih ‘života’” (Brandist 2002, 143–144). Ipak, uprkos ograničenjima, „smehovna kultura srednjeg veka u suštini je bila opštenarodna. Istina smeha zahtevala je i privlačila sve: njoj se niko nije mogao suprotstaviti”, tvrdi Bahtin (Bahtin 1978, 93).

¹³⁴ U Bahtinovoj teoriji, „jezici” su „socijalni dijalekti, karakteristična grupna ponašanja, profesionalni žargoni, jezici različitih starosnih grupa i generacija, tendenciozni jezici, autoritativni jezici, diskursi različitih krugova i prolaznih moda” (Brottman 2005, 5).

Ipak, može se svakako reći da je Bahtinov pogled na karneval, podlozan kritici i problematizovan nadalje na različite načine, doprineo teoriji i studijama kulture između ostalog zato što je ukazao na *eksces, transgresiju i vulgarnost* – aspekte koji se ponekad „preskaču” ili zapostavljaju u korist sagledavanja kulture kao niza kodova i ponašanja koje propisuje dominantna grupa (vlast, zvanična politika, bon-ton, književni jezik...).

Princip karnevalizacije će se pokazati plodonosnim u kontekstu teoretizovanja kontra-kulturalnih, aktivističkih procesa, militantnih društvenih pokreta,¹³⁵ kao i mnogih instanci takozvane popularne kulture u doba kapitalizma i neoliberalizma.

Karneval je postao uzor za aktivističke inicijative. [...] Aktivizam karnevalskog tipa potcrtava dekonstrukcije odnosa, uključujući odnose između aktivista i policije, kako bi proizveo nekontrolisani prostor. Ova taktika pokazuje se kao veoma uspešna za dezorijentaciju i odbijanje monologizma državne moći (Robinson 2011b).

Politički protesti predstavljaju primer karnevalizovanih dešavanja, tokom kojih dolazi do, kako zapisuje Milena Dragičević Šešić razmatrajući odlike studentskih protesta u Beogradu 1996–97. godine,

karnevalizacije grada [...] kada] sâm život biva stavljen na pozornicu. *Šetnja*, kao forma koja je definisala ove proteste, simbolizuje opšti duh protesta, napor da se osvoji sloboda kretanja kroz grad (Dragičević Šešić 2001, 79).¹³⁶

Ponašanja i istupanja koja su groteskna, preuveličana, i/ili degradiraju simbole sistema i zvanične kulture mogu se smatrati karnevalizovanim ponašanjima, pa i

kada se radi o malim, evidentno apolitičkim gestovima. O karnevalskom aspektu može se govoriti kada je reč o, na primer, crtanju grafita. Grafiti unižavaju savremene uzvišenosti, kao što su policijski automobili, banke i korporativni natpisi. Zašto mladi tako često doctavaju ogromne seksualne simbole ili dopisuju psovke na ulične znakove? Oni naglašavaju ono što nedostaje na zvaničnoj slici [...] i stvaraju celovitiju predstavu realnosti. Tako da, uopšteno rečeno, karnevalsko opstaje kao jaka kontra-sila u svakodnevnom životu, ‘pritiskana’ represivnim monološkim ustrojstvom (Robinson 2011b).

¹³⁵ „Studije Ebi Piterson (Abbey Peterson) o etnografiji militantnih društvenih pokreta stavljaju naglasak na afektivne strukture slične bahtinovskim karnevalima. Neposredno, živo iskustvo i užitak konstruišu se kroz događaje u kojima nema razgraničavanja učesnika i publike. [...] Piterson ponavlja Bahtinovu ideju o neposrednosti aktivističkih ‘rituala’, koji su po tome različiti u odnosu na pozorište ili spektakl” (Robinson 2011a).

¹³⁶ Dragičević Šešić nastavlja da uočava paralele između karnevala i studentskih protesta, izdvajajući *procesije, buku, ironičan izraz, igru* („konstantno kreiranje događaja i akcija”), *invertiranje uloga* (studenata i profesora, recimo), *ikonografiju (između ostalog maskirane figure)* i *slogane (u formi grafita, uzvika i transparenata) sarkastičnih značenja* kao osnovne elemente ovih dešavanja (dalje videti u Dragičević Šešić 1997 i 2001).

Kako primećuje jedan od značajnih interpretatora Bahtinove misli, Mikita Brotman (Mikita Brottman),

savremena popularna kultura se odvija kao *stalna karnevalizacija* [zato što je] naklonjena imitiranju i parodiji. U magazinima o stilu duh karnevala manifestuje se kao parodija, pastiš ili ironija. [...] Ključ za razumevanje velikog dela pop kulture leži u estetskom (ili antiestetskom) veličanju veštačkog, površnog, *onoga što poseduje što manje značenja* (Brottman 2005, 11–12).

Dakle, koncepti koje je Bahtin razvio, elaborirajući fenomen karnevala u njegovoj istorijskoj pojavnosti i teorijskoj upotrebi, odjeknuli su u raznim naučnim oblastima postbahtinovskog perioda. Pogledi na jezik, heteroglosiju, dijalog, polifoniju, roman i karnevalizaciju, pored toga što su uticali na ovde spomenuta shvatanja širokih i opsežnih tema vezanih za kulturu, imaju uticaja i na više specijalizovane oblasti proučavanja jezika, govora i književnosti, kao što su poetika i retorika (videti Pechey 2007, 109; Bostad i dr., ur. 2004, 55–56).

5b. Implikacije i značaj teorijske aproprijacije pojma maskarade

Reference na pojam maskarade, odnosno uspostavljanje veze između maskarade i fenomenâ identiteta, rodnosti, polnosti i seksualnosti, javljaju se u feminističkoj i psihoanalitičkoj misli počevši od studije *Ženstvenost kao maskarada* Džoun Rivijer (videti str. 21). Osnovna teza studije je da je feminitet maska koju neke žene stavljaju u cilju prikrivanja muških osobina koje poseduju, a koje okolina osuđuje, osuđujući tako slobodu rodne reprezentacije i demonstrirajući autoritet falogocentričnog i tabuiziranog društva u kome je „drugačiji” (na primer, muškobanjasta žena) prepoznat kao devijacija opšteprihvaćenih – patrijarhalnih i heteroseksualnih – uzusa (prema ovim uzusima žena treba da je ženstvena, objekat muške želje, „slabiji i lepši pol”). Ideja o mogućnosti odabira, sakrivanja i otkrivanja određenih identitetskih reprezentacija stoji na liniji istorijski dugačkog razvoja koncepta *pluralnih identiteta*. Prema mišljenjima autora koji su, na različite načine i u različitim okolnostima, razrađivali ovaj koncept, identiteti su nefiksirani, nepostojani – a u određenim diskursima, poput recimo diskursa Džudit Batler (Judith Butler), iluzorni¹³⁷ – fenomeni. Identiteti (uključujući lični rodni identitet) se konstituišu, menjaju, odbacuju, zamenjuju i izvode od strane pojedinca za Drugog, za okolinu, pri čemu su Drugi i okolina takođe konstitutivni za identitete zato što pretpostavljaju niz društvenih okolnosti u kojima pojedinac funkcioniše i koje određuju, ograničavaju i uslovljavaju identitetske reprezentacije. Identiteti su otvoreni za preznačavanje i tumačenja, te se proces identifikacije može/treba promišljati i osmišljavati, ali se može i koristiti za manipulativna i subverzivna delovanja. Rivijer ima navedeno na umu kada u svojoj studiji iznosi mišljenje da je primarni način uspostavljanja rodne reprezentacije *mimikrija*, te da je sakrivanje jednog, a otkrivanje nekog drugog identiteta (ili identitetske crte, osobine poput ženstvenosti) performativni čin i proces (volja za maskaradom ili prinuđenost na maskaradu u određenim društvenim uslovima i izvođenje maskarade, skrivanje nečega i otkrivanje, odnosno konstituisanje nečeg drugog) kojim se menja identitetska pozicija u društvu. Doduše, u njenoj studiji reč je i o vrsti samo-uzurpacije: ličnost o kojoj je u tekstu reč (pretpostavlja se da je to sama autorka) ne uspeva da izvede maskaradu bez negativnih posledica

¹³⁷ U studiji *Nevolja s rodnom: feminizam i subverzija identiteta* (*Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*) Batler zagovara ideju da *nema stvarnog identiteta* iza određenih akcija i ponašanja koji bi, kako je inače uvreženo mišljenje, trebalo da sugerišu postojanje nekog rodnog identiteta, to jest da konstituišu esencijalnu rodnost. Akcije i ponašanja konstituišu *jedino iluziju* stabilnog rodnog identiteta (više o tome u daljem tekstu).

po vlastito mentalno zdravlje. Tako, otvoren je problem nemogućnosti ili iluzije mogućnosti da je maskaradom moguće „olabaviti” pojedine društvene stege, kao i da ličnost može da izvede maskaradu bez poteškoća – održavajući identitetsku postojanost „iza maske”. Razumevanje diskursa autorke, te i temelja teorijske aproprijacije pojma maskarade, stoga, u vezi je sa tumačenjem identitetske konstrukcije, performativnosti i interpretativnosti, problemom drugosti, kao i načinima na koje se ([ne]uspešno) koristi manipulativni i subverzivni potencijal maskarade.

Studija *Ženstvenost kao maskarada* predstavlja osnovu ili važnu referencu za brojne kasnije studije u kojima se dalje razmatraju problemi rodne identifikacije i povezanost identiteta i maskarade. Žak Lakan (Jacques Lacan) aktuelizuje studiju Džoun Rivijer 1958. godine u članku *Značenje falusa (The signification of the phallus)*, tumačeći rodne identitete i žensku maskaradu u okviru istraživanja koncepata Imaginarnog i Simboličkog (kapitalizacije preuzete od Lakana, *prim. aut.*). Prema mišljenju ovog autora, ženska maskarada je element rodne identifikacije i žena i muškaraca – ona predstavlja *modus operandi* artikulacije (bilo čijeg) identiteta. Džudit Batler, pak, navodi Rivijerinu teoretizaciju ženstvenosti kao jedan od tri glavna načina teorijske interpretacije formiranja rodnosti u društvenom kontekstu, u odnosu na polnost i određene društvene kodove i poglede, poput incest-tabua.¹³⁸ Pojam maskarade postaje (nanovo) važan u takozvano doba postfeminizma, naročito u anglosaksonskoj postfeminističkoj misli, gde se razmatra u okvirima rodne identifikacije u pop kulturi.¹³⁹ Ovu novu, zanimljivu dimenziju teorijskoj aproprijaciji pojma maskarade daje pre svega britanska teoretičarka kulture Andžela Mekrobi (Angela McRobbie), oslanjajući se na Lakanovu teoriju o Simboličkom i Delezovo

¹³⁸ Druga dva najvažnija diskursa koji se bave spomenutim temama su, prema Batlerovoj:

- Levi-Strosov antropološki strukturalizam, u kome su društveni odnosi i strukture shvaćeni kao posledica patrijarhalnog principa muško-muške socijalizacije i socijalne saradnje posredstvom predaje i razmene žena u tom procesu;
- Frojdovo psihoanalitičko poimanje žalosti i melanholije, gde gubitak ili nedostatak određuje čovekovu ličnost tako što poziva ego da prisvoji karakteristike izgubljenog; drugim rečima, usredsređenost i ulaganje energije u određeni objekat, ideju ili osobu postaje način čovekove identifikacije.

Što se tiče pogleda Džudit Batler na Rivijerinu studiju, Batler smatra da je Rivijer na primeru žene iz teksta pokazala da maskiranje/maskarada muškobanjastih osobina sakriva ženinu želju za drugom ženom, te da je homoseksualna, lezbejska težnja u stvari razlog za maskaradu i predmet osude ženine okoline. Time Batler stavlja u drugi plan ono što Rivijer iznosi kao primarni razlog za maskaradu: želju žene-intelektualke, poslovne žene da ublaži utisak samostalne i samouverene osobe, koja bi bila predmet osude muških kolega, osude potekle od uverenja da žene ne mogu da budu jednako sposobne kao muškarci u poslovnom smislu.

¹³⁹ Termin „postfeminizam” (ili „post-feminizam”) koristi se za skup brojnih, međusobno različitih teorijskih diskursa, koji, iako čine nekonzistentnu filozofsku i teorijsku oblast, imaju zajednički „imenitelj”: reakciju na kontradikcije i problematičnosti takozvanog drugog feminističkog talasa. Za razliku od naglaska drugog feminističkog talasa na ulogu žene u kolektivnim društvenim promenama, postfeminizam sagledava mogućnosti samoidentifikacije ženskog subjekta kroz samounapređenje u novim, neoliberalnim okolnostima. Takođe, postfeminizam „vraća” belu rasu u fokus teorije.

tumačenje Fukoove (Michel Foucault) teorije o vidljivosti i luminoznosti. Prema stanovištima ove autorke, tokom sedme i osme decenije prošlog veka dolazi do ponovnog jačanja patrijarhalnog autoriteta, mobilisanog u borbi protiv načelâ drugog feminističkog talasa i prilagođenog kodovima neoliberalnog, potrošačkog društva/ekonomije i popularne kulture. Luminoznost¹⁴⁰ savremenog ženskog subjekta određena je delovanjem ovog autoriteta na osećanja žene kroz medije popularne kulture: mediji uspostavljaju *mušku hegemoniju* tako što pred žene iznose nemoguće ili neprirodne uzore i time izazivaju kod žena „kompleks mode i lepote” (engl. *beauty-fashion complex*), kako ga naziva Mekrobi. Sa platforme Simboličkog sprovodi se novi režim rodne identifikacije, u kome se muški identitet gradi kroz ženino nezadovoljstvo sobom (svojim telom prevashodno). Ženski subjekti su luminozni jedino kada su hiper-ženstveni i kada učestvuju u potrošačkom okruženju, to jest kada su aktivni potrošači kulturalnih, pre svega industrijskih, proizvoda.

¹⁴⁰ Mišel Fuko je preuzeo pojam luminoznosti iz astronomije, gde luminoznost označava ukupnu količinu energije koju emituje zvezda, galaksija, ili neki drugi astronomski objekat. Fuko upotrebljava ovaj pojam u različitim studijama, gde ga vezuje za pojmove diskursa, vidljivosti i fenomenologije: luminoznost je ona vrsta pojavnosti koja je vidljiva, a nije u okviru diskursa, mada nije nezavisna od njega. Iako u procesu formiranja znanja Fuko daje prednost diskursu, ono što je diskurzivno (Delez kasnije u svojoj interpretaciji kaže „artikulabilno” – što se može artikulirati kroz jezik) i ono što je vidljivo zajedno konstituišu znanje, omogućavaju ponašanje, mišljenje i formiranje ideja. Luminoznost je, dakle, svojstvo pojavnog sveta; luminozna stvar se opaža i ima vlastite zakone i autonomiju u odnosu na reč i zajedno sa rečju formira znanje.

5c. Glavne „tačke” prodora karnevala u teoriju o jeziku i romanu: dijalog, polifonija, heteroglosija i hronotop

Sa Bahtinovim shvatanjem jezika upoznajemo se u nekoliko autorovih studija, među kojima su najpoznatije i najznačajnije *Problemi poetike Dostojevskog, Diskurs u romanu* (*Слово в романе*) i *Problem govornih žanrova* (*Проблема речевых жанров*). Jezik je za ovog autora više od izražajnog sredstva – to je fenomen koji konstituiše i u kome se presecaju stalne ideološke borbe i gotovo sve kulturalne promene. Tako, proučavanje jezika trebalo bi da prevazilazi proučavanje njegovih struktura i elemenata u sadašnjem/trenutnom, ili određenom apstraktnom, „idealnom” obliku, da uvažava jezik u kontekstualnoj upotrebi, njegove istorijske promene i prilagođavanja, te i funkciju u civilizacijskom razvoju. Ovakav pristup odstupao bi od dominantnih, i danas aktuelnih lingvističkih tendencija, pogotovo od lingvistike uspostavljene u doba strukturalizma – takozvane *sinhronijske* ili *teorijske lingvistike*.

Strukturalizam, predvođen Ferdinandom Sosirom, posmatra jezik kao uređeni, postojani i hijerarhizovani sistem sa vlastitim unutrašnjim pravilima i zakonima koji predstavljaju primarni predmet proučavanja u lingvistici. Ovakav izbor predmeta lingvistike

ima dalekosežne implikacije, zato što se oslanja na zaključak da je veliki broj stvarnih jezika nepogodan za izučavanje, usled čega za objekat lingvistike treba postaviti sistem koji je u osnovi svakog jezika i koji jeziku omogućava da ima smisao. Sosir naziva taj sistem *langue* i pravi diferencijaciju u odnosu na franc. *langage*, što označava totalnost jezika – i jezički sistem i stvarnu upotrebu jezika. Sosir naziva upotrebu jezika *parole* (govor); ona izlazi iz domena objektivne nauke kao nepogodan ili nemogući objekat proučavanja. [...] Razlikovanje *langue* i *parole* ima veliki uticaj na intelektualnu istoriju [druge polovine, *prim. aut.*] 20. veka (Dentith, ur. 1995, 24).

Strukturalistička lingvistika je prednjačila i u Rusiji; tek nekoliko ruskih lingvista, Sosirovih savremenika i naučnika koji su kasnije razmatrali probleme jezika, uz mali broj teoretičara izvan ruskog govornog područja, glasno ju je kritikovalo. Među ruskim antistrukturalistima posebno su se istakli Bahtin i Vološinov, koji su sosirovsko usmerenje imenovali pojmom *apstraktnog objektivizma*, ukazujući na prirodu predmeta sosirovske lingvistike. Apstraktni objektivizam se oslanja na Lajbnicov (Gottfried Wilhelm von Leibniz) koncept univerzalne gramatike, kao i na opšte racionalističke ideje o konvencionalnosti i arbitrarnosti jezika (kao i drugih sistema znakova). Njegovu definiciju, problematične i upitne tačke na upečatljiv način izneo je Vološinov 1929. godine u eseju *Marksiizam i filozofija jezika* (Марксизм и философия языка),

gde zagovara tezu da sinhronijska lingvistika nije validan naučni entitet, zato što aspekti jezika koje ona uzima u obzir ne odgovaraju nijednom trenutku ili obliku u istorijskom razvoju jezika, te služe jedino kao „konvencionalna skala za merenje devijacija” (Vološinov 1973, 66). Kako Vološinov elaborira, ljudi ne koriste jezik kao svevažeći, unapred-dat i nepromenljiv – dakle, apstraktan i objektivisan – sistem, nego ga koriste u pojedinačnim, specifičnim okolnostima i prilikama. Govornik primenjuje normativne elemente jezičkog sistema (fonetske, gramatičke i leksičke forme) na pojedinačne situacije, te za njega jezik nije fiksiran, nego je promenljiv i primenljiv fenomen. Sosirovsko shvatanje jezika, pak, „sahranjuje jezik”. Ono predstavlja niz elemenata koji bi se mogli naći u rečnicima, a ne u konverzaciji, književnosti i realnim socijalnim situacijama.

Nijedan predstavnik apstraktnog objektivizma ne može, naravno, pripisati konkretnu materijalnu realnost jezičkom sistemu. Istina, taj sistem je izražen materijalnim stvarima – znakovima – ali kao sistem normativno identičnih formi poseduje realnost samo u kapacitetu socijalnih normi (Vološinov 1973, 65).

Apstraktni objektivizam ignoriše postojanje *individualne svesti* kao važnog – za Vološinova, ali i za Bahtina, čak i presudnog – faktora u oblikovanju govora; takođe, ne uzima u obzir umetničke i estetske zakone, niti pravi osvrt na istorijske promene jezika. Ipak, najveća primedba ovom lingvističkom pristupu upućuje se na račun razdvajanja jezika od ideologije:

Individualizam je specijalna ideološka forma ‘mi-iskustva’ buržoaske klase. [...] Individualistički oblik iskustva potiče od čvrste i samouverene socijalne orijentacije. Individualističko poverenje u samoga sebe, osećaj lične vrednosti, ne potiče iznutra, ne iz dubine ličnosti, nego iz spoljašnjeg sveta. [...] Nikada ne čujemo ili ne izgovaramo *reči*, nego govorimo i slušamo ono što je istina ili laž, dobro ili loše, važno ili nevažno, prijatno ili neprijatno, itd. *Reči su uvek ispunjene sadržinom i značenjem izvučenim iz našeg ponašanja ili ideologije* (Vološinov 1973, 70, 89).

Ideologije – ili poimanja sveta – iščitavaju se u svakom semiotičkom sistemu, a posebno u jeziku. U trenucima koncipiranja iskaza, govornik nije (ili ne mora da bude) svestan određenog ideološkog stanovišta, ali ono će svakako uticati na njegov iskaz. Govornik oblikuje vlastite ideologije, ali, dakle, ideologije ujedno oblikuju govornika.

U studiji *Diskurs u romanu* Bahtin je postavio tezu o „razvučenosti jezika u različitim pravcima: centripetalno prema unitarnom centru omogućenom konceptom ‘nacionalnog jezika’ i centrifugalno prema različitim jezicima” (Dentith, ur. 1995, 33). To znači da pojedinačni jezici postoje u svojoj fleksibilnosti i stalnom balansiranju između samorazumljivosti unutar određene

društvene zajednice ili grupe (koncept nacije, odnosno nacionalnog jezika, uzet je kod Bahtina kao amblem jezičke centripetalnosti, inače autor ne misli o jeziku kao o nužno nacionalno određenom fenomenu) i prisvajanja/prilagođavanja takozvane „strane reči” (rus. *чужое слово*) – elementa iz drugog jezika (o tome opširnije u nastavku rada). Dinamičke sile jezika primoravaju govornika na uzimanje strana u mnoštvu konflikata i pregovora koji konstituišu, ali i konstantno menjaju politiku jezika.¹⁴¹ Ukoliko zanemarimo dinamičnost jezika, ne možemo ni da razumemo njegova značenja: značenja nisu u samim rečima, nego u istorijskim „naslagama” njihovih korišćenja, kao i trenutačnim izborima i načinima upotrebe reči.

Reč je uvek nekome namenjena, ona postoji za Drugog, živi i dobija semantičke kvalitete kroz razmenu mišljenja – u **dijalogu**. „Sva upotreba jezika je interlokutorna, to jest odvija se između ljudi, te je samim tim i ideološka” (Dentith, ur. 1995, 32). *Načelo produkcije jezičkog značenja u dijaloškoj razmeni mišljenja predstavlja temeljno načelo Bahtinove teorije*¹⁴² i zbog toga je dijalog, čini se, neizostavna kategorija u literaturi koja se tiče ovog autora. Međutim, bahtinovski dijalog se često nepotpuno, može se reći i pogrešno, interpretira kao proces razmene mišljenja između dve osobe, dva govornika, između „Ja” i „Drugi”. Ovaj binarni odnos pripisan je dijalogu verovatno pod uticajem (takođe strukturalističkog, sosirovskog) *principa binarne opozicije* – principa široko prihvaćenog kao osnovna logika uodnošavanja gotovo svih fenomena i kategorija koji se uzimaju u obzir pri proizvodnji značenja i poimanja sveta oko nas.¹⁴³ No, dijalog je za Bahtina znatno širi pojam: dijalog uključuje *mного učesnika u konverzaciji* i predstavlja *stalno odvijajući proces sa permanentnim proizvođenjem značenja*. Čak i kada u razgovoru učestvuju dve osobe, čak i pošto se razgovor završi – značenja koja su proizvedena u tom razgovoru nastavljaju da budu nadograđivana, tumačena i reinterpetirana u novim razgovorima i od strane novih učesnika/govornika. Tako, proces semantičkog „gomilanja”

¹⁴¹ Vološinov ima slična zapažanja: „Govornik gradi aktivan odnos prema kontekstu u kome govori, on odobrava ili negoduje, strahuje ili vlada, pita se ili ostaje ravnodušan, ili zauzima bilo koji drugi stav na koji upućuje intonacijom svoga govora. [...] Proces stvaranja jezika se situira u sociološki važne veze između ljudi” (Dentith, ur. 1995, 28). Autor naziva odnos govornika prema onome što izgovara *aktivnim evaluativnim stavom*.

¹⁴² Bahtin uvida da tumačenje značenja jezika prevazilazi domene teorijske lingvistike i predlaže da se jezikom bavi *metalingvistika*, čija bi metodologija uvažila ideološke kontekste i dijalog kao osnovnu formu upotrebe jezika.

¹⁴³ Prema spomenutom principu, svaki element jezičkog sistema zauzima mesto u tom sistemu, stiče svoja značenja i definiše se prema opoziciji u odnosu na određeni drugi element, dakle – prema onome što nije i što isključuje. Tumačenja bahtinovskog dijaloga i dijalozizma, stoga, najčešće računaju sa dva jezička izvora koja učestvuju u razmeni mišljenja i iskaza, samim tim i proizvodnja značenja je uslovljena binarnom opozicijom „glasova” u dijalogu. „Ideologija dijaloga kao metafore navodi da se misli o binarnosti, govornicima i slušaocima, i uključuje ideju odgovora i pridruživanja. Može se nazvati – ideologija dijade” (Dentith, ur. 1995, 68).

predstavlja istorijski proces. Svako mišljenje i svaki iskaz jesu element dijaloga i „poziv“ za dalji razvoj dijaloga; drugim rečima,

svaki iskaz je veza u kompleksnom lancu diskurzivne razmene, oblik odgovora na prethodnu vezu i anticipacija naredne veze. [...] Kao veze u diskurzivnoj komunikaciji, iskazi moraju biti razumevani *dijaloški*, u lancu odgovora. Oni međusobno reflektuju jedni druge i to određuje njihov karakter. Njihova reakcija može imati različite forme, može da uključuje elemente prethodnog iskaza i da im daje nove nijanse: ironijske, ili bilo kakve druge. U tim nijansama očituje se stav govornika prema izjavama drugog govornika. [...] Iskaz poseduje ‘adresivnost’, direktno je namenjen nekome drugome – neposrednom učesniku u razgovoru, ili zajednici, ‘javnosti’, protivnicima, istomišljenicima... Drugi utiče na oblik iskaza, izbor vokabulara, stilskih obrazaca, intonacije i sl. (Bostad i dr., ur. 2004, 34–35).

Iako sâm termin „dijalog“ upućuje na dva jezička izvora (grč. *dia* – dva), za Bahtinovu upotrebu ovog termina relevantnija je dijalogu inherentna logika *između, od–do*, gde ono što se odvija između, od–do (dakle, razgovor) ne mora uključivati samo dve osobe. Štaviše, za Bahtina je dijalog stvar *trijade*: u svojim studijama autor navodi obavezno prisutni treći element dijaloga – ranije spomenutu takozvanu stranu reč. Strana reč je misteriozna, uvek izvan potpunog domašaja govornika. Ona potiče od „stranca“: može da bude doslovno iz stranog jezika, tuđica, ili se, pak, može raditi o tuđem pogledu, perspektivi. Ona se „uvlači“ u poznati jezik i menja ga, čini živim i fluidnim, neprestano „bojeći“ konverzaciju novim nijansama. Strana reč obogaćuje smisao izgovorenog u dijalogu, dakle oblikotvorna je i konstitutivna za dijalog.¹⁴⁴

Interesantno je da je Bahtin ideju o sveprisutnoj, bezgraničnoj razmeni mišljenja imenovao baš terminom „dijalog“. Imajući u vidu autorovu otvorenu kritiku mnogih Sosirovih zaključaka, stiče se utisak da je upravo „apelom“ da se dijalog shvati kao nešto što prevazilazi binarnost, na inteligentan i ironičan način subvertirao sosirovski koncept binarnih odnosa.

Kao oblik upotrebe jezika, način saopštavanja, korekcije i razmene stavova i uređenja odnosa između ljudi, dijalog – odnosno, sâm princip dijalogizma – neodvojiv je od ideologije. Dijaloška interakcija omogućava istovremeno diferenciranje i mešanje entitetâ: subjekti koji učestvuju u dijalogu međusobno se razlikuju i prepoznaju prema svojim ličnim stavovima, ali te stavove mogu da menjaju, prilagođavaju stavovima drugih učesnika u dijalogu. Dijalektika dijalogizma¹⁴⁵ ujedno zaoštrava i niveliše odnose između ljudi: različita mišljenja mogu da budu

¹⁴⁴ Vološinov primećuje da je „orijentacija lingvistike i filozofije jezika ka stranim rečima [...] izraz velike istorijske uloge koju je strana reč igrala u formiranju svih istorijskih kultura“ (prema Dentith, ur. 1995, 68).

¹⁴⁵ Bahtin pravi razliku između dijalogizma i dijalektike tako što dijalektiku posmatra kao apstraktnu formu dijaloga. Dijalog je čin kojim se vrši iskaz, a dijalektika je dinamična struktura prema kojoj se odvija dijaloški čin

u sukobu, ali se njihovom uljudnom razmenom takođe ujednačavaju retoričke snage, postavljaju se u istu ravan (ravan razgovora), usled čega je dijalog demokratičan oblik proizvodnje značenja.

Dijalogizam se odnosi na distribuciju nekompatibilnih elemenata iz različitih perspektiva koje međusobno imaju istu vrednost. Bahtin kritikuje shvatanje da je u razlazu između mišljenja nečije mišljenje uvek pogrešno (Robinson 2011a).

Bez dijaloškog postupka, iznošenje mišljenja se svodi na saopštavanje koje nema kvalitativne značajske reperkusije, izostaje potraga za istinom i sprovodi se autoritativni diskurs (u suštini agresivan čin nametanja mišljenja i jedne [ne]istine, stava koji se ne preispituje).

Budući da postoji mnogo uglova posmatranja, potraga za istinom zahteva i mnogo razilazećih glasova. [...] Ne postoji nijedno značenje koje se ne može preispitati i promeniti. Istina zavisi od upuštanja u razgovor, angažmana i predanosti u razgovoru i konteksta u kome se razgovor vodi (Robinson 2011a).

Dijaloški pristup izražavanju otelotvoruje realno stanje stvari i stvarni proces formiranja mišljenja i značenja. Shodno tome, književna dela pisana u formi dijaloga, ili pisana uz uvažavanje dijaloških principa – na način na koji su, prema Bahtinovom mišljenju, kako ćemo videti, pisana dela velikih romanopisaca poput Rablea i Dostojevskog – „objektivnija” su i ‘realističnija’ u odnosu na monološka dela, zato što u njima stvarnost nije podređena autorovoj ideologiji” (Robinson 2011a).

Koncept dijalogizma bio je predmet kritika mnogih teoretičara, na primer pristalica ideje o postojanju objektivne realnosti (u marksizmu ili kritičkom realizmu), ili primarnih označitelja (Lakan), nezavisnih od individualnih rasuđivanja (više u Robinson 2011a). Međutim, Bahtinovo propagiranje „dijaloškog prava”¹⁴⁶ stvorilo je samom autoru daleko veće probleme od teorijskih nadmudrivanja. Pogled na dijalog bio je oličenje autorovih političkih stavova, metaforičan u biti, i evidentno je prkosio ideološkoj hegemoniji na koju je pretendovala sovjetska staljinistička vlast, aktuelna u vreme Bahtinovog stvaranja.

(opširnije u Bostad i dr., ur. 2004, 66). O tome sâm pisac kaže: „Dijalog i dijalektika. Uzmite dijalog i uklonite intonacije (emocionalne i individualizirajuće glasove), iscrtajte apstraktne koncepte i sudove iz živih reči i odgovora, stavite sve u formu apstraktne svesti – tako dobijate dijalektiku” (prema Pechey 2007, 13). U podvlačenju razlika između pojmova dijaloga i dijalektike ogleda se, kako smatraju određeni Bahtinovi interpretatori, antihegelijanski stav: „Kratka rečenica iz jednog poznog Bahtinovog napisa [*O metodologiji humanističkih nauka / К методологии гуманитарных наук* iz 1975. godine, *prim. aut.*] pruža nam osnovu za razumevanje: ‘Dijalektika je rođena iz dijaloga da bi se vratila dijalogu na višem nivou’. [...] Bahtin razbija model teza–antiteza–sinteza [...] poretkom DIJALOG–DIJALEKTIKA–DIJALOGIZAM (‘sinteza’). [...] Hegelova (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) filozofija je *felix culpa* diskursa, pokreće dijalog-u-sebi u dijalog-za-sebe, što bi već bio dijalogizam” (Pechey 2007,17).

¹⁴⁶ „Bahtinovsko dijaloško pravo [...] predstavlja pravo na aktivno učestvovanje u kreiranju perspektiva. [...] Ono se može ostvariti jedino kada svi subjekti mogu da govore i deluju autonomno” (Robinson 2011a).

Bahtin ukazuje na semantički monopol koji uspostavljaju centripetalno uređena lingvistika i ideološka hegemonija – hegemonija koja pretil životu (i u bukvalnom smislu životu u Staljinovom sovjetskom društvu). [...] Autorov koncept nesvodive, ultimativno nerepresivne razmene mišljenja orijentisan je prema ideji ‘raslojavanja’ (rus. *расслоение*). Koncept je blizak konceptu namere (rus. *интенция*). Bahtin govori o nameri kao o ‘sili koja razdvaja i diferencira’ jezik sa određenim namerama i iz određenih pozicija (Bostad i dr., ur. 2004, 48).

Ubrzo nakon što je izdata prva verzija knjige o Dostojevskom, u kojoj je Bahtin započeo tumačenje dijalozizma, autor je uhapšen pod optužbom da je deo zavere lenjingradskih religioznih intelektualaca protiv države; bio je kažnjen na pet godina egzila u Kazahstanu, gde je upućen 1930. godine. Nastavak njegovog rada bio je obeležen represijom u vidu cenzure. Više od tri decenije, piščevi tekstovi, izuzev jednog članka, nisu izdavani, ali je Bahtin, uprkos tome, intenzivno stvarao i samo tokom 1930-ih godina napisao nekoliko studija o istoriji romana, kao i doktorsku disertaciju o Rableu. Nemačka invazija na Sovjetski savez osujetila je odbranu doktorata, te će teza biti odbranjena 1952. godine. Objavljivanje studije u formi knjige desiće se tek 1965. godine, čemu je verovatno uzrok bila činjenica da je tekst sadržao delikatnu, ali ipak dovoljno jasnu kritiku staljinizma.

Bahtin je dugo bio profesor na Univerzitetu u Saransku, ali njegove institucionalne pozicije bile su relativno udaljene od Moskve kao akademskog centra Rusije i Sovjetskog saveza. Ceo život on se borio za priznanje u intelektualnom svetu, no čini se da su mu ideje ostajale u senci dominantnijih teorijskih strujanja – najpre formalizma, a potom i marksizma. Iako Bahtinov vokabular proizvodi utisak marksističkog diskursa, osnovu njegovoj teoriji jezika i književnosti, zapravo, daje klasična nemačka filozofija,¹⁴⁷ pre svega Kantova (Immanuel Kant) teorija, prema kojoj svest nije čista refleksija spoljašnjeg sveta, „prazna ploča” u koju se utiskuju objekti iz okruženja, nego ima sposobnost da u shvatanje i tumačenje sveta unosi sopstvene nezavisne forme mišljenja. Bahtin uzima ove stavove u obzir kada razmišlja o načinima govora, odnosu između sebe i drugoga itd. i zbog toga je često u osvrtima interpretatorâ njegovih dela

¹⁴⁷ Pojedini pisci ističu da je osnovna razlika između Bahtina i drugih autora iz njegovog kruga u tome što Bahtin „nije suštinski marksistički autor. On ima marksistički rečnik, ali nazvati ga marksistom bilo bi pojednostavljenje, distorzija i ‘monologizacija’ njegovih intelektualnih pozicija. Ponekad se Bahtin čak direktno svrstava u anti-marksiste, što može da bude daleko produktivnije za prepoznavanje razlika u odnosu na druge autore. [...] Nakon uspeha Boljševika 1917. godine, bilo koja intelektualna pozicija teško da se mogla razvijati bez marksističkih upliva. [...] Međutim, najdublji uticaj na Bahtina nije ostvario toliko marksizam koliko su to učinili društveni ustanci, koji su uneli opšte osećanje promene u kolektivnom životu. [...] Bahtin deli dubok sentiment anti-kapitalizma sa marksistima. [...] Njegovo eksplicitno protivljenje izolovanoj i otuđenoj prirodi kapitalističkih društvenih relacija rezonuje sa jednom verzijom marksizma, iako ne implicira bilo kakvo priklanjanje verovanju u socijalističku transformaciju društva” (Dentith, ur. 1995, 10–14).

nazivan neokantijanskim (može da se kaže i neokantovskim) misliocem.¹⁴⁸ Jedan od ovih pisaca pozicionira Bahtinovu teorijsku platformu

između zapadnog marksizma i poststrukturalizma, gde je poststrukturalizam više politizovan nego obično i sa mnogo sofisticiranijim teorijskim diskursom nego što je marksizam imao. U [Bahtinovo]j polemici sa Frojdom, Sosirom i ruskim formalizmom [...] stvoren je kompleksan dijalog i kritički konsenzus sa neokantijanizmom Kasirera (Ernst Cassirer), heterodoksom Lukačevog (György Lukács) marksizma i egzistencijalnom teologijom Buber (Martin Buber) (Pechey 2007, 15–16).

Cvetan Todorov, pak, svrstava Bahtina u intelektualnu porodicu egzistencijalizma (vidi Pechey 2007, 13), dok ga mnogi drugi pisci, imajući u vidu dalekosežnost njegovih koncepata, pozicioniraju čak i među postmoderniste. Upravo je ta dalekosežnost ono što je probudilo interesovanje za Bahtinov opus na Zapadu, doduše tek u proteklih nekoliko decenija (nakon autorove smrti). Autorove pozicije u svetu savremene humanistike ostaju, dakle, izvan monoloških interpretacija.

Iz koncepta dijaloga rađaju se srodni koncepti, važni za razumevanje Bahtinovich pogleda na jezik, književnost, ali i karneval i njegovu teorijsku apropijaciju: **polifonija** i **heteroglosija**. Teško je napraviti strogu distinkciju između ovih pojmova – oba upućuju na to da je svaki iskaz, u svakom trenutku, obeležen značenjima koja proizvode stvarni učesnici u konverzaciji, ali i niz istorijskih i kontekstualnih faktora, koji konverzaciji pridodaju određenu semantiku. Kod Bahtina, oba ova termina uglavnom figuriraju u tumačenjima pisanih, književnih tekstova, tačnije romana.

Termin „polifonija” ukazuje na postojanje više *glasova* (grč. *πολυ* – više, *φωνη* – glas, doslovno *višeglasje*) u romanu;¹⁴⁹ u Bahtinovom rečniku *glas* je u stvari reč za (iskazano,

¹⁴⁸ Neokantijanizam je filozofska orijentacija koja je nastala kao reakcija na ono što je smatrano ekscesom pozitivizma i empirizma 19. veka. „Nemačka akademska kultura bila je prestižna u Evropi pred Prvi svetski rat i veoma uvažena na ruskim univerzitetima. [...] Neokantijanizam je privlačio mislioce zato što je zagovarao aktivnost svesti. [...] Međutim, Bahtin nije bio zainteresovan za opšta pitanja iz teorije znanja (štaviše, on je bio neprijateljski raspoložen prema argumentima datim samo u toj dimenziji), već su ga interesovali načini na koje neokantijanska razmišljanja figuriraju u odvijanju govora i odnosima između Ja i Drugi” (Dentith 1995, 11).

¹⁴⁹ Bahtin je preuzeo termin „polifonija” iz muzičke umetnosti, objašnjavajući u knjizi o Dostojevskom da apropijacija termina ima metaforičke osnove, te da književnu polifoniju ne treba shvatiti kao jednoznačnu i izravnu transpoziciju muzičke polifonije u medij književnosti: „Jedinstvo sveta kod Dostojevskog nikako ne može biti svedeno na jedinstvo individualne i emocionalno naglašene volje, kao što ni muzička polifonija ne može biti tako svedena. [...] Slika polifonije i kontrapunkta upućuje na nove probleme koje pokreće roman konstruisan izvan granica običnog monološkog diskursa, kao što su se i u muzici pojavili problemi kada su prevaziđene granice jednoglasnosti. Ali, materijal muzike i materijal romana previše su različiti da bi među njima bilo ičega više od grafičke analogije i jednostavne metafore. Pretvaramo ovu metaforu u termin ‘polifoni roman’ usled nedostatka adekvatnijeg izraza. Ne treba zaboraviti da je poreklo termina u metafori” (Bakhtin 1984, 22).

napisano) *mišljenje*. Svaki glas ima sopstvenu perspektivu, narativnu vrednost i nezavisan je od glasa autora romana (u navodu koji sledi autor ili bilo koja osoba koja bi mogla da ima „vlast” nad diskursima likova romana nazivaju se „trećom osobom”):

Nijedan element dela nije strukturiran iz perspektive neaktivne, ‘treće osobe’. U samom romanu, ‘treće osobe’ nisu ni reprezentovane na bilo koji način. Za njih nema mesta, ni na kompozicionom planu, niti na širem značenjskom planu. Ovo nije autorova slabost, nego prednost, najveća snaga (Bakhtin 1984, 18; videti i Bakhtin 1984, 16).

Razmena glasova odvija se na nekoliko „nivoa” i može da bude zapisana ili implicitna: zapisan dijalog između likova čini obično znatan deo teksta romana, ali postoje i tacitna mišljenja koja se razmenjuju između likova, kao i između likova i naratora, naratora i autora romana, autora i potencijalnih čitalaca...¹⁵⁰

Heteroglosija označava postojanje više jezika (grč. *hetero* – razno, različito, *γλώσσα* – jezik, doslovno *raznojezičnost*) u romanu.¹⁵¹ Radi se o jezicima različitih profesija, starosnih grupa, društvenih staleža i tako dalje, koji se mešaju, prepliću i grade jezičko tkivo književnog dela. Heteroglosija se takođe odvija na mnogo nivoa (na relacijama likovi–narator–autor–čitaoci). U postbahtinovskoj teoriji interpretacija koncepta heteroglosije proširena je i na nejezičke kodove, mada se čini ispravnim reći da je i sâm Bahtin postavio temelje širih tumačenja raznojezičnosti, proglašivši je jednim od osnovnih aspekata karnevala – izražajne forme koja se ne oslanja jedino na jezičku ekspresiju. I u samoj stratifikaciji jezika ovaj autor uvodi pojam *stalne heteroglosije* kao heteroglosije koja je šira od one na primarnom, lingvističkom nivou. Stalna heteroglosija prevazilazi lingvističke dijalekte i obuhvata *ideološke dijalekte* (videti Bakhtin 1934–35, 274).

Nijedna književna forma nije bogata jezičkom raznorodnošću kao što je to forma romana, smatra Bahtin. Koegzistencija i mešanje jezika i mišljenja u romanu asociraju ovog autora na raznojezičnost karnevalskih dešavanja – na susret standardizovanog književnog jezika sa vulgarnim, uličnim govorom (psovkama, kletvama...) i žargonima raznih grupa. *U ovoj*

¹⁵⁰ Glas ima „kvalitet” deridijanskog traga: on je „trag drugih glasova. Glas nosi svu istorijsku sedimentaciju diskursa, on penetrira u srž te istorije i pomera istoriju u budućnost. Glas ima decentrirajuću moć, on prestupa granice niza semiotičkog prostora” (Bostad i dr. ur. 2004, 54).

¹⁵¹ Kako je već rečeno, Bahtinov termin je „разноречие”, a „heteroglosija” je široko prihvaćeni prevod (i interpretacija) tog termina, akademizovana prevashodno kroz interpretativne studije anglosaksonskih autora (kod kojih termin ima oblik engl. *heteroglossia*). U ovoj studiji biće upotrebljavani termini „heteroglosija” i „raznojezičnost”, shvaćeni kao sinonimi.

asocijaciji rađa se kompleksna teoretizacija, u kojoj su nadalje, na sve apstraktnije načine povezani jezik i karneval.

Na veoma širokom ili epohalnom nivou generalnosti, postoji duboka veza između dve naizgled razdvojene oblasti Bahtinove misli – jezika i karnevala. Na ovom relativno apstraktnom, ali ne i aistorijskom nivou, o romanu se može misliti kao o obliku koji najviše eksploatiše heteroglosijski potencijal koji postoji u svim jezicima. [...] Bahtinovo shvatanje romana iz razmatranja teksta izlazi u lingvistiku, književni i društveni kontekst koji okružuje romane” (Dentith, ur. 1995, 57–58).

Na karnevalima vladaju žagor i buka, učesnici razgovaraju, pevaju, nazdravljaju, recituju, citiraju, hvale, ogovaraju i kleveću, ulaze u prepirke. Izražajna snaga romana počiva na sličnim „kombinacijama” mišljenja/glasova i jezika, i zato se roman može posmatrati kao svojevrsno

mesto usvajanja karnevalske semiotike. U svojoj generičkoj polivalentnosti, karnevalska semiotika se suprostavlja kanonima ‘velike’ književnosti i predstavlja glasove drugih tekstova, koji se, u živom i haotičnom diskursu, mešaju sa utvrđenom hijerarhijom književnog jezika (Bostad i dr., ur. 2004, 53).

„Spojnica” kojom Bahtin u teorijskoj argumentaciji povezuje jezik, roman i karneval jeste pojam *žanra*. Iako autor sâm termin „žanr”, čini se, koristi nerado, smatrajući da su sve narativne forme i strukture ideološki obojene i mogle bi se nazvati i drugim imenima koja bi to bolje eksplicirala,¹⁵² termin je zadržan u autorovom diskursu kao „identifikacioni pri teoretizaciji široko prihvaćenih formi izražavanja” (Brottman 2005, 5). Bahtin pristupa pojmu žanra iz neokantijanske perspektive, uviđajući u njegovoj osnovi „arhaične elemente koji opstaju u žanrovskim okvirima zato što se konstantno obnavljaju”. Žanr „zadržava najstabilnije, ‘večne’ tendencije, to jest one aspekte sa ‘objektivnom validnošću’”, koji se reaktiviraju i pojavljuju na nove načine u novim delima. „Zato on garantuje jedinstvo i kontinuitet u razvoju književnosti” (Bostad i dr., ur. 2004, 137–138). Iz ovakvog shvatanja izvire ideja o *karnevalu kao proto-žanru*, o kojoj će biti reči kasnije.

Svaki govor i svako izražavanje – verbalno ali i neverbalno, svakodnevno, neformalno, kao i književno – odvija se kroz niz ekspresivnih kodova, definisanih istorijskim, estetskim, društvenim, političkim, ideološkim i drugim funkcijama; dakle, *izražavanje bilo kakvog sadržaja putem bilo kojeg medija odvija se kroz izražavanje putem određenih žanrova*. Posmatranje svakodnevnog govora kao skupa žanrovskih formi – odnosno, uočavanje žanrovskih odlika u

¹⁵² Bahtin ponekad upotrebljava termin „ideološki jezici”.

aspektima „običnog” govora – veliki je doprinos teorijama jezika, komunikacije i žanra, u kojima je pojam žanra uglavnom isključivo bio povezan sa ekspresivnim (umetničkim) formama „visoke” kulture. Dati doprinos, čiji je najpotpuniji izraz Bahtinova teorija o govornim žanrovima izneta u eseju *Problem govornih žanrova*, nije isključivo Bahtinov, već su ga oblikovali mnogi teoretičari, čije je ideje i zaključke Bahtin u spomenutom eseju sublimirao i dalje elaborirao. U okviru Bahtinovog kružoka najpre je Medvedev izneo određena zapažanja o datoj problematici 1928. godine u knjizi *Formalna metoda u nauci o književnosti (Формальный метод в литературоведении)*, gde zapisuje da se žanrovi ne ograničavaju na umetničke forme i da

ljudska svest, čini se, poseduje niz unutrašnjih žanrova pomoću kojih poima i posmatra stvarnost. [...] Ne mogu se razdvojiti vizija/viđenje (rus. *видение*) stvarnosti i proces njenog otelotvorenja u formama determinisanog žanra (prema Bostad i dr., ur. 2004, 33).

Vološinov naredne godine u delu *Marksizam i filozofija jezika* piše o

žanrovima različitih tipova, od malih, promenljivih ‘životnih-žanrova’, koji se tiču direktne socijalne interakcije, do utvrđenih formi ‘objektivne kulture’ (etike, politike, filozofije i dr.). Da bi se došlo do pravih umetničkih žanrova, dodajemo još jedan nivo – vrstu ‘superstrukture’ iznad drugih formi kulture – što je ideja preuzeta iz estetike Hermana Koena (Herman Cohen) (Bostad i dr., ur. 2004, 34).

Bahtin razvija teoriju o govornim žanrovima na temelju razlikovanja dva osnovna tipa žanra: primarnog (ili jednostavnog) žanra, vezanog za govorni jezik i raznovrsne oblike svakodnevnog, vanumetničkog govora (koji može biti i u pisanoj formi) i sekundarnog (ili kompleksnog) žanra, koji se odnosi na uobičajeno shvaćene književne i umetničke žanrove, definisane u poetici, teoriji književnosti i teoriji umetnosti. Među primarne žanrove ubrajaju se replike u konverzaciji, čak i kratki uzvici, dnevni dijalozi, pisanje u različitim, ne-umetničkim formama, standardizovane forme poslovnih dokumenata, vojne komande i slično, dok sekundarni žanrovi obuhvataju umetničke, naučne i filozofske studije, monografije i članke (opširnije u Bakhtin 1986, 60–102; Bostad i dr., ur. 2004, 34–35; Dentith 1995, ur. 37).¹⁵³ Promena diskurzivnih žanrova menja jezik, a – kako bi trebalo da je jasno iz dosadašnjeg predstavljanja Bahtinovih ideja o vezi između jezika, društva i istorije – promene u jeziku reflektuju ili i same konstituišu socijalne i istorijske promene. Na sebi svojstven način, Bahtin neguje biblijsku tezu da je

¹⁵³ Među sekundarnim žanrovima, roman je „žanr bez premca”, zato što transformiše jezik u „sliku jezika i otkriva njegovu suštinu” (Bostad i dr. 2004, 38).

„slobodna, originalna i kreativna reč” u osnovi „stvaranja nad-bića, značenja i postojanja” (Bostad i dr., ur. 2004, 39). Ne čudi, onda, da se i istraživanja Bahtinovog teorijskog diskursa – gde je istraživanje teorijske aproprijacije karnevala samo jedno od mnogih mogućih – bez izuzetka oslanjaju na autorove poglede na jezik.

Govorni žanr je određen nizom društvenih vrednosti, svetonazora, namera, kao i referencama na mesto i vreme (videti Robinson 2011). Govorni žanrovi, dakle, imaju svoje *hronotope*. **Hronotop** – izraz koji upućuje na jedinstvo vremena i prostora (grč. *χρόνος* – vreme, *τόπος* – mesto)¹⁵⁴ – imenuje jednu od osnovnih Bahtinovitih ideja: da se prostor i vreme u govoru i pisanju, a posebno u književnoj formi romana, predstavljaju na specifične načine, te da se, prema hronotopima razlikuju tipovi govora, to jest govorni žanrovi. U kontekstu problema teorijske aproprijacije karnevala kod Bahtina, pojam hronotopa važan je zato što, pored dijaloga, polifonije i heteroglosije, takođe predstavlja „tačku” teorije u kojoj dolazi do susreta fenomena i koncepta jezika, romana i karnevala: kako će se videti iz narednih redova, Bahtin formi romana pripisuje distinktivne hronotope, u kojima se očituju pojedini karnevalski elementi, usled čega postoje paralele između karnevalskih i romanesknih hronotopa.

Karnevalska dešavanja su „skupovi” manjih, prostorno-vremenski situiranih dešavanja i vizuelnih, auditivnih i bihevioralnih elemenata, čija brojnost, šarolikost i prepoznatljivost pojedinih detalja poput maski i prisustva lude, kralja ili kraljevskog para, diva itd. daju identitet ukupnom dešavanju.¹⁵⁵ Književna forma romana takođe predstavlja međusobnu povezanost i uodnošavanje raznih slika ili situacija – hronotopa – *medijalizovanih rečju, to jest pisanim tekstom*. Koncept hronotopa je zasnovan na ideji da se značenja romana ili njegovih delova iščitavaju pomoću prostornih i vremenskih koordinata koje „uokviruju” tekstualne opise određenih slika.¹⁵⁶ Hronotopi predstavljaju „pažljivo promišljena, konkretna jedinstva” različitih pojedinosti, koja, u fuziji, određuju pojedinačno delo. Kroz svoje hronotope, književnost,

¹⁵⁴ Izraz „hronotop” se obično pripisuje Bahtinu, odnosno smatra Bahtinovitim neologizmom, međutim radi se o izrazu koji je autor preuzeo iz predavanja biologičara Alekseja Uktomskog (Алексей Алексеевич Ухтомский). No, „Bahtin je izraz koristio na samosvojan način: kao osnovu za opsežnu istoriju romana. [...] ‘Hronotop’ (u bukvalnom prevodu, ‘vreme–prostor’) je termin koji aludira na način na koji se reprezentuju vreme i prostor u književnosti” (Dentith 1995, ur. 49–50). Bahtin je očigledno bio pod uticajem Ajnštajnovne (Albert Einstein) teorije relativiteta, kao i raznih istraživanja iz oblasti fizike koja su tokom prvih decenija 20. veka razvijala koncept prostor-vremena, to jest koncept četvorodimenzionalnosti (više o ovim pretpostavkama u Bostad i dr., ur. 2004, 8).

¹⁵⁵ Ovi elementi grade ranije već spominjane *karnevalske slike*, čija je osnova groteskni prikaz (pre svega ljudskog tela).

¹⁵⁶ Prema Bahtinovim rečima, „svaki prodor u sferu značenja sprovodi se jedino kroz vrata hronotopa” (prema Pechey 2007, 19). Hronotop „određuje jedinstvo svakog motiva i ideje u tekstu, kao i logiku kojom se ove slike

neodvojiva od vremena i prostora, [...] materijalizuje vreme. [...] Vreme dobija kožu i telo, postaje umetnički vidljivo, [a] prostor postaje potentan i odgovara na pokrete vremena, radnje i istorije (Pechey 2007, 84).

Tekstualni opisi u romanu predstavljaju „temporalno-spacijalni izraz neke ideje” (Pechey 2007, 19), odnosno, ideje, apstraktne misli i „forme svesti” otelotvoruju se u slike i hronotope tako što se prostorno i vremenski situiraju i, dalje, „inkorporiraju u književne forme” (Brandist 2002, 137).

U istorijskom procesu razvoja hronotopa¹⁵⁷ Bahtin posebno izdvaja „rablezijanski hronotop”, tipičan za moderni roman po tome što je, u procesu sazrevanja hronotopa, „postao samosvestan – svestan svoje sublimacije i semantizacije prostora i vremena” (Pechey 2007, 96). Povezujući nastanak rablezijanskog hronotopa sa nastankom modernog romana – zapravo, pretpostavljajući konsolidaciju rablezijanskog hronotopa konsolidaciji forme romana – Bahtin je istakao važnost karnevalske kulture za formiranje i razvoj romana od Rableovog vremena do savremene književne epohe.¹⁵⁸ Razmena mišljenja, koja je u osnovi romana kao forme, javlja se u svom najpotpunijem vidu u suprotstavljanju zvaničnoj kulturi (oličenoj u „visokoj književnosti”) od strane glasova kontrakture (oličene u „niskim žanrovima”).

Njihovi hronotopi [hronotopi ‘niske kulture’, *prim. aut.*] prikazuju ono što je na javnim trgovima, prostoru koji će Bahtin kasnije nazvati ‘karnevalom’ i koji nije

odvijaju”, te hronotop u romanu može da bude bilo koja slika: slika puta, zamka, porodične idile... (više u Brottman 2005, 13).

¹⁵⁷ Bahtin je postavljao koncept hronotopa tokom 1930-ih i 1940-ih godina, posvetivši mu znatnu pažnju u različitim radovima, na primer u nedovršenoj studiji o Geteovom stvaralaštvu (*Bildungsroman*), kao i u tezi o Rableovom delu. Između ostalog, koncept hronotopa je izložen i kroz dijahrono praćenje različitih „vrsta” hronotopa u književnosti, „počevši od apstraktnog prostora i statičnog vremena u grčkoj romansi” (Pechey 2007, 84). Drugim rečima, hronotopi imaju neku vrstu razvoja, koji započinje sa slikama „bez pokreta” i jasnog vremena u antičkoj književnosti. U eseju *Forme vremena i hronotopa u romanu* (*Формы времени и хронотопа в романе*) Bahtin naziva vreme, odnosno način na koji se odvija vreme u radnjama grčkih romansi, *avanturističkim vremenom*: to je vreme „prazno”, nema referencijalni odnos prema nečijoj biografiji, niti prema društvenim dešavanjima. Slično je i sa prostorom, koji je apstraktan. Heroji u grčkim pričama se ne razvijaju: to su već oformljene ličnosti sa vrlinama poput hrabrosti i odanosti. Kod rimskih pisaca dolazi do promena na planu razvoja likova, što ujedno sugerise i protok vremena vezan za određene ličnosti, dakle vremena koje se može postaviti u određene koordinate: Bahtin navodi primer Apulejevog fantastično-satiričnog dela *Zlatni magarac* (2. vek n.e.), u kome se heroj pretvara u magarca, prolazi kroz niz avantura, a zatim se vraća u ljudski oblik. „‘Avanturističko vreme’ pređašnjih romansi ovde se stavlja pod višu logiku metamorfoze, koja govori o krizama u životu heroja i dovodi do prave transformacije. [...] Bahtin ističe da se u ovom narativu povezuju metaforički značaj ‘životnog puta’ i narativna progresija glavnog lika u priči” (Dentith, ur. 1995, 50). Kroz kasnije književne forme postepeno se dolazi do „dinamičnih slika, gde su vertikalne dimenzije pretvorene u horizontalu istorije” (Pechey 2007, 84), karakterističnih za moderni roman, čiji početak Bahtin označava Rableovim delom *Gargantua i Pantagruel*.

¹⁵⁸ Rable je kod Bahtina postavljen kao otac modernog romana, ali je Dante proglašen rodonačelnikom moderne književnosti. Danteova *Božanstvena komedija* donosi „suštinski postupak” moderne književnosti: inovativnu upotrebu dijaloga. O tome će biti više reči kasnije.

samo koegzistentan u javnoj sferi, nego je i negativna slika javne sfere (Pechey 2007, 97).

Rablezijanski hronotop je, dakle, izgrađen na sadejstvu i „dijalogu” između zvanične kulture i kulture ulice koja joj je u suprotnosti i koja otelotvoruje

folklornu koncepciju vremena, [... koncepciju] fundamentalno generativnu, kreirajuću i rušilačku na način produktivnih sila same prirode. [...] Ona se rađa iz onoga što Bahtin opisuje kao ‘pretklasnu, agrikulturalnu fazu razvoja ljudskog društva’ (Dentith 1995, 51).

Istorija književnosti neguje mnoge „večite” i folklorne teme, no Bahtin smatra da je Rable prvi pisac koji je, revitalizujući ove teme u formi „samosvesnih”, modernih hronotopa, uvažio „katalizatorske sile ‘niskih’ žanrova” (Pechey 2007, 96) u njihovoj punoj snazi i time omogućio susret svih relevantnih govornih i književnih žanrova svoga doba.¹⁵⁹ Učinivši ove susrete osnovom romana, Rable je započeo *karnevalizaciju forme romana*, koja će svoj vrhunac u vidu najkompleksnijeg heteroglosijskog principa i najveće hronotopske slojevitosti dostići, prema Bahtinovom sudu, u delima Dostojevskog.

Karnevalizovanjem književnosti otvoren je put aproprijacije karnevala u sferi umetničkog stvaralaštva, a zatim i teoriji: rablezijanski hronotop, sa čijim formiranjem dolazi i do formiranja modernog romana, predstavlja ekstenziju značenjâ karnevala i nove vidove pojavljivanja karnevala u kulturi. Na određene načine, karneval počinje da živi u umetnosti i teoriji i da, svojim principima i izražajnim sredstvima, kasnije prepoznavanim i definisanim ne samo od strane Bahtina već i od velikog broja pisaca koji će prihvatiti i uvažiti načelo karnevalizacije, obogaćuje ove oblasti. Shvaćen kao uvek prisutno „naličje” kulture, subverzivna sila, utopijsko okruženje, te i specifičan hronotop – karneval postaje daleko više od istorijski i društveno-kulturalno situiranog dešavanja: postaje proto-forma, životvorna sila, kako u praktičnoj tako i u naučnoj sferi, nosilac i regenerator mitskih i pretklasni vrednosti. Pojam karnevalizacije postaje široko prihvaćen i plodonosan u teoretizaciji različitih aspekata savremenog života.¹⁶⁰

¹⁵⁹ „Fragmenti ovog hronotopa [...] prisutni su u redukovanim formama kroz istoriju romana pre Rablea. Neizbežan kontekst ovih transformacija je istorija klasnog društva” (Dentith, ur. 1995, 51).

¹⁶⁰ „Bahtinova ideja karnevala [...] kao samosvojne parodije jezičkih stilova i dijaloških oblika [...] relevantna je za današnju permanentnu naklonost ka imitiranju i parodiji u popularnoj kulturi” (Brottman 2005, 11).

5d. Glavne „tačke” prodora maskarade u psihoanalitičke i feminističke teorije o rodnoj identifikaciji: koncept drugosti i identitetska transcendentnost – maska i Drugi

Maskarada se u teoriji prisvaja u specifičnom kontekstu i sa distinktivnom namerom: u kontekstu diskursa o drugosti i antiesencijalističkih pogleda na identitetsku pluralnost i transformativnost, a sa namerom da označi „mehanizam” (metodologiju) identitetske promene i transcencije kroz proces vidnog sakrivanja i postajanja drugim. Koncept drugosti i poststrukturalistička, postmodernistička, feministička i postfeministička tumačenja identiteta predstavljaju istorijski bliske i idejno rezonirajuće teorijske tekovine, koje, štaviše, jedna drugu konstituišu i jedna drugoj „obezbeđuju” logičke smernice; stoga, teorijsku apropijaciju maskarade treba razumeti iz jedinstvene, koherentne vizure, određene shvatanjem da su identiteti pluralni i promenljivi fenomeni, koji stižu značenja kroz odnose sa Drugim.¹⁶¹

¹⁶¹ Identitet označava „zamišljenu istovetnost individue ili društvene grupe u svim vremenima i okolnostima; tiče se mogućnosti čoveka ili grupe da nastave da postoje, kao oni sami, a ne kao neko drugi” (Robins 2005, 172). Pre moderne, identitet je shvatan platonistički i esencijalistički kao nešto što traje, ostajući isto, što se zamišlja, ali se ne preispituje i što „isključuje različitosti i uvedene elemente” (Bosanquet 1888, 357). Međutim, „u modernom dobu, identitet se razume kao projekat” (Baldwin i dr. 2004, 224), što upućuje na to da je identitet pojam koji gradimo, oblikujemo, proizvodimo i kroz diskurs izvodimo i smeštamo u odnose sa drugim pojmovima. To, zapravo, znači da se identitet više ne može shvatiti kao fenomen *per se*, kao idealna stvar, već kao nešto što je institucionalizovano, konstruisano, anti-esencijalističko, strategijsko i što se „konstituiše kroz [...] odnose sa drugim identitetima. Identitet [...] stiče značenje prema onome što nije, što isključuje, prema poziciji u polju različitosti” (Robins 2005, ur. 173). Termin „identitet” danas označava entitet koji, pored toga što se razlikuje od drugih entiteta, jeste i sam u sebi različit. U svom napisu iz 1956. godine, *Bergson 1859–1941*, Delez beleži veoma sažeto viđenje novog koncepta: „Trajanje je [...] ono što se u sebi razlikuje” (prema Nesbitt, 2004, 55), koje reprezentuje radikalnu filozofiju kontradiktornosti i destrukcije ustaljenih logičkih poredaka, čiji su misaoni „produkti” često *object impossibles* (na primer, kružni kvadrat ili bezgranična stvar).

Među dostupnom literaturom korišćenom za potrebe ovog rada, kao jedan od obuhvatnijih pregleda posvećenih problematici identiteta i identifikacije pokazao se esej *Kome treba 'identitet'? (Who needs 'identity'?)* Stjuarta Hola (Stuart Hall). Hol ovde, između ostalog, sistematizuje neka od ključnih tumačenja kategorija identiteta i subjekta, prevashodno Luja Altisera (Luis Althusser), Mišela Fukoa i Džudit Batler. Kako saznajemo iz Holovih osvrtâ, procesima subjektivizacije i identifikacije je zajedničko to što se neprestano zbivaju i što su oba osobene diskurzivne i označiteljske prakse, ali se između pojmova subjekta i identiteta uspostavlja specifičan hijerarhijski odnos. Altiser je odredio subjekat kao „rezultat” interpelacije: čina „pozivanja” individue da postane subjekat kroz određenu diskurzivnu formaciju. Fuko je, potom, preuzeo radikalnu istorizaciju kategorije subjekta, uočivši postepeno decentriranje ove kategorije putem davanja značaja diskurzivnim procesima – subjekat se proizvodi „kao efekat” kroz diskurs i nema realno, kontinuirano postojanje i prebivanje, čak ni u telu. Džudit Batler, pak, preduzima različite analize kompleksnih odnosa između kategorija tela, subjekta i identiteta, praveći određenu sintezu aspekata Fukoove genealogije tehnologije sopstva i diskurzivne fenomenologije subjekta, te i razmatranja iz oblasti psihoanalize. Ona preuzima ideju o diskurzivno konstruisanom subjektu i iznosi mišljenje o nepostojanju subjekta izvan Prava, tj. izvan društvenih normativâ, koji određuju ne samo naše identitete, nego i ono o čemu se doskora mislilo da je prirodno dato – telo, rod, seksualnost (dalje u Hall 2001; videti i Milosavljević 2011, 13–20).

Koncept drugosti definiše, opisuje i kritički ispituje uodnošavanje dva međusobno različita entiteta u procesu identifikacije.¹⁶² Mada može da ukazuje na kvalitativno nehijerarhizovanu različitost (gde nijedan entitet nije dominantan), u velikom broju slučajeva drugost implicira uodnošavanje dominantnog i podređenog entiteta, usled čega se identifikacija razumeva kao diferenciranje s jedne strane viših, superiornih, a sa druge strane nižih, inferiornih entiteta, bez obzira na način imenovanja tih entiteta.¹⁶³

Pojam drugosti u okvirima filozofskog diskursa vezuje se prevashodno za Žaka Lakana, koji je uveo dihotomiju *drugi/Drugi* u razmatranja problema subjektivizacije. Pre Lakana, drugost je figurirala u takozvanom egzistencijalizmu, kao i kod Frojda, čiji se izraz „unheimliche” (prvi put definisan kod ovog autora 1919. godine u eseju *Das Unheimliche*) smatra pretečom izraza „drugost”. Doslovni prevod Frojdovog termina do danas je ostao kontroverzan i neusaglašen – opisni prevod mogao bi da glasi: strano, nelagodno, nepoznato i zastrašujuće u okviru nečega poznatog; ili prevedeno i više opisno: aspekt nečega poznatog, koji u nama budi nelagodu i osećaj nepoznatog. Čest „prevod” Frojdovog termina je i *zazorno*.¹⁶⁴ Frojd postavlja tezu da se drugost ispoljava u vidu *podsvesti* (nem. *das Andere*) ili *osobe koja nije Ja* (nem. *der Andere*). Oba otelotvorenja učestvuju u izgradnji ličnosti u odnosu na koju su drugosti: podsvest je nosilac onoga što ličnost misli da joj ne pripada, a zapravo joj pripada i određuje je, dok je *der Andere* vrsta dvojnika, lika u ogledalu, drugi subjekt kojem ličnost pripisuje određene vlastite – uglavnom loše – osobine, stvarajući tako nekoga sličnog, a dovoljno različitog, u odnosu na koga se identifikuje.

Lakan će, takoreći, vaskrsnuti značaj nesvesnog u procesu subjektivizacije i hijerarhizovati elemente koncepta drugosti, imenujući i definišući pojmove ‘drugog’ i ‘Drugog’. Prema Lakanu, drugost se iskazuje u domenu nesvesnog – nesvesno je otelotvorenje, medij i

¹⁶² Ovaj koncept se zasniva na (bio)političkim konstrukcijama entiteta i ideji o postojanju „imaginarnih zajednica”, čiji deo dati entiteti teže da postanu. Erich From (Erich Fromm) je pisao o potrebi ljudskog bića za ukorenjenošću i pripadnosti imaginarnim zajednicama (o Fromovim idejama opširnije u Todorović 2013, 7–8).

¹⁶³ U literaturi postoje različiti termini i ortografska rešenja za entitete tumačene iz vizure koncepta drugosti: Prvi – Drugi, ‘prvi’ – ‘drugi’, ‘drugi’ – ‘Drugi’, ili samo ‘drugi’ (u ovom slučaju suprotni termin se podrazumeva). Smisao opozicija je isti u svakom slučaju: radi se o prethodno opisanom hijerarhizovanom odnosu između dominantnih i podređenih (društvenih, rodnih i drugih) kategorija. U ovom radu, osim kada je reč o Lakanovom konceptu drugosti, upotrebljava se izraz Drugi.

¹⁶⁴ Frojd je u svom eseju sproveo šire opisivanje značenja naslovnog izraza, nudeći i nekoliko prevoda na druge jezike, između kojih i engleski izraz *the uncanny* (videti Freud 1919). Prema Marieli Cvetić, ovaj pojam se kod nas prevodi sa engleskog jezika izrazima: neugodan, tajnovit, strahovit, strašan, opasan, ili nesiguran. Ona smatra da bi najadekvatniji prevod, međutim, bio pojam Julije Kristeve (Julia Kristeva) – *zazorno*, koji se odnosi na nešto odbačeno i odvratno (opširnije u Cvetić 2008).

diskurs drugosti. Termin 'drugi' (sa malim 'd', *le petit autre* u Lakanovoj terminologiji) odnosi se na subjekat koji se formira u takozvanom Stadijumu ogledala (razvojnom stadijumu), kada je dete staro od šest do osamnaest meseci i kada počinje da prepoznaje vlastiti odraz u ogledalu, ili, radije, u majčinom oku. To nije stvarni drugi entitet, već je reč o odrazu i projekciji Ega – savršenoj, celovitoj i kompaktnoj slici sopstva, koja je u sferi Imaginarnog. 'Drugi' (sa velikim 'D', *le grand autre* u Lakanovoj terminologiji) predstavljen je u roditelju/staratelju, koji svojim pogledima (simbolisanim okom) oblikuje detetov identitet i „obezbeđuje” mu postojanje u sferi Simboličkog (Lacan 1949, 75–81).

Lakanova postavka drugosti figurira u nizu različitih oblasti proučavanja u kojima su centralni problemi identitet, rodne reprezentacije i geopolitički i strateški odnosi u savremenijim istorijsko-sociološkim uslovima. Poseban doprinos tumačenjima drugosti takođe daje literatura postkolonijalnih studija, izuzetno razuđene oblasti istraživanja, najuopštenije rečeno, odnosa između evropskih društava/kultura i društava/kultura koji su bili kolonije evropskih država u modernom dobu. Postkolonijalne studije¹⁶⁵ su jasno ukazale na potrebu da se o identitetu razmišlja kao o kompleksnom, „živom”, stalnooblikujućem fenomenu, koji se konstituiše i rekonstituiše tako što se subjekti „ogledaju” jedni u drugima. Na taj način, prevazilaze se istorijska (preciznije, kolonijalna) shvatanja klasnih i drugih društvenih odnosa, prema kojima se

'D[d]rugi' predstavlja kao divljak, primitivac ili varvarin, suprotnost civilizovanom Evropljaninu. On se, u pozitivnijoj verziji priče, zaustavio na nekom od ranijih stadijuma razvitka kroz koji su evropski narodi odavno prošli, ali je moguće civilizovati ga; u negativnijoj verziji, varvarstvo je njegovo prirodno, nepromenljivo stanje (Todorović 2013, 8).

Uvažavajući lakanovsku postavku drugosti, neki postkolonijalni pisci ortografski i pojmovno razlikuju 'drugog' i 'Drugog', nazivajući kolonizovanog, marginalizovanog subjekta 'drugim', a kolonizatora, čiji je pogled okvir za identifikaciju kolonizovanog, 'Drugim'.¹⁶⁶ U pogledu 'Drugog' kolonizovani subjekt, poput deteta pred roditeljem, doživljava sebe kao inferiornog i zavisnog (videti Ashcroft i dr. 2007, 155).

¹⁶⁵ Ovde se na postkolonijalne studije referira upravo sa svešču o razuđenosti date naučne oblasti kao i problematičnosti uopštene upotrebe termina „postkolonijalno” i „postkolonijalne studije”. Debata o tome da li ovi termini mogu da imaju generalnu upotrebu i značenja vrlo je živa u današnjem akademskom okruženju. Debata je pokrenuta zbog činjenice da su iskustva kolonizovanih društava međusobno veoma različita, usled čega jedna struja teoretičara smatra da je ta iskustva nemoguće uopštavati, pa i terminološki određivati, dok je druga struja mišljenja da termin „postkolonijalno” može da objedini i terminološki odredi ta iskustva u svrhu razvijanja teorijskog diskursa (dalje u Ashcroft i dr. 2007, vii–ix).

¹⁶⁶ Kako sugerise literatura, pogled Drugog najčešće je reprezentovan *jezikom*, dakle jezikom kolonizatora, koji se nameće kolonizovanom subjektu.

‘Drugi’ metaforički igra kako ulogu majke, pošto je matica odgovorna za razvoj kolonija (otuda fraza ‘matična zemlja’ [engl. *mother country*]), tako i ulogu oca, posedujući moć koja odgovara psihoanalitičkom Zakonu Oca i uvodeći kolonizovani subjekt (dete) u civilizaciju (socijalizaciju). Pogled ‘Drugog’ opredmećuje kolonizovanog, uzrokujući kompleks niže vrednosti (Todorović 2013, 4).

Međutim, kako nas uče postkolonijalne studije, relacija ‘drugi’–‘Drugi’ podložna je subverziji i identiteti su međuzavisni, stoje u dijalektičkom odnosu:

Pogled u sebi krije podrivački potencijal jer ga ‘drugi’ može uzvratiti, o čemu Sartr [Jean-Paul Sartre, *prim. aut.*] raspravlja u studiji *Biće i ništavilo* [*L'Être et le Néant, prim. aut.*]. Posmatrajući nepoznatog čoveka u parku, Sartr shvata da je on, za razliku od drugih stvari u okruženju, za njega (subjekta/posmatrača) istovremeno predmet i čovek, to jest da taj čovek ima sposobnost da njega (subjekta/posmatrača) vidi i tako ga učini objektom svog pogleda. U kolonijalnom kontekstu, ovo bi značilo da ‘drugi’ može da izvrne odnos moći, bilo mimikrijom bilo prisvajanjem kulture i/ili diskursa kolonizatora, jer na taj način primorava kolonizatora da se pogleda u ogledalo i vidi svoje pravo lice (Todorović 2013, 5).

Postkolonijalne studije, dakle, predočavaju stereotipnost – i pogrešnost – posmatranja vanevropskih, kolonizovanih naroda kao neprosvećenih i primitivnih¹⁶⁷ i, svojim antiesencijalističkim stanovištima, postaju „prirodan” element postmodernističkog intelektualnog okruženja kao dominantne humanističko-filozofske struje u vreme ustanovljenja studija.¹⁶⁸ Postkolonijalni diskurs sa lakoćom i značajnim rezultatima koristi pregršt termina, pojmova, teorijskih kategorija, metodoloških pristupa i načelâ karakterističnih za postmodernističke teorije, poput formulacija *hibridnosti, sinkretizma, pastiša, eklekticizma, globalnog, lokalnog i „glokalnog”*. Ove postmodernističke kategorije pokazuju se kao ključne u problematizovanju posledica praksi i istorije kolonizacija i imperijalizacija, koje nam sugerišu da su globalno i lokalno – „centar” i „periferija”, u postkolonijalnom diskursu *mother country* i kolonizovani – uvek jedno drugim određeni.

Savremeni pogledi na identitet – u svetlu postkolonijalnih shvatanja odnosa između kulturalnih subjekata – posebno su obeleženi problematikom globalizacije. Iako danas mnogi teoretičari proglašavaju globalizaciju „*Zeitgeist*-om ‘90-ih” (Rosenberg 2005, 2) – dekade u kojoj su i postmodernizam i postkolonijalizam bili u ekspanziji u svetu teorije – intelektualne i

¹⁶⁷ Postkolonijalne studije kritikuju i druge stereotipe, poput „Trećeg sveta” i „Komonvelta”.

¹⁶⁸ Osnovama postkolonijalnih shvatanja smatraju se studija *Orijentalizam (Orientalism)* Edvarda Saida (Edward W. Said) iz 1978. godine i knjiga *Imperija uzvraća udarac (The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures)* grupe autora iz 1989. godine.

kreativne sfere razvijale su se zapravo pod uticajem takozvane *glokalizacije*: procesa prožimanja globalnih i lokalnih stremljenja, gde je sve jača globalizacija na tehnološkom planu „izazivana” lokalnim poetikama. Međutim, istorijski gledano, glokalizacija je „pripremana” mnogo pre nego što je teorijski prepoznata i pre nego što su elaborirane brojne promene u shvatanjima pojmova kulture (akulturacije i kulturalne asimilacije) i identiteta. Devetnaesti vek bio je vek promena u kolonizatorskim društvima – vreme uspona buržoazije – a takođe i buđenja nacionalnih svesti u sveže dekolonizovanim društvima i formiranja mnogih nacionalnih država; mapa sveta i sveopšte kulturološke prilike u ovom periodu znatno su se promenili. U čuvenoj studiji o odnosu između fotografije i društva Žizel Frojnd slikovito opisuje kako je na novim fotografskim portretima pripadnika buržoaske klase „cilindar zamenio periku”, a „štap zamenio mač” (Freund 1981, 11). Zahtevi postrevolucionarne buržoazije modifikovali su kreativne/umetničke žanrove; u stvari, revolucije su

izmenile sve poznate odnose i sredstva produkcije i imale su presudan uticaj na gotovo sve političke, socijalne i kulturalne aspekte života zapadne Evrope i Sjedinjenih Američkih Država. [Period nakon njih bio je] vreme velikih očekivanja, utopijskih snova o Zlatnom dobu (Erlmann 1999, 17).

Međutim, nadolazeća modernost, koja se rađala u buržoaskoj „žeđi za prošlošću” i preoblikovanju prošlosti kroz prizmu novih tehnologija, otkrivala je veliki jaz između socijalizovanog modela produkcije i individualizovanog modela apropijacije. Ernst Bloh (Ernst Bloch) je smatrao da se na ovom trenju formirala svest modernog subjekta i „istorijska pojavnost sna”, a Fridrih Niče (Friedrich Nietzsche) piše o „narkotičnom historicizmu” u kome subjekti „žude za maskama”. Za Valtera Benjamina, ambivalentnosti predrevolucionarnog i postrevolucionarnog determinišu „vreme pakla” – vreme čija modernost, zapravo, leži u „beskrajnom ciklusu ponavljanja i inovacija”, gde „arhaične slike prožimaju nova sredstva produkcije, sa potencijalom da dovedu do tranzicije u socijalističko društvo” (Erlmann 1999, 19) i čija će „cena” biti dva svetska rata.¹⁶⁹

Konstituisanja individualnih, kulturalnih, verskih i nacionalnih identiteta u 19. veku bila su određena uodnošavanjem javnih i privatnih sfera života, zatim industrijalizacijom i tehnološkim napretkom (pre svega u komunikaciji), te i „potresima” globalističkih nametanja

¹⁶⁹ Zbog Benjaminove teze da inovacija sadrži i nešto što je arhaično, Teodor Adorno (Theodor W. Adorno) naziva Benjamina „produktom 19. veka”. Prema Adornovom mišljenju, arhaično je „posledica istorijskog”, „lokus onoga što je istorija zaključala u tišinu”. Nema primordijalne, autentične istine koju modernost sakriva. Za Adorna, Benjamin je nostalgična figura (više u Erlmann 1999, 20).

strujama proizvođenim od strane novonastalih, ujedinjenih ili oslobođenih zajednica, kroz njihove specifične teritorijalne, jezičke i druge fuzije. Usled toga, kulturalni identiteti gradili su se, s jedne strane, na temelju nacionalnih referenci i reprezenata, a s druge strane na temelju nadnacionalnih, intelektualnih, kreativnih, često i profesionalnih ingerencija. Dok je znatan deo postkolonijalnih studija okrenut ka konstituisanju nacionalnih identiteta nekada kolonizovanih naroda, javljaju se i teorijska tumačenja – poput Brodelovog (Fernand Braudel) koncepta *ekonomskog sveta*, ili Burdijeove (Pierre Bourdieu) vizije *polja* – koja zagovaraju „svetove” čije se granice i operativni zakoni ne svode na tačno omeđenu, nacionalnu teritoriju, pa čak ni politički prostor, ali koji, razume se, obuhvataju i razna lokalna strujanja. Istovremenost nacionalnih i nadnacionalnih stremljenja u konstituisanju kulturalnih identiteta važna je premisa u formulisanju nekih od najpoznatijih postkolonijalnih koncepata, poput *globalnog sela* Maršala Mekluana (Marshall McLuhan), *globalne imaginacije* Vajta Erlmana (Veit Erlmann) i *svetskog-sistema* Imanuela Valerstajna (Immanuel Wallerstein).¹⁷⁰ O glocalnim i interkulturalnim „razmenama” piše i Frederik Džejms (Frederic Jameson), proglašavajući osobenu „igru prisustva i odsustva” (prevashodno na nivou jezika) tipičnim načinom funkcionisanja kolonijalnog sistema: ova igra omogućava stalnu identitetsku performativnost i ranije spominjano ogledanje Prvih u Drugima i obrnuto. Parafrazirajući Džejmsa, Erlman ovu neprekidnost uticaja, reprezentovanja i njihovih brisanja, naziva *igrom figuracije* (videti Erlmann 1999, 16), a slično čini i Paskale Kazanova (Pascale Casanova), služeći se takođe izrazom „figuracija” u okviru pojma *šare* (ili *figure, figuracije*) *na tepihu* (engl. *figure in the carpet*) (videti Casanova 2004, 1).¹⁷¹

¹⁷⁰ Mekluan piše o globalnom selu u radovima iz šezdesetih godina prošlog veka (videti McLuhan 1962 i 1992), želeći da opiše svet kroz isprepletanost novih medija i elektronsku komunikaciju.

Teoretičar i profesor istorije popularne muzike Vejt Erlman predlaže termin „globalna imaginacija” za „artikulaciju modernih subjektiviteta u Africi i na Zapadu” (Erlmann 1999, 3), a, šire gledano, identifikaciju modernog subjektiviteta kroz kognitivno i epistemološko osvešćenje *simbioze* između kultura.

Prema Valerstajnovoj teoriji o svetskom-sistemu, globalizacija označava novu konfiguraciju ekonomije, a time i opštih tržišnih i društvenih odnosa (opširnije u Bennet i dr., ur. 2005, 146–150).

¹⁷¹ Kazanova pravi aluziju na napis Henrija Džejmsa (Henry James) iz 1896. godine pod nazivom *The figure in the carpet*, gde Džejms raspravlja o odnosu između pisca, teksta i kritike i zagovara tezu da su pisac i njegov tekst „najfinija, najpotpunija intencija celine, [...] nešto kao kompleksna šara na persijskom tepihu” (prema Casanova 2004, 2) – dakle, deo jednog šireg kruga autora i njihovih dela, odnosno dentoovski shvaćene mreže sveta umetnosti. Džejms, zato, ukazuje na potrebu da kritika pristupi pojedinačnom književnom ostvarenju kao elementu celine, elementu čija se jedinstvenost (a jedinstvenost je izvesna, objašnjava Kazanova) može razumeti tek kroz njegovu ulogu u totalitetu. Priklanjajući se Džejmsovoj tezi i razrađujući koncept *figure na tepihu*, Kazanova zapisuje da se takvim kritičkim poduhvatom „menjaju perspektiva i rastojanje od određenog teksta”, usled čega se na uvek inovativan način sagledava i objašnjava posebnost teksta i njegovo mesto u kontekstu književnosti.

Svi spomenuti pogledi doprinose današnjim shvatanjima Drugog, subjektivizacije, identifikacije i, uopšte, širokog konteksta istorijskih i društveno-kulturalnih odnosa koji formiraju savremeni svet i koji su važni za razmatranje okvirâ u kojima se aproprira maskarada. Oni, u suštini, na sebi svojstvene načine ukazuju na pogrešnost posmatranja identitetskih reprezentacija iz binarnih vizura. Poimanje drugosti, na način na koji nam to predočava koncept drugosti, može se uporediti sa Bahtinovim poimanjem dijaloga: drugost, kao i dijalog, prevazilazi inherentne suprotnosti i isključivosti svojih „polova” i postoji kroz njihovo permanentno „kretanje”, „premeštanje” i međusobni uticaj. Postojanje i razumevanje **identitetske transcendentnosti** – ovde je data sintagma odabrana sa namerom da uputi na „objedinjena” značenja dijalektičkih odnosa između Prvih i Drugih i identitetske pluralnosti i performativnosti (promene identiteta) – otvara mogućnost da se u okvirima teorijskog diskursa govori o *identitetskoj maskaradi*, s obzirom na to da savremena teorija gradi vlastitu apropijaciju maskarade na tezi da je, pojednostavljeno rečeno, menjanje identiteta poput navlačenja maski. Maska „manipuliše” naizgled nepromenljivim identitetskim pozicijama, subvertirajući njihova utemeljenja i „plastično” predočavajući identitet kao konstrukciju. Maska sakriva razotkrivajući ili razotkriva sakrivajući i njene portalne moći, nekada davno vezane za prelazak u onostrano,¹⁷² sada deluju na sasvim drugim nivoima: u polju modernih sociološko-kulturoloških drugosti. „Maske su sredstva za savladavanje drugosti – ne reprezentuju jednostavno suštinu Drugog, nego i njegovu inverziju i mogućnost da se transcendentira” (Tseëlon 2001a, 6). Teorijska apropijacija maskarade započinje i dominantno opstaje u okrilju teorijskih pogleda na društvenu i rodnu stratifikaciju, gde se, dakle, ispituju moći i ograničenja maskarade da potcrta ili, pak, promeni ustaljene (uglavnom se misli na falo(go)centrično i patrijarhalno uređene) društvene odnose.¹⁷³

¹⁷² Podsetimo, jedno od osnovnih značenja maski jeste značenje portalnosti (videti str. 57).

¹⁷³ Često teorijske studije u maskaradnom mehanizmu preispitivanja socijalnih odnosa prepoznaju subverzivni kvalitet maskarade (i projektuju ga dalje u subverzivnu notu same studije), ali ponekad se maskaradi otpisuje pravi subverzivni potencijal, odnosno pripisuje čak zaoštavanje socijalnih odnosa. Kroz istoriju, postojale su maskaradne i karnevalske prakse u kojima je drugost, odnosno potčinjenost određene socijalne, nacionalne ili neke druge grupe zadržavana i naglašavana – recimo, u Italiji u 13. veku, Jevreji su u karnevalskim komadima bili predmet podsmeha i vređanja. Iako su evropske maskarade u modernoj epohi bile transparentnije subverzivne, u savremenoj literaturi često ostaje otvoreno pitanje o odnosu između maskarade i moći (videti Tseëlon 2001a, 28).

U opštoj definiciji maskarade, Eva Federmajer (Éva Federmayer) ovako opisuje i upoređuje nemogućnost potpune transcendentnosti putem maskarade: „Maskarada se obično shvata kao delovanje ili način ponašanja kome je namera da sakrije ili pokrije, ona znači nositi masku, pretvarati se, ili predstavljati se kao neko drugi. Njena ontologija je slična onoj retoričkih tropa koji znače nedovoljnu zamenu: u tropu ili maskaradi ne može biti potpune prozirnosti između označitelja i označenog, između maske i onog ko je nosi (ili identiteta nosioca označenog

Sa povezivanjem pojmova maske i Drugog susrećemo se u literaturi iz upadljivo različitih oblasti, kao što su, recimo, rasprave o srednjovekovnom pozorišu, istoriji venecijanskog karnevala, viktorijanskim dvorskim maskaradnim balovima, kao i nizu filozofskih, psihoanalitičkih i drugih teorijskih tekstova u kojima je maskarada već aproprirana kategorija. Teoretičarski manevar upotrebe pojmova maske, maskarade i njima srodnih pojmova poput sakrivanja i prerađivanja u svrhe teoretizacije (novih, promenljivih) identiteta na razne načine doprinosi razvoju diskursa savremene teorije identiteta. Pojam i koncept maskarade rado su usvojeni u teoriji identiteta zato što njihova performativna i reprezentativna priroda pogoduje teoriji, koja takođe – samo diskurzivnim putem – dodeljuje identitetu osobine multipliciranosti i zamenljivosti.¹⁷⁴

maskom). Maskarada u ovom smislu označava i semiotički prostor između maske i njenog nosioca, prostor između prikazivanja i prisustva” (Federmajer 1998).

¹⁷⁴ „Poput diskurzivnog, maska je ambivalentna i kontekstualna, a poput performativnog, ona signalizira transformaciju, a ne fiksiranost. [...] Kao i performans, maskarada budi ideju o autentičnom identitetu (koji se nalazi ‘iza maske’), tek toliko da bi je podrila kao iluzornu” (Tseñlon 2001a, 9–10).

5e. Dalji razvoj teorijske aproprijacije karnevala: koncept karnevalizacije (karnevalska slika, karnevalski žanr i groteska) i karneval kao proto-forma

Iz metodološkog ugla, Bahtinov koncept karnevalizacije uvažava dvostruki smisao karnevala: karnevalsku praksu i simboličko, metaforičko značenje karnevala, koje se odnosi na različite domete ljudskog delovanja i koje nastaje uočavanjem odlika i osobina karnevalske prakse u ovim, izvankarnevalskim delovanjima (u književnosti, umetnosti, političkim praksama, teoriji...). Pojam karnevalizacije prvobitno se odnosio na aspekt *profanizacije jezika književnih formi* i pojedinačnih dela, koji nastaje sa „ulaskom”, kako Bahtin kaže, „niskih književnih žanrova” u jezik i oblike visoke književnosti. Istorijski gledano, „bastardizacija” visoke književnosti rezultirala je, između ostalog, pojavom forme romana, čija heteroglosijska uodnošavanja zvaničnog i vulgarnog jezika postaju indikativni i kvalifikativni za ovaj književni oblik – posebno za takozvani parodijski roman – i predstavljaju vrhunac karnevalizacije u književnosti. Nakon Bahtinove postavke koncepta, karnevalizacija postaje relevantna i izvan diskursa o književnosti. Ekspanzija koncepta omogućena je prihvatanjem centralnih pojmova Bahtinove teorije koji su u vezi sa karnevalizacijom: dijaloga, polifonije, heteroglosije, karnevalskih slika i žanrova, grotesknog realizma i kulture smeha.

Prema Bahtinu, do karnevalizacije književnih formi došlo je usvajanjem *karnevalskih slika* i *karnevalskih žanrova* u procesu stvaranja književnih dela, prilikom čega su neke ranije forme postale drugačije, hibridne, a takođe su stvoreni i neki novi književni oblici. Pojmovi karnevalske slike i karnevalskog žanra su međusobno bliski pojmovi. Bahtin definiše **karnevalsku sliku** kao „živopisnu sliku neobuzdane slavljeničke vitalnosti naroda” (citirano u Brandist 2002, 134), zasnovanu na grotesknom prikazu i „obojenu” smehom i ironijom. Pojam karnevalske slike rezonira sa pojmom hronotopa u romanu: kao što su romaneskni hronotopi (prostorno-vremenske jezičke „slike”) tipične za ovu književnu formu, tako i karnevalske slike, jedinstvene po atmosferi, raspoloženju i prostorno-vremenskoj situiranosti, daju distinktivnost karnevalu. Karnevalska slika se otelotvoruje pre svega u vizuelno upečatljivim, prenaplašenim i stilizovanim pojavama, poput karnevalskih maski i karnevalskih figura.¹⁷⁵ Ovi elementi

¹⁷⁵ Karnevalske figure pripadaju različitim tipovima, a svaki od tipova ima posebne karakteristike. Među njima, najpoznatiji su tipovi lude i diva. Luda je klovnovska figura, podložna smehtu, a istovremeno je i izvor mudrosti. Ona služi kralju, ali može otvoreno pred gospodarom da kaže svoje mišljenje, ili dâ svoj sud, što je

upotpunjeni su određenim auditivnim i bihevioralnim elementima: karnevalski smeh se ori, razgovor je bučan, procesija se kreće, kraljevski par se uzdiže na nosilima, itd. Kada se karnevalska slika pojavi u izvankarnevalskom okruženju, ona se prepoznaje kao karnevalska i, ujedno, to, novo okruženje „prihvatanjem” ove slike biva karnevalizovano.

Za **karnevalski žanr** se može reći da predstavlja teorijsku definiciju ili uobličenje denotativnog „sloja” karnevalske slike – ekspresivnog sadržaja, zasnovanog na susretu između takozvane visoke i niske kulture. Kao što je već napomenuto, u Bahtinovoј teoriji sa pojmom žanra se susrećemo relativno često, ali je upotreba ovog pojma specifična, uglavnom i nedosledna, te je „u suštini, ‘žanr’ kod Bahtina poput besmislene, nonsens-reči” (Brottman 2005, 5). S obzirom na raznorodnost karnevalskih elemenata, iz današnje perspektive karneval bi se mogao posmatrati kao hibridna ekspresivna forma, u kojoj, poput Vagnerovog (Richard Wagner) *gesamtkunstwerk*-a, tek ovaploćena celina ostvaruje svoj smisao, a svaki od činilaca tom smislu doprinosi na sebi svojstven način. Mnogi formalni elementi karnevala postoje i kao zasebni oblici javnih događaja izvan karnevalskog konteksta (na primer, vašari, cirkusi, teatarske predstave i muzički nastupi na otvorenom, maskenbali, banketi), ali tek kada se nađu u okvirima karnevala – sa specijalnim sezonskim i institucionalnim određenjima – oni imaju posebnu društvenu svrhu i funkciju, kao i semantiku (istovremena značenja suspenzije hijerarhijske strukture, borbe protiv autoriteta i straha, premošćavanja jaza između ljudi, negovanja ekscentricizma, blasfemizacije svetog, slavljenja relativnosti simboličkog reda, a danas i turističko-ekonomske atrakcije). U tom smislu, o karnevalu i karnevalskim segmentima može se razmišljati kao o poližanrovskim, intertekstualnim, eklektičnim i pastišnim ekspresivnim formama, a izraz „karnevalski žanr/žanrovi” treba razumeti kao bahtinovske govorne žanrove koji vulgarizuju „visoke” ekspresivne forme.

Karnevalizacijom se u književno delo unosi „duh karnevala”, usled čega delo dobija (ili dobija dodatne) *komične (smehovne), parodijske i groteskne* kvalitete. Počeci karnevalizacije u književnosti smešteni su u poznu srednjovekovnu književnu produkciju, gde, kako Bahtin navodi,

započinje proces obostranog slabljenja granica između kulture smeha i velike književnosti. Prizemne forme počinju sve više prodirati u gornje slojeve literature.

privilegija čak i u odnosu na kraljeve najbliže saradnike. Divovi su otelotvorenja groteskne telesnosti, snage i seksualnosti (metafora falusa). U ovim figurama reprezentuje se forma života koja je i stvarna i idealna, koja pripada i svakodnevnici i umetnosti.

Narodni smeh prodire u ep, povećava se njegova specifična težina u misterijama, počinju da cvetaju takvi žanrovi kao što su moralije, sotije, farse (Bahtin 1978, 112).

Među žanrove koji su, karnevalizujući književni diskurs, konsolidovali jezik romana autor svrstava oblike govora i ponašanja koje je Fransa Rable „uneo” u književnost: ranije spominjane uzvike (vidi fusnotu 60) i farse (vidi fusnotu 112), moralizatorske komade (fr. *moralités*), igre luda (fr. *soties* ili *sotties*), parade (fr. *parades*) – „žanrove” u kojima se radnja uglavnom zasniva na scenama iz kuhinje ili sa gozbi. U delu *Gargantua i Pantagruel (La vie de Gargantua et de Pantagruel*, izd. između oko 1535. i 1564. godine) Rable prepliće spomenute ulične, profane diskurse sa filozofskim, poetskim i drugim formama, gradeći ekstravagantno petotomno delo, ispunjeno satikom, vulgarnošću i scenama nasilja. Prema Bahtinovoj viziji, ovo ostvarenje je marker u istoriji književnosti – početak modernog romana i kristalizacije žanra parodijskog romana kao osnovnog karnevalizovanog žanra.

Bahtinov pregled književnosti fokusiran je na definiciju forme romana, odnos između romana i drugih književnih oblika, korene i arhetipske karakteristike, kao i poetske i retoričke aspekte romana, dok je u drugom planu razvoj forme sagledan kroz istorijsko pozicioniranje važnih romanopisaca i njihovih kapitalnih dela. U svojim studijama¹⁷⁶ autor posmatra roman kao generičku formu, koja se kroz istoriju pojavljuje u različitim vidovima, zadržavajući svoje dominantne odlike.¹⁷⁷ Roman je, dakle, mnogo više od tekstualno uobličene fikcije, književnog žanra i kanonizovane forme; on se kao pojam odnosi na „najrazličitija uodnošavanja heteroglosijskih strata u bilo kojem književnom sistemu” (Brottman 2005, 5).

¹⁷⁶ Sajmon Dentit (Simon Dentith) grupiše Bahtinove studije o romanu u četiri grupe:

- studija/knjiga o Dostojevskom i njegovim delima (izdata 1929. i reizdata 1963. godine u proširenom obliku), u kojoj se govori o romanu kao polifonoj i heteroglosijskoj formi;
- grupa eseja iz 1930-ih i 1940-ih godina (izdatih 1975. godine), u kojima se govori o odnosima između romana i jezika i generičkim korenima romana;
- izdubljena knjiga o bildungsromanu (sačuvan je manuskript);
- rad o Rableu i karnevalu, u kome se „Rableovo delo locira u buran svečani život renesanse i renesansnog karnevala” (Dentith, ur. 1995, 39–40).

U ovim tekstovima Dentit zapaža četiri oblasti Bahtinovih interesovanja: kategorijske distinkcije koje Bahtin podvlači između romana i poezije; osvrti na prethodnike romana u drevnom svetu i renesansi; koncept hronotopa; koncept heteroglosije (više u Dentith, ur. 1995, 46).

¹⁷⁷ „Bahtin zapisuje u knjizi o Dostojevskom: ‘Naglašavamo, nismo zainteresovani za uticaj posebnih autora, individualnih dela, tema, ideja i slika – interesuje nas precizno uticaj same generičke tradicije koji se prenosio preko određenih autora’” (Dentith, ur. 1995, 48). Dentit naziva ovakav pristup epohalnim, a ne istorijskim osvrtom: „Istorijski osvrt je onaj koji locira roman u nizu istorijski specifičnih okolnosti, ali koje su neposredno savremene romanu. Epohalni osvrt, nasuprot tome, locira roman u najšire vremenske okvire, u vremensku skalu koja se širi izvan ovde i sada. Bahtin pravi sličnu distinkciju između onoga što on naziva ‘velikom vremenom’ i ‘malim vremenom’. Ako je ovo drugo ‘današnji dan, skora prošlost i predvidljiva budućnost’, prvospomenuto, ‘veliko vreme’, predstavlja ‘beskrajni i nezavršeni dijalog u kome nijedno značenje ne umire’” (Dentith, ur. 1995, 56–57).

Heteroglosija romana se odvija u kompleksnoj, proznoj ekspresiji i najmanje je dvoglasna, budući da diskurs romana treba da bude orijentisan prema nečijem drugom diskursu.¹⁷⁸ Parametar heteroglosije zapravo je za Bahtina vrednosni (evaluativni) parametar, prema kome se diskurs „pravog romana” razlikuje od drugih, u biti ne-romaneskih diskursa, kao što su epika i lirika (mada roman može u sebe da uključi i ove, kako ih Bahtin posmatra utvrđene, fiksirane i monološke „žanrove”).¹⁷⁹ Roman se definiše i identifikuje kroz opoziciju prema epskoj poeziji: epika je uzvišena, stilski postojana i ozbiljna, roman je protkan niskim žanrovima, stilski je promenljiv i u njemu su česti komični elementi.¹⁸⁰ Mada je i lirska poezija, kako kaže pisac, „lažna, jer predstavlja direktan govor obojen emocionalnim značenjem i ekspresijom” (prema Dentith, ur. 1996, 48), ona se manje „suprotstavlja” romanu od epike, čak je i jednim svojim delom romaneskna,¹⁸¹ ili sadrži takve elemente koji mogu biti asimilovani u romanu.¹⁸²

Vrsta romana u kojoj se najpotpunije ispoljavaju heteroglosijski potencijali je, prema Bahtinovom mišljenju, takozvani *komični roman*. Jezik komičnog romana manevriše sa autoritativnim diskursima i „običnim” jezikom raznih socijalnih grupa; ovaj manevar neprestano „približava” i „udaljava” autora od teksta, tera ga da menja perspektive i uvažava mnogobrojna mišljenja – da bude „u dijalogu” sa vlastitim delom. Osnovni pristup obradi teme je parodijski, kroz humorom obojenu

stilizaciju generičkog, profesionalnog ili nekog drugog jezika, kao i kompaktnih jezičkih sadržaja i autoritativnog govora (patosa, moralno-didaktičkog, sentimentalno-elegijskog, ili idiličnog diskursa) (Bakhtin 1978, 197).

¹⁷⁸ Bahtin deli prozne diskurse na tri tipa:

- direktan, neposredovani diskurs usmeren isključivo ka vlastitom referencijalnom objektu i predstavlja izraz govornikove ultimativne semantičke autoritativnosti;
- objektivni diskurs (diskurs reprezentovane osobe);
- diskurs orijentisan prema drugom diskursu (dvoglasni diskurs) (videti Bahtin 1984, 199).

¹⁷⁹ Bahtin je pisao o odnosu između romana, epike i lirike, a dramu je mahom izostavljao iz razmatranja (o tome više nešto kasnije).

¹⁸⁰ Autor smatra da su „poetski žanrovi primarni književni agenti sociopolitičkog jedinstva koje nikada nije dato, ali je uvek predmet borbe odozgo, uvek se pozicionira protiv trenutne heteroglosijske stratifikacije jezika. [...] U ovim žanrovima, kako kaže [autor], „prirodna dijalogizacija reči nije stavljena u umetničku upotrebu” (prema Pechey 2007, 110).

¹⁸¹ Bahtin navodi Bajronovog (George Gordon Byron/Lord Byron) *Don Žuana* (*Don Juan*) kao primer poeme koja po mnogim karakteristikama slični romanu (prema Dentith, ur. 1995, 48).

¹⁸² Jedna od prethodnica romana, *menipejska satira* (biće reči o ovom knjiženom obliku), asimilovala je lirsko i učinila ga jednim glasom među drugim glasovima u prozi (uporedi Dentith, ur. 1995, 48).

Književna parodija predstavlja osnovni izraz kod mnogih značajnih romanopisaca i, kako smatra Bahtin, igra veliku ulogu u profilisanju i istoriji evropskog romana.¹⁸³ Rableovo delo ili Servantesov (Miguel de Cervantes Saavedra) opus mogu da se tumače kao parodijske destrukcije prethodnih romanesknih svetova u kojima se rađa nova forma izraza – moderni roman. Temelj ovog izraza predstavljaju igre sa granicama govornih žanrova, tipične za komediografsku produkciju (bilo kog vremena). Sa svojim parodijskim efektom i heteroglosijskim igrama komedije su uvek smatrane „drugom”, „nižom” književnom ekspresijom i simbolom subverzije „velike” književnosti izvorno reprezentovane u tragediji. U opoziciji komedije prema tragediji, odnosno u komediji kao „senci tragedije”,¹⁸⁴ Bahtin vidi istu moćnu, upečatljivu, ne samo umetnički već i društveno-kulturološki potentnu relativizaciju i podrivajuću silu koju poseduje i karneval u odnosu na zvaničnu kulturu, ideologiju, politiku i vlast. *U ovoj paraleli, dakle na nivou visoke apstrakcije, Bahtin povezuje „romaneskno” i „karnevalsko”*.

U okvirima ideologije, sociopolitičkim projektima centralizacije i hegemonije suprotstavljaju se decentralizujuće (centrifugalne) sile. Ove sile i njihov izraz u parodijskim reprezentacijama kroz niz označiteljskih praksi Bahtin naziva ‘karnevalom’, a njihov ulazak u forme *pisanja* ‘romanom’, bez obzira na istorijski trenutak tog ulaska, mada pre svega referira na Rablea i komičnu fikciju koja potiče od njega (Dentith, ur. 1995, 81–82).

Kao dva sintetička koncepta, povezana inverzijom i poništavanjem hijerarhijskih/centripetalnih diskursa, karneval i roman dele iskustvo (ne)mogućnosti, odnosno ograničenih mogućnosti ostvarivanja stvarne moći i opstanka u realnim uslovima. U studiji o Rableu Bahtin nagoveštava „granice” oba koncepta, iznoseći mišljenje da je karneval deklinirao kao i roman koji je postao dominantna književna forma u procesu vlastitog istorijskog razvoja (u čemu Bahtin svakako vidi slabljenje, a potom i nestanak aktivističkog aspekta romana).

Kako je već sugerisano ranije u radu, karnevalska i romaneskna parodiranja služe se **groteskom** kao jednim od osnovnih naracionih metoda. Prenaglašeni komični hronotopi, a

¹⁸³ Bahtin posebno izdvaja engleske predstavnike komičnog romana Henrija Fildinga (Henry Fielding), Tobijasa Smoletta (Tobias Smollett), Čarlsa Dikensa (Charles Dickens), Vilijama Tekerija (William Thackeray), te i nemačke autore Hipela Starijeg (Theodor Gottlieb von Hippel) i Žana Pola (Jean Paul).

¹⁸⁴ „Bahtin se oslanjao na jednu studiju Frajdenbergove [Olga Frajdenberg, sovjetska psihološkinja prve polovine prošlog veka, *prim. aut.*], u kojoj se komedija posmatra kao ‘senka’ tragedije: komedija sadrži iste ‘semantičke klastere’ kao tragedija, ali, zapravo, parodira tragediju. [...] Međutim, postoje razlike između ovih pisaca. Za Bahtina, parodija je obrnuta original, a za Frajdenbergovu reč je o senci koja afirmiše iste vrednosti. Za Bahtina, parodija je revolucionarna, oslobađajuća, epitom slobodnog govora, dok prema Frajdenbergovoj ona reafirmiše *status quo*. Bahtin vidi parodiju kao svedočanstvo religioznog poništenja, formu koja je nastala iz prkosa crkvi, a Frajdenbergova je vidi kao potvrdu religijske svesti” (Brandist 2002, 136).

posebno hronotop grotesknog tela,¹⁸⁵ aproprirani su u karnevalu iz karnevalskih prethodnica (antičkih slavlja i komedija, srednjovekovnih parodija), a dalje, u procesu karnevalizacije književnosti, posredovani književnom rečju. Bahtin razmatra groteskne hronotope razvijajući koncept *grotesknog realizma*, u okviru koga posebno elaborira takozvano *načelo materijalno-telesnog dole* – to je načelo „snižavanja”, jednako tipično za karnevalsku praksu kao i za karnevalizovane diskurse.

Osnovna autorova teza je da je groteska ambivalentna: ismevanje i karikiranje „sahranjuju original” (koji se parodira), ali ujedno imaju i produktivnu moć.

Princip smeha i karnevalski osećaj sveta, koji su u osnovi groteske, uništavaju ozbiljnost i pretenzije na vanvremensku validnost i oslobađaju ljudsku svest, misao i imaginaciju za nove mogućnosti. Zato su velike revolucije, čak i u sferi nauke, pripremljene i anticipirane određenom karnevalskom svešču (Brandist 2002, 143).

Groteskna telesnost nosi konotacije, s jedne strane, plodnosti, majčinstva, rođenja i smrti, to jest životnog ciklusa, a s druge strane nakaznog i nepopularnog tela bogataša, vladara i celokupnog korpusa vlasti. Bahtin zastupa mišljenje da se, istorijski gledano, afirmativan i zabavan karakter održavao sve dok se groteska odnosila na hiperbolisanu ekspresiju *grupnog korpusa*,

tela *naroda*. Groteskna percepcija života u narodnoj umetnosti do renesanse nije privatna, nije stvar pojedinačnog tela buržoaskog subjekta. [...] Sukcesivne transformacije groteske u istoriji evropskog pisanja simptomatične su za kulturalne promene, budući da u periodima nakon renesanse, a posebno u romantizmu, postoji nedvosmisleno interesovanje za grotesku, ali onu koja je postala privatna, ‘subjektivna’ groteska, koja je izgubila svoj veseo i potvrđan karakter pošto je fiksirana u biološkoj individui, a ne u kolektivnom biološkom životu (Dentith, ur. 1995, 78).

Koncept grotesknog realizma nastaje u Bahtinovim zapažanjima da postoji različito manifestovan, ali jedinstven fokus formi smeha na kolektivno, preuveličano i ismejano telo. Autor vidi takav fokus u karnevalskoj kulturi, kao i u

¹⁸⁵ Pojam grotesknog tela i koncept groteskne telesnosti uopšte detaljno su sagledani u prethodnom poglavlju. No, podsetimo se Bahtinovog shvatanja ovog pojma i koncepta kroz kraći izvod iz autorove studije o Rableu: „*Groteskno telo je [...] telo u nastajanju. [...] Umetnička logika grotesknoga tela ne priznaje zatvorenu, glatku i jednoličnu ravninu (površinu) tela i fiksira samo njegove izbočine – izdanke, izbojke – i otvore. [...] U suštini, u grotesknoj slici uopšte ne postoji individualno telo. [...] Telo je kosmičko i univerzalno, u njega se stiču elementi zajednički svekolikom kosmosu: zemlja, voda, vatra, vazduh; ono je neposredno povezano sa Suncem, sa zvezdama; u njemu se nahode znakovi zodijaka; ono u sebi odražava kosmičku hijerarhiju; to telo se može stapati s različitim pojavama prirode – planinama, rekama, morima, ostrvima i kontinentima; ono sobom može da ispuni sav svet (Bahtin 1978, 333–335).*”

arhaičnoj narodnoj umetnosti, koja nije autohtono evropska i koja reprezentuje nekoherentno telo, telo u transformaciji i materijalno povezano sa svojom prošlošću i budućnošću (Dentith, ur.1995, 78).

U temelju Bahtinovih pogleda na grotesku leži kritika Hegelove definicije ovog pojma, prema kojoj je groteska

proizvod određene kontradikcije između suštine i pojave, koja vodi ka podeli onoga što je prethodno bilo ujedinjeno. Rezultat je borba između značenja i oblika i pokušaj da se zacele i sjedine delovi na prigodan način. [... Groteska je] fuzija različitih prirodnih sfera, nemerljivih i prenaglašenih dimenzija i multiplikacije različitih elemenata i organa ljudskog tela (prema Brandist 2002, 141–142).

Bahtinov osnovni prigovor jeste da Hegel *izostavlja ulogu komičnog* u strukturi groteske. Bez uzimanja komičnog aspekta u obzir, teško bi se moglo razumeti i predočiti mesto groteske u karnevalskoj kulturi i osvetliti sam proces karnevalizacije, koji se, između ostalog, odvija „preko” remedijacije groteske iz karnevalskih u romaneskne hronotope. Groteskno telo i principi grotesknog realizma otelotvoruju se „implicitno u prazničnim formama, a eksplicitno kroz medijaciju ‘velike književnosti’, posebno romana” (Brandist 2002, 141).

Bahtin posvećuje posebnu pažnju teoretizaciji aspekata materijalnosti i telesnosti u Rableovom romanu *Gargantua i Pantagruel*, zato što Rable ovde na veoma upečatljiv način gradi groteskne slike divovskog i proždirućeg tela, koje jede, guta, vari i prazni se na divlji način. Motiv neobuzdane telesnosti obrazuje se u skladu sa opštim svetonazorima Rableovog vremena: groteskno telo je mesto simboličnog invertiranja srednjovekovnih religioznih i socijalnih hijerarhija. Insistiranje na neproporcionalnom telu je simboličan postupak degradacije svega što je „visoko”, idealno, apstraktno na nivo materijalne sfere zemlje i tela (Bahtinov pojam materijalno-telesnog dole). Ujedno, u stalnoodvijajućem životnom ciklusu, degradacija ima kreirajuća svojstva – gore je svedeno na dole, a dole je početak, rođenje, ili izlečenje (recimo, u drugoj knjizi o Pantagruelu stoji da je „sve toplo i lekovito u Francuskoj i Italiji poteklo od vrućeg urina bolesnog Pantagruela” i da je „prva smrt [prema Bibliji, Abel je bio prvi čovek koji je umro] obnovila plodnost zemlje” [Bakhtin 1978, 165]).

Aproprijacija karnevala kod Bahtina odvija se u okviru teorijskih i, kako smo videli, specifičnih istorijskih pristupa jeziku i književnosti. Autor posmatra karnevalizaciju književnosti istovremeno kao taksonomijski fenomen (pojam za različita prisvajanja karnevalskih slika i žanrova sa širim značenjem uvažavanja kulture smeha u umetničkom stvaranju) i kvalitativno relevantnu metodu otelotvorenu u mnogim velikim književnim delima. Autor načelno prati

književnu produkciju od antike do Dostojevskog, ističući nekoliko „koordinata” (književnih formi, opusa pojedinih pisaca, ili pojedinačnih dela) važnih za ovaploćenje koncepata dijaloga, polifonije, heteroglosije, hronotopa modernog romana i grotesknog prikazivanja. Njegova početna istorijska tačka je *Sokratov dijalog*, na koju se, po atmosferi, svetonazoru i polizanrovskoj koncepciji, nadovezuje *menipejska satira* (takozvana menipeja).

Ovi 'serio-komični' žanrovi zasnivaju se na životvornoj i transformativnoj moći 'karnevalskog doživljaja sveta' i atmosfere 'vesele relativnosti'. Oni dele orijentaciju ka 'živoj sadašnjosti', 'svesno se oslanjaju na iskustvo' i 'slobodnu inovaciju'. Oni su multi-stilski i polifoni, mešaju uzvišene i niske teme i jezike i uključuju druge žanrove, kao što su pisma, parodije 'visokih žanrova'. U njima se kombinuju poezija i proza i inkorporiraju razni dijalekti i žargoni. Autor *nosi stilove kao maske* (Brandist 2002, 145, *kurziv S. J.*).

Sokratov dijalog (grč. Σωκρατικός λόγος, u prevodu: Sokratov jezik ili Sokratova misao; žanr je nastao na prelasku iz 5. u 4. vek p.n.e.) pisan je u formi dijaloga čiji je cilj potraga za istinom kroz diskusiju o moralnim i filozofskim problemima. Dijalog kao književni oblik predstavlja književnu „ilustraciju” takozvanog sokratovskog metoda (poznatog i kao *metod elenhos*). Reč je o dijaloškom metodu istraživanja po ugledu na Sokratov filozofski metod ispitivanja ključnih moralnih koncepata, poput mudrosti, uzdržanosti, pobožnosti, pravičnosti i hrabrosti. Kroz dijalog se iznose razne hipoteze vezane za određenu temu, kako bi se došlo do suštinskih pretpostavki ili *aksioma*, koji nesvesno oblikuju ljudsko mišljenje. Iz hipoteze u hipotezu kristališu se problemi i odbacuju nedostaci i kontradikcije prethodnih hipoteza, te je sokratski metod – metod hipotetske eliminacije. Aristotel je Sokratu pripisao otkriće ovog metoda, koji je i danas među osnovnim naučnim pristupima, a koji je u kontekstu Sokratove misli služio prvenstveno za prenošenje znanja (podučavanje). Metod elenhos reprezentuje demokratičan način opštenja i prema njegovim osnovnim principima sagovornici moraju biti voljni da prihvate svaki razuman odgovor (budući da se proces rezonovanja smatra važnijim od činjenica); čak i učitelj može da uči od učenika i prihvati vlastite logičke pogreške (sâm Sokrat je priznavao svoje neznanje i greške, verujući da je mudrost znati da ne znaš).

Razmatrajući Sokratov dijalog, Bahtin je korene ove forme video u folklornom nasleđu davnih vremena; međutim, kako autor primećuje, to nasleđe se ne vidi jasno u samoj sadržini dijaloga. Menipejska satira,¹⁸⁶ oblik (uglavnom prozne) satirične forme po dužini i strukturi nalik kasnijem romanu, pokazuje, pak, jasnije veze sa karnevalskim duhom. U ovoj književnoj formi

¹⁸⁶ Oblik je nazvan po grčkom parodisti Menipusu (3. vek p.n.e.), čija dela nisu sačuvana.

situacije su često komične, zasnovane na mešanju fantastičnih, mističnih i religijskih elemenata sa „sirovim” naturalizmom scena iz kafana ili javnih kuća. Tematika menipeja je čas filozofska, a čas vulgarna; o velikim životnim pitanjima diskutuje se kroz estetski sasvim polarizovanu debatu. Bahtin je nazivao menipejsku satiru „briljantnom hipertrofijom stila”, zato što je u sebe uključivala pregršt tropa i figura, kao što su oksimoron, antiteza, paradoks, inverzija, te i bogatstvo aluzija i citata, predstavljajući rapsodičan, intertekstualni žanr *par excellence* (uporedi Bostad i dr., ur. 2004, 59–60). Menipeja kritikuje i parodira opšte teme i fenomene – mitove i tipove (fanatike, prevarante, cepidlake, entuzijaste, bezobzirne ljude, nekompetentne radnike, itd.) – a ne pojedince. Scene, kontrastne po raspoloženju i različitim drugim karakteristikama, smenjuju se naglo i brzo – „u vezi sa ovim su neobična stanja svesti kao što su snovi, ludost, šizofrenija, itd., koja predstavljaju otvorenog, a ne koherentnog i kompletnog subjekta” (Brandist 2002, 147). Menipejska satira se formirala u helenskoj eri, kada se, kako objašnjava Bahtin, „nacionalni mit” visoke antike dezintegrisao i kada je postojao jaz između stabilnih hijerarhija antike i feudalizma (videti Brandist 2002, 148). Kulturno-društvene i epohalne promene bile su, čini se, okruženja u kojima je karnevalizacija književnosti posebno uzimala maha i upravo u tim okruženjima nastajali su opusi i dela u kojima je sadržana „suština žanra” romana (rus. *жанровая сущность*).

Bahtinova velika studija o Rableu postavlja temelje za razumevanje odnosa između rađanja modernog romana i karnevalske kulture, zato što je ovde poklonjena posebna pažnja istorijskom i fenomenološkom sagledavanju karnevala, iz čega proizilazi i razumevanje karnevalskih „mehanizama” sa kojima se pravi paralela u književnim pristupima. Ovaj odnos (odnos koji omogućava proces karnevalizacije) stoji u fokusu studije čak i više od samog Rableovog dela; dakle, Bahtina prvenstveno interesuje veza između teksta *Gargantue i Pantagruela* i okružujućih popularnih kulturalnih formi, usled čega je, doduše, uglavnom zanemareno tumačenje ovog teksta iz vizure njemu savremenih visoko-kulturalnih i književnih okolnosti. Ipak, „primarna vrednost ovih analiza jeste u načinu obezbeđivanja pojačanog osećaja istorijske gustine Rableovog dela, a ne nekog njegovog konačnog značenja” (Dentith, ur. 1995, 70).¹⁸⁷

¹⁸⁷ „Postoje ozbiljna neslaganja u vezi sa time da li je Bahtin previše naglasio ulogu karnevala kod Rablea. [...] Bahtin svakako u nekoliko navrata u knjizi priznaje uticaj učene ili elitne kulture na roman, [...] ali to su manje-više sporadične stvari koje ne utiču na ravnotežu knjige. [...] Pred kraj studije autor se pita da li je Rableova ‘poslednja reč’ vezivanje za humanizam, ili uranjanje u popularno-praznične forme” (Dentith, ur. 1995, 70–71).

Bahtin piše o fenomenu smeha (njegovom teorijskom poimanju, epohalnom/renesansnom poimanju, formama i manifestacijama, kao njegovoj subverzivnosti u odnosu na instituciju i moć Crkve), igri, istorijskim pojavama karnevala i formi karnevala (poreklu, sezoni, učesnicima, scenama i figurama, topografiji, inverziji, institucionalnom uređenju i osnovnim motivima karnevala – hrani i piću, utrobi, gozbi, đavolu, defekaciji i mokrenju, zvonu, abdikaciji, tuči) i karnevalskom jeziku/govoru. Još jedna velika tema otvorena u studiji jeste problem telesnosti (utopijski pogled na materijalno produžavanje tela – podrivajuća snaga, odnosno političnost groteske) i u vezi sa njim problem shvatanja žene u srednjem veku. Sve ove teme autor ističe kao značajne za razumevanje karnevalizacije romana, odnosno apropijacije karnevala kod Rablea.¹⁸⁸

Rable je odlično poznao vašarski život svoga vremena, a na putovanjima u Italiju upoznao se i sa tamošnjom, u tom periodu najrazvijenijom, karnevalskom tradicijom.¹⁸⁹ Pisac je crpeo ideje i motive za svoja dela iz prazničnih fešti, usvajajući slike „materijalno pozitivnih hiperbola” – hronotope gozbe, ulice, krčme, ognjišta i tržnice – i postavljajući ih u središte *Gargantue i Pantagruela*. Roman je prožet scenama u kojima dominiraju hrana i piće:¹⁹⁰ gozbene slike su u osnovi celog Prologa, na primer, gde je posebno istaknuto vino,¹⁹¹ a najviše referenci na hranu i piće nalazi se u Četvrtoj knjizi. Jedenje, proždiranje, gutanje, srkanje, kao i niz radnji i motiva koji su u vezi sa spomenutim (uriniranje, defekacija, ispuštanje gasova, usta, creva, trbuh, genitalije, analni otvor...) direktno reprezentuju vašar i praznike, gde se jela i pića nude i konzumiraju u izobilju. I praznici vezani za određene crkvene aktivnosti (poput osvećenja crkve, prve mise i crkvene slave) bili su u Rableovo vreme

praćeni neobuzdanom proždrljivošću i pijančenjem. Jedenje i pijenje se nalazilo u prvom planu i prilikom praznika pomena mrtvih, u čast pokrovitelja i darodavaca sahranjenih u određenoj crkvi, sveštenstvo je organizovalo gozbe i ispijalo za njih takozvane *poculum charitatis* ili *charitas vini* (Bahtin 1978, 94).

¹⁸⁸ Studija *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse* trebalo je da dobije dopunsku građu. Sačuvane su neke Bahtinove beleške i objedinjene pod naslovom *Dodaci i promene za Rablea*, u kojima autor proširuje svoje analize i tumači nekoliko Šekspirovih komada (posebno *Kralja Lira* [*King Lear*]), kao i ukrajinske priče Nikolaja Gogolja [Никола́й Васи́льевич Го́голь], pisane početkom 19. veka.

¹⁸⁹ O Rableovom poslednjem putovanju u Italiju, gde je pisac prisustvovao narodnom prazniku marta 1549. godine, i detaljnom opisu ovog praznika videti u Bahtin 1978, 173.

¹⁹⁰ Kako Bahtin primećuje, „uloga gozbenih slika u Rableovom romanu je ogromna. Gotovo da nema stranice bez tih slika, makar u vidu metafora ili epiteta pozajmljenih iz oblasti jedenja i pijenja” (Bahtin 1978, 296).

¹⁹¹ „Autor slavi vino, koje je, po svim odlikama, bolje od ulja (ulje je simbol pobožne mudrosti i strahopoštovanja, a vino – slobodne i vesele istine)” (Bahtin 1978, 186). Vino je u prazničnom životu veoma zastupljeno na jesenjim feštama, na slavljinama posvećenim svecima-zaštitnicima vinarstva (Sveti Martin, Sveti Mihajlo, Sveti Bartol i drugi, zavisno od tradicije).

Rableovo delo je riznica imena različitih jela, vrsta divljači, voća, pića i kuhinjskog pribora; u tom smislu, ono je poput nekog zanimljivog priručnika za upoznavanje sa životom renesansnog čoveka, a posebno sa kulinarstvom, koje je u ovom periodu u zapadnoj Evropi već bilo profilisano u profesionalnom, pa čak i u naučnom smislu.¹⁹² U Četvrtoj knjizi Rableovog romana, u epizodi o Gasteru (vladaru ostrva na koje, putujući morem, dolaze Pantagruel i Panurgije), Rable mobilise motiv hrane u svrhu satiričnog prikaza proždrljivosti i neumerenosti. Dva središnja poglavlja (od ukupno šest) zasnovana su na nabranjanju namirnica koje Gasterove sluge iznose pred svoga gospodara,¹⁹³ a poslednja dva poglavlja posvećena su diskusiji o tome kako je potreba za hranom uticala na Gasterove civilizacijske izume, od poljoprivrednih, preko arhitektonskih, do borbenih i odbrambenih izuma.¹⁹⁴

Rableove gozbene slike imaju višestruki značaj. One su ilustracija i označitelji motiva stomaka i proždrljivosti, koji pre Rableovog romana nisu na takav način i sa istim implikacijama figurirali u ozbiljnoj književnosti. Kao tipični nosioci karnevalskog duha, one su jedno od najupečatljivijih i najefikasnijih sredstava karnevalizacije romana. Svojom svakidašnjošću i prizemnošću, ove slike su kontrast, inverzija i (makar latentna) parodija uzvišenih motiva i problematike koji se tradicionalno neguju u velikim književnim delima (kao što je i ulična, vašarska, neumerena gozba inverzija obedovanja sa lepim manirima). Rable je iskoristio semantičku banalnost hrane i pića i samim nabranjanjem obroka i namirnica, bez mnogo dodatne ironije, dao Gasterovoj epizodi, kao i celom romanu, satiričan ton. U diskursu karnevalizovanom između ostalog i posredstvom motiva gozbe, autor stupa u „dijalog” sa ondašnjom takozvanom kulinarskom literaturom, gradeći osobeno intertekstualno delo.¹⁹⁵

Epizoda o Gasteru otkriva Rableovo ozbiljno uvažavanje njemu savremenih kulinarskih jezika i ukusa. Bogatstvo i specifičnost ovih poglavlja snažno rezoniraju sa stalnorastućim krugom nove generacije francuske kulinarske

¹⁹² U Rableovo vreme, u Francuskoj su već izdavane knjige sa receptima (smatra se da je prva kolekcija receptata sastavljena još na početku 14. veka) i pridavana je naučna pažnja sastavu namirnica i obroka, pisano je o banketima, ponašanju za stolom i mnogim drugim srodnim temama, a posebno značajan problem bio je uspostavljanje autohtone *francuske kuhinje* kao jednog od nacionalnih simbola.

¹⁹³ Rable je hvaljen kao autor „najbogatijeg kataloga hrane u istoriji književnosti” (videti Tomasik 2010, 26). U njegovom delu date su čitave liste namirnica i obroka, čak precizno razvrstane, podeljene na mrsne i posne. Nabrojano je preko stotinu vrsta ribe i morskih plodova, na primer.

¹⁹⁴ U dva početna poglavlja dat je opis ostrva i ostrvljana.

¹⁹⁵ Do pišćevog vremena ovi diskursi su već prodirali u razne neknjiževne studije. „U brojnim prirodnjačkim istorijama postalo je teško razlučiti šta je istorijsko, a šta kulinarsko. Botaničar i prirodnjak Pjer Belon (Pierre Belon) u delu *Istorija prirode prica (L'histoire de la nature des oyseaux, 1555)* i fizičar Gijom Rondele (Guillaume Rondelet) u delu *Kompletna istorija riba (L'histoire entière des poissons, 1558)* u okvirima diskusija o zoološkim i anatomskim pitanjima pišu o receptima i savetima za priređivanje banketa” (Tomasik 2010, 28).

literature. Sa svojom kodifikacijom kulinarskih praksi i ukusa Rableov književni tekst u stvari gradi rivalski odnos prema knjigama recepata i prirodnjačkim historijama (Tomasik 2010, 41).

Ovaj dijalog odista nastavlja da se odvija i nakon Rablea, budući da roman *Gargantua i Pantagruel* postaje referentan izvor u kulinarskom svetu i, štaviše, element složenog projekta konstituisanja francuskog nacionalnog identiteta.¹⁹⁶

Književnost nakon Rablea bila je svakako bogatija za mogućnost vlastite karnevalizacije i prigrlila je scene gozbe. Neki od velikih pisaca, a posebno dramskih, poput Šekspira, Midltona (Thomas Middleton) i Broma (Richard Brome), rado su oslikavali scene sa banketa, sprovodeći, naravno, niz modifikacija uvažavanja ovih scena u književnom stvaralaštvu (videti Thong 2010, 108–109; Fitzpatrick 2010, 130), shodno opštijem kontekstu u kome se iz odnosa prema hrani iščitavalo pregršt kulturno-društvenih (pre svega staleških, ali i, na primer, rodnih) pozicija.¹⁹⁷ U dramama su scene gozbi često postavljane u okvire maskaradnih zabava. U pojedinim delima takođe je prikazan tretman muškaraca i žena u odnosu na dešavanja tokom banketa i njihova simbolična značenja. U Šekspirovoj drami *Timon Atinjanin* (*Timon of Athens*) Timon poziva žene na obed sa molbom „da budu na raspolaganju” (engl. „Please you to dispose yourselves”) i opisuje obrok kao beskoristan,

verovatno otkrivajući našu modernu percepciju nutritivne vrednosti obroka na banketima. Moguće je da Timonov poziv damama znači da one treba da budu na raspolaganju za zadovoljenje seksualnog apetita prisutnih muškaraca nakon obroka (Thong 2010, 118).

Domaćin naglašava da dame „dodaju [banketu, *prim. aut.*] vrednost i sjaj”, implicirajući

visoku vrednost šećera u smislu njegovih medicinskih ‘vrednosti’, kao i novčanih vrednosti. Dame se vezuju za slatkiše koje muškarci jedu pre nego što napuste banket ili se povuku sa njega. One svojim prisustvom nadoknađuju, odnosno zamenjuju gozbene rekvizite na sceni (Thong 2010, 118–119).

¹⁹⁶ „Četvrta knjiga je relevantna za kulinarski rečnik u Belonovoj prirodnjačkoj historiji. Rableov meni, dat u epizodi o Gasteru, već sačinjen od brojnih kulinarskih izvora, postao je i sâm izvor pregledâ kuhinja, ukusa i kulinarskih pojmova. [...] On figurira u osveščivanju kulinarstva kao osobenog elementa francuskog identiteta. Belon piše da su jedino Francuzi mogli da osmisle toliko imena obroka, što ih to izdvaja od drugih nacija” (Tomasik 2010, 41).

¹⁹⁷ „Prema tome koju vrstu crnog hleba ste jeli mogao se odrediti vaš društveni položaj. Godine 1304. [u Engleskoj, *prim. aut.*] postojalo je 32 proizvođača peciva i 21 proizvođač belog hleba. Godine 1574. postojalo je 36 proizvođača peciva i 62 proizvođača belog hleba. Kolin Spenser (Colin Spencer) povezuje povećanje broja proizvođača belog hleba sa profinjenjem ukusa. Međutim, s obzirom na to da je i broj proizvođača pita bio u porastu, to bi moglo da znači da se sve ređe mesilo u kućnim uslovima” (Purkiss 2010, 14–15). O odnosu između banketa i socijalnih statusa videti još Thong 2010, 116.

Jedno od osnovnih značenja motiva gozbe je značenje kolektiviteta, koje izvire iz činjenice da jedenje i pijenje, kako je shvaćeno kod Rablea i kako figurira u karnevalizaciji romana, „nije svakodnevno, privatno životno jedenje ni pijenje pojedinačnih ljudi. Reč je o *narodno-prazničnom gozbenom jedenju, u krajnjoj liniji o bogatoj gozbi za sve*” (Bahtin 1978, 295). Kolektivna gozba ima isti karnevalski i utopijski pretekst kao i kolektivno telo ili kolektivni smeh. Ona, zapravo, i jeste

ispoljavanje života grotesknog tela. Odlike toga tela su njegova otvorenost, nedovršenost, njegova uzajamnost sa svetom. [...] *Susret čoveka sa svetom*, koji se zbiva u ustima što su razjapljena, što jedu, kidaju i gutaju, jedan je od najstarijih i središnjih sižea ljudskog mišljenja i ljudskih slika. Tu čovek jede svet, kuša ukus sveta, unosi svet u svoje telo, pretvara ga u deo sebe samog. [...] Taj *susret sa svetom u aktu jedenja bio je radostan i trijumfalan. Tu je čovek slavio pobjedu nad svetom*, gutao ga je a nije bio predmet gutanja, granica između čoveka i sveta tu se ukidala u smislu koji je za čoveka bio afirmativan (Bahtin 1978, 295–296).

Jedenje i pijenje su, tako, simboli života, preživljavanja i rasta. Njima prethodi rađanje kao početak života i, zapravo, kraj ili poništavanje smrti u životnom ciklusu koji je u kontekstu karnevalske, smehovne kulture i prazničnog svetonazora osnova postojanja. Rađanje je simbolisano *utrobom* (škembetom, tripicama, franc. *les tripes*), koja često figurira u književnosti Rablea i grotesknog realizma.

Utroba koja jede i koja se jede jedno je sa rađajućom utrobom. Gradi se istinski groteskna slika jedinstvenog, nadindividualnog telesnog života – velike utrobe koja jede, biva pojedena, koja se rađa, koja rađa (Bahtin 1978, 243).

Inače složena simbolika rađanja u kontekstu karnevalskog, obnavljajućeg života naročito je obogaćena specifičnom „karnevalskom topografijom” (Bahtinov izraz, *prim. aut.*), koja je određena inverzijama i neprirodnim odnosima.¹⁹⁸ Tako, rađanje kod Rablea je invertirano (nestvarno, mitološko) rađanje – u Knjizi prvoj (glava šesta) Gargantua se rađa na levo uvo,¹⁹⁹ ne kreće se prema dole, već prema gore. Karnevalizacija romana donela je romanesknom narativu i hronotopima element *fantastične topografije*.

¹⁹⁸ Bahtin ovako opisuje karnevalsku inverziju: „Karneval slavi uništenje starog i rađanje novoga sveta – nove godine, novog proleća, novog carstva. Uništeni stari svet dat je zajedno s novim, kao odumirući deo jedinstvenog dvotelesnog sveta. Zato u karnevalskim slikama ima toliko naličja, toliko nopakih lica, toliko namerno razrušenih srazmera. To, pre svega, vidimo u odeći učesnika. Muškarci su preruseni u žene i obratno, kostimi se oblače naopačke, gornji delovi odeće oblače se mesto donjih, itd. U opisu šarivarija s početka XIV veka kaže se o njegovim učesnicima: ‘Svoju odeću obukli su tako da su im zadnji komadi došli napred’” (Bahtin 1978, 428). Ista logika naličja i premeštanja onog što je dole – gore, javlja se u gestovima i telesnim pokretima: kretanje natraške, jahanje na konju licem okrenutim repu, hodanje na glavi, pokazivanje stražnjice...

¹⁹⁹ Rable je evidentno ovde ismevao motiv bezgrešnog začeca i rođenja Isusovog.

Konačno, gozba je osobeni okvir u kome se jezik (govor, razgovor, dijalog, polifonija, heteroglosija, diskurzivni žanrovi) odvija i razvija nesmetano, bez cenzure i ograničavanja. Bahtin naziva gozbeni razgovor „suštinskim okvirom mudre reči, mudrog govora, vesele istine” (Bahtin 1978, 300); mudra reč je mudra zato što nije autoritativna, upućena je sagovorniku, interpretira se i značenjski nadograđuje i „filtrira” u dijalogu, na taj način otkriva se istina, a istina je vesela zato što gozbeni razgovori „zahvataju narodno-praznična prava na smeh i šalu, na slobodu i otvorenost” (Bahtin 1978, 300). Gozbeni razgovor kakav se pojavljuje kod Rablea ili, recimo, Mišela Montinja (Michel Eyquem de Montaigne) „venčao je reč sa hranom na fundamentalan i neopoziv način. [...] Usta koja žvaću su usta koja govore i usta koja izgovaraju ono što je pisac zapisao” (Meads 2010, 145).

Groteskno telo je pored usta i utrobe reprezentovano genitalijama i analnim otvorom. Jedenje i pražnjenje – to su radnje čiji smisao u kontekstu karnevalskog smeha prevazilazi sferu privatnosti i ima univerzalne konotacije.²⁰⁰ One snižavaju (prema principu materijalno-telesnog dole) ali i obnavljaju i leče. Preko njih se telo rastače, povezuje sa svetom i oslobađa. Rableov Pantagruel je ovaploćenje „slanog morskog elementa” (onda, u nekom smislu i ovaploćenje „veselog elementa mokraće”, videti str. 87).

Takođe, Pantagruel je div (od oca diva Gargantue); kao što se groteskno telo maskaradno vizuelizuje u karnevalu, kod Rablea je ono diskurzivno materijalizovano u grotesknom opisu snage, veličine, neotesanosti, nekultivisanosti i proždrljivosti diva. Još kao beba Pantagruel je kravi, dok je sisao njeno vime, „pojeo dve sise na vimenu i pola trbuha”, medveda koji se približio njegovoj kolevci „raščerečio je kao pilence” i slično. Div kao biće ima mitološke korene. U indoevropskim mitologijama i religijskim učenjima divovi su najčešće protivnici bogova i vezuju se za kaos i divlju prirodu (recimo, u Staroj Grčkoj se verovalo da oni uzrokuju zemljotrese i vulkanske erupcije). Oni se spominju u Bibliji u Starom zavetu (Golijat, red Nefilima, Tanah) i Tori (Og). U grčkoj mitologiji, prema Hesiodu, giganti (grč. γίγαντες) su deca Uranusa i Geje; vodili su borbu (zvanu gigantomahija) protiv bogova sa Olimpa, koja je završena Heraklovim stupanjem u redove bogova. Spominju se (Orest, Tezej, Ajant...) kod Herodota, Plutarha, Pausanije i drugih važnih helenskih pisaca. Ovi izvori svakako su bili utemeljenje poznosrednjovekovnih literarnih osvrta na divove, koji su u Rableovo vreme bili veoma česti u

²⁰⁰ Rableovi prikazi uriniranja i defekacije, njihova značenja i asocijacije na njih predstavljaju nadgradnju antičkih slika pražnjenja iz nekih Eshilovih i Sofoklovih dela (videti Bahtin 1978, 163).

delima sa viteškom tematikom (Bahtin ova dela naziva viteškim romanima). U njima su divovi prikazivani kao stvorenja prenaplašene snage i vernosti, bez mnogo grotesknih svojstava. Međutim, u italijanskoj tradiciji komične heroike, „u slikama divova prenetih s kurtoaznog plana u komični, oživljavaju groteskne odlike” (Bahtin 1978, 357). Rable je jako dobro poznavao italijansku književnost i verovatno su spomenuti prikazi divova uticali na njegovo oblikovanje Gargantue i Pantagruela.

Ali prvi i neposredni izvor Rablea bila je, kao što je poznato, narodna knjižica *Velika hronika Gargantue* (1532). [...] Pored telesne groteske *Velika hronika*, valja pomenuti i *Pantagruelovog učenika* – knjigu nepoznatog pisca objavljenu 1537. godine (Bahtin 1978, 357, 359).

Bahtin napominje u više navrata da je lik Pantagruela prvobitno bio vezan za misterije, tačnije za dijablerije (segment misterija). Pantagruel se pojavljuje najpre

u misteriji iz druge polovine XV veka – *Misteriji dela apostolskih* od Simona Grebana [Simon Gréban, *prim. aut.*]. Tu, u dijableriji, Prozerpina, ‘mati đavola’, Luciferu predstavlja četiri đavolčića (*petits dyables*). [...] Jedan od ova četiri đavolka se i zove Pantagruel. [...] U istoj ulozi đavo Pantagruel se javlja i u drugoj jednoj misteriji, tačnije u *Misteriji Svetog Luja* (Bahtin 1978, 342).

Preko Rableove aproprijacije misterijskog đavola i razrade lika u izrazito grotesknu figuru otkriva se značaj motiva đavola za karnevalizaciju modernog romana. Đavoli su i u samom prazničnom kontekstu, koji kao ulična svetkovina kontrastira liturgijskim aspektima crkvenih dešavanja, konotirali

vanoficijelnu prirodu. Njihova uloga je obuhvatala i pogrdu i nepristojnost. Oni su se vladali i govorili protivno oficijelnom hrišćanskom pogledu na svet: zato i jesu bili đavoli. Na sceni su oni stvarali neverovatnu buku i viku, naročito ako je reč bila o ‘velikoj dijableriji’ (to jest, ako je u njoj učestvovalo četiri ili više đavola). Odatle i potiče francuski izraz: ‘Faire le diable à quatre’. Valja kazati da je većina kletvi i poruga (psovki) u kojima se sreće reč ‘đavo’, u procesu svoga nastanka ili razvitka, bila neposredno povezana s misterijskom scenom (Bahtin 1978, 284).

Tokom dijablerija ljudi su zloupotrebljavali sliku đavola, prurušavali se u ove figure i ponašali se, kako Bahtin kaže, „van uobičajenih zabrana” – pljačkali seljake i činili razne druge ispade. „Ali misterijski đavo nije samo vanoficijelni lik – on je *ambivalentna slika* koja u ovome pogledu liči na *budalu i lakrdijaša*” (Bahtin 1978, 285)²⁰¹ i koja se po tom svom obeležju, uz grotesknu prirodu, gotovo spontano „uvukla” u komičnu literaturu.

²⁰¹ Kao što je već rečeno, luda je izvor mudrosti i gluposti. Sama glupost je „jamačno, duboko ambivalentna: u njoj je uočljiv i negativan momenat snižavanja i uništavanja (samo je on sačuvan u savremenoj pogrđnoj reči

Renesansna komična literatura, tako, karnevalizovana je kroz prepoznavanje niza komičnih tipova i uličnih oblika zabave i svetkovina; Bahtin elemente karnevalizacije francuske komične književnosti vidi u hronotopima gimnastičara, opsenara, ukrotilaca divljih životinja i prodavaca medicinskih sredstava (videti Bahtin 1978, 369). Pored toga što svakako predstavlja predmet istorije književnosti, gde zadobija prva jasna terminološka određenja i definicije, poput „grotesknog realizma”,²⁰² karnevalizacija je jedan od inicijatora novijih estetičkih „čitanja” odnosa između lepog i ružnog; ona, štaviše, sublimira neke od najznačajnijih karakteristika koje će, čak i decenijama nakon Bahtinovog vremena, biti fokus estetičkih teoretizacija ružnog (takozvana estetika ružnog/ružnoće).²⁰³ Način na koji je Bahtin teorijski interpretirao Rableovo delo, a uz ovo delo i samu karnevalsku, prazničnu, smehovnu kulturu, izrazit je doprinos spomenutim novijim estetičkim čitanjima – i to dalekosežan, dalekovid, mada, nažalost, često i prenebregnut diskurs u metateorijskim studijama. Moguće je da je Bahtinov koncept karnevalizacije, bez obzira na to što ga, makar u naznakama, prepoznajemo u najrazličitijim savremenim humanističkim postavkama, jednostavno podelio sudbinu sa brojnim drugim konceptima koji su relevantni za noviju estetiku, pa čak i sa samim pojmom ružnog i njemu srodnim pojmovima, poput, recimo, gađenja, koji se još uvek

‘budala’), i pozitivan momenat obnavljanja i pravde. Glupost je izokrenuta mudrost, pravda naopako. Ona je naličje i ‘dole’ oficijelne, vladajuće pravde; glupost se, pre svega, ispoljava u nespominjanju zakona i uslovnosti oficijelnoga sveta i u odstupanju od njih. *Glupost je slobodna praznična mudrost, slobodna od svih normi i ograničenja oficijelnoga sveta*, kao i od njegovih zabrana i od njegove ozbiljnosti” (Bahtin 1978, 108, 277).

²⁰² Bahtinovi istorijsko-epohalni osvrti na književnost, između ostalog, predstavljaju pregled istorijskih faza karnevalizacije književnosti. Konkretno vezano za francusku komičnu književnost, Bahtin piše o promenama kroz koje spomenuti žanr prolazi u 17. veku, kada potpada pod uticaj „italijanske improvizovane komedije. Ova komedija, istina, čuvala je grotesknu koncepciju tela, ali u obliku koji su čisto književni uticaji bili unekoliko ugladili i umekšali. Zato se groteskna koncepcija tela u potpunosti razvija u *lazzi*, to jest u svim vansižejskim opsenama ove komedije” (Bahtin 1978, 369).

²⁰³ Estetičke teorije oduvek prepoznaju pojam ružnog, mahom kao opoziciju kompleksnog, istorijski promenljivog, teorijskoj i filozofskoj konstrukciji podložnog pojma lepog. Sa puno generalizacije i pojednostavljenja rečeno, estetika se do 19. veka uglavnom bavila definisanjem čulne spoznaje lepih predmeta, a od 19. veka pojavljuju se i ozbiljnije studije ružnog kao predmeta estetike. Na primer, Vilhelm Vorringer (Wilhelm Worringer, nemački istoričar umetnosti, čiji se rad najviše povezuje sa studijama o ekspresionizmu), raspravljajući o odnosima između apstraktne umetnosti i realizma (Vorringer staje u odbranu apstraktne umetnosti i smatra da ona nije inferiorna u odnosu na realističku umetnost), izneo je zapažanje da *ružne forme nisu neestetske forme*. Za ovog autora, lepo je vezano za zadovoljstvo, radost i realistički princip, a ružno za osećanja nezadovoljstva i straha i za apstraktnu umetnost. Može se reći da je lepo u 20. veku *pogrešan* pojam. Gijom Apoliner (Guillaume Apollinaire) je smatrao da ružnoću danas vidimo jednako kao i lepo. Sâm termin „lepo” izlazi iz teorije umetnosti (gde biva zamenjen drugim terminima, poput moderno, avangardno, filmsko, subverzivno...) i smešta se u okvire potrošačke kulture (lepo kozmetike, odeće, turističkih aranžmana...) i popularne kulture (Džon Fisk [John Fiske] govori i o nematerijalnim objektima te vrste – TV programima, izgledu neke slavne osobe...). Džon Stori (John Storey) pokazuje da *komercijalno lepo* više nije u estetičkoj, već u zoni tekstualne analize značenja i načina na koji *lepa roba* postaje kulturni zastupnik subjekta, društva, identiteta.

bore da postanu legitimni i ozbiljni teorijski predmeti. Gađenje poziva na diskusiju o prećutanim stvarima koje teže da podriju određene pretenzije i dogme koje održavamo u pogledu seksualnosti, reprezentacije i ljudskog dostojanstva uopšteno. [...] Tema je zapravo veoma ozbiljna. Ona implicira naš moralni senzibilitet, ljubav, politiku i osećanje sopstva. [...] Gađenje je uporan činilac jezivosti i senzacionalnog, a ovi, opet, figuriraju u domenu seksa, nasilja i strave i rušenju normi skromnosti i pristojnosti. Iako gađenje odbija, ono nas i privlači. Ono nas obuzima (Miller 1997, vii).

Ružno i gađenje – karnevalsko – jesu moralni aspekti (moralni sudovi kao da ne mogu da budu doneseni bez idioma gađenja) i zbog toga su esencija gotovo svih naših načela i svetonazora. „Ceo latinski hrišćanski diskurs o grehu zavisio je od konceptualizacije greha i pakla kao smrada izmeta i gnusnih prizora” (Miller 1997, xi) i on se u vremenima svoje ekspanzije nadvijao nad svim drugim diskursima kao korektivni, štaviše preteći, okvir u kome ljudi (treba da) misle i deluju. Iz ovog moralnog okvira izvire renesansna psihologija samospoznaje kroz vrline i mane, pobožnosti i grehe, poštovanje i odstupanje od pravila. Različite teorijske oblasti koje će se kasnije dotaći spomenutih problema i obratiti pažnju na karnevalski momenat stvarnosti uzeće u obzir i probleme seksa,²⁰⁴ srama i poniženja, koji su u tradicionalnim teorijama bili zapostavljene teme. Način na koji je karnevalski aspekt kulture aproprijacijom u književnosti i drugim ekspresivnim i umetničkim formama „pojačan” u generalnom doživljaju kulture, a posebno nakon što je nanovo i na višem stupnju apstrakcije apropriran i kod Bahtina, pokazuje se kao neizostavan u teoretizaciji kulture.

Dakle, bahtinovski shvaćena karnevalizacija može da bude relevantna u istraživanjima o književnosti, ali takođe može da bude prepoznata kao svojevrsni mehanizam profanizacije u bilo kojoj intelektualnoj ili kreativnoj oblasti. Distinktivnost konceptu daju njegova dva osnovna načela i njihova međuzavisnost: načelo dijaloške razmene mišljenja (sa kojim su u vezi pojmovi višeglasja i raznojezičnosti i koji se odnosi na sferu govora i jezika) i načelo grotesknog izražavanja (sa kojim je u vezi pojam hronotopa, to jest karnevalu svojstvena „slika” tipova, figura, gozbe, telesnosti...). Dijalog se u svojim različitim vidovima remedijalizuje (kroz govor, sliku, muziku, pokret) i, kako će Bahtin rasvetliti prateći tragove dijaloškog načela u različitim epohama i kod različitih (doduše kod njega samo književnih) autora, javlja u sve složenijim, prikrivenijim, latentnijim, pa čak i tacitnijim vidovima. Groteskna ekspresija takođe pronalazi svoje različite medije i varira u ekspresivnom intenzitetu, od otvorene pantagruelovske

²⁰⁴ Povezivanje seksa sa gađenjem bilo je u središtu moralnog diskursa hrišćanskog sveta. Pored antiseksualnosti (i u vezi sa njom, svakako), promovisana je mizoginija.

prezaglašenosti do fino stilizovanih nagoveštaja vulgarnosti. Dosledno prepoznajući u ovim varijacijama uvek iste principe, Bahtin elaborira generativnost karnevalizacije i „obezbeđuje” karnevalizaciji značajno, utvrđeno (i zaslužno) mesto u teorijskom i akademskom kontekstu.

Sa autorovim promovisanjem koncepta karnevalizacije, obogaćeni su određeni pogledi na grotesku i njene aspekte. U teoriji književnosti groteska je već uveliko formirana kao *stilski princip* (Bahtin slično govori o *grotesknom stilu*). Pojedini pisci i sami su referirali na svoja dela kao na groteskna ostvarenja (na primer, Montenj je svoje eseje nazivao grotesknim kreacijama u kojima nema precizno definisane forme;²⁰⁵ Po je objedinio nekoliko svojih priča pod naslovom *Priče iz groteske i arabeske* 1840. godine) ili su pisali o grotesci (Igo u predgovoru za *Kromvela*, Nabokov u vezi sa Gogoljevim delima).²⁰⁶ Groteska je posebno teorijski elaborirana u romantizmu, kada je, uopšteno govoreći, definisana kao preuveličavanje i preterivanje u izrazu punom metafora.²⁰⁷ Odatle Bahtin crpi osnovne ideje za svoju teoretizaciju, prema kojoj je groteskna slika najčešće slika *preuveličane telesnosti* sa značenjem nedovršenosti, nesvodivosti i nepostojanja granice između dva tela i između tela i sveta. Autorovi pogledi na grotesku uključuju i kritički stav prema Šnegansovoj (Heinrich Schlegel) postavci pojma, kojoj, kako Bahtin iznosi u svom delu o Rableu, nedostaje akcenat na ambivalentnoj prirodi groteske, kao i na činjenici da ona ima folklorno utemeljenje²⁰⁸ i istoriju vezanu za crkvene praznike.²⁰⁹

²⁰⁵ Po svemu sudeći, on je prvi pisac koji je izričito za svoj stil pisanja upotrebio izraz „groteskni”.

²⁰⁶ Gogolj je izdao zbirku pripovedaka pod naslovom *Arabeske* 1835. godine. Kao što će se videti iz daljeg izlaganja, pojmovi arabeske i groteske su bliski pojmovi.

²⁰⁷ Fridrih Šlegel (Friedrich Schlegel) je definisao grotesku kao oblik kontrasta između sadržaja i forme, nestabilnu mešavinu heterogenih elemenata, eksplozivnu snagu paradoksalnog, smešnog i užasnog i karikaturu bez naivnosti. Šlegelovo povezivanje pojma groteske sa pojmom *arabeske* ostaviće dubok trag u teoriji književnosti, pa i drugim teorijama u kojima su dati pojmovi uzeti u obzir. Arabeska je, prema ovom autoru, strukturalni oblik groteske i razumevanje arabeske vodi do razumevanja samih književnih dela. Arabeska se u literaturi shvata kao ekspresivni postupak analogan likovnoj arabeski – u likovnoj umetnosti arabeska (ornament u arapskom stilu) je dekorativan oblik cveta, voća, ponekad i životinje u čijim okvirima postoji šablon od gusto isprepletanih linija; u književnosti to je verbalna slika fantastične pojave koja ima simbolično značenje i načinjena je od neuobičajenih verbalnih postupaka. Šlegel takođe na konceptualnom nivou povezuje tragikomediju sa groteskom: tragikomedija je vrsta drame zasnovana na grotesknom prikazivanju.

Edgar Alan Po koristi pojmove arabeske i groteske kao sinonimne pojmove. Hegel definiše arabesku kao ime za forme u kojima su spojeni arabeski i groteskni motivi (deformisane i isprepletane slike iz živog i neživog sveta). Igo smatra da groteska proizvodi užasno i bezoblično, kao i komično i lakrdijaško.

Interesovanje pisaca za grotesku izvire iz interesovanja za natprirodno i religijsko. Pesnici koji se služe groteskom imaju veoma bogatu vizuelnu imaginaciju. Posezanje za groteskom čini da natprirodna bića postanu deo ovozemaljskog. Groteskne slike potiču iz narodne tradicije, odakle dolaze u književnost i zauzimaju mesto u prikazima pakla (Dante) i burleskama kod niza drugih autora. Groteska se razumeva iz specifičnih konteksta, kao deo veće strukture, gde kontrastira skladnom i lepom.

²⁰⁸ Bahtin najpre predstavlja Šnegansovu viziju groteske i potom je kritikuje: „Najdosledniji i, po navedenom materijalu, najbogatiji pokušaj da se da istorija a donekle i teorija groteske potiče od nemačkog učenjaka Šnegansa. U njegovoj knjizi *Istorija groteskne satire (Geschichte der grotesken Satire, prim. aut., 1894)* zamašan prostor [...]

Osvetljavanjem Rableovog grotesknog stila i njegove međuzavisnosti sa procesom karnevalizacije, Bahtin je želeo da ispravi nepravdu koju su brojni istorijski pregledi književnosti činili prema Rableu, pozicionirajući ga „iza praga književnosti” (Bahtin 1978, 78) zbog „sirove”, bukvalne aproprijacije uličnih, vašarskih elemenata poput psovki, kletvi, bogmanja²¹⁰ i proricanja.²¹¹ Bahtin nas uči da je Rableova groteska ambivalentna, da su njegove slike u stvari slike rađanja (i) života – a uz to i da je njegovo delo bez ikakve dileme delo „velike” književnosti, i sâmo ambivalentno (kritičko i relativizujuće/veselo), višedimenzionalno i od

posvećen je Rableu. [...] Šnegans ustrajava na strogom razlikovanju tri tipa ili triju kategorija komičnog: *lakrdijskog* (*possenhaf*), *burlesknog* i *grotesknog*. Kao primer lakrdijskog navodi scenu iz jedne italijanske ‘komedije del arte’ [razgovor zeca i Arlekina, u kome zec ne uspeva da izgovori jednu reč, Arlekin ga udara u stomak i u tom trenutku izleće reč, *prim. aut.*]. [...] Kao primer burleske, navedena je Skaronova travestija Vergilija. [...] Kao primeri groteske, navedene su ove slike iz Rablea: tvrdnja brata Žana da je ‘čak i hladovina od manastirske zvonare plodonosna’ i njegova tvrdnja da kaluderska mantija vraća psu mužjaku polnu snagu kad ju je izgubio. [...]

Šnegans ukazuje na različito obeležje smeha kod svakog od ova tri tipa komičnog. U prvome slučaju (lakrdijstvo), smeh je neposredan, naivan i dobroćudan. [...] U drugome slučaju (burleska), smehu se prideva zlrudost zbog degradiranja uzvišenog; osim toga, ovde je smeh bez neposrednosti, jer podrazumeva kao neophodnost poznavanje travestirane *Eneide*. U trećem slučaju (groteska), reč je o podsmevanju određenim socijalnim pojavama (monaškom razvratu) tako što se one do krajnosti preuveličavaju; ni ovde nema neposrednosti, jer socijalne pojave koje se podvrgavaju ismevanju moraju se poznavati. [...]

U trećem slučaju (groteska) podsmehu se izvrgava određena negativna pojava, tj. nešto nepotrebno (‘Nichtseinsollendes’). Upravo u tome Šnegans uočava osnovnu odliku groteske: ona karikaturno preuveličava negativnu pojavu, to jest nešto nepotrebno. Baš to i razlikuje grotesku od lakrdijstva i od burleske. [...] Preuveličavanje *negativnog* (nepotrebno) do granica nemogućnog i čudovišnog – to je, prema Šnegansu, osnovna odlika groteske. Zato je groteska uvek satira” (Bahtin 1978, 320–323).

Potom autor iznosi kritički stav: „Šnegansova koncepcija je iz osnova pogrešna. Ona se temelji na potpunom ignorisanju niza veoma bitnih strana groteske, a pre svega njene ambivalentnosti. Osim toga, Šnegans sasvim previda folklorne izvore groteske. Sam Šnegans je prinuđen da prizna da u svim rableovskim preuveličavanjima nije moguće, čak ni uz veliko natezanje, otkriti satiričnu usmerenost. [...] Ako prirodu groteskne satire čini preuveličavanje nečega *negativnog* i *nepotrebno*, onda bi bilo posve nemoguće objasniti poreklo onog *radosnog* obilja preuveličavanja o kome govori sam Šnegans. [...] Da razmotrimo treći Šnegansov primer – Rableove slike. Razmotrićemo prvu među njima. Brat Žan tvrdi da je čak i senka manastirske zvonare plodonosna. To niukoliko nije jednostavno groteskno preuveličavanje manastirskog ‘bluda’. U ovoj slici predmet prevazilazi svoje kvalitativne granice, prestaje da bude ono što jeste. U njoj se brišu granice između tela i sveta, dolazi do stapanja tela sa spoljašnjim svetom i stvarima. Valja istaći da je zvonara (toranj) uobičajena groteskna slika falusa. I ukupan kontekst koji priprema tu sliku stvara atmosferu koja opravdava ovaj groteskni preobražaj. [...] Manastirski zvonik, svrgnut i obnovljen u slici džinovskog falusa koji svojom senkom oplođuje ženu, ovde ponajmanje preuveličava manastirski *razvrat*. On svrgava svekoliki manastir, temelje same na kojima on počiva, njegov *lažni asketski ideal*, njegovu *apstraktnu* i *jalovu večnost*. Senka zvonika je senka falusa koji rađa nov život. Baš ništa ne preostaje od manastira – ostaje živ čovek – brat kaluđer Žan, izelica i pijandura, svirepo trezven i otvoren, moćan i herojski odvažan, pun neiscrpane energije i žudnje za novim. Još valja istaći da je slika zvonika, koji oplođuje ženu, topografična, kao i sve slične slike: ustremljen *uvis* u nebo, zvonik je pretvoren u *falus* (*donji deo tela*), a senka mu *pada na zemlju* (topografski *dole*) i *oplođuje ženu* (opet *donji deo*)” (Bahtin 1978, 323–329).

²⁰⁹ „Gotovo svi obredi praznika luda ispoljavali su se u grotesknom *unižavanju* raznih crkvenih obreda i simbola putem njihovog prevođenja na materijalno-telesni plan: proždrljivost i pijančenje neposredno na oltaru, neprilični pokreti tela, obnaživanje i tome slično” (Bahtin 1978, 88).

²¹⁰ Među Rableovim junacima, posebno brat Žan prožima svoj govor kletvama.

²¹¹ Celo Rableovo kratko delo *Pantagruelska prognostika* pisano je u stilu parodijskih proročanstava. „Žanr parodijskih proročanstava ima karnevalsko obeležje: suštinski je povezan s vremenom, s novom godinom, sa zagonetanjem i odgonetanjem, s brakom, s rađanjem, s polnom moći” (Bahtin 1978, 251).

značaja u širem istorijskom kontekstu, kako književnom tako i vanknjiževnom. Rable je u svoje vreme, a i kasnije, imao mnoge podražavaoce i sledbenike. Članovi *Plejade* su se odnosili prema njegovom delu sa poštovanjem; kako Bahtin primećuje, pojedine rableovske slike naći će se naročito kod Di Feja (Noël du Fail), gde, doduše, „postaju sitnije i mekše, počinju dobijati karakter žanra i svakidašnjice” (Bahtin 1978, 76). Rable nam je „ostavio” ličnosti i događaje koji će nastaviti da žive i da se razvijaju kroz različite inscenacije:

Rableove ličnosti postaju u XVII veku heroji dvorskih praznika, maskarata, baleta. Godine [...] igraće se ‘maskarata’ pod nazivom *Rođenje Pantagruela*, gde figuriraju Panirg [Panurgije, *prim. aut.*], brat Žan, panzujaska Sibila, uporedno s detetom-divom i njegovom dojkinjom. Godine 1628, u Luvru, izvodi se balet *Kobasice* (na temu ‘kobasičinog rata’), nešto kasnije – balet *Pantagruelisti*, a 1638. godine – *Rablezijanska bufonada* (na osnovu *Treće knjige*) (Bahtin 1978, 117–118).

Skeptičan odnos istorije književnosti prema Rableovim ostvarenjima verovatno se može delimično dovesti u vezu sa klasicističkim shvatanjima kvaliteta visokih književnih i umetničkih žanrova, a koji su provejavali estetičkom teorijom i dugo nakon završetka klasicizma. Dominantne književne i umetničke struje ove epohe oslobodile su se „uticaja groteskne smehovne tradicije”,²¹² koja je, međutim, nastavila da se razvija i bori za svoje mesto u „nekanonskim žanrovima (u romanu, u posebnom obliku kolokvijalnog dijaloga, u burlesknim žanrovima i dr.)” (Bahtin 1978, 117). Nakon prezasićenja klasičnim idealima, kako je već navedeno, groteskna ekspresija nanovo postaje predmet pažnje u romantizmu, ali se pojavljuje u stilizovanijim i, kako Bahtin kaže, „mekšim” slikama od Rableovih. Rablezijanski hronotop, tako, ostaje poslednji u istoriji književnosti u kome je karnevalizacija sprovedena u formi sasvim očigledne, „presne”, a veoma efektne, duhovite i dosetljive profanizacije i bastardizacije svega što bi se moglo smatrati koordinatama zvanične kulture (književnog jezika, priznatih žanrova, autoritativnog diskursa, granica između privatne i javne sfere, pristojnog ponašanja i izražavanja, itd.).

Prateći razvoj karnevalizacije književnosti kroz uvažavanje dijaloškog principa i groteske, Bahtin pravi pregled književnih stvaralastava brojnih pisaca koji su u svojim delima i

²¹² Umetnost klasicizma odriče se, pre svega, grotesknog tela: „Telo novoga kanona je *jedno* telo; u njemu ne preostaju nikakva obeležja dvotelesnosti; ono je sebi dovoljno, govori samo o sebi; sve što se zbiva tiče se samo njega, odnosno samo tog individualnog i zatvorenog tela. [...] Rableov roman označava završetak groteskne koncepcije tela koju su mu ubaštinili narodna smehovna kultura, groteskni realizam i familijarni govorni elemenat” (Bahtin 1978, 338–339).

na sebi svojstvene načine uvažili karnevalski aspekt kulture i doprineli svojevrsnom usložnjavanju, „razmekšavanju” i „poliranju” dijaloga i grotesknog izražavanja: Servantesa, Šekspira, Dikensa (Charles Dickens), Getea, Gogolja... Svi ovi autori, kako smatra Bahtin, dali su važan doprinos razvoju takozvanog *polifonog romana*, iako neki od njih nisu ni bili romanopisci (Šekspir, na primer). Na kraj, odnosno vrhunac razvojnog puta karnevalizacije književnosti, Bahtin postavlja Dostojevskog, u čijim romanima polifonija zadobija najkompleksniji vid, a groteska, iako uglavnom lišena njoj prvobitno svojstvenog humorističkog aspekta, ostaje piščevo kritičko oružje upereno protiv stvarnosti.²¹³

Temelj modernog romana je Danteovo delo *Božanstvena komedija (La Divina Commedia)*, u kome je jasno postavljena romanu svojstvena nesvodiva i nezaokružena dijalektika različitih misli. Kod Dantea je polifonost sveta u nemirnom preplitanju duhova i duša. Statični, ujedinjujući elementi su pojedine slike, recimo „slika krsta (duše krstaša), orla (duše careva), ili mističke ruže (duše blagoslovenih)” (Bakhtin 1984, 25), a ostali „duhovi”, uključujući piščev, penetriraju u dešavanja i izlaze iz njihovih okvira, slobodno i hirovito.

Bahtin nije posvetio puno redova Servantesovom delu *Don Kihot (Don Quijote)*, ali je jasno pozicionirao ovo ostvarenje među dela-utemeljivače modernog romana. Kod Servantesa nailazimo na „embrionske rudimente” ili „pupoljke polifonije” (prema Reed 1987, 30), koji se nadovezuju na Sokratove dijaloge, menipeju i srednjovekovnu misteriju, a naslediće ih dalje Volter (François-Marie Arouet, poznatiji kao Voltaire), Didro (Denis Diderot), Igo... U tekstu *Diskurs u romanu* Bahtin posebno naglašava heteroglosijsku prirodu Servantesovog ostvarenja, smeštenu u „neverovatnoj širini i dubini svih mogućnosti heteroglosijskih i unutarne dijalogiziranih romanesknih diskursa” (Bakhtin 1934–35, 324). Kao što raznojezičnosti velikih romana i dolikuje, heteroglosija u *Don Kihotu* prevazilazi književni izraz, te „reprezentuje sve društvene i ideološke glasove svoje ere, odnosno, sve jezike koji se smatraju značajnim za epohu” (Bakhtin 1934–35, 411). Proglašavajući Servantesov kritičko-dijaloški odnos sa vremenom prvom „pravom” heteroglosijom u razvoju romana, Bahtin je uputio vlastitu implicitnu kritiku dominantnim, formalističkim pogledima interpretatorâ Servantesovog stvaralaštva.

²¹³ U prvom izdanju knjige *Problemi poetike Dostojevskog* autor, zapravo, naziva Dostojevskog tvorcem polifonog romana, naizgled otpisujući zasluge bilo kojeg ranijeg pisca u stvaranju ove književne forme. U reizdanju, međutim, otvara više prostora za tumačenje razvoja polifonog romanesknog izraza i pre Dostojevskog.

Mada je Bahtina drama interesovala daleko manje od romana, Šekspirove drame su kod ovog autora analizirane više puta zbog njihove heteroglosijske prirode i uvažavanja narodno-prazničnih hronotopa, koje Bahtin vidi kao svojstvene romanesknom pisanju. Karnevalizacija je generička kategorija i stvaralačko načelo kojim se proizvodi heteroglosija, čija je priroda uvek subverzivna, bez obzira na stepen izravnosti smešnog, kritike, ironije i groteske finalnog književnog ostvarenja. Bahtin u doduše kratkim i sporadičnim analizama Šekspirovih stihova uočava različite stepene (ne)ozbiljnosti kao rezultata usvajanja karnevalskih elemenata, kako u komedijama tako i u tragedijama. Šekspirova karnevalizacija se odvija na primarnom nivou organizacije drama, kao i na sekundarnom nivou u korišćenju konkretnih motiva, smešnih (kako Bahtin kaže, klovnovskih motiva), grotesknih (slika naglašene telesnosti, razvratnosti i gozbe), ili ozbiljnih (na primer, motiva krune, te i realnih ili simboličnih krunisanja i abdikacija).²¹⁴ Pored toga, u vezi sa karnevalizacijom je i piščev kritički odnos prema stvarnosti i dogmama, iako je njegova kritika mahom lišena otvorenog cinizma. U pojedinim delima Šekspir pravi sasvim direktne veze sa karnevalom. Čini se da je najupečatljivije takvo delo *Bogojavljenjska noć* (*Twelfth Night*), čiji sâm naslov upućuje na praznik. Ovaj Šekspirov komični komad, pisan s početka 17. veka (verovatno 1601. ili 1602. godine), može se, u bahtinovskom stilu, okarakterisati kao prestup tradicionalnih kategorizacija i hijerarhije (videti Coddon 1993, 309).

Međutim, kako Bahtin naglašava u knjizi o Dostojevskom, Šekspirov jezik delâ, kao ni Servantesov ili Balzakov na primer, nije satkan od glasova u potpunoj polifoniji;²¹⁵ u slučaju Šekspirovog dramskog izraza, polifonija ne može da bude ostvarena zato što

prvo, dramu je istinska polifonija strana; drama može da ima više nivoa, ali u njoj nema *više svetova*; ona poseduje jedan a ne nekoliko mernih kriterijuma. Drugo, ako bi se govorilo o pluralnosti potpuno validnih glasova kod Šekspira, onda bi se to odnosilo na kompletan Šekspirov opus, a ne na individualne komade. Svaki komad sadrži u biti jedan potpuno validan glas, glas heroja, a polifonija računa sa više takvih glasova u okviru jednog dela. [...] Treće, glasovi kod Šekspira nisu

²¹⁴ U beleškama za dopunu studije o Rableu Bahtin povezuje motiv krunisanja sa moći. Na primeru Makbeta, piše o samokrunisanju kao simbolu sticanja moći, a još šire kao simbolu *samorađanja, samodarivanja života*. Krunisanje je, tako, neprijatelj zamene i obnove, „velika tragedija samog *individualnog* života, koji je osuđen na rođenje i smrt, rađanje iz tuđe smrti i sopstvene smrti. [...] Vladar, kralj, krunisani je granica i trijumf individualnosti” (prema Sandler, ur. 2014, 29). U karnevalskim dešavanjima krunisanje i abdikacija su radnje koje se smatraju redovnim karnevalskim radnjama i čije se značenje tumači kao ismevanje (rugaње) vlasti.

²¹⁵ U vezi sa Balzakovim delima, Bahtin takođe smatra da bi se moglo govoriti o delimičnoj polifoniji. „Balzak pripada istoj liniji razvoja evropskog romana kao i Dostojevski i jedan je od direktnih i neposrednih prethodnika Dostojevskog. Sličnosti između Balzaka i Dostojevskog iznošene su na više mesta, [...] ali Balzak nije uspeo da prekorači predmetnost svojih likova, niti monološku finalizaciju sveta” (Bakhtin 1984, 34).

zasebni svetonazori u stepenu u kome su to kod Dostojevskog; Šekspirovi likovi nisu nosioci zasebnih ideologija (Bakhtin 1984, 34).

Ovakva Bahtinova vizija drame poznata je – i često kritikovana – autorova pristrasna vizija. Može se slobodno reći da je samo po sebi evidentno da je drama odličan medij za bahtinovski shvaćenu polifoniju: njoj je dijalog inherentniji nego bilo kojoj drugoj književnoj ekspresiji, pa i romanu. Međutim, kada govori o dramu, Bahtin, čini se, više uvažava formu tragedije, te odatle verovatno proizilazi njegov prethodno opisani odnos: u eseju *Autor i heroj u estetičkoj aktivnosti* (*Автор и герой в эстетической деятельности*) heroj se posmatra kao nosilac piščevog tragičnog pogleda na svet, usled čega se nameće monološki pristup pisanju, a slično stoji i u knjizi o Dostojevskom:

Koncept dramske radnje, kao radnje u kojoj se razrešavaju sve dijaloške opozicije, istinski je monološki. Multiplicitet nivoa uništio bi dramu, zato što dramska radnja, oslanjajući se na jedinstvo sveta, ne bi mogla da poveže ove nivoe i da ih razreši. Drama ne može da kombinuje nekoliko integralnih idejnih polja u celovitost koja ih sve obuhvata i koja je višeg reda, zato što sama struktura drame ne omogućava potporu za takvu celovitost (Bakhtin 1984, 17).

Stoga su za Bahtina Šekspirovi karnevalski elementi u dramu svakako veliki doprinos dijalogizaciji tragedije. Šekspir je stupio na scenu u vreme kada je

kapitalizam, u svom pivoju, uzdrmao stare hijerarhije. Preskriptivna etika i estetika neoklasičnog dekoruma, koje određuju hronotop klase, mišljenja i humora, počinju da se slamaju i javljaju se nove, hibridne forme i u dramu i u prozi, uključujući Šekspirova dela. U jednom poznom članku, 'Response to a Question from the Novy Mir Editorial Staff' [*Odgovor na pitanja redakcije 'Novog mira', prim. aut.*], Bahtin je nanovo dao značaja Šekspiru. [...] Ukazuje na 'semantičko blago' skriveno u Šekspirovom jeziku, pre svega na 'domen popularnog jezika koji pre piščevog vremena nije na taj način prodirao u književnost, žanrovsku različitost i forme govorne komunikacije (Knowles 1998, 10).

Karnevalizaciju romana pre Dostojevskog Bahtin posmatra posebno još u delima Dikensa i Getea. Analizu nekoliko pasusa iz Dikensovog romana *Mala Dorit* (*Little Dorrit*) daje u studiji *Diskurs u romanu*, najpre uočavajući parodijsku stilizaciju jezika ceremonijalnih (parlamentskih i gozbenih) govora u pasusu gde se opisuje posao gospodina Merdla, potom i parodijsku stilizaciju visoko-epskog stila, te i skriveni tuđi govor u opisu večere istog gospodina (videti Bakhtin 1934–35, 303–308). O Geteovim delima Bahtin govori na više mesta. U studiji o Rableu iskorišćen je jedan Geteov opis karnevala iz teksta *Putovanje po Italiji* (*Italienische Reise*) kako bi se dočarala utopijska slika karnevala kao oslobađajuće forme (videti Bahtin 1978, 262–268).

U predviđenim dopunama za spomenutu studiju napravljena je nešto dublja analiza folklornih korena *Fausta (Faust)*, uz poređenja Fausta sa Pantagruelom u vezi sa ambivalentnošću obe figure. Bahtin analizira i smeh Mefistofelesa, koji predstavlja „sažimanje menipejske satire na jednotonski registar” (Sandler 2014, 5).

Najdetaljnija analiza karnevalizacije romana data je u drugoj verziji knjige o Dostojevskom, gde, kako je već sugerisano, Bahtin donekle revidira svoje ranije stanovište da je Dostojevski *izumitelj polifonog romana* u tezu da ruski romanopisac *kruniše polifonu književnost*.

Ne bi bilo preterivanje reći da je prva verzija knjige o polifonom romanu kao rezultatu genijalnosti Dostojevskog, dok je druga verzija o Dostojevskom kao nosiocu bezlične ili nadlične (engl. *super-personal*) generičke tradicije (Brandist 2002, 146).

Sam opus Dostojevskog u pogledu karnevalizacije kreće se od dela sa „otvorenim komičnim elementima” do dela sa komikom

u redukovanoj formi, kao u Sokratovim dijalozima. Smeh ostaje u predstavi heroja i dijaloškoj relativizaciji svih dogmi. Smeh je rastočen u potok postajanja i pojavljuje se samo u određenim okolnostima (prema Brandist 2002, 148).

Redukovanje smeha sprovodi se pomoću kombinacije karnevalskih aspekata sa „drugim umetničkim momentima u službi umetničkih ciljeva. [...] Karnevalizacija je organski kombinovana sa drugim partikularnostima polifonog romana” (Brandist 2002, 148).

Prema Bahtinovoju interpretaciji, polifonija romanâ Dostojevskog ogleda se u nepostojanju finalne, zaključne reči: glasovi likova i naratora, ali i glasovi autora i čitalaca, udružuju se i prepliću u permanentnom dijalogu. Kao srž pišćevog pristupa pisanju, razmena mišljenja je *estetska kategorija*, koju Dostojevski donosi u toliko razrađenom i neprikosnovenom obliku da može da služi kao osobeno estetsko merilo za dela drugih pisaca.²¹⁶ U osnovi estetike dijaloga je

²¹⁶ Polifonija „ne samo da opisuje određeni estetski objekat i razdvaja ga od drugih estetskih objekata, nego i obezbeđuje osnovu za evaluaciju ovih estetskih objekata. Kao rezultat, nemoguće je čitati *Probleme poetike Dostojevskog* bez prepoznavanja da su termini ove studije primenljivi na mnoge romanopisce” (Dentith, ur. 1995, 40–41). Bahtin zapisuje da je Dostojevski stvorio „potpuno novi tip umetničkog mišljenja, koji smo uslovno nazvali *polifonijskim*. Ovaj tip umetničkog mišljenja došao je do izražaja u romanima Dostojevskog, ali njegov značaj prevazilazi okvire isključivo romanesknog stvaralaštva i dotiče se nekih osnovnih načela evropske estetike. Može se čak reći da je Dostojevski stvorio novi umetnički model sveta, u kome su mnogi osnovni momenti stare umetničke forme podvrgnuti korenitom preobražaju” (Bakhtin 1984, 3).

moralna i egzistencijalna nesvodivost na *drugo* – kako Bahtin zapisuje, ‘potvrditi nećije Ja ne kao objekat nego kao drugog subjekta, to je princip kojim se vodi Dostojevski’. Ovaj princip je imperativ, pogotovo u kontekstu represivne politike staljinizma (Dentith, ur. 1995, 41).²¹⁷

Romani – posebno pozni romani – Dostojevskog, dakle, najpotpunije su ovaploćenje dijaloškog principa koji je Bahtin teorijski elaborirao iz studije u studiju, ukazujući na dijalošku nedovršivost i okvire koji prevazilaze književnost, pa i verbalni jezik. „Čini se da Dostojevski označava za Bahtina presek i pomirenje moderne (sociopolitičke) slobode i njene premoderne (teološke) paralele” (Pechey 2007, 3). Karnevalizacija književnosti, u svojoj kompleksnosti kao što je kod Dostojevskog, ostvarena je na nivou

arhitektonske forme [dela], forme namernog upuštanja u kognitivne aspekte stvarnosti sa ciljem da se oni transformišu u estetske objekte, a ne jednostavno u kompozicione forme. Radi se o formi sadržaja (etika, politika i dr.), a ne o formi materijala (poglavlje, stranica i dr.) (Brandist 2002, 149).

Poput samog jezika, dijalog se razvija centrifugalno i centripetalno – između Ja i Ti (i strane reči), kroz pisanje, govor, druge medije, ali i na privatnom, unutrašnjem planu pojedinca, kroz samokritiku, samoispitivanje i samospoznaju. Dela Dostojevskog uvažavaju oba dijaloška „nivoa”.

Bahtin objašnjava da za Dostojevskog kao *umetnika* ljudsko biće ne može biti do kraja objašnjeno, ‘da uvek postoji nešto što ni ono samo ne može da otkrije’. Tako, pisac ne pokušava da ‘objasni’ svoje likove u socio-istorijskom smislu, nego pokušava da ih isprovocira da sebe otkriju u ekstremnim situacijama, koje nikada nisu dovršene i rešene (Dentith 1995, 41).

Bliža analiza odlomaka iz više romana Dostojevskog problematizuje razvoj, odnosno usložnjavanje dijaloškog diskursa, koncept procepa, načelo pogleda u stranu, poziciju naratora, probleme heroja i ideologije, određene načine parodiranja i odnose između sopstva i drugoga. U knjizi *Problemi poetike Dostojevskog* prati razvoj polifonije od odabranih ranih do poznih dela, analizirajući odlomke iz romana *Bedni ljudi*, *Dvojniki* i *Zapisi iz podzemlja* i dodajući opšta zapažanja u vezi sa delima *Mladić* i *Braća Karamazovi*. Kroz pet poglavlja, autor polemizuje sa kritičkom literaturom, postavlja koncepte ideje i polifonog romana, razmatra poziciju heroja i autora i iznosi karakteristike žanra, narativnosti i diskursa kod Dostojevskog. Treba napomenuti da Bahtin, doduše, nije prvi autor koji je vezano za stvaralaštvo Dostojevskog razmatrao

²¹⁷ Prema iznetom, polifonijski princip nadilazi i domen umetničkog i estetskog, te postaje (tumačen kao) *princip ponašanja, delovanja i izražavanja u svim sferama*.

polifoniju diskursa – učinio je to pre njega na, prema mišljenju samog Bahtina, veoma pronicljiv način Leonid Grosman (Leonid Grossman), čije je zaključke Bahtin kritički sagledao i nadogrudio.²¹⁸

Svoj prvi roman, *Bedni ljudi* (*Бедные люди*), Dostojevski piše u epistolarnoj formi (roman pisan u pismima). Bahtin ovu formu naziva vidom naracije iz prvog lica (koristi nemački termin *Ich-Erzählung*), inače jednom od potkategorija dvoglasnog diskursa, za koju je karakteristična „akutna svest o interlokutoru” (pismo je upućeno drugome).

Odgovor drugog pronalazi svoj put u govor prvog, i iako je drugi odsutan, njegov uticaj unosi jak akcenat i sintaksički restrukturira govor prvog. Drugi nije prisutan, ali njegova senka, njegov trag, stvarni su. Ponekad drugi koji odgovara [...] ostavlja svoju reč ili dve u Devuškinovom govoru, a nekad i cele rečenice. [...] U samosvest heroja prodire nečija svest o njemu, samoiskaz heroja je injektiran nečijim rečima o njemu; reči i svest drugog onda pokreću različite fenomene koji određuju tematski razvoj Devuškinove samosvesti, njenih glavnih tačaka, praznina i protesta s jedne strane i govora heroja s druge strane, sa njegovim akcentima, sintaksičkim prekidima, repetacijama, uzdržanostima i elipsama. [...] Izmene i upadi, u svakom elementu svesti i diskursa, dve svesti, dva gledišta – dva glasa koja jedan drugog prekidaju (Bakhtin 1984, 209–211).

Devuškin piše iz prvog lica, često prekidajući misao kako bi uzeo u obzir svest drugoga – ovo stalno „osvrtnje” Bahtin naziva *pogledom u stranu*.

Nakon početnog razvoja dvoglasa u *Bednim ljudima*, Dostojevski u *Dvojniku* (*Двойник*) razrađuje i postavlja dijaloški diskurs za medij problema „rasepljene” ličnosti ili, kako naslov romana kaže, dvojnika na nivou jednog/glavnog lika: „[Goljatkin] sebe ubeđuje, teši, igra ulogu drugoga prema samome sebi” (Bakhtin 1984, 215). Kroz Goljatkinove unutrašnje dijaloge ispoljavaju se različite strane njegove ličnosti: nadmenost, indiferentnost, podređenost i defanzivnost (želja da se sakrije od svih, da bude nevidljiv). Jedan Goljatkinov glas je

samouveren, čak i previše, a drugi povučen, bojažljiv, kapitulirajući. [...] Osim lika i njegovog dvojnika, u intrigi nema drugih stvarnih strana i intriga se odvija sasvim u okvirima Goljatkinove svesti; drugi likovi samo obezbeđuju sirov materijal, dodaju obaveznu potrebnu atmosferu i intenzitet toj samosvesti. Spoljašnja, namerno opskurna intriga (sve važno desilo se pre nego što roman

²¹⁸ Grosman je istakao važnost dijaloga kod Dostojevskog u napisu *Put Dostojevskog* (*Put Dostoevskogo*) i zapisao: „Povezati u jednom umetničkom ostvarenju filozofske ispovesti i zločinačke avanture, inkorporirati religijsku dramu u priču bulevarskog romana, voditi čitaoca kroz sve avanturističke peripetije samo da bi došao do nove misterije – to su umetnički zadaci Dostojevskog, koje on postavlja sebi i koji su ga inspirisali da stvara tako složena dela” (prema Bakhtin 1984, 14). Bahtinovo je mišljenje da je Grosmanovim zapažanjima nedostajalo povezivanje kompozicionog principa – principa objedinjavanja veoma heterogenog i nekompatibilnog materijala – sa pluralnošću centara svesti, nesvedenih na jedan zajednički ideološki imenilac (uporedi Bakhtin 1984, 17).

započinje), služi takođe kao ne previše važan okvir za Goljatkinovu unutrašnju intrigu” (Bakhtin 1984, 215).

U ovako koncipiranom delu pozicija naratora je specifična: narator teško prevazilazi svest glavnog lika, teško se distancira od nje. Gotovo sve što potiče od naratora, svaka reč ili ton, u stvari pripada Goljatkinu, deo je njegovog unutrašnjeg dijaloga. Opisani odnosi glasova prema Bahtinovom mišljenju još uvek „ne predstavljaju pravu polifoniju, ali nisu ni u homofoniji. [...] Glasovi se suočavaju, ne govore jedan o drugome nego međusobno razgovaraju” (Bakhtin 1984, 220).²¹⁹ Dodatni polifoni aspekt čini niz parodijskih i semiparodijskih stilizacija „visokog književnog stila”.²²⁰ u romanu *Dvojniki* to su parodije Gogoljevog dela *Mrtve duše* (*Мёртвые души*).

Dalji korak u razvoju dijaloga Bahtin uočava u romanu *Zapisi iz podzemlja* (*Записки из подполья*), koncipiranom u vidu esejističkih dijaloga autora sa neimenovanim sagovornicima, ili u vidu anegdota iz piščevog života:

Ovo je ispovesni *Ich Erzählung*. [...] U ispovesti Podzemnog čoveka prvo nam upada u oči ekstremna i akutna dijalogizacija: bukvalno nema nijedne monološki čvrste, nedisocirane reči. Od prve rečenice herojev govor počinje da se lomi pod uticajem anticipiranih reči drugoga, sa kojim heroj ulazi u intenzivnu polemiku. ‘Ja sam bolestan čovek... Zao. Nesimpatičan.’ Tako počinje ispovest. [...] Karakteristično je postepeno pojačavanje negativnog tona [...] pod uticajem očekivane reakcije drugoga. [...] Pred nama je primer začaranog kruga dijaloga koji se ne može završiti (Bakhtin 1984, 230–231, 234).

Osnovni motiv romana je „uništenje slike sebe pred drugim” (Bakhtin 1984, 232). Glavni lik opisuje sebe zauzimajući ciničnu poziciju prema sebi. Njegov pogled u stranu remeti njegovu svest i sprečava da bilo koje značenje njegovih reči ostane fiksirano. Ovu pojavu Bahtin teoretizuje kao *procep*. Procep je u značenju reči, proisteklom iz pogleda u stranu; on je rezultat preterivanja i zadirkivanja i ne nalazi se u govoru koji je trezven, direktan i prozaičan. Značenje

²¹⁹ Već je napomenuto da, uvodeći u svoju opširnu teorijsku postavku pojmove homofonije i polifonije, Bahtin aproprira muzičku terminologiju. On sporadično pravi i opširnije paralele između književnih i muzičkih naracionih i kompozicionih postupaka, ali se ne upušta u iscrpnije muzičke analize. Paralele ostaju na nivou „metafore” na koju je sâm autor skrenuo pažnju objašnjavajući koncept polifonije (videti fusnotu 149). U vezi sa Goljatkinovim glasovima zapisuje: „Tri glasa pevaju istu liniju, ali ne u unisonu; svaki glas prati svoju deonicu” (Bakhtin 1984, 221); u muzičkom kontekstu ovakav opis mogao bi da se odnosi na paralelno kretanje glasova u određenim intervalima, ili na kanonsku kompoziciju. U vezi sa unutrašnjim dijalogom Ivana Karamazova (roman *Braća Karamazovi* [*Братья Карамазовы*]), pak, Bahtin kaže: „U ovoj priči, Ivan prenosi svoje lične misli i odluke simultano kroz dva glasa, prenosi ih u dva različita tonaliteta” (Bakhtin 1984, 221) – paralela sa bitonalnošću u muzici.

²²⁰ „Uvesti parodijske i polemičke elemente u naraciju znači učiniti naraciju višeglasnom, prekidajućom, da više ne gravitira prema sebi ili svome referencijalnom objektu” (Bakhtin 1995b, 181).

sa procepom nije celovito i zatvoreno, već jednim delom zjapi i taj otvor je mesto potencijalnog ulaska tuđeg, drugačijeg mišljenja koje bi promenilo početno značenje.²²¹

Procep čini heroja ambivalentnim i eluzivnim čak i pred samim sobom. Da bi dopro do sebe, heroj mora da pređe dugačak put. Procep remeti njegov stav prema samome sebi. Heroj ne zna kakvo mu je tačno razmišljanje, čija je izjava konačna: njegov sud, ili mišljenje drugog čoveka koje on priželjkuje i prisvaja? (Bakhtin 1984, 235).

Gotovo svaki bitniji lik u romanima Dostojevskog je ovakav; procep je *modus operandi* u koncipiranju junakâ, koji su kod Dostojevskog svakako i heroji i antiheroji. Njihova nedorečenost, nekoherentnost i hirovitost otelotvorena je u beskrajnom dijalogu glasova njihove nesređene svesti – čiji tok ni drugi likovi, ni narator, pa ni sâm romanopisac ne uspevaju da učine jednoznačnim, predvidljivim, zdravorazumskim i očekivanim.

Ovakav diskurs se ne može posmatrati kao lirski ili epski, kao diskurs koji mirno gravitira ka sebi i svome referencijalnom objektu; pre svega, on traži odgovor, da čitalac uđe u igru; on pokreće i iritira, kao da je živa osoba koja se obraća drugoj osobi (Bakhtin 1984, 237).

Likovi su kod Dostojevskog začaureni u vlastitim svetovima, a svaki taj svet je složen, obeležen dijalektikom i antinomijama. „I sve *logičke* veze ostaju u granicama individualne svesti, bez uticaja na događanja i odnose između individua” (Bakhtin 1984, 9). Lik ima svog „parnjaka” (*der Andere?*) u sebi samom, u zamišljenom ili ovaploćenom dvojniku, alter-egu, nosiocu drugog glasa.

Dostojevski je uspeo da na objektivn i artističan način portretiše ličnost kao drugog, kao nečiju drugu ličnost, izbegavajući da je učini lirskom ili da je podredi svom sopstvenom glasu – te i da je ne svede na materijalnu psihičku realnost. Svetonazor Dostojevskog nije prvi koji je dao veliku važnost ličnosti, ali je umetnički prikaz nečije tuđe ličnosti, prikaz mnogih nesjedinjenih ličnosti udruženih u jedinstvenom duhovnom zbivanju, prvi put potpuno ostvaren u njegovim romanima (Bakhtin 1984, 12–13).

Bakhtin smatra da ovaj, sasvim novi tip heroja predstavlja „kopernikanski obrt” u književnosti. Heroj je nosilac „*određenog pogleda na svet i na sebe samog*, što je pozicija koja mu dozvoljava da vrši samoprocenu i da vrednuje okruženje” (Bakhtin 1984, 47). Važno je kako heroj sebe poima, kako se njegove misli/glasovi pojavljuju, a ne kako bi ga pisac portretisao u formi nekakve fiksirane, postojane slike. Njega više ne gledamo – on postaje sopstveni glas, „čist glas”

²²¹ Smisao ili značenje sa procepom poseduje, između ostalog, kvalitet grotesknog (nekoherentno, nezaokruženo, „zjapeće” mišljenje).

(Bakhtin 1984, 53), koji slušamo. Sve ono što se obično koristilo za „nepriistrasnu karakterizaciju” lika – socijalni status, habitus, duševni profil i fizičke odlike – kod Dostojevskog postaje objekat introspekcije likova; junak oblikuje sebe u svojoj svesti. Princip umetničkog konstruisanja lika kroz njegovu samosvest razara monološku osnovu umetničkog stvaranja,

ali pod uslovom da je junak, samosvesni heroj, doista reprezentovan a ne samo portretisan, to jest, da se on ne meša sa autorom, ne postaje autorov glasnogovornik; pod uslovom, dalje, da su akcenti njegove samosvesti uistinu objektivizirani i da delo proističe iz distance između heroja i autora (Bakhtin 1984, 51).

To je „korak napred” u odnosu na, na primer, Tolstojev „monolitni monološki pristup”, prema kome

Tolstoj tiho uvodi finalne reči umirućeg lika, poslednji treptaj svesti u njegovu samrtnu reč, direktno u tkanje narativa i izravno od strane autora. [...] Junakov diskurs odvija se u fiksiranom okviru autorovog diskursa o junaku (Bakhtin 1984, 56).

O likovima Dostojevskog teško se može reći nešto više od onoga kako oni sami sebe poimaju. Nema finalnih definicija i trezvenih opisa koje i oni sami ne pokušavaju da prevaziđu tokom romana. Još od Devuškinovog lika, heroj se suprotstavlja u književnosti uobičajenom, posrednom i eksternalizujućem pristupu „malom čoveku”.

Devuškin je čitao Gogoljev *Šinjel* [*Шинель, prim. aut.*] i bio je veoma uvređen njime, *lično*. [...] Posebno ga je razbesnelo to što je Akakije Akakijevič umro nepromenjen, isti onakav kako je oduvek i bio (Bakhtin 1984, 58).

I nakon Devuškina, likovi Dostojevskog nastaviće književnu polemiku sa finalizirajućim definicijama čoveka, istovremeno se boreći protiv pogleda drugih na njih same.

Pored toga što je junak kod Dostojevskog nosilac slike o sebi, on je takođe nosilac i određene ideologije – pogleda na svet. U njemu se prepliću diskursi o sopstvu i okruženju i to preplitanje pojačava i osnažuje značenja njegovih misli i iskaza. Slika ideje je, tako, kod Dostojevskog neodvojiva od slike lika–nosioca ideje. Uz to, ideja je po sebi dijaloške prirode i „situirana se” u dijalog lika i dijaloški kontekst romana. Ona se, dakle, reprezentuje na umetnički način – u liku, delu i beskrajnom dijalogu – a ne u filozofskoj misli (videti Bakhtin 1984, 90).

Nedovršiv dijalog vodiće se u svakom delu Dostojevskog, kulminirajući u romanu *Braća Karamazovi*, gde pisac iznova pokušava da reši „jedan te isti umetnički zadatak” (Bakhtin 1984,

217): da predstavi ljudsku sudbinu kroz kompleksne, nesvodive i nerazrešive odnose čoveka sa drugima i sa samim sobom. Bahtin u svojim analizama posebno izdvaja lik Ivana Karamazova, prateći „proces postepenog dijaloškog razjedinjenja Ivanove svesti, proces dublji i ideološki kompletniji nego što je bio kod Goljatkina, ali strukturalno analogan” (Bakhtin 1984, 217). Među Ivanovim dijalozima na koje Bahtin obraća pažnju – uključujući razgovore sa Aljošom, Ivanovim ocem, Smerdjakovim pre i nakon ubistva – upečatljiv je dijalog sa đavolom. U odgovorima đavola

kondenzovani su i očvrtnuti svi prekidi u Ivanovim mislima, svi njegovi pogledi u stranu, svi pokušaji da zaobiđe tuđe reči i da ih zameni samopotvrđenjem, sve zadržke koje prekidaju njegove misli. Ivanove reči i đavoljevi odgovori ne razlikuju se u sadržini, nego samo u tonu, u akcentu. Ali ova promena akcenta menja unutrašnje konačno značenje reči. Đavo stavlja u prvi plan ono što je za Ivana bilo u drugom planu (Bakhtin 1984, 222).

Dijalozi u romanima Dostojevskog proističu iz kombinacija svesti i glasova koje ne moraju direktno uticati na narativnu sadržinu romana i ostvarivati blisku vezu sa njom (videti Bakhtin 1994, 222). Oni su u Bahtinovoј teoriji viđeni kao najsuptilniji izraz i krajnja tačka karnevalizacije u književnosti. U polifoniji romanâ Dostojevskog Bahtin takođe vidi krunu „tradicije nedogmatske, anti-sofičke i polilogičke retorike koja uvek ostaje otvorena i nesmirena u tretmanu ‘ultimativnih pitanja’” (Bostad i dr., ur. 2004, 59).²²² Dijalogiziranje za Dostojevskog nije jedino (religiozna i ideološka) potreba i potraga za istinom, već je i konkretan konstrukcioni princip – metodologija izgradnje književnog dela – koji se odnosi na svaku „poru” i aspekt dela.

Dostojevski je u svemu mogao da čuje dijaloške odnose, u svim manifestacijama svesnog i inteligentnog ljudskog života; tamo gde započinje svest, tu započinje i dijalog. [...] Tako, svi odnosi između spoljašnjih i unutrašnjih delova i elemenata njegovih romana imaju dijaloški karakter. Njegovi romani u celini su *jedan veliki dijalog*. U okvirima ovog ‘velikog dijaloga’ čuju se, pojavljuju i učvršćuju njegove tekture, kompoziciono se izražava dijalog heroja; konačno, dijalog prodire unutra, u svaku romanesknu reč, čineći je dvoglasnom, u svaki gestualni i mimički pokret heroja, čineći ga grčevitijim i bolnijim; to je već *mikrodijalog* koji određuje posebnost verbanog stila Dostojevskog (Bakhtin 1984, 40).

²²² Bahtin posvećuje posebnu pažnju problemu retorike u esejima o romanu, Rableu i Dostojevskom. On razlikuje retorički dijalogizam i dijalogizam umetničke proze, a distinkciju pronalazi u „načinima na koje se diskurs reprezentuje dijaloški” – u autentičnosti (*подлинность*) ili neautentičnosti (*неподлинность*) iskaza. „Dok autentičnost upućuje na to da je međuodnos iskaza i ‘život jezika’ svestan fenomen koji se uvlači u delo, odnosno da su i svakodnevne aktivnosti i kulturalna memorija uključene u ovu međuigru, neautentičnost implicira da je dijalogizam površan, lišen veze sa živim jezikom [...] i konkretnog kulturalnog okruženja” (Bostad i dr., ur. 2004, 52). Klasična retorika je za Bahtina slična autoritativnoj reči: stroga je, preteća i lažna (videti Bostad i dr., ur. 57). Bahtin, dakle, u karnevalizovanoj retorici vidi nedogmatizovani način dijaloškog reprezentovanja diskursa.

Polifonija je rezultat afiniteta prema „organizaciji svih dostupnih smislenih materijala, materijala realnosti, u jedan vremenski okvir” (Bakhtin, 1984, 28). Osnovni modus distribucije slika kod Dostojevskog je *koegzistencija* (a ne evolucija):

Dostojevski je koncipirao svoj svet prvenstveno u terminima prostora. [...] Za njega, razumeti nečije poglede znači pojmiti sve njihove sadržaje simultano i *odgonetnuti njihove međudnose i preplitanja u jednom jedinom trenutku* (Bakhtin 1984, 28).²²³

Potreba da se sve posmatra „u dahu”, kao koegzistirajuće i simultano, vodi ka tome da se i emocije i unutrašnja stanja likova „sažimaju” i suprotstavljaju u pojedinačnim i trenutačnim situacijama, umesto da se polako i postepeno menjaju i prerastaju jedni u druge. Takva suprotstavljanja polarizuju likove na heroje i anti-heroje, likove i njihove dvojnike, originale i njihove karikature (Ivan i Đavo, Ivan i Smerdjakov, Raskoljnikov i Svidrigajlov...).

Sve ovo nas dovodi do pitanja o tome kakav je, onda, sâm autor romana – autor koji „gubi kontrolu” nad svojim herojima i koji njima prepušta spoznaju o sebi i svetu. Bahtin ovako započinje svoju knjigu o, za njega, najvećem piscu:

Pri upoznavanju sa obimnom literaturom o Dostojevskom, dobijamo utisak da se u njoj ne govori *o jednom* autoru-umetniku koji je pisao romane i novele, već o čitavom nizu filozofskih stavova *nekolicine* autora-mislilaca – Raskoljnikova, Miškina, Stavrogina, Ivana Karamazova, Velikog inkvizitora i drugih. Za književno-kritičku misao stvaralaštvo Dostojevskog se raspalo na niz samostalnih protivrečnih filozofskih konstrukcija koje zastupaju njegovi junaci. Tu ni izbliza nisu na prvom mestu filozofski pogledi samoga autora (Bakhtin 1984, 5).

Autoritativni diskurs kod Dostojevskog je dezintegrisan, a pozicija autora naizgled oslabljena, međutim – u svojoj transfiguraciji zapravo osnažena. Pisac je u svojim delima stvorio

slobodne ljude, kadre da stanu *pored* svog tvorca, da se ne slože sa njim, pa čak i da se pobune protiv njega. [...] Glavni junaci Dostojevskog nisu, stvarno, u stvaralačkoj zamisli umetnika *samo objekti autorove reči, već i subjekti sopstvene reči koja nešto neposredno znači*. Zato se reč junaka ovde uopšte ne iscrpljuje običnim karakternim i sižejno-pragmatičnim funkcijama, ali isto tako i ne služi kao izraz autorovog ličnog ideološkog stava (kao kod Bajrona, na primer) (Bakhtin 1984, 6–7).

Potreba Dostojevskog da svojim likovima dâ slobodu i da samog sebe pozicionira unutar sveobuhvatnog dijaloga koji izlazi izvan dela i sfere književnosti zasigurno potiče od piščevog

²²³ Ovakva postavka kod Dostojevskog ima i svoje, uslovno rečeno, mane, koje Bahtin opisuje kao „nezainteresovanost za mnoge stvari od važnosti, mnoge aspekte stvarnosti koji nisu mogli da se probiju u umetničko polje Dostojevskog” (Bakhtin 1984, 30).

odnosa prema kontekstu u kome je stvarao. Poput Rablea, Dostojevski je bio svedok specifičnih i turbulentnih vremena. Oto Kaus (Otto Kaus) iznosi mišljenje da su dela Dostojevskog autentični izraz duha kapitalizma, oličenog u razaranju granica između nekih ranijih socijalnih, kulturalnih i ideoloških sfera. Tokom druge polovine 19. veka jedina jasna granica bila je vidljiva između kapitalista i proletarijata, a sve ostale društvene pojave mešale su se i stupale u kompleksne, kontradiktorne odnose, koji su se prelamali i konstituisali opštu atmosferu u romanima Dostojevskog. Bahtin sugerije da bi zanemarivanje veze između piščevih pogleda na svet oko sebe i kompleksnosti polifonije – veze koja rezultira izrazitom hibridnošću i otvorenošću forme romana – dovelo do nerazumevanja stvaralaštva Dostojevskog:

Sa tačke gledišta konsekvantno-monološkog viđenja i shvatanja prikazivanog sveta i monološkog kanona konstrukcije romana, svet Dostojevskog može izgledati kao kaos, a konstrukcija njegovih romana – kao nekakav konglomerat raznorodnih materijala i različitih principa oblikovanja. Jedino u svetlosti osnovnog umetničkog zadatka, koji ovde formulišemo, može se razumeti dubinska organska jedinstvenost, konzistentnost i celovitost poetike Dostojevskog (Bakhtin 1984, 7).

Problem hibridnosti pokreće i problem ostvarivanja formalnog jedinstva heterogenih prezentacija (ovde književnog dela). U vezi sa tim, Bahtin zapisuje:

U romanima Dostojevskog uočavamo osobeni konflikt između unutrašnje nedovršenosti likova i dijaloga i *spoljašnje* (u većini slučajeva kompozicione i tematske) *dovršenosti* svakog pojedinačnog romana. Ne možemo se ovom prilikom detaljno upuštati u ovu problematiku, ali ćemo reći da gotovo svi romani Dostojevskog imaju *konvencionalni, uobičajeni monološki završetak* (Bakhtin 1984, 39–40).²²⁴

Leonid Grosman je proglasio ostvarivanje celovitosti dela glavnim zadatkom pisca koji se upušta u stvaranje polifonog romana:

Najveća poteškoća sa kojom se umetnik susreće jeste da od heterogenog i dispartnog materijala neujednačene vrednosti stvori objedinjenu, integralnu umetničku tvorevinu (prema Bakhtin 1984, 15).

Navedeni zadatak stoji i pred interpretatorom polifonog dela, koji, kako je Bahtin sugerisao, ne može „obuhvatiti” mislima sva značenja predmetâ svojih proučavanja ako ih ne posmatra iz adekvatne perspektive. Za Bahtina je, dakle, *polifonija* – uz nju i *heteroglosija, dijalog,*

²²⁴ Autor dodaje: „U principu, jedino roman *Braća Karamazovi* ima potpuno polifoni kraj, ali baš iz tog razloga, iz uobičajenog (to jest, monološkog) ugla posmatranja, roman ostaje nedovršen” (Bakhtin 1984, 40).

karnevalizacija – adekvatni eksplanatorni mehanizam, koji, kada se ima u vidu, omogućava razumevanje kompleksnih umetničkih dela (ali i mnogih drugih pojava).

I sama Bahtinova teorija je hibridna po mnogo osnova – u svojim meandrirajućim traganjima za odgovorima, ona „zalazi” u razne humanističke oblasti i iz njih crpi historiografsku građu, aproprira raznolike metode i pojmovne aparate, služi se takođe i neologizmima („strana reč”, „polifoni roman”), pristupa dijahronijski (istorija književnosti, istorijski, antropološki i sociološki pogledi na karneval) kao i sinhronijski („epohalni” pristup književnosti, karneval i karnevalizacija kao protoforme/generički koncepti), te osvetljava naizgled veoma udaljene kulturalne fenomene (jezik i komunikacija – karneval – roman). Ova teorijska platforma je izgrađena slojevito, kroz apstrakcije, apropijacije i elaboracije, i njena obuhvatnost otvara pregršt mogućnosti za nadovezivanje i razradu, bez obzira na prethodno spomenuta „problematična mesta”. Danas se u mnogim studijama može pročitati o „karnevalizaciji kulture”, kulturalnih elemenata (mode, časopisa...) i kulturalnih sfera (politička sfera se ponekad posmatra kao karnevalizovana – mitinzi i drugi skupovi se shvataju kao karnevalske forme; sportski događaji se upoređuju sa karnevalima, itd.).

5f. Dalji razvoj teorijske aproprijacije maskarade kod Džoun Rivijer, Žaka Lakana, Džudit Batler, Andžele Mekrobi i nekolicine drugih autora/ki

Od Rivijerine studije *Ženstvenost kao maskarada*, izvođenja ženskih identiteta i uopšte rodne reprezentacije teško da se mogu promišljati bez makar implicitnog uzimanja u obzir kategorija maske i maskarade i bez kontekstualizacije ovih kategorija razlikovanjem i relacijom muškarac–žena. Čak i u postfeminističkim studijama, u kojima se otvoreno kritikuje feministička preokupiranost polarizovanjem rodnih uloga, procesi rodne identifikacije i maskarade ponovo se situiraju u kontekst rodnih različitosti, samo što se umesto, na primer, lakanovske ideje o maskiranju u bića koja „poseduju falus” (muškarci) ili bića koja „su falus” (žene) zastupa teza o maskiranju u hiperženstvena bića (žene) pod „diktatom” muške, patrijarhalne hegemonije reprezentovane sredstvima savremenih medija, što je teza Andžele Mekrobi. Ređi su diskursi u kojima se na određene načine prevazilaze binarnosti pola i roda, to jest u kojima se ovi problemi razmatraju u okvirima androgenih, hermafroditiskih, transseksualnih, panseksualnih, kiborških ili sasvim virtuelnih identitetskih određenja. Prevazilaženje binarnosti rodne reprezentacije u novijoj literaturi još uvek se, kako se čini, bori za svoj akademski legitimitet, iako je feministički diskurs gotovo oduvek prepoznavao, pa i elaborirao identitete nesvodive na tačno određene rodne identitetske koordinate, nazivajući ih antinormativnim, *queer* identitetima. Iluzornost identiteta, o kojoj je pisala Džudit Batler osamdesetih godina prošlog veka, takođe je pozivala da se o identitetima razmišlja izvan binarne asimetričnosti, ili, kako beleži Džejn Gejns (Jane Gaines), oslanjajući se na zapažanja Batlerove:

‘Iza’ maske feminizma ne možemo bez sumnje postaviti ženu, jedan ‘istiniti pol’ i ‘istiniti identitet’, nego moramo poći od činjenice da je polna binarnost kao koncept prevaziđena još sedamdesetih godina prošlog veka u konceptu androizma, a danas imamo i radikalnije ideje hermafroditizma (ili Rivijerinih muškobanjastih žena i ženstvenih muškaraca, bez obzira na njihovu polnost i seksualnost), seksualnog (a ne lezbejskog) kontinuuma, kao i ‘panseksualnosti’ (Gaines 1997, 47).

Fokusi studija u kojima se maskarada upotrebljava kao teorijska kategorija, odnosno „tačke” diskursâ u kojima dolazi do prihvatanja pojma maskarade za potrebe teoretizacije, različiti su: dok Rivijer stavlja akcenat na *predmete maskiranja* i inspiriše niz studija u kojima se feminitet, maskulinitet, homoseksualnost i drugi oblici seksualnosti posmatraju kao maske,

Džudit Butler, na primer, ispituje *mehanizme maskarade*, to jest važnost performativnog aspekta maskiranja pri „proizvodnji polne ontologije” (s obzirom na to da je, kako smatra Butler, prihvatanje binarne konstrukcije polnosti jednako neefikasno za feminističke strategije koliko i prihvatanje binarne konstrukcije rodosti).²²⁵ Maskaradna performativnost je važna i Lakanu, koji konstituisanje roda vidi kao „igru prerusavanja” i „heteroseksualnu komediju” u kontekstu falogocentrične ekonomije označavanja; maskaradna igra, odnosno proces, započinju u pre-ontološkom stanju, koje je obeleženo željom (za slobodnom rodnom reprezentacijom) i odvijaju se dalje u ontološkom stanju, u kome je ženska želja učutkana i gde je žena svedena na masku „bivanja Falusom” i Drugog. Lis Irigaraj (Luce Irigaray) slično smatra da se žene upuštaju u opisanu igru kako bi „učestvovala u muškarčevoj želji, ali po cenu da se odriču sopstvene želje” (prema Butler 1999, 55; videti dalje Butler 1999, 55–73). Mekrobi, pak, ističe masku hiperžensvenosti kojom žene deklarišu svoje pozicije u kontekstu neoliberalnog modnog i kozmetičkog tržišta.

Iako je Rivijerina već spominjana studija iz 1929. godine prva studija iz domena psihoanalitičkog i feminističkog diskursa u kojoj je na nedvosmislen i distinktivan način usvojen pojam maskarade – i konkretno doveden u vezu sa ženstvenošću, odnosno rodnom reprezentacijom – pojedini aspekti ove aproprijacije čine se već „pripremljenim” u radovima drugih, ranijih teoretičara i pisaca, poput afro-američke spisateljice Marite Boner (Marita Bonner),²²⁶ Zigmunda Frojda, sa kojim je Rivijer saradivala početkom 1920-ih godina i čije je studije prevodila, kao i austrijsko-britanske psihoanalitičarke Melani Klajn (Melanie Klein), čije je teze aktivno zastupala i promovisala. Rivijerina studija posvećena je višestrukoj „borbi” *žene-intelektualke* da se snađe u dominantno muškom poslovnom okruženju, kao i da prevlada nesklad između onoga kako se privatno oseća i kako se ponaša, to jest maskira – navlači *masku*

²²⁵ Ovakav stav je na tragu Merlo-Pontijeve (Maurice Merleau-Ponty) tvrdnje da je telo „istorijska ideja” a ne „prirodna vrsta” (prema Butler 1998, 520).

²²⁶ Marita Boner je „nagovestila proizvoljnost rasnog identiteta utemeljenog na zamišljenom zajedničkom imeniocu, *boji*, kada opisuje svoje ljude kao ‘odsečene, bačene zajedno, gurnute u stranu na hrpu zbog boje i ni zbog čega više što bi im bilo zajedničko’ [esej *O tome kako je biti mlada – žena – i obojena / On being young – a woman – and colored* iz 1925. godine, *prim. aut.*]. Njoj je, onda, crna žena izgledala uhvaćena u mrežu ograničenja u kojoj čak ni njena ženstvenost nije bila njena sopstvena, već oblikovana raznim željama, uključujući tu i želju belog muškarca. Zaključak Bonerove o liku crkinje iz srednje klase bio je u začuđujućoj saglasnosti sa teorijom o ženstvenosti kao o maskaradi koju je objavila Džoun Rivijer četiri godine kasnije na stranicama psihoanalitičkog mesečnika. Bonerova, tipičan predstavnik ‘talentovane desetine’, prišla je problemu Nove Crkinje sa oštroumnošću i skepsom i [...] primetila da je slika o crkinji koja se razvila dvadesetih godina dvadesetog veka bila manje u nastajanju, a više je stvarana i prerađivana kao maska koja na njoj labavo visi samo da bi postala ‘prazna imitacija praznog poziva. Imitacija, prevara; kopiranje. Šuplji odjek eha. Pena, trice. Mrva pepela trivijalnosti’” (Federmajer 1998).

ženstvenosti, kojom prikriva muške osobine sa ciljem da se dopadne muškarcima u svojoj okolini. Rivijerina žena koja ima visoke intelektualne kvalitete i izraženu karijernu ambiciju smatra se novim tipom žene u psihoanalitičkom diskursu, tipom koji je je po ambivalentnosti svojih ženskih i muških aspekata opisivao veliki broj žena iz kasnih 1920-ih godina, a koji međutim nije do tada uziman u obzir u naučnim osvrtima. Muške kolege su doživljavale svoje kolegice (žene-intelektualke) kao konkurenciju i „pretnju”. Zato su „muškobanjaste žene posezale za maskom ženstvenosti kako bi izbegle napetost i odmazdu od muškaraca” (Riviere 1986, 35).

U suštini, Rivijer ukazuje na nemogućnost slobodne rodne reprezentacije, te na, altiserovski rečeno, primoranost subjekta na (ovde posebno mušku, patrijarhalnu) interpelaciju. Njen diskurs je pod Frojdovim uticajem, ali u čini se krucijalnim tačkama psihoanalize udaljava se od Frojda:

Po uzoru na Frojda, Rivijer pronalazi koren problema u edipovskom rivalitetu: žena je pomoću svoje uspešne intelektualne karijere zauzela mesto oca, a ipak, flertovanjem i koketiranjem [maskom feminiteta, *prim. aut.*], pokušavala je da ukloni opasnost od odmazde [muškaraca iz svog okruženja, *prim. aut.*]. [...] Posedovati očev penis značilo je kastrirati ga u uobrazilji, stoga, da bi se zaštitila od osвете, nesvesno je nudila sebe kao primamljiv seksualni plen muškarcima kroz svoju žensku predstavu u kojoj igra kastriranu ženu. Iako vešto koristi psihoanalitičku tezu o ženi koja se identifikuje sa muškošću, a koja nosi 'masku ženstvenosti' tako što se 'prerušava' u 'ženu koja nije ništa drugo do kastrirana žena' da bi 'lažno prikazala kao da je bez krivice i nevina' [citati su iz Rivijerine studije, *prim. aut.*], analiza ovog slučaja Rivijerove začuđujuće oštro zaobilazi frojdovski scenario. [...] U interpretaciji Rivijerove konačno se ispostavlja da je ženstvenost maska ispod maske, koja sugerise da je mimikrija 'autentičnog', u stvari, mimikrija mimikrije (Federmajer 1998).

U osnovi studije je teza da *nema prave ženstvene žene*, žene čija rodnost rezonira sa telesnom/polnom morfologijom; ono „pravo”, ženstveno je maska – dakle, fantazma, muška fikcija, zato što *nema uporište u ženi*. Samim tim, ženski identitet je stalno „izmičuća”, skliska kategorija, konstrukcija heteroseksualne kulture i performans za Prvog, za muškarca. Rivijer izričito ukida razlike između ženstvenosti i maske:

Čitalac bi sad mogao da pita kako ja definišem ženstvenost ili gde postavljam granicu između prave ženstvenosti i 'maskarade'. Međutim, ne želim da sugerišem da postoji takva razlika; bilo u korenu, bilo na površini – oni su isto. Sposobnost za ženstvenošću je u toj ženi [ženi-intelektualki koja je studija slučaja, *prim. aut.*] postojala – i može se čak reći da ona postoji u većini potpuno homoseksualnih žena – ali zbog njenih konflikata ona nije predstavljala njen

glavni razvoj i bila je korišćena mnogo više kao sredstvo da se izbegne zebnja nego kao temeljni način uživanja u seksu (Riviere 1986, 38).

Za razliku od frojdotske žene, koja, po edipovskom scenariju, odbacuje ženstvenost radi biološke potrebe – radi seksualnog čina – Rivijerina žena već je muškobanjasta i stupa u maskaradu ne vodeći se potrebom za seksualnim ispunjenjem, nego željom za društvenim prihvatanjem. Ona teži ka javnom diskursu i moći koju imaju muškarci tako što „isijava” ženstvenost kroz maskaradu. Ova maskaradna igra nije *njena* igra, već je igra za muškarca. Ženstvenost je „uloga, slika, vrednost koju su ženama nametnuli muški sistemi prikazivanja. U ovoj maskaradi ženstvenosti, žena gubi sebe” (Federmajer 1998). Rezultat ili dobitak na kraju igre/maskarade nije izvestan.

O neizvesnosti ženske maskarade i gubitku same sebe slično piše Lis Irigaraj. Ona postavlja u suštini filozofska pitanja: koja sredstva su na raspolaganju (maskiranoj) ženi da se suprotstavi falogocentrizmu, čemu vodi maskarada i kako žene mogu ostvariti svoja prava na jednakost, a sačuvati različitost? Ovo su pitanja o glasu i identitetu žene, mada se rađaju iz opšte pretpostavke da se nikada ne može sasvim izaći iz okvira falogocentričnog diskursa. Irigaraj primećuje da žena ima težak zadatak: da istovremeno postane subjekat (subjekat koji se čuje, koji govori) i da pomoću svog glasa/diskursa naizgled ostane Drugo, to jest da odigra svoju nekadašnju eksploatiranost, ali da ta eksploatiranost ne bude njena osnovna identitetska odrednica (da žena ne bude svedena na nju). Taj zadatak se može ispuniti tako što bi žena iskoristila nametnuti maskaradni scenario i pretvorila podređenost u prednost:

[Žena] mora [...] ponovo da se pokori ‘idejama’, naročito idejama o sebi, koje su razrađene prema muškoj logici, ali tako da učini vidljivim [...] ono što je trebalo da ostane nevidljivo: prikrivanje moguće svrhe ženskog u jeziku. To, takođe, podrazumeva razotkrivanje činjenice da su žene dobri imitatori zato što nisu nanovo podređene ovoj funkciji. One staju negde drugde. [...] U maskaradi se žene potčinjavaju dominantnoj ekonomičnosti želje u pokušaju da, uprkos svemu, ostanu ‘na tržištu’ (Irigaray 1985, 76–77).

Socio-kulturalni kontekst istovremeno inspiriše i primorava žene na dosetljivost koju sugeriše Irigaraj; ili, kako kaže jedna druga autorka, „žene većinu svog života provedu u dodatnom diskvalifikovanju od potpune društvene prihvaćenosti. Takva nesigurnost može da vodi ka velikom stepenu kreativnosti” (Beloff 2001, 58).

Žak Lakan razrađuje Rivijerinu tezu da je maskarada reprezentacija ženskosti, a ženskost, istovremeno, reprezentacija žene i posmatra žensku maskaradu kao seksualni stav *par*

excellence: maskiranje je inherentno ženskom libidu, smatra ovaj autor. Teorijska aproprijacija maskarade u kontekstu kritike binarne rodne podele i Rivijerino ukazivanje na novi tip subjekata (muškobanjaste žene i ženstvene muškarce) kod Lakana bivaju dalje tumačeni u sklopu teorije o Realnom, Imaginarnom i Simboličkom i subjektivizaciji određenoj podelom i željom. Za Lakana, sfera Simboličkog je centralni okvir ljudskog postojanja. Smisleno postojanje, subjektivizacija i identifikacija i njihovi osnovni aspekti – prema Lakanovom mišljenju to su *kastracija*, *nesvesno* i *falus* – vezani su za *jezik* i komunikaciju. Ličnost postaje subjekat u jeziku i, samim tim, postaje nekoherentna, promenljiva konstrukcija: „Čim postane subjekat, [on, subjekat] više nije u Imaginarnom gde je imao iluziju o jedinstvenosti, već u Simboličkom (to jest u svetu zakona/oca/jezika: u Zakonu oca” (Federmajer 1998).²²⁷ Sâm Simbolički poredak odlikuje se podelama na nedostatak i imanje, prisutnost i odsutnost, kao i željom za izgubljenim. Ono što nas određuje kao subjekte jeste osećaj gubitka i stalna potraga za onim što nam nedostaje, što bi upotpunilo naše biće, a što nam izmiče, usled čega želja nikada nije zadovoljena.²²⁸ Lakan kaže: „Prisustvo je stvoreno iz odsutnosti” (Lakan 1983, 58), upućujući na simboličku kastraciju kao fundament ljudskog subjekta, gubitak preedipalne celovitosti i osećanja potpune pripadnosti svetu (koje je inače tipično za Imaginarni poredak).

Pojam kastracije kod Frojda, kako je spomenuto, odnosio se na odbacivanje ženskosti i već je kod Rivijer obogaćen izvanseksualnim značenjima socijalne manipulativnosti, dok je kod Lakana, dakle, značajno proširen kroz vezu sa jezičkim (simboličkim) uslovima postojanja. Frojd je falus posmatrao u smislu sosirovskog primarnog označitelja – falus je pravi identitetski označitelj, pozitivno određenje u odnosu na koje se formiraju druga (suprotna, drugačija...) određenja. Za Lakana, međutim, falus je simbol nedostatka i nemogućeg identiteta: *niko nema falus*; identitet se gradi kroz kompleks kastracije. U studiji *Značenje falusa* govori se o „igri spoljne forme” ili vrsti komedije zabune, gde

će se žena, u cilju da bude falus, to jest, označitelj želje Drugoga, odreći kroz maskaradu osnovnog dela svoje ženstvenosti, svih svojih atributa. Ona očekuje da

²²⁷ Domen Simboličkog je razvojni stadijum u kome dete počinje da uvida da nije jedini objekat majčine želje – trenutak kada odnos između majke i deteta biva narušen pojavom oca (mešanje oca u ovaj odnos nazvan je Zakonom Oca). Ovo se zbiva u isto vreme kada kod deteta dolazi do usvajanja jezika i početaka socijalizacije (videti Ashcroft i dr. 2007, 222).

²²⁸ Zbog toga je čoveku potreban jezik: rečima imenujemo i pokušavamo da nadomestimo objekat koji nedostaje.

bude željena i voljena zbog nečega što ona nije. Ali ona pronalazi označitelja vlastite želje u onome kome upućuje zahtev za ljubavlju” (Lacan 1958, 583).²²⁹

Žena je potrebna muškarcu kao identifikacioni Drugi. Ženina maskarada je u službi ostvarivanja muške moći i subjektivizacije – ona je, tako, u službi održavanja Zakona oca. Međutim, sama činjenica da i muškarac jednako učestvuje u maskaradnoj igri, te i da se ona odvija u sferi Simboličkog, (ni) muški identitet nikada nije sasvim dosegnut bez obzira na to što mu se pripisuje moć i koordiniranje konteksta identifikacije.

I kod Lakana, tako, odnos sa Drugim leži u osnovi ostvarenja subjekta, ali Drugi u zakonu Simboličkog ne daje subjektu ontološki nezavisan „model” razlike, već ima aktivan odnos prema njemu i, zapravo, postoji u samom subjektu, deo je njega. On deli, „cepa” biće u procesu subjektivizacije, inherentan je tom procesu. Subjekat u rascepu – to je lakanovski subjekat. Njegove polovine, ili delovi, ostaju zauvek odeljeni: subjekat ostaje otuđen od vlastitog bića i *nosi razliku u sebi*. U njemu su i muški i ženski identitet, oba nikada sasvim dostignuta niti unapred „zadata”.

Lakan je uzdrmao temelje falogocentričnosti, ali je ipak žena u njegovom diskursu ostala onaj aspekt identifikacionog procesa koji prvi mora da „odigra” svoju maskaradu kako bi muškarcu otvorio mogućnosti vlastitog maskiranja. Irigaraj je sugerisala da ova ženina primoranost na akciju može da bude njena i slabost i prednost i da od nje polazi ženska dosetljivost pretvaranja podređenosti u „glas”. Postmodernističko poimanje žene će „pojačati” upitnost, to jest mogućnost ženskog identiteta i dovesti do stanovišta prema kome, kako to kaže Dona Haravej (Donna Haraway),

nema čak ni takvog stanja kao što je ‘biti’ žena, koje je samo po sebi veoma kompleksna kategorija, konstruisana u osporavajućim seksualno-naučnim diskursima i drugim socijalnim praksama (Haraway 1991, 156).

Postmoderni ženski subjekat percipira se u suprotnosti sa modernim muškim subjektom: žena je fiktionalna, decentrirana slika identiteta. Međutim, u trenucima kada decentrirani, diskursom „rastvoreni” subjekat dolazi do glasa (u feminističkoj literaturi, postfeminističkim studijama...),

²²⁹ Na spomenutu problematiku nadovezuju se problemi fetiša i (percepcije) ženske frigidnosti i muške impotencije (videti Lacan 1958, 583). Koreni ovih posmatranja leže još u „konstrukciji individualizovanih seksualnih identiteta (nasuprot izvođenjima određenih seksualnih činova) u 18. veku. Mnogi istoričari veruju da je ovaj period bio presudan u procesu date konstrukcije, a ona se dalje kristalisala kroz naredni vek. Radovi kao što je *Psychopathia Sexualis* (Richard von Krafft-Ebing, izd. 1886) popularisali su medikalizovanje kategorija i tako je osmišljena nomenklatura izraza poput ‘fetišista’ i ‘transvestit’, kojim su se opisivali ljudi ‘devijantnih’ seksualnih identiteta” (Steele 2001, 73–74).

razara se prosvetiteljski mit da je glas svojstvo stabilnog – dakle, muškog – entiteta. Devaluirani Drugi proganja prosvetiteljsku modernost; marginalizovanost uzvraća napadom na ontološku i diskurzivnu autonomiju muškosti.

Tumačeći osnove Ničeovog koncepta žene, Derida ukazuje upravo na to da je odlika ženskog subjektiviteta njegova nesvodivost na bilo kakvo konvencionalno poimanje subjekta. Ničeova zapažanja o ženinom „neidentitetu”, „neličnosti” i „simulakrumu” prema Deridinom mišljenju nisu jednostavan izraz šovinizma, nego zapravo subverzija samog pojma subjekta, odnosno odbijanje statičnosti, moći, zadatosti i postojanosti ovom pojmu. Ženin identitet se konstruiše kroz otklon od tradicionalnih identitetskih konstituenata. Kroz ovakva shvatanja, i sâm postmodernizam pravi otklon od prosvetiteljskih postulata.²³⁰

Deridin pogled na ženu je strateški; ovaj mislilac se ne bavi ženskom reprezentacijom. Radi se o tipičnoj Deridinoj dekonstrukciji: žena ne nastaje i ne opstaje, ona samo subvertira i defragmentuje, ostajući dalje i sama fragmentirana u ničeovskom neidentitetu. Za razliku od Lakana, Deridi ni seksualnost (odnosno, seksualna različitost) nije dovoljno „jaka” osnova na kojoj bi gradio diskurs o ženinom *postojanju*.

Mada je ‘ženski element’ u Deridinoj dekonstrukciji jak, to nije ni feministička teorija niti eksplicitno ženski diskurs. Lakanova revizionistička freudovska psihoanalitička teorija je očigledno falocentrična uprkos svom tobožnjem cilju da decentriše muški subjekt. U poređenju s tim, francuske feminističke teoretičarke diskursa (Julija Kristeva, Lis Irigaraj, Katrin Klemon /Catherine Clement/, Elen Siksus /Helene Cixous/, itd.) posvećuju se potrazi za *écriture feminine* što je izričito projekat *podizanja vrednosti* ženskog sa njegovim/njenim istorijskim konotacijama i subverzivnim potencijalom. Iskušavajući krizu u legitimaciji one su u diskurs stavile *ženu* kao posledicu čitanja i pisanja za koju se pretpostavlja da unosi razdor u ‘zakon o istom’ (Federmajer 1998).

Ovo ne isključuje uticaj Lakana, Deride i drugih pisaca na feministički diskurs, naprotiv – žensko pismo značajnim delom počiva na živom dijalogu i polemici sa njima.

Džudit Batler pod uticajem Fukoovih radova u kulturalnoj politici i ideologiji vidi kontekst seksualne, polne i rodne binarnosti. Binarnost je stvorena i negovana u heteroseksualnim sistemima moći, tako što ovi sistemi „propisuju”

²³⁰ Bez obzira na Deridina čitanja Ničea, Ničeov odnos prema ženi i danas se uglavnom shvata kao izrazito falogocentrično tumačenje ženskog subjekta. Svakako je to slučaj zbog autorovih zapažanja da je žena sekundarno biće, laž i imitacija. „Prema Ničeu, ženina glavna briga, koja je potpuno određuje, jeste izgled/lepota, zato što čak i ako ima intelektualne težnje kao muškarac, ženina želja je na kraju krajeva uvek ista: da udovolji muškarcu svojim intelektualnim postignućima” (Federmajer 1998).

uniformisanost rodnog identiteta kroz prinudnu heteroseksualnost. Snaga ove prakse uperena je na obustavljanje [...] relativnosti značenja 'heteroseksualnosti', 'homoseksualnosti' i 'biseksualnosti' te i subverzivnih aspekata njihovih preplitanja i preoznačavanja (Butler 1999, 42).

Batler, međutim, uviđa da je teško i govoriti o subverziji ili narušavanju konstantnog kulturalnog reprodukovanja heteroseksualnosti, zato što je ovo reprodukovanje učinjeno naizgled „prirodnim stanjem”, usvojeno u svim društveno-institucionalnim porama i time, u stvari, učinjeno nevidljivim i nepodložnim kritici.

Jedan od načina na koje se sistem prinudne heteroseksualnosti reprodukuje i skriva jeste pomoću kultivacije tela u diskretne polove sa 'prirodnim' izgledima i 'prirodnim' heteroseksualnim dispozicijama (Butler 1998, 524).

Autorka ukazuje na to da je matrica orodnjavanja ponavljajuća i sveobuhvatna. Shodno tome, a s osvrtnom na Rivijerin koncept ženske maskarade, ženstvenost je za Batler takođe deo ovog sistema, opšteg sputavajućeg konteksta i tek još jedan vid naturalizovane performativnosti. Žena kroz maskaradu produkuje seksualnu ontologiju – ali za Batler to ne predstavlja radikalni obrt ženske identifikacije, budući da nikada nije ni bilo „neke prethodne ontološke ženstvenosti koju falusna ekonomija nije izražavala” (Federmajer 1998). Žena svojom maskaradom, međutim, postiže određenu protivtežu u odnosu na opštekulturalno stanje, zato što na rekurentno održavanje tog stanja odgovara takođe ponavljajućom maskaradom. Maskarada u ovom smislu možda nema potencijal da uistinu invertira društvo, ali ostvaruje *parodijski efekat*.

Prakse parodije mogu da posluže da se ponovo uspostavi i utvrdi razlika između privilegovane i naturalizovane rodne konfiguracije i one koja se doima kao izvedena, fantazmička i mimetička – kao loša kopija, takoreći (Butler 1999, 186).

Dok Lis Irigaraj predlaže „razrešenje” muško-ženskih odnosa pomoću taktike ženskog dvostrukog maskiranja (u ženu koja govori i koja, istovremeno, naizgled čuva svoju podređenu rodnu ulogu), Batler govori o doduše blagom, maltene samo latentnom narušavanju tih odnosa kroz parodijsko ponavljanje maskarade. U ovim autorkinim zapažanjima kao da odzvanja eho Bahtinovih stavova o društvenom uticaju karnevala – o karnevalskoj parodiji kroz ponavljanje invertiranja odnosâ zvanične kulture i njenoj ograničenoj, neostvarenoj i dalje, u umetnosti i književnosti „distribuiranoj”, moći da remeti te odnose.

Značajan doprinos koji je Džudit Batler dala čitanju Rivijerine studije *Ženstvenost kao maskarada*, te i promišljanju ženske maskarade uopšte, predstavlja eksplicitno dovođenje u vezu maskarade i *homoseksualnosti*. Batler objašnjava da je Rivijer iznela u prvi plan maskaradu kao

taktiku odbrane od muške osude, međutim – maskarada se može razumeti kao odbrambeni mehanizam bilo kojeg od polova u odnosu na okruženje koje nameće heteroseksualnost. Bilo muškarac, bilo žena, maskaradom prikrivaju homoseksualnost, smatra autorka.

Još jedan važan aspekt ženske maskarade koji Butler ističe i posebno osvetljava jeste *maskardna performativnost* – odnosno, identitetska izvedbenost, konstituisanje roda i rodna reprezentacija kroz izvođenje u vremenu i (različitim) okolnostima.²³¹ U eseju *Performativne izvedbe i konstituisanje roda (Performative acts and gender constitution)* autorka najpre poziva da primetimo koliko je problem izvođenja/izvođaštva već zastupljen u teorijskom diskursu.²³² Sâma činjenica da se rodnost izvodi upućuje na to da

rod ni u kakvom slučaju ne može biti stabilan identitet ili agensioni lokus iz koga bi proizilazila dalja činjenja; naprotiv, radi se o identitetu tanano satkanom u vremenu – identitetu pokrenutom u stilizovanoj repetitiji činjenja. Dalje, rod se kreira kroz stilizaciju tela, a zatim se mora razumeti kao način na koji telesni gesti, pokreti i odigravanja različitih vrsta konstituišu iluziju trajno rodnog sopstva (Butler 1998, 519).

Izvođenje roda znači *stvaranje* roda. Izvođenje u rečniku Džudit Butler ne označava ekspresivnu reprezentaciju, već podrazumeva *performativnu kreaciju*. Kada bi performans bio ekspresivan, on bi izražavao neka već postojeća, poznata, ranije dramatisovana i utemeljena delovanja (ideju o 'prirodnom', biološkom polu i njemu svojstvenoj, fiksiranoj rodnoj reprezentaciji). U performativnosti, međutim, označavanje je u stalnom nastajanju – nema prethodno postojećeg identiteta prema kome se karakteristike izvedbe mere, ne postoji pravi ili lažni rod. Međutim, uprkos tome što performativnost odbija ili makar odlaže izvesnost, ona je podređena nemilosrdnim zakonima i neminovno je deo politike rodnosti:

U stvari, rod se mora povinovati modelu istinitosti ili lažnosti, koji ne samo što je u suprotnosti sa fluidnošću performativnosti, nego služi socijalnoj politici, zakonu i kontroli rodnosti. *Ako izvodite rodnost pogrešno, pokrenućete niz mera koje vas kažnjavaju, i stvarno i indirektno, a ako je izvodite dobro, to će vam omogućiti da potvrdite da naposljetku ipak postoji esencijalizam rodnog identiteta* (Butler 1998, 528, *kurziv S. J.*).

Značenje u nastajanju ili konstantnom produkovanju proizilazi iz činjenice da smo mi

²³¹ Butler ističe relevantnost pojma *socijalne temporalnosti* (opširnije u Butler 1998, 520).

²³² Performativnost – preduzimanje akcije, proces u kome se 'radi' – jeste inherentna teoriji; teorija se izvodi. Kao primere teorijskih koncepata u kojima je centralni fokus na performativnosti, Butler navodi Serlove (John Searle) „govorne činove”, potom takozvanu *action theory* (domen moralne filozofije), kao i fenomenološku teoriju o činovima, čiji su predstavnici Husserl (Edmund Husserl) i Merlo-Ponti (videti Butler 1998, 519).

stalno okupirani izjavljivanjem, održavanjem, prepravljanim, ili skrivanjem našeg društvenog identiteta. Zato smo neprekidno u određenom stepenu opasnosti. Moramo iznova i iznova da radimo na 'pravom' Ja (Beloff 2001, 58).

Performativna priroda konstituisanja identiteta samo „priznaje” uslove u kojima se može zbiti, iako upravo

to što kultura tako spremno kažnjava ili marginalizuje one koji ne uspeju da odigraju iluziju rodnog esencijalizma treba da je više nego jasan znak da na određenom nivou postoji društveno znanje o tome da istinitost ili lažnost roda jesu samo socijalne prisile, a nikako ontološke nužnosti (Butler 1998, 528).

Zato je za Butler kontekst socijalnih prisila daleko zanimljiviji za istraživanje nego ovaploćenje pojedinačnih identiteta; nju interesuju društveni mehanizmi procene „kvaliteta” i podobnosti odigranog identiteta i mogućnosti subvertiranja tih mehanizama, posebno onih koji „mere” gofmanski rečeno „upropašćene identitete”.²³³

Izvođenje identiteta se zasniva na dramatisovanju i reprodukciji kao „elementarnim strukturama otelovljenja” (Butler 1998, 521), koji manifestuju niz strategija utemeljenih u konkretnim istorijskim uslovima i ograničenim mogućnostima. Svako orodnjavanje – i svako maskiranje – utiču na ono sledeće i doprinose načinima ili ponavljaju načine na koje se rod pravi i pojavljuje; dakle, to su akumulativni i repetitivni procesi. Za izvođenje rodnosti veoma je važan *princip (doslovnog ili modifikovanog) ponavljanja*: telo se može spoznati jedino u određenom orodnjenom obliku, a ono stiže svoju rodnost „putem niza činova koji se obnavljaju, prepravljaju i konsoliduju kroz vreme” (Butler 1998, 523) (a dalje i u sferi jezika). Prisetimo se da je u svojoj studiji o ritualnoj praksi i socijalnoj drami Viktor Turner definisao socijalnu akciju kao „performans koji se ponavlja”. Ponovljena radnja je istovremeno ponovno odigravanje i ponovno proživljavanje već uspostavljenog niza značenja kojima se činom izvedbe nanovo daje legitimacija. U kontekstu rodnog izvođenja, na taj način ne samo da se održava binarnost rodnog okvira, nego se ona, s obzirom na performativni karakter, pokazuje, predočava, spektakularizuje. „Performans eksplicitno izražava društvene zakone” (Butler 1998, 526).

Pri tom, performans u krajnjoj liniji *nije stvar pojedinca*, odnosno, prevazilazi ravan ličnog opredeljenja i ličnog delovanja:

²³³ Ni Goffman (Erving Goffman), govoreći o *konceptu stigme*, nije želeo da etiketira osobu/subjekta, nego je takođe pisao o kontekstu u okviru koga se opažaju i izdvajaju „upropašćeni”, a to znači devijantni identiteti. Goffmanova teoretizacija ove teme data je u okviru razvijanja koncepta stigme (videti Goffman 1964).

Moja situacija ne ostaje samo moja zbog toga što je to takođe i situacija nekoga drugoga, i moja činjenja, koliko god bila individualna, ipak reprodukuju situaciju moga roda. [...] Čin kakav je rodnost [...] očigledno nije čin pojedinca. Naravno, postoje nijansirani, individualni putevi ostvarivanja roda, ali oni se odvijaju u skladu sa određenim sankcijama i uputama, a to definitivno nije potpuno individualna stvar (Butler 1998, 523, 525).

Problem podržavanja i legitimizacije značenja kroz proces ponavljanja i problem dijalektike ličnog i nad-ličnog o kojima govori Butler tiču se održivosti represivnog sistema: naime, postavlja se pitanje da li bi se takav sistem održao da nema pojedinačnih delovanja koja ga, kroz vlastita ponavljanja, omogućavaju i produžavaju. Butler objašnjava da feministički stavovi, upućujući na važnost samog delovanja, upadaju u zamku previđanja stepena potpore koju ta delovanja pružaju sistemu.²³⁴ Još jedanput se možemo osvrnuti na ranije otvoreno pitanje o (ne)mogućnosti karnevalske utopije i karnevalske subverzije društvenog sistema i, po analogiji, ukazati na to da Butler, zapravo, preispituje slične (ne)mogućnosti identitetske/rodne maskarade, prvenstveno u pogledu prevazilaženja heteroseksualnog imperativa.

Uprkos otklonu postfeminizma od mnogih feminističkih načela, binarna opozicija muško-žensko ostaje relevantna u teoriji roda i maskarade i na kraju dvadesetog, odnosno početkom dvadeset prvog veka. Doduše, opozicija je reprezentovana drugačije koncipiranim polovima: žena je u potrazi za vlastitom luminoznošću kao aktivni potrošač/konzument popularne kulture, a muškarac je operativan u sferi Simboličkog – kreator diskursa i „lepota-moda sistema” (prevod kovanice *beauty-fashion system* Andžele Mekrobi). Umesto posmatranja i kritike procesa diferencijacije rodova kroz njihovo međusobno isključivanje i/ili koncept heteroseksualne želje, postfeminizam je fokusiran na savremenu ženu, ženu koja zarađuje i troši, i njenu borbu da (p)ostane vidljiva u javnom prostoru. Diskurs akcentuje ženu, ali on zapravo proizvodi ženu koliko i bilo koji prethodni diskurs teorije roda. U tome je osnovna, složena i ambivalentna problematika teorija kakva je na primer ona koju razvija Mekrobi: žena treba da bude luminozna, ali vidljivost i postojanje žene ponovo su u muškom diskursu; ženi se pruža mogućnost da bude preduzimljiva, bira i aktivno gradi identitet (da radi, zarađuje i troši), ali nju, konačno, obuzima, obuhvata i konzumira sama konzumerska kultura; žena je naizgled ravnopravna po društvenom

²³⁴ U vezi sa ovim problemom, jedna druga autorka, razmatrajući temu otkrivanja ličnog homoseksualnog opredeljenja javnosti, primećuje da se to „otkrivanje može shvatiti kao lična ili, pak, kao politička stvar. Ili je pojedinac ‘dosledan samome sebi’, ili želi da ima pravo na različitost društvenih i političkih principa. Kako Tajfel [Henri Tajfel, *prim. aut.*] ističe iz perspektive teorije o međuzajednicama, drugospomenuta mogućnost tiče se socijalnih promena, a prva ne” (Beloff 2001, 57). Butler gotovo da ne uzima prvu mogućnost u obzir i fokusira se na delovanja u skladu sa (ili, bolje reći, u borbi sa) socio-političkim kontekstima.

angažmanu i na privatnom planu (kao radna i porodična žena), ali ona i dalje figurira kao Drugi u rodnoj normativnosti.

Otvarajući i elaborirajući mnoge teme u svojim studijama,²³⁵ Mekrobi postavlja i tumači dihotomiju pozicije ženskog subjekta u konkretnom/realnom kao i imaginarnom/diskurzivnom kapitalističkom kontekstu. Žena koju autorka prezentuje jeste ovaploćenje kontradiktornosti između vlastitog uverenja o jednakosti/ravnopravnosti/nezavisnosti i objektivne podređenosti muškom diskursu. To je mlada, obrazovana, glamurozna i preduzimljiva žena, čiji subjektivitet – *naizgled* – izranja iz samouverenog pozicioniranja u svet popularne kulture i industrije proizvoda namenjenih ženama. Ona je, takođe *naizgled*, ostavila „iza sebe” feminističku borbu za ravnopravnost i sada je samosvesni subjekat (uporedi McRobbie 2009, 15). Njena maskarada više nije prinudna – nego je dobrovoljna i žena se u nju upušta radi postizanja vidljivosti pred samom sobom (vidi McRobbie 2009, 68). Njen identitet postoji i bez diskursa o njemu, on je očigledan i ne tiče se hijerarhizovanja i upoređivanja bilo koje vrste. Kroz polemisanje sa opisanom ženskom samouverenošću, Mekrobi razmatra uticaj i prevaziđenost feminiz(a)ma, u kojima se kristalisala heteroseksualna opozicija. Autorka ukazuje na činjenicu da

novi ženski subjekti pregovaraju unutar ‘dvostrukog pokreta’ o ženstvenosti i povlačenju rodni normi, uvereni da uticaj feminizma bleđi. [... Međutim,] mlade žene postaju intenzivno rukovođeni subjekti, shodno čemu se retradicionalizovana ženstvenost iznova uspostavlja” (McRobbie 2009, 55, 60).

Dakle, ženska samoubedenost u nezavisnost zapravo pojačava upitnost rodne ravnopravnosti, smatra Mekrobi. A čim upitnost ove vrste dolazi do izražaja – to znači da feminizmi, bez obzira na to što bivaju ignorisani u nekim savremenim diskursima i od strane samog ženskog subjekta, i dalje održavaju svoj potencijal. Autorka pojašnjava: u trenucima kada se činilo da bi feminističke teme zaista konačno mogle da se prevaziđu istinskim društvenim „pomeranjima” i relativizacijama (rodni) opozicija – a pozitivni koraci u tom smislu počeli su da se prave tokom

²³⁵ Mekrobi piše o potrošačkoj i popularnoj kulturi druge polovine 20. i početka 21. veka, posebno raspravljajući o potkulturalnim pokretima, grupama i zajednicama, kao i mladoj ženskoj populaciji u kulturalnim okvirima od osamdesetih godina prošlog veka do danas. Njen rani istraživački rad bio je fokusiran na odnos tinejdžerki prema magazinima, koji je u kasnijem razdoblju karijere bio dopunjen i razrađen sofisticiranijim pregledima promene koncepcije samih magazina i načinima na koje se date promene mogu iščitavati, takođe kroz odnos mladih žena prema njima. Devedesetih godina 20. veka Mekrobi počinje da pridaje sve veći značaj metateoretizaciji diskursâ postfeminiz(a)ma u poređenju sa prethodnim, feminističkim diskursima, razmatrajući pri tom i probleme ženskog identiteta u ovom, širem teorijskom okviru.

druge polovine osamdesetih i ranih devedesetih godina prošlog veka²³⁶ – došlo je do „usložnjavanja povratnog udarca” (engl. *complexification of backlash* – kovanica Andžele Mekrobi):

Koristila sam termin ‘usložnjavanje povratnog udarca’ zato što se nije radilo o tome da jednostavno imate feministkinje s jedne strane ograde, koje i dalje zastupaju iste stavove, a da s druge strane imate sve više ljudi koji govore da je ženi mesto u kući, u ulozi majke. Radilo se o tome da se desio ubedljiv zaokret, [...] došlo je do toga da su sile koje su se suprotstavljale rodnoj jednakosti i koje su se suprotstavljale, ako želite, vidljivosti žene i ženskoj moći uvidele da je feminizam imao efekta, ali da je otišao predaleko; ili da se obio o glavu, razarajući previše porodica; ili da je uticao na porast stope razvoda; ili da su žene počele da preuzimaju poslove od muškaraca pa je došlo do krize muškosti; ili, još konkretnije, da je ono što je nazivano ‘feminizacijom programa obrazovanja’ uticalo na otuđenje dečaka od školstva (Mcrobbie 2013).

Vraćanje o kome govori Mekrobi pre svega je značilo ponovno skretanje pažnje u teorijskom diskursu na *iluziju rodne ravnopravnosti* i ponovno situiranje moći oblikotvornih diskursa u domen muškog i Simboličkog.

U postfeminističkom društvu pričinjavanje je ključni način na koji moć funkcioniše. Čini se kao da su mlade žene postale jednake, vidljive i da se nalaze na istaknutim pozicijama, imaju dobre poslove, itd. Takođe, čini se kao da su izbledeli stari reperi poput ‘patrijarhata’, ‘muške dominacije’ ili ‘dominacije muškosti’ kako ih naziva Pjer Burdije. Teza koju zastupam jeste da je autoritarni prag ili horizont zamenjen kompleksom mode i lepote. [...] *Smatram da potrošačka kultura i kompleks mode i lepote zajedno imaju funkciju supstitucije za starinski patrijarhat* (Mcrobbie 2013, *kurziv S. J.*).

Žena naizgled postaje hiperženstvena zbog sebe same, međutim,

ukoliko ne dosegne standarde mladolikosti, vitkosti ili nekog drugog, trenutno propisanog kriterijuma lepote, mora da nosi stigmu ‘pokvarenog identiteta’ i može da bude u određenom smislu skrajnuta (Beloff 2001, 58).

Zbog ove tihe pretnje iz pozadine, koja zasigurno tinja u kutu ženske svesti, hiperženstvenost, odnosno kompletna rodna reprezentacija moderne žene, nisu slobodna, individualna i lična

²³⁶ Te korake Mekrobi opisuje na sledeći način tokom jednog intervjua: „Ono što se desilo, recimo, u Britaniji, zapadnoj Evropi i severnoj Americi, jeste da je feminizam zaista uticao na društvo. Veoma naporan rad i mnoge bitke koje su vodile žene iz moje generacije počeli su da donose određene rezultate. Bilo je puno debata o negativnoj slici žene u medijima, preteranoj seksualizaciji, stereotipima i reklamiranju, znate, o celoj istoriji sociologije i kulturalnim studijama i studijama medija – čim su feministkinje počele da se uključuju u ove naučne oblasti one su počele i da ispituju, dekodiraju i analiziraju oblasti medija i reprezentacije. Tako da je bilo veoma jasno da je moralo doći do nekakvih promena. Mislim da su feministkinje moje generacije imale taj momentum uspeha. Ljudi koji su imali moć, urednici magazina, predstavnici vlade, morali su da preduzmu određene korake. Slično se desilo, rekla bih, i u specifičnijim poljima, kao što su obrazovanje i zakonodavstvo. Ceo opseg ključnih institucija bio je izazvan od strane feminizma” (Mcrobbie 2013).

opredeljenja, nego su, kako Mekrobi upućuje, opredeljenja proistekla iz *kompleksa*. Žene veruju da kroz samostalno i samoreferencijalno ostvarenje jednakosti postaju, rečima Džudit Batler, „kulturalno shvatljive” (engl. *culturally intelligible*). Jedan od aspekata ove „kulturalne shvatljivosti” jeste i otpor prema samom feminizmu – ženama diskurs feminizma više nije potreban, nije merodavan i nije relevantan za identitetsko pozicioniranje. Stoga je Mekrobi, kako je već navedeno, posvetila dosta pažnje u svojim studijama ukazivanju na to da je ovakav stav savremenih mladih žena više posledica iluzije nego sagledavanja realnih vlastitih društvenih pozicija, te i da je nasleđe feminizma takvim stavom više aktuelizovano nego potisnuto.

U okviru ovde spomenutih razmatranja, Mekrobi raspravlja o još jednoj velikoj, složenoj i nama važnoj temi: odnosu između mode i maskaradne rodne – a to uglavnom znači ženske²³⁷ – reprezentacije. Autorka je, između ostalog, inspirisana feminističkom literaturom u kojoj se tumače različite potrošačke perspektive i njihovi manipulativni aspekti, ali koja, međutim, retko uvažava kontekst širi od konteksta više-srednje klase na Zapadu. Zato Mekrobi ukazuje na potrebu obuhvatanja problema siromaštva, potkulturalnih grupacija itd. u teorijskom pristupu, a svoju viziju teoretizacije daje uglavnom vezano za dešavanja u Velikoj Britaniji.²³⁸ Ona postavlja za zadatak teoretizacije osvetljavanje pitanja o tome „kako vezivanje za robu i ‘društveni život stvari’ mogu zapravo da proizvedu nove socijalne identitete” (McRobbie 1997, 81). Koncept postfeminističke maskarade vezan je za navedeni „zadatak”: maskarada se u savremenom kontekstu shvata kao manipulacija identitetskim opredeljenjima i pozicioniranjima u okvirima modnog i kozmetičkog neoliberalnog tržišta i postkapitalističke ekonomije, gde se maskaradni principi odnose na postupke *reprezentacije*, *komunikacije* i *distribucije* identitetâ. Kako jedna druga autorka sugeriše,

obučena tela postaju sredstva samo-rukovođenja. Ovakvo viđenje je u vezi sa postmodernističkim shvatanjem ekspresivnosti, izbora i činjenja, kao i sa vidovima predstavljanja mode u potrošačkoj kulturi u kojoj je naglasak na stvaranju jedinstvene i individualne verzije sopstva putem potrošnje materijalnih dobara (Twigg 2009, 3).

²³⁷ „Moda je gotovo u potpunosti ženska industrija. Izuzimajući nekolicinu muškaraca na njenom vrhu, poznate dizajnerice i izdavače časopisa, radi se o ženskoj sferi proizvodnje i potrošnje” (McRobbie 1997, 84–85).

²³⁸ Ona ističe: „Analize savremenog potrošačkog društva gube iz vida da su se kategorije socijalne klase i tradicionalno mesto koje okupira radnička klasa znatno promenile u Britaniji tokom poslednjih dvadeset pet godina. [...] Ove društvene promene, zajedno sa pojačanjem potrošnje i očiglednim povećanjem pristupa običnih ljudi širem spektru potrošne robe ne treba da služe kao izgovor za ignorisanje granica potrošnje i da odbace rad i platu kao učesnike potrošnje. Niti treba da vode ka napuštanju klase kao bazičnog koncepta pomoću koga se razumeva društvena struktura” (McRobbie 1997, 80–81).

Maskaradni procesi obuhvataju široku paletu postupaka maskarade pomoću mode, kao i relacija između njihovih značenja – zato što maskarada pomoću mode ima jak komunikativni potencijal, a sama „odeća ima svoj jezik” (Beloff 2001, 57).²³⁹ „Korišćenje oblačenja predstavlja baratanje informacijama” (Beloff 2001, 57); odeća nam služi da „paradiramo, tiho izjavljujemo, ili da se skrivamo. Možemo odabrati da se obratimo samo našoj zajednici (engl. *in-group*), čak i da prenaplašavamo, ili da pokušamo da zbunimo” (Beloff 2001, 57). Iako se „o modi oduvek mislilo kao o vrsti maske, koja skriva ‘istiniti’ identitet obučenoga” (Steele 2001, 73),²⁴⁰ viđenje mode kao kompleksnog informacionog sistema u, takođe kompleksnom, socijalnom sistemu – uz viđenje identiteta kao pluralnog i nefiksiranog fenomena – svakako upućuje na potrebu da se modnoj maskaradi „pripíše” *moć* „*stejmenta*”, makar jednako koliko i moć skrivanja.

Andžela Mekrobi vidi posebnu ekspresivnu moć modne maskarade u slučajevima kada se ona odvija u okvirima marginalizovanih grupa. Moda u ovom kontekstu ima, čini se, pojačano komunikativno značenje, a „poruka” koja se šalje uglavnom je u vezi sa društvenom, političkom i ideološkom borbom marginalizovanih za prepoznatost, bilo da se on dešava unutar grupe/zajednice istomišljenika, bilo da se radi (Mekrobi smatra – ređe) o prepoznatosti izvan te grupe. Maskaradna „igra” marginalizovanih grupa uvek uključuje identitetsko koketiranje sa „centrom”, koje se može odvijati kroz nekoliko pristupa: približavanje stilu onih iz „centra”, prihvatanje stigme sa ponosom, ili otpor prema stereotipima (vidi Beloff 2001, 57–58). Rodna maskarada u sprezi sa modnom maskaradom izrazito je potentno bihejvioralno i semantičko „polje” iz koga deluju periferne grupe, čiji se „glas” i identiteti otelotvoruju u, recimo, kros-seksualnim (engl. *cross-sexual*) maskaradama.

Prakse maskaradnih, performativnih zauzimanja rodničkih identitetskih pozicija, kao i teorijsko prepoznavanje i tumačenje tih praksi relativizuju (ili gotovo sasvim relativizuju) same pojmove roda i identiteta, te ne ograničavaju diskurse na problem žene, bez obzira na to što su feministički diskursi, razume se, poglavito okrenuti ka problemu ženskog identiteta. Brojna feministička zapažanja, poput recimo onih koje pravi Džudit Batler u vezi sa neprijateljskim odnosom okoline prema „devijantnim identitetima”, „otvaraju” teorijski diskurs ka muškim homoseksualnim, transvestitskim i drugim seksualnim identitetima koje društvo, oblikovano

²³⁹ U drugom izvoru čitamo: „Žene koriste reči (ili ih izostavljaju) na sličan način na koji koriste odeću” (Tseëlon 2001b, 153). Ideju da je odeća sistem znakova koji odašilje određene poruke izneo je Rolan Bart u čuvenoj knjizi *Sistem mode (Systeme de la Mode)*, pisana između 1957. i 1963. godine, objavljena 1967. godine, u kojoj je odeća prezentovana i posmatrana kao lingvistički kod.

²⁴⁰ „Zaista, u 18. veku, i moda i maskarada često su korišćene kao metafore prevare” (Steele 2001, 73).

prema svetonazoru heteroseksualnog muškarca, podvodi pod kategoriju „devijantnog” (opširnije u Steele 2001, 80); muška homoseksualnost takođe se negativno „iščitava” u društvu koje neguje heteroseksualni imperativ (videti Steele 2001, 74). Shodno insistiranju na identitetskom konstrukcionizmu i kontekstualizmu, odnosno oblikovanosti roda kroz diskurs²⁴¹ i seksualnoj polarizaciji, ženskoj drugosti bliska je *queer* drugost. Apel koji je Mekrobi uputila (svima koji se oglašavaju iz „redova” humanistike, reklo bi se) – da „klasnost, rod i etnicitet treba stalno preispitivati” (McRobbie 1997, 81) – predstavlja zapravo apel da se teoretizacijom ovih pojmova iznova sagledava njihova kulturalno-društvena i diskurzivna situiranost, te da se, kako se može naslutiti, data situiranost „ne izgubi” u jukstapozicijama metateorija, bez obzira na fantazmatski oreol spomenutih pojmova, a posebno pojma žene u savremenoj teoriji. Jedna od autorki objašnjava na primeru vlastite teorijske postavke da se kategorija žene u teoriji može pojavljivati kao

kategorija od suštine, ili kao sinteza ‘episteme’ u fukoovskom smislu i ‘fantazije’ u lakanovskom smislu. Kategorija žene je, tako, objekat koji kroz ponavljanje garantuje želju, obezbeđujući fikciju jedinstva naočigled kontradikcijama i razlikama. Ovu fantaziju o jedinstvu podržava zaliha kodova, slika, znakova i reprezentacija, koji služe kao vodeći principi diskurzivnog režima (Tseëlon 2001b, 154).

Žena je, tako, oblikotvorna za kulturu poput morfema za reč: ona figurira u kulturalnim i rodnim postavkama, makar kao razjedinjeni „objekat”, slika ili irigarajski glas, bogat simbolizmom.

U jednoj studiji, Efrat Selon razrađuje tezu o društveno-kulturalnoj relevantnosti i otelotvorenosti žene kroz vidove pojavljivanja njenog glasa: ženin glas figurira na dva nivoa, praktičnom (glas koji se čuje, koji peva [a ređe govori]) i simboličnom (glas kome se pripisuju značenja poput zavodljivosti, frivolnosti i sl.). Ženski glas je još od platonista pa nadalje smatran opasnim, senzualnim, erotičnim, praznim i otrovnim. On pronalazi svoj najefektivniji izraz u muzici (konkretnije, u operi), koja simboliše sve ono što je suprotno muškoj, govorenoj reči (*logos*, Božija reč). Na koncu dugačke istorije „straha od ženskog glasa” nalaze se teorijski psihoanalitički pogledi i studije popularne kulture, gde je glas različito predstavljen: kao „majčinski glas, koji konstituiše izgubljeni objekat želje, ‘*object petit (a)*’” (Lakan); blisko tome, fetišna reprezentacija (zamena za objekat želje);²⁴² ili seksualna reprezentacija (videti Tseëlon

²⁴¹ „Žena ne postoji izvan diskurzivne prakse” (Grosz, prema Lenning i dr. 2001, 93).

²⁴² „U funkciji krojačkog fetiša, glasovna maskarada ‘prave’ ženstvenosti prikriva fantaziju jakog (falusnog) feminiteta (Tseëlon 2001b, 157).

2001b, 155, 157).²⁴³ Žena ima moć govora, ali ono što izgovori uvek je predmet *muške interpretacije*, koja predstavlja ženski govor trivijalnim, labilnim, histeričnim, nedoslednim, nelogičnim i problematičnim. On je takav u brojnim operama, romanima, sapunicama, kao i na filmu i u teorijskom diskursu. Kada je utišan, ili sasvim nem, pak, on je tumačen kao „damski”, izraz lepog vaspitanja i ponašanja. Renesansni ideal dame, ili salonska dama 19. veka, recimo, bili su koncepti koji su postavljeni pred žene gotovo kao uputi za društvenu prihvaćenost: dama će biti isprošena i moći će da se ostvari u njoj predodređenim životnim ulogama. Situacije u kojima je, po scenarijima velikog damskog narativa, žena ostajala bez glasa, javljala se potreba za maskaradom, za označiteljskom praksom supstitucije glasa određenim izgledom, odećom, šminkom: „Odeća, shodno svojoj prirodi, indeksira telo i stiče značenje kroz asocijacije sa telesnim manama i vrlinama” (Tseëlon 2001b, 162). Međutim, maskaradni kôd, kako je već naglašeno, prolazio je kroz iste društvene „filtre” prihvatljivosti kao i ženska reč/glas.

Tek u pojedinim istorijskim situacijama i društvenim kontekstima glas ili maskarada su mogli da budu relevantni kulturalni konstituenti, doduše i tada je njihova moć postojala u odnosu sa korektivnim i zvaničnim ustrojstvima (kao subverzija ili provokacija). Selon razlikuje *podesan*, *provokativan* i *nemi* ženski glas i pronalazi njihova, prema njenom mišljenju najadekvatnija i najpotpunija, kulturalna ovaploćenja:

- podesan glas: damski glas – „uljudan, blag glas koji ne izaziva” (Tseëlon 2001b, 163), glas kakav je opisan u renesansnim priručnicima za učtivo ponašanje i religijskim i moralnim učenjima ranog hrišćanstva i srednjeg veka; on takođe postoji u pričama čiji je glavni motiv žena nagrađena za svoje lepo i otmeno ponašanje;
- provokativan glas: manifestovan je u erotičnim i senzualnim oblicima ekspresije, na primer u oglašavanju mitoloških sirena čiji očaravajući glasovi mame mornare, ili u Evinom govoru koji tera Adama na greh; takođe je manifestovan u nepristojnom govoru („ružnom izražavanju” – eng. *bad language*) sa fetišističkom funkcijom i funkcijom „gole moći, koja, u slučaju prljavih reči znači prkošenje socijalnim konvencijama” (Tseëlon 2001b, 165);
- nemi glas: glas koji ima potencijalno najviše značenjskih konotacija, od podređenosti do pritajene agresije, jer „s obzirom na nedostatak otvorene konfrontacije, izaziva tenziju”

²⁴³ „Istorijska putanja ženskog glasa zatomljena je odnosom (metinomijskim kao i metaforičkim) prema seksualnosti. Izlaganje ženskog glasa dovodilo je do kulturalne anksioznosti i supresivnih mehanizama koji su odgovarali supresiji izlaganja golog ženskog mesa” (Tseëlon 2001b, 158).

(Tseëlon 2001b, 165); njegova tišina može biti i „mesto” projekcije tuđih glasova; nemi glas je prihvaćen kao tipičan ženski registar u narodnim pričama iz 19. veka i u savremenoj fikciji, dok je, recimo Kordelijin glas u *Kralju Liru* znak agresije.

S obzirom na društvene funkcije, preskripcije, percepcije i modifikacije, *ženski glas je takođe vrsta ženske maskarade*, po spomenutim osobinama analogna modnoj maskaradi. Maskarada glasa i maskarada tela identifikuju iste modele i strategije koje ženska subjektivizacija ostvaruje kroz istoriju. Odeća koja odgovara propisima (uniforma, na primer) poput podesnog glasa igra formalnu društvenu ulogu, koja je lišena individualnosti i kreativnosti. Nosilac maske konvencionalnog uklapa se u društvene okvire i ne privlači pažnju na sebe. Provokativnom glasu, pak, analogno je izazovno oblačenje u smislu seksi, oskudne garderobe ili pank i druge alternativne odeće (uz puno nakita, pirsinge i tetovaže), koja je osmišljena da šokira i izazove neku, bilo kakvu reakciju. Nemom glasu odgovara odeća koja ne naglašava linije tela – izgled bez konture i bez jasne signalizacije društvene svesti i prisutnosti.

Ženska maskarada je performativno proizvođenje drugog i drugačijeg tela i glasa, u odnosu sa pravilima, zahtevima, značenjima i promenama socio-kulturalnih konteksta; shodno tome, radi se o prevazilaženju ontoloških, polnih, fizičkih karakteristika i kreiranju šire koncipirane *kategorije* – koja se može odnositi i na telo, i na glas, i na pojavu, i na subjektivitet, kao i na teorijski aproprirani entitet/pojam. Žena prerasta sebe, u slici, reči i ideji, nadvladava samu sebe i svoje, kako unutra tako i spolja definisane koordinate, prekoračuje granice vlastitog bivstvovanja i ulazi u kompleksnu maskaradnu identitetsku igru prepoznatosti i neprepoznatosti u Simboličkom/jezičkom. U ovoj igri, ona postaje stalnorastući, razvijajući i postajući subjekt, nedovršiv, u dodiru sa svetom, poput bahtinovskog grotesknog karnevalskog tela.

6. PREDLOZI ZA TUMAČENJA UMETNIČKE APROPRIJACIJE KARNEVALA I MASKARADE

6a. Karnevalizacija likovnog izraza u žanr-slikarstvu Pitera Brojgela Starijeg

Bahtinova teorijska razmatranja karnevala i karnevalizacije u književnosti naglašavaju istorijski period u kome je karneval bio jedan od centralnih društvenih, sezonskih dešavanja i, uopšteno gledano, amblem narodne, ulične kulture. To je period pozne renesanse, kada, između ostalog, u stvaralaštvu Fransoa Rablea nastaje žanr modernog romana karnevalizovanjem književnog jezika pod uticajem popularnosti neknjiževnih, profanih i vulgarnih formi izražavanja. Ovaj, po mnogim osobinama specifičan kulturni kontekst, koji Bahtin naziva *kulturom smeha* i u kome je duh karnevala prožimao celu „vanoficijelnu” sferu života u katoličkom svetu,²⁴⁴ „prelivao” se na rad mnogih umetnika, koji su, poput Rablea, iz festivalskih tekovina i vesele svakodnevnice (te i njihove subverzivne energije) crpli inspiraciju i stvaralački materijal. Renesansno slikarstvo je u vreme izdavanja Rableovog romana (podsetimo se, delovi izdanja pojavljivali su se periodično u rasponu od gotovo tri decenije, između oko 1535. i 1564. godine) već prolazilo fazu takozvane *visoke renesanse*, u kojoj su stvarali neki od najvećih umetnika u istoriji, poput Leonarda da Vinčija (Leonardo da Vinci), Mikelandela Buonarotija (Michelangelo Buonarroti) i Rafaela Santija (Raffaello Sanzio).²⁴⁵ U ovom periodu umetnici su proširili pokroviteljsku mrežu i učvrstili esnafska udruženja. U pogledu slikarskih tehnika i stila, došlo je do usložnjavanja scene i kompozicije, veće zainteresovanosti za detalje na ljudskim figurama, kao i početnih udaljavanja od ideala harmonije i simetrije, što će voditi ka manirizmu i ubrzo biti prihvaćeno u drugim delovima zapadne Evrope, pre svega u Nizozemskoj.

Nizozemskim renesansnim slikarstvom smatra se slikarstvo holandskih i flamanskih autora u 16. veku, koji su umnogome slikali pod uticajem starijih italijanskih kolega, ali su takođe promovisali i nove teme poput pejzaža, scena iz svakodnevnog života (za ovu tematiku kasnije je skovan izraz „žanr-slikarstvo”) i mrtve prirode. Pejzaži su često slikani u takozvanoj

²⁴⁴ Misli se na život „običnih” ljudi u vreme kada se nije postilo, kada su se obavljale aktivnosti koje nisu bile vezane za crkvu i kada su bila dozvoljena ponašanja koja nisu propisivana ili nametana od strane vladajuće elite, više klase, akademizovanih krugova i slično.

²⁴⁵ Slikarska produkcija bila je naročito intenzivna i živopisna u italijanskim državama, prevashodno u Rimu.

formi *weltlandschaft*-a (nem., u doslovnom prevodu „svetski predeo”), koja se odlikuje pogledom iz gornje perspektive na, obično, planine, kotline, vodene površine i kuće, ali tako da postavka ima narativno utemeljenje u nekom biblijskom ili istorijskom sižeju. Ova vrsta pejzaža prvi put se pojavila na platnima Joakima Patinira (Joachim Patinir) početkom 16. veka, ali će biti usavršena u delima čuvenog majstora, slikara i grafičara Pitera Brojgela Starijeg. Brojgel je takođe jedan od utemeljivača i svakako najznačajniji autor žanr-slikarstva renesansnog perioda. Uvođenje tema, odnosno slika iz svakodnevnog života, posebno ljudi iz ruralnih predela i nižih društvenih slojeva – uz određene stilske i tehničke novine koje će autor takođe promovisati u svojim delima, kao što su: razrada detalja crta i izraza na ljudskim licima i vizualizacija/ilustracija izreka (poslovice) – pokreću brojna pitanja koja su izuzetno zanimljiva iz perspektive teme ovog rada, pitanja o odnosu između društvenih slojeva u renesansnoj Holandiji, nameni slikarskih dela, postupcima kojima se karnevalizovalo slikarstvo, te i uticajima koje je praznična, smehovna kultura imala na njega.

Brojgel je rođen u drugoj polovini treće decenije 16. veka (tačna godina nije poznata); stasavao je i gradio karijeru u gotovo istom vremenskom i kulturalnom okviru koji je Bahtin opisivao u vezi sa Rableom i koji je prvenstveno određen katoličkim svetonazorima. U Holandiji Brojgelovog vremena najverovatnije je postojala živa i česta interakcija između društvenih slojeva, kao i „zvanične” i „popularne” kulture, posebno u prazničnim uslovima, ali je umetnost znatnim delom još uvek jasno „raspoznavala” i negovala konvencije u prikazivanju društvenih razlika. Stvaralačka praksa kakva je bila Brojgelova – a to je, videli smo, bio slučaj i sa Rableovom književnošću – preispitujući spomenute konvencije, delovala je subverzivno na ustaljenu poetičku i semantičku umetničku ravan, kao i na granice koje je akademski diskurs postavljao između sfera umetnosti i neumetnosti. Ipak, Brojgelovo žanr-slikarstvo, ponovo poput Rableovog romana, na nivou umetničkih slika prvenstveno dokumentuje prazničnu veselost. Njegova značenja trebalo bi, stoga, tumačiti dominantno iz vizure koju Bahtin predlaže u knjizi o Rableu: vizure umetnikovog svetonazora, za koju je nesumnjivo oblikotvorna bila kultura smeha, svetkovina i vašarskog života.

Kako objašnjava Volter Gibson (Walter Gibson) u iscrpnoj studiji o uticajima upravo kulture smeha na Brojgelovo umetničko delovanje, primarni kvalitet opusa ovog slikara jeste taj što kroz uvažavanje smehovnog aspekta stvarnosti prikazuje raskorak između konvencionalnog poimanja društvenih odnosa i tih odnosa u realnosti. U istorijskom smislu, ovaj raskorak je

trebalo da bude prevaziđen tokom takozvanog „civilizujućeg procesa” (engl. *civilizing process*), koji je vezan za postepeno

udaljavanje više klase od popularne kulture, uključujući prazničnu kulturu koja je negovana na trgovima i u selima i smatrana nepriličnom, kao i za sve jaču interiorizaciju etosa samokontrole. [Međutim,] u šesnaestom veku ovaj proces je bio tek u povoju i još uvek je postojao dubok jaz između ideala prikladnog ponašanja i svakodnevnog vladanja ljudi (Gibson 2006, 15).

Instance vlasti i crkve su diktirale usmerenja spomenutog procesa, između ostalog i stav prema smehu, smešnom i smejanju kao istaknutim aspektima profane kulture. Smejanje je uglavnom smatrano frivolnim činom, naročito ako je bilo glasno i ako su usta otvarana širom (opširnije u Gibson 2006, 16–17). No, ukoliko se odvijalo umereno, ono je moglo da ima pozitivne konotacije,²⁴⁶ pa čak i da bude, kako se verovalo, *lekovito*:

Smeh se naročito prepisivao kao protivotrov za ono što je Tomas Naš (Thomas Nashe) oko 1593. godine nazvao ‘melanholijom koja zamućuje mozak’ [danas se dijagnostikuje kao klinička depresija, *prim. aut.*] [...] Italijanski lekar iz 16. veka, Đovani Marinelo (Giovanni Marinello), na primer, savetovao je trudnice da izbegavaju strah i melanholiju tako što će se smeјati. [...] Kaže se i da su šale i ludorije Ričarda Tarltona (Richard Tarleton) izlečile melanholiju kraljice Elizabete ‘bolje nego što su to pokušavali svi njeni doktori’ (Gibson 2006, 19).

Za razonodu i smeh preporučivane su knjige; posebno su bile popularne lakrdijaške kolekcije anegdota pod nazivom *cluchtboeken* (današnji način pisanja je *kluchtboeken*), koje su sačuvane u bibliotekama pripadnikâ viših klasa. Holandski retori (*rederijkers*)²⁴⁷ su u svoje javne nastupe (to su mahom bili moralizatorski govori oblikovani kao dramski komadi sa religijskom potkom) ubacivali delove protkane humorom, sa svrhom kratkotrajne razbririge.

Neki od ovih komada bavili su se društvenom satirom, vodeći se principom *ridendo dicere verum* (reći istinu kroz smeh). [...] Takvi komadi sigurno su obezbeđivali predah od didaktičkih *spelen van sinne* (Gibson 2006, 26).

Jedan od osnovnih motiva književnih i dramskih komičnih komada bio je život na selu. Ilustracije seljaka – njihove raskalašnosti, halapljivosti, opijenosti, nasilnosti i sl. – trebalo je ujedno i da nasmeju i da opomenu na nedolično ponašanje.²⁴⁸

²⁴⁶ „Šta god da je to što nas nagoni na smeh, govori nam Kardinal Bibiena [Bernardo Dovizi ili Bibbiena, *prim. aut.*], vraća nam duh, pruža zadovoljstvo i na trenutak odagnava misli o uznemirujućim problemima kojima naš život obiluje” (Gibson 2006, 18–19).

²⁴⁷ Retori su se udruživali u grupe koje su ličile na pozorišne trupe i svaka od tih grupa imala je i *ludu*.

²⁴⁸ Noviji akademski pristupi, u proteklih nekoliko decenija, istražuju tradiciju, vidove i semantiku negativnog prikazivanja i konotiranja seoskog života u umetnosti od 12. do 16. veka (videti Baldwin 1986, 101).

Uprkos zvaničnom pogledu na seoski život, pripadnici više klase su često odlazili izvan grada i postajali deo seoske svakodnevnice, uglavnom u vašarskim prilikama.

Poznato je da su ljudi iz gradova posećivali selo nedeljom i o praznicima. [...] Odlazili su u krčme, pili pivo – porez na pivo bio je niži na selu nego u gradu – i učestvovali na festivalima. [...] Imućniji građani imali su i vikendice na selima, u kojima su provodili letnje mesece. [...] U renesansnim spisima ovi letnjikovci nazivani su *hof van plaisance* ('kuća za uživanje' ili 'vrt za uživanje') i *speelhuys* ('kuća za igru') (Gibson 2006, 79–80).²⁴⁹

O ponašanju pripadnika građanskog sloja na seoskim proslavama zaključujemo iz prikaza ovih prilika na slikama i grafikama, na kojima gospoda uglavnom samo posmatra feštu, ali je ponekad i deo nje. Na osnovu slika saznajemo i o brojnim narodnim holandskim običajima u renesansi, na primer vezanim za venčanja (videti Gibson 2006, 82, 102).

Piter Brojgel je takođe odlazio na seoske proslave, družio se sa seljacima i brojnim svojim delima posvedočio o seoskom životu svoga vremena. Da bi se integrisao u seoski živalj, on se preoblačio u prostiju odeću i zbog toga je dobio nadimak „Seljak”. Ovo preoblačenje je prkosilo zabrani izdatoj u okviru bečkog i strazburškog edikta iz 15. veka, prema kojoj nije bilo dozvoljeno preoblačenje/maskiranje građana u seljake, čak ni za vreme karnevala, i koja je važila i u narednom stoleću (opširnije u Gibson 2006, 98). Ipak, Brojgel je tako mogao bolje da iskusi i bliže osmotri svaki aspekt prazničnog života izvan grada i na osnovu njegovih iskustava nastao je niz dela u kojima se do detalja oslikavaju vašari, venčanja i gozbe, odnosno – *apropriraju karnevalske slike/hronotopi*. Slika *Seoska svadba*, recimo, prikazuje

nešto uređenije okupljanje [od scene na *Vašaru u Hobokenu*, prim. aut.], ali sa elementima humora, od dečaka koji sedi pri dnu na levoj strani slike i pohlepno liže prste, preko starca iznad njega koji je prekinuo ispijanje pića kako bi sa nestrpljenjem osmotrio hranu koju dva snažna mladića pronose do udaljene štale, do mladića preko puta stola koji je, kako izgleda, potpuno zaokupljen trpanjem hrane u usta (Gibson 2006, 102).

²⁴⁹ Kada je o odlasku izvan grada i posedovanju letnjikovaca reč, posebno interesovanje vladalo je za selo Hoboken, koje je bilo tik pored Antverpena i u kome su se održavala tri velika vašara godišnje. Jedan od vašara prikazan je na grafici *Vašar u Hobokenu* iz 1559. godine, rađenoj po Brojgelovom crtežu.



Slika 12: Piter Brojgel Stariji, *Seoska svadba* (1568)

izvor:

http://billedkunst.meloni.dk.web15.redhost.dk/images/test_til_kunstabibliotek/Pieter_Bruegel_den_aeldre/Peasant_Wedding.jpg

Kao i Rableovo književno delo, Brojgelove slike obiluju (karnevalskim) scenama gozbi. Mihail Bahtin je, prisetimo se, ukazao na to da je motiv gozbe (zajedno sa srodnim motivima stola i pribora za ručavanje, hrane, pića, usta, creva, anusa, uriniranja, defekacije...) u srži karnevalizacije forme romana kod Rablea; isto se može „preneti” i na karnevalizaciju likovnog izraza u stvaralaštvu Brojgela, koja počiva značajnim delom na prikazivanju obedovanja. Kako je ranije naznačeno, slika prazničnog banketa – zato što je često zapravo bila slika neumerenosti, proždrljivosti i izostanka manira – tradicionalno važi za *konvenciju prikazivanja smešnog* (ili veselog *razgovora*).²⁵⁰

Holanđani su u Brojgelovo vreme veoma voleli svečanosti: Gvičardini (Francesco Guicciardini, italijanski renesansni istoričar, *prim. aut.*) zapisuje da su o rođendanima, Bogojavljenjskoj noći i drugim prilikama oni priređivali raskošne gozbe, pozivali mnogobrojne prijatelje i rođake i onda slavili, ‘zato što su prirodno bili skloni uživanju, gozbi [i] zabavi’ (Gibson 2006, 113–114).

²⁵⁰

Videti str. 145.

Mnogi slikari su sudelovali u organizacijama gozbi – Direr je, recimo, dizajnirao stone fontane i nadstolnjake, ukrašavajući ih rustičnim detaljima. Brojgelove slike i grafike, takođe pune rustičnih detalja, možda su krasile prostore u kojima su se odvijale gozbe.

Slike na kojima je Brojgel prikazivao seljake čuvene su po još jednom aspektu, koji se takođe može posmatrati kao, između ostalog, aspekt karnevalizacije likovnog izraza: to su razrađeni detalji licâ. Prema renesansnim slikarskim konvencijama, emotivne ekspresije na licima – izuzimajući patnju i tugu na prikazima biblijskih scena – bile su vezane gotovo isključivo za predstave pripadnika nižih društvenih slojeva.

Kod umetnika se interesovanje za [oslikavanje] pokretljivosti lica javljalo sporo. [...] Na slikama ruralnih svetkovina Pitera Artsena (Pieter Aertsen), kao što je *Seoski festival* iz 1550. godine, učesnici na proslavama imaju trezveno, čak uzvišeno držanje (Gibson 2006, 50, 52).

Veći fokus na detalje lica primećuje se na slikama na kojima su ljudske figure prikazane u krupnijem planu i to od struka naviše, kao što je učinjeno u nekoliko radova Kventina Masejsa (ili Kvintena Matsejsa; Quinten Matsijs).



Slika 13: Kventin Masejs, *Pogrešno spojeni ljubavnici / Starac i kurtizana* (oko 1520–25)
izvor: http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/quinten-massys-ill-matched-lovers-1336862982_b.jpeg



Slika 14: Kventin Masejs, *Ugovor* (nepoznat datum nastanka)
izvor: http://www.studiolegalefrizzi.it/attachments/060_contratto%20per%20web.jpg

Brojgelovo interesovanje za ljudsku fizionomiju rezultiralo je nizom takozvanih *studija lica i izraza* (crteža i slika malih formata), na kojima je autor vežbao prikazivanje pojedinačnih lica i pomoću kojih je učvršćivana semantička i simbolička veza između intenziteta facijalne ekspresije i hijerarhijskog položaja u društvu. Čini se da su studije ove vrste bile popularne u Brojgelovo vreme: sačuvan je znatan broj omanjih tabli na kojima su crtane glave muškaraca i žena; međutim, lica koja je Brojgel crtao imala su više detalja i upečatljiviji izraz.



Slika 15: Piter Brojgel Stariji, *Portret žene* (1563)
izvor: <http://www.intofineart.com/upload1/file-admin/images/new21/Pieter%20Bruegel-479257.jpg>

Semantička predefinisanaost naglašenog izraza, prema kojoj takav izraz označava pripadnika niže klase i uglavnom upućuje na neku veselu situaciju, obeležava interpretacije Brojgelovog crteža pod imenom *Gajdaš*.



Slika 16: Pieter Brojgel Stariji, *Gajdaš* (sredina 1560-ih)
izvor: <https://www.pubhist.com/w16542>

Sviračevo lice je distorzirano, obrazi su naduveni, noge su raskrečene – takvo prikazivanje ostaje „rezervisano” za „obične” ljude, seljake, u uglavnom humorom obojenim i prazničnim situacijama. Uz to,

gajde su bile instrument svojstven nižim klasama, posebno seljacima, i sviranje na njima, za razliku od recimo sviranja na lauti, zahtevalo je od svirača neprirodno držanje. [...] Gajde su se uopšteno vezivale za ljudsku glupost, najverovatnije zbog toga što su nastranijim posmatračima ličile na muške genitalije (Gibson 2006, 91–92).

Motiv gajdi, odnosno prikaz gajdaša, naći će se na nekoliko drugih, kompleksnijih Brojgelovih scena kao, dakle, svojevrsni lajtmotiv i, ujedno, tipski, konvencionalni simbol seljaštva, preuzet iz ranije umetnosti.²⁵¹ Brojgelova karnevalizacija likovnog izraza umnogome se oslanja na spomenuto preuzimanje tipskih figura, među kojima se ističe *figura mlade*.²⁵²

²⁵¹ Moguće da je Brojgel kao uzor za figuru gajdaša imao gajdaša sa Artsenove slike *Ples jaja*.

²⁵² Tipski element je i motiv đavola, koji je na čuvenoj slici *Luda Greta* stavljen u neuobičajen odnos sa motivom žene. Slika prikazuje grupu žena u pljački pakla, predvođenu seljankom Gretom, inače likom preuzetim iz flamanskog folklora, personifikacijom furije. Ime Greta nosi pežorativne konotacije i tradicionalno se daje likovima

U poznijoj slikarskoj fazi Brojgel je naročito obraćao pažnju na ljudsko lice, koje je obrađivao sa dodatnom suptilnošću, čak i na figurama koje su bile u pozadinskom planu i od male narativne važnosti. Detaljisanje ljudskog lica u autorovom opusu dostići će vrhunac, smatra Gibson, u delu *Svadbeni ples* (uporedi Gibson 2006, 64), koje se takođe može posmatrati i kao zrelija, sublimirana manifestacija karnevalizovanog likovnog izraza.



Slika 17: Piter Brojgel Stariji, *Svadbeni ples* (oko 1566), detalj

izvor: <http://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2014/12/17/1418833625839/The-Wedding-Dance-by-Piet-010.jpg?w=620&q=85&auto=format&sharp=10&s=2decb7cdb8b51aba26a15687fc510f69>

Brojgelovo slikarstvo je karnevalizovano i na žanrovskom, odnosno medijskom nivou. Autor je često koncipirao svoja dela, ili njihove detalje, kao „vizuelizacije uobičajenih poslovice radi postizanja humora” – postupak koji je u 16. veku, čini se, „bio omiljeni izvor smeha” (Gibson 2006, 56). Flamanske srednjovekovne crkvene *knjige sati* (knjige sa molitvama koje je trebalo čitati u određene delove dana) sadržale su pregršt ilustrovanih izreka. Kolekcije ilustrovanih poslovice izdavane su i kao posebna izdanja. Rableov roman *Gargantua i Pantagruel* takođe sadrži veliki broj izreka. Slikar Frans Hogenberg (Frans Hogenberg) je oko 1558. godine napravio gravuru koja ilustruje preko četrdeset poslovice i koja, zapravo, po kompoziciji dosta liči na Brojgelove likovne „kompilacije” izrekâ koje će nastati otprilike u isto to vreme i među kojima je najpoznatija i najkompleksnija slika *Holandske poslovice*.²⁵³

agresivnih žena. Scena se razumeva kao ismevanje ratobornih žena i, istovremeno, kritika pohlepe (žene već nose plen, a uputile su se u „usta pakla” na dalju otimačinu). U njihovom pohodu, grupa udara i ponižava đavole, u čemu leži neobičnost prizora, budući da prema uobičajenim narativima žene i đavoli saraduju i imaju srdačan međusoban odnos, ili se makar udružuju radi obostrane koristi.

²⁵³ Među Brojgelovim delima postoje ona čija je centralna tema određena izreka (na primer, delo *Velika riba jede malu ribu*), dok se u brojnim ostvarenjima poslovice „kriju” u detaljima. Gibson, recimo, primećuje da je „utiskivanje” poslovice u likovni izraz kod Brojgela toliko često da izreke ne moraju biti nedvosmisleno ilustrovane da bi se imala, makar neka slobodna, asocijacija na njih. Tako, primećuje ovaj pisac, „možemo posmatrati delo *Vašar u Hobokenu* i pomisliti na staru izreku, koja kaže: ‘Jadno je selo (ili crkva) koje nema makar jedan vašar



Slika 18: Piter Brojgel Stariji, *Holandske poslovice* (1559)
 izvor: <http://www.lunday.com/wp-content/uploads/12-02-23BreughelFull.jpg>

Ovo delo predstavlja izuzetno kompleksnu i uređenu kompoziciju od preko stotinu ilustracija izreka i idioma, mada je moguće da je Brojgel uključio i više njih koje interpretatori nisu uspjeli da uoče. On je prikazao poslovice koje mahom ismevaju ljudsku apsurdnost, zloradost i glupost, koje u likovnom prikazu postaju izložene i uočljive na jedan distinktivan, specifičan način. Njegova karnevalizacija likovnog izraza, tako, odvija se (i) preko proizvodnje „heteroglosije” u kojoj su „jezici” remedijalizovani iz govornog i pisanog izražavanja u likovnu ekspresiju.²⁵⁴ Dobijena, karnevalizovana forma je, zbog koketiranja sa medijima u procesu njene realizacije, u pojedinim istorijskim pristupima njenom *žanrovskom određenju* nazivana *drolerijom* (dostetkom) i *groteskom*, žanrovskim određenjima inače tipičnim za književnu ekspresiju.

Kada je Kristof Planten [Christophe Plantin, čuveni renesansni izdavač, *prim. aut.*] poslao seriju grafika prodavcu grafika u Parizu, a to je bila Brojgelova serija *Sedam grehova*, poslao ju je sa naznakom ‘sedam grehova, drolerije’. Planten daje naziv ‘drolerije’ i nekim drugim Brojgelovim ostvarenjima: delima *Iskušenje Sv.*

godišnje’. Ili, pak, može da nam padne na um izreka: *Het en is niet altyts kermisse* (‘Nije uvek vreme za vašarenje’). Jedna druga poslovice nas savetuje: ‘Ukoliko želite mir, prepustite plemstvu da lovi, psima da se pare, a seljacima da praznuju’” (Gibson 2006, 18).

²⁵⁴ Analogna remedijacija i proizvodnja „heteroglosije” odvija se, kako će se videti dalje u radu, u sferi karnevalizovane muzike.

Antonija i Strpljenje. Reč *drolerie* je u ranijim vekovima upućivala na demonsko i zlo, međutim, do Brojgelovog vremena njeno značenje se približilo humorističnom (Gibson 2006, 33–34).

Ilustrovanje poslovice – uz usvajanje ruralnih, karnevalskih, žanr-slika i akcentovanje njihovih pojedinosti (izraza lica) – predstavlja vid apropijacije određenog narodnog, popularnog kulturalnog aspekta, transformisanog i produkovanog na inovativan način u sferi umetničke ekspresije radi, moguće, postizanja didaktičkih, moralno prosvetljujućih i društveno-subverzivnih ciljeva, no bez sumnje (i) u svrhu zabave i smeha. U nameri da pokuša da odgonetne društvenu relevantnost Brojgelovih umetničkih nastojanja i ostvarenja, Gibson zapisuje:

Imajući u vidu bujicu knjiga, dramskih komada i pesama, koje su u renesansi nastale za potrebe zabave i smeha, možemo se zapitati da li su i neke slike nastajale sa istom svrhom. Na ovakve spekulacije navodi me i knjiga prikazanih duboreza, izdata 1565. godine u Parizu, koja sadrži čitavu armiju čudovišta nalik na Bošova [Hieronymus Bosch, *prim. aut.*] – oko 120 njih. Naslovica nam kaže da se radi o *Songes drolatiques de Pantagruel*, Zabavnim snovima Pantagruela, namenjenim 'razonodi duhovitih umova'. U predgovoru izdanju, izdavač Ričard Breton (Richard Breton) saopštava nam da će prepustiti drugima da odgonetaju dublja značenja ovih slika; što se njega tiče, on ih jednostavno nudi kao objekte smeha, protivotrov za melanholiju i razbibrigu za mlade... (Gibson 2006, 28–30).

Pri tom, smeh ne isključuje moralizatorski kvalitet; naprotiv, smeh je „potreban” didaktičkom procesu koji zahteva familijarnost sa prosečnim renesansnim „učenikom”:

Slike [misli se na dela žanr-slikarstva prevashodno, *prim. aut.*] su prikazivale oblike nepoželjnih ponašanja, koje je trebalo izbegavati, [...] slično kao što su komedije imale svoje didaktičke osobine: [...] komedija nas uči šta treba da oponašamo, a šta da odbacimo, odnosno, šta je prikladno za častan život (Gibson 2006, 55–56).

Smeh je u doba renesanse bio svojevrsna roba, u čijoj su proizvodnji, plasiranju, razmeni, pa i prodaji učestvovali i umetnici:

Postojala je, u stvari, internacionalna razmena smeha; šale, humoristične priče i zapleti komičnih komada cirkulisali su između različitih zemalja. [...] Smeh je bio glavna roba koju su dobavljali *rederijkers* u svojim farsama i drugim *recreaties*, profesionalne lude i lakrdijaši. [...] Humor je imao ulogu u srednjovekovnim moralnim besedama, od kojih su dva poznata primera dela *Brod ludaka* Sebastijana Branta (Sebastian Brant) i Erazmova *Pohvala ludosti* (Gibson 2006, 146).

U kontekstu pežorativnog poimanja seljaštva u renesansnoj Nizozemskoj, žanr-slikarstvo Pitera Brojgela je ujedno i dokumentarno i zabavno i opominjuće.

S jedne strane, Brojgelove grafike i slike seoskih vašara ilustruju buržoaski prezir prema tome 'kako seljaci uživaju u gozbama, plesu, ludorijama i opijanjima'. Taj prezir se vidi slici *Seljački ples* na licu muškarca, pripadnika srednje klase, koji posmatra [...] pijane grubijane. S druge strane, Brojgelova dela kao što su ciklus *Godišnja doba* i *Ikarov pad* slave seoski život i njegovu harmoniju sa prirodom (Baldwin 1986, 101).

Sagledavanje Brojgelovog opusa u okvirima kulture smeha umetnikovog vremena „obezbeđuje” širu sliku od one u kojoj je sâm umetnik „sveden na status *Drolle Piet* ili ‘Brojgela Seljaka’” (Gibson 2006, 147) i u kojoj bi mogla da se previdi raznolikost društvenih funkcija stvaralaštva ovog umetnika. Karnevalizacija likovnog izraza, koju Brojgel sprovodi gotovo analogno Rableovoj karnevalizaciji književnog jezika, pruža nam vredna saznanja o elementima i karakteristikama datog procesa, njegovoj ukorenjenosti u specifičan kulturološki milje, te i njegovoj remedijacijskoj prirodi, koja će, kako će biti pokazano u narednom odeljku, biti otelotvorena u muzičkom mediju.

6b. Karnevalizacija muzike u srednjovekovnom motetu

Iako je Mihail Bahtin preuzeo jedan od centralnih pojmova teorije o karnevalizaciji romana – pojam polifonije – iz muzičke terminologije, u njegovim studijama generalno postoji veoma malo referenci na muziku. Sasvim sporadično, opisujući odnose između „glasova” u književnim delima, autor ukazuje na analogije tih odnosa sa relacijama koje se uspostavljaju između muzičkih glasova pri određenim kompozicionim postupcima, ne ulazeći pri tom u detaljnije sagledavanje tih postupaka, kao ni njihovih konkretnih muzičkih rezultata.²⁵⁵ Fokusiran na govorni i pisani jezik, lingvističke i komunikativne elemente, kao i književnost, Bahtin odbacuje i izostavlja iz svojih teoretizacija druge ekspresivne sisteme, pa čak i kada oni sadrže lingvističke i književne aspekte, kao što je slučaj sa, na primer, *vokalnom muzikom* (za koju je, inače, prvobitno i vezan pojam polifonije). Imajući u vidu s jedne strane Bahtinovo tumačenje smisla polifonije (kao zasebnog pojma i kao teorijski apropriranog pojma od izuzetne važnosti za razumevanje karnevalizacije književnosti) i s druge strane njene pojavnosti u vokalnoj muzici u formi koja će biti razmotrena u ovom potpoglavlju – formi *srednjovekovnog moteta* – gotovo se neizbežnim čini pitanje kako se u autorovoj obimnoj i iscrpnoj teorijskoj elaboraciji nije našla makar kratka analiza moteta. Pre svega po svojoj polifoniji i heteroglosiji, srednjovekovni motet predstavlja karnevalizovanu umetničku formu *par excellence* i on bi u procesu teorijskog apropriranja karnevala mogao da bude uvažen kao i roman – možda i kao važniji, a svakako raniji primer karnevalizacije umetnosti.

Motet se razvio u 13. veku iz vokalne forme organuma²⁵⁶ – dakle, čak nekoliko stoleća pre utemeljenja modernog romana u, kako to Bahtin tumači, delu *Gargantua i Pantagruel*

²⁵⁵ Podsetimo se, Bahtin pod pojmom glasa u kontekstu teorije o romanu podrazumeva mišljenje lika, naratora ili autora romana, a pod pojmom polifonije različita preplitanja, saglasja ili razilaženja tih mišljenja (videti str. 117 i fusnotu 149). U muzičkoj terminologiji (na srpskom jeziku) pod pojmom glasa uobičajeno se podrazumeva muzička (instrumentalna ili vokalna) deonica (takozvani *part*), a takođe se pojam može odnositi na pevački registar (na primer, na sopran, alt, tenor i bas se može referirati kao na *glasove*). Pod pojmom polifonije u muzici, o kome je trenutno reč i koji je Bahtin teorijski aproprirao, podrazumeva se više glasova koji teku istovremeno, u kontrapunktskom međusobnom odnosu.

²⁵⁶ Uopštena definicija organuma je da je organum srednjovekovna muzička forma vokalne muzike, u kojoj je na crkveni napev dodat makar još jedan glas kojim se ostvaruje efekat harmonije. Motet proističe iz poznog oblika organuma, koji je bio dosta složeniji od svojih ranijih oblika i za koji je karakteristična upotreba ritmičkih modusa (utvrđenih ritmičkih formula/obrazaca), kao i izmena melizmatičnih i silabičnih odseka (u takozvanom notrdamskom organumu 13. veka odseci su često predstavljali zasebne napeve, prilagodljive različitim crkvenim službama i odeljene u okviru kompozicija poput stavova).

Fransoa Rablea.²⁵⁷ Forma moteta je u početku bila kratka i verovatno nije bila samostalna, nego se izvodila u okviru dužih organuma, poput interludijuma. Postepeno, u stvaralaštvima Adama de la Ala (Adam de la Halle), Jakopa iz Bolonje (Jacopo da Bologna), Pjera de la Kroe (Petrus de Cruce), Gijoma de Mašoa (Guillaume de Machaut), Filipa de Vitrija (Philippe de Vitry) i drugih, motet postaje elaborirana i samostalna forma, koja se kroz vreme toliko menjala da je u poznoj fazi (u Bahovom [Johann Sebastian Bach] opusu uz nekoliko još kasnijih primera) od svog srednjovekovnog oblika zadržala, reklo bi se, samo ime.²⁵⁸ Osnova starih moteta – najniža deonica – bila je kantus firmus (lat. *cantus firmus*, u doslovnom prevodu „fiksirani napev“, naziva se i „tenor“), sa utvrđenom melodijom preuzetom iz crkvenih napeva (gregorijanskog korala, antifona...), u instrumentalnom ili vokalnom izvođenju (kada se pevao, pevao se na latinskom jeziku).²⁵⁹ Ostali, viši glasovi izvodili su deonice komponovane u kontrapunktu (diskantu, „nota prema noti“), sa međusobno različitim tekstovima, a često i na međusobno različitim jezicima.²⁶⁰ Metrika moteta bila je uglavnom određena metrikom kantusa firmusa, a tokom 14. i 15. veka ritmički obrasi iz tenora bili su dalje „distribuirani“ po višim glasovima, te su nastali takozvani izoritmički moteti.

²⁵⁷ Nastanak i razvoj moteta ovde će biti sagledani u veoma kratkim crtama, radi upoznavanja čitaoca sa nekim od osnovnih aspekata forme, relevantnim za tumačenje karnevalizacije u muzici. Opširnije o istorijskom razvoju moteta u Rose-Steel 2011, 45–57.

²⁵⁸ Alis Klark (Alice V. Clark) dovodi u pitanje mogućnost adekvatne definicije forme moteta i iznosi mišljenje da bi definicija koja pretenduje da bude što adekvatnija trebalo da se zasniva na „kompozicionoj hijerarhiji pre nego na kriterijumima postojanja kantusa firmusa, politekstualnosti, ili izoritmike“ (Clark 1996, 22).

²⁵⁹ Opširnije o kantusu firmusu u Clark 1996, 21–54.

²⁶⁰ Pored tenora, često je preuziman – i u muzičkom i u tekstualnom pogledu – refren ili pripev u gornjim glasovima.

Guillaume de Machaut (1300-1377)
Quant en moy-Amour et biaute-Amara valde
 Motete isorrítmico

5

Triplum
 Quant en moy vint pre-mie-re-ment A-mours si tres dou-cet-te-

Motetus
 A-mour et biau-

Tenor

10

ment Me vost mon cuer en-a-mour-rer Que d'n un res-gart me fist pre-
 te par-fai-

15 20

sent, Et tres a-mour-eus sen-te-ment Me don-na-veuc douliz pen-ser,

te

25 30

Es-poir D'a-voir Mer-ci sans re-fu-ser. Mais on-ques en tout mon vi-
 Doub-ter Ce-ler Me font par-fai-te-

35

vant Har - de - ment ne me vost don - her, Et si

ment Et

45

me fait en de - si - rant Pen - ser si a - mou - reu - se - ment Que, par for - ce de de - si -

vrias de - sirs,

50

rer, Ma joi - e con - vient en tour - ment Mu - er, se je n'ay har - de - ment

qui m'a - fai - te

55 60

Las! et je n'en puis e - cou - vrer Qu'a - mours Se - cours Ne me wet nul pre -

De - vous, Cuer doulz, A - mer

65 70

ster, Qui en ses las si - du - re - ment Me tient que n'en puis e - scha per,

sans fi - ne - ment

75

Ne Je ne weil, qu'en at-ten-dant Sa gra-ce je weil hum-ble-ment

Et quant

80 85

Tou-tes ces do-leurs en-du-rer. Et s'A-mours loy-al se con-sent

j'aim si fi-ne-ment

90 95

Que ma dou-ce dame au corps gent Me weil-le son a-mi cla-mer, Je scay De vray

Mer-ci Vous pri, Car

100 105

Que a-ray, sans fi-ner, Joi-e qu'A-mours a fin a-mant

el le me soit fai

110

Doit pour ses maus guer-re don-ner. Mais elle at-tent

te, Sans vo

115

trop lon-gue-ment Et j'aim-me si fo-le-te-ment Que je n'ô-

-stre hon-nour a-men-riir, Car

120

ze-mer-ci rou-ver, Car j'aim mieus vi-vre en es-

j'aim mieus eins-si lan-guir Et mo-riir

125

130

pe-rant D'a-voir mer-ci pro-chei-ne-ment Que re-

s'il vous a-gre-e, Que par moy

135

fus me vein-gne tu-er. Et pour ce di en sou-spi-rant: Grant

fust em-pi-re-e Vo-stre hon-nour, que

140

fo-lie est de tant a-mer Que de son doulz face on a-mer.

tant de-sir, Ne de fait ne de pen-se-e.

Primer 1: Gijom de Mašo, *Quant en moy / Amour et biaute / Amara valde*
 izoritmični motet

izvor: <http://www.slideshare.net/alexner/11-machaut-quant-en-moy>

analiza:

ritmički obrazac u tenoru, taktovi br. 7–15 (obeležen crvenom bojom) i njegova ponavljanja u motetusu (takode obeležena istom bojom) zaključno sa taktom br. 109;
 novi ritmički obrazac u tenoru, taktovi br. 115–119 (obeležen zelenom bojom), ponavljaju se do kraja kompozicije u tenoru (ponavljanja obeležena žutom bojom)

U renesansnom periodu, u ostvarenjima Žoskena de Prea (Josquin des Prez), Orlanda di Lasa (Orlando di Lasso), Jakoba Obrehta (Jacob Obrecht), Đovanija Palestrine (Giovanni Pierluigi da Palestrina) i mnogih drugih kompozitora, motetska forma se „kristališe” kao forma na latinskom jeziku, dok polifone kompozicije koje liče na motete, ali pisane u celini na narodnom jeziku, postaju prepoznate pod imenom *madrigali*.²⁶¹ Kantus firmus je postepeno izlazio iz upotrebe, tako je i u tom smislu bledeo, pa i nestajao kontrast između duhovnog i sekularnog aspekta u okviru pojedinačnih kompozicija.

Heteroglosija u kojoj se istovremeno pojavljuju tekstovi na latinskom i različitim vernakularnim jezicima ostala je, dakle, obeležje gotovo isključivo srednjovekovnog moteta. Ona je bila specifičan spoj duhovnog/crkvenog/službenog i svetovnog/narodnog/vanoficijelnog i spoj postojećeg/preuzetog i komponovanog/novog; imala je sebi svojstvene muzičke karakteristike (polifonu teksturu pisanu u kontrapunktu, metriku određenu metrikom kantusa firmusa, ritmičke obrasce preuzimane iz kantusa firmusa i „distribuirane” po višim glasovima što je vodilo ka izoritmiji); i pokretala je niz problema vezanih za recepciju, odnosno procesuiranje muzičkih informacija tokom slušanja i razumevanje zvučne manifestacije. Heteroglosijski odnosi su materijalizovani – i ujedno remedijalizovani – u muzičkoj polifoniji, ostvorenoj kontrapunktskom kompozicionom tehnikom, koja je, tako, bila svojevrsni nosilac i muzičkih i tekstualnih značenja: „Kontrapunkt je bio kontrapunkt smislova, na primer duhovne i ovozemaljske ljubavi, i kontrapunkt zvukova” (Bent 1997, 82). Kada je tenor prerađivan tako što mu je dodeljivan tekst, on je mogao da proizvodi različite kontekste kroz odnose sa gornjim glasovima, da naglašava njihove tekstualne poruke, ili da im, pak, kontrira i ironično ih komentariše. Kompozitori su aktivno oblikovali ove odnose i njihova značenja:

Često se [na osnovu studija o motetima] stiče utisak da je napev [tenor, *prim. aut.*] nepromenljiva vodeća osnova iznad koje su dodati glasovi, te i da je unapred postojeći refren jednostavno ubačen u, ili nakalemljen na inače novi materijal. U vezi sa prvim zapažanjem, u skorijoj studiji sam iznela zaključke da je organizacija tonskih visina u tenoru obično, ali ne uvek, vodila celokupnu organizaciju tonskih visina, pri čemu su u interakciji glasova mogla da nastanu nova tonska težišta. Ardis Baterfild (Ardis Butterfield) iznosi reevaluaciju drugog zapažanja, sugerišući da su kompozitori sprovodili fluidno kombinovanje i

²⁶¹ Renesansni motet obično je duhovne tematike, ali nije imao tačno liturgijsko određenje, te se mogao vezati za različite službe. Za tekstove motetâ često su korišćeni tekstovi antifona. Poneki moteti su imali sekularnu tematiku – recimo, pisani su u slavu monarha ili vojnog trijumfa. Ovakvi moteti često su nazivani *ceremonijalnim motetima*. Isto tako, postojli su madrigali sa duhovnom tematikom – takozvani *madrigali spirituali*, koji predstavljaju svojevrsni pandan srednjovekovnim vernakularnim dramama.

rekombinovanje delova muzičkog refrena sve dok nisu uspevali da zamagle distinkcije između postojećeg i komponovanog materijala. Autorka vidi ovaj postupak kao izraz kompozitorske kreativnosti (Pesce 1997, 28).

Ovakvi postupci verovatno su činili da se glasovi dobro uklope i da polifonija, zvučno i semantički, bude kompatna i skladna, međutim ostaje pitanje kako su moteti odista zvučali u dobu u kome su nastajali i kako su ih srednjovekovni slušaoci doživljavali, naročito zbog istovremene zvučnosti dva ili više jezika.

U vezi sa poznim srednjovekovnim motetom često se iznosi prigovor da se radi o teško razumljivoj umetničkoj formi. [...] Tekstovi moteta iz 14. veka komponovali su se i uklapali jednako pažljivo kao i muzička komponenta za koju su bili vezani, čime je problematika 'slušanja' bila zakomplikovana. Ove kompozicije možemo da 'čujemo' adekvatno jedino ako se pozabavimo 'slušanjem' izvan realnog vremena izvođenja kompozicije. Iako nemamo svedočanstvo da su srednjovekovni slušaoci praktikovali nešto što bi ličilo na savremenu muzičku analizu, verujem da je onovremeno slušanje moteta sa razumevanjem proizilazilo iz određenog promišljanja o tim kompozicijama i dok nije trajalo njihovo izvođenje. U kojoj god formi da se dati proces odvijao – on je morao biti manje vizuelan od današnje analize koja se obično fokusira na čitanje partitura (Bent 1997, 82).

Srednjovekovni motet se može opisati kao

zenit umetničke citatnosti, [...] ujedno inovativan i čvrsto ukorenjen u srednjovekovnoj pesničkoj tradiciji sa svojim pozajmicama bilo iz liturgija, bilo iz Marijanskih pesama [pesama o Bogorodici, *prim. aut.*], bilo iz trubadurskih i truverskih pesama (Rose-Steel 2011, 21).²⁶²

Sapostavljajući muzičke i tekstualne materijale u okvirima procesa preuzimanja, citiranja i komponovanja originalnih elemenata, kompozitori su kreirali jezičku i umetničku hibridnost, politekstualnost, polifoniju i heteroglosiju – bahtinovski shvaćene kreativne eksplikacije karnevalizacije.

Karnevalizujući postupak *dijaloga* takođe figurira u kontekstu razvoja moteta i to kao princip odvijanja toka moteta u kasnijem periodu razvoja forme (kroz antifono pevanje) i kao apstraktniji poetički pristup. U drugoj polovini 16. veka forma moteta se jednim delom razvila u pravcu antifonih formi, u kojima dve grupe (češće pevačke, na primer dva kamerna hora, a ređe dve instrumentalne grupe) u većem delu muzičkog toka pevaju naizmenično, gradeći svojevrsan muzički dijalog. Ovaj motetski „žanr” ponekad se naziva *venecijanskim motetom* i njegovim

²⁶² Nešto kasnije u istom izvoru stoji, slično, da su „citatnost i aluzija tačke oslonca književne i muzičke kreativnosti u srednjem veku” i da je motet bio „najplodnije tlo za intertekstualnost i tačka susreta različitih stilova” (Rose-Steel 2011, 45).

O Magnum mysterium

12

18

2

Primer 2: Đovani Gabrijevi, *O Magnum mysterium* (1587), taktovi br. 1–23
 izvor: <http://s2.imslp.org/images/thumb/pdfs/ea/55ff40246e2016a4cf471302e5f9d396369075c8.png>
 analiza:

nastupi prve horske grupe obeleženi su plavom bojom, nastupi druge horske grupe obeleženi su crvenom bojom
 zajednički nastupi oba hora obeleženi su zelenom bojom

Dijaloški princip, koji je Bahtin postavio za jedno od osnovnih načela procesa karnevalizacije književnosti, kao što je već elaborirano, odnosi se na interakciju više različitih diskursa od kojih nijedan nije dominantan. U studiji u kojoj analizira Mašooove motete, Tamzin Rouz-Stil (Tamsin Rose-Steel) tvrdi da je Bahtinov koncept dijaloga veoma relevantan za njene analize i, uopšte, razumevanje motetâ. Ona objašnjava da dati koncept sadrži načelo koje se može nazvati *metaforom mosta*, prema kome autor „i dalje stoji iza svoga dela, ali ne učestvuje u njemu kao vodeći autoritativni glas” niti „dovršava” značenja dela. Autor je „odašiljalac informacija” i „značenje njegovog teksta ostvaruje se u odnosu *između* odašiljaoca i primaoca (Rose-Steel 2011, 28, *kurziv S. J.*).

Metafora mosta uključuje i element otpora, budući da čitalac i autor istovremeno moraju da održe određeni stepen nezavisnosti (poput kotvišta na mostu) kako bi omogućili uspešnost komunikacije. Metafora je takođe relevantna za stanovište koje su srednjovekovni autori imali u vezi sa interakcijama njihovih tekstova sa drugim tekstovima: u srcu gotovo svih diskusija o srednjovekovnoj intertekstualnosti stoji bogati hortikulturalni simbol nakalemljene (*enté*) grane ili cveta. On označava ideju o povećanju zaliha, reprodukovanju i istovremenoj povezanosti i zasebnosti. [...] Moderna reč ‘intertekstualnost’ ne iskazuje zapravo ono čime su srednjovekovni kompozitori bili zaokupljeni. ‘Kalemljenje’, u bukvalnom i prenosnom smislu, označava spajanje entiteta, ali i apsorbovanje jednog entiteta drugim, bilo da se radi o drvetu, bilo da je reč o tekstu (Rose-Steel 2011, 28).

Prilikom kalemljenja, baštovan veže mladicu za „domaćina”, u poeziji pesnik kalemi stare refrene na nove materijale – „‘nakalemljeni’ citat”, objašnjava dalje Rouz-Stil, „raste obnovljen u svome okruženju, donoseći tom okruženju svoj ‘genetski materijal’” (Rose-Steel 2011, 29). Zbog oslanjanja na liturgijski kantus firmus u ranijoj fazi, latinski i vernakularne jezike, crkvene napeve i sekularnu poeziju (ljubavne pesme su često bile korišćene kao tekstovi u motetima), motetska dela sublimiraju problematiku umetničke citatnosti i politekstualne (i dijaloške, polifone, heteroglosijske) forme. Kombinacije postojećih i komponovanih elemenata, istovremeno zvučanje više tekstova različitih po sadržini i jeziku, ili antifona distribucija materijala „pozivaju” takođe na razmišljanje o aspektima *igre*,²⁶³ koja je, dakle, konstitutivna za poetičko-kompozicioni proces (u domenu je *autorskog*). Ali, shodno bahtinovskoj postavci dijaloga, prema kojoj beskrajno dugačak, stalnoodvijajući i stalnooblikujući dijaloški proces

²⁶³ Ranije u radu je objašnjen značaj pojma igre za koncept teorijske apropijacije.

uključuje interakciju na relaciji autor–delo–slušalac (i, dalje, drugi autori–druga dela–drugi slušaoci), i mi koji smo „konzumenti” umetnosti – učestvujemo u igri:

Nadovezivanje ili referiranje na neki tekst ili reč ima ludističku pozadinu – odnosno, upućuje na igru. U tom smislu, treba naglasiti važnost početnih pozicija autora i slušaoca. Igrati igru zahteva određena uzdržavanja [i ranije spomenuti ‘otpor’, *prim. aut.*], pod pritiskom pravila, sistema bodovanja ili snage protivnika. Izuzev toga, igrači se hvataju u koštac i deluju po principu ‘uzmi i daj’. Bilo da mi sami uočavamo citate i reference koje je autor namerno istakao, bilo da identifikujemo moguće uticaje kroz interpretacije, igranje ove igre svakako zahteva bavljenje autorovim namerama (Rose-Steel 2011, 29).

Uzimanje u obzir slušaočeve perspektive vodi, između ostalog, ka pokušaju da se motet razume *u kontekstu njegovog vremena*, o čemu je već bilo reči i što osvetljava još jednu instancu primenljivosti Bahtinovih zaključaka na fenomenološke aspekte umetnosti i probleme recepcije umetničkih dela.

Imajući u vidu kompleksnost motetske polifonije i heteroglosije gotovo od samog utemeljenja forme,²⁶⁴ kao i to da su data polifonija, odnosno heteroglosija, vidovi karnevalizacije umetnosti, postavlja se pitanje o razlozima zbog kojih su kompozitori u toj meri posezali za već postojećim materijalima. U kontekstu ovog rada to, dakle, nije pitanje o umetničkoj originalnosti i drugim, srodnim problemima, nego je pitanje o osnovnim poetičkim postupcima koji su inicirali karnevalizaciju i podstakli kasniju teorijsku apropijaciju karnevala. U umetničkoj praksi srednjeg veka postojale su svojevrsne antologije citata – zapisi vođeni u crkvenim i akademskim institucijama, koji su beležili umetnička ostvarenja i njihove reference na druga dela, slično današnjim citatnim bazama. Referirajući na drugo delo, autor i njegovo ostvarenje mogli su da se nađu u ovim beleškama, da postanu deo institucionalnog, akademskog okvira u kome su one vođene, a time i stavka u istoriji umetnosti. Takođe, pozajmljivanje materijala iz autoritativnih izvora kao što su Biblija, liturgijske službe, ili tropari,²⁶⁵ pridavalo je aspekt autoritativnosti i novonastalim delima, dok je, ujedno, pružalo umetniku priliku da dâ svojevrsni „komentar” na preuzeti element kroz svoju umetničku obradu. Realizujući upravo ovu priliku – interpretirajući autoritativni izvor, odnosno, na primeru komponovanja moteta, „izazivajući” crkveno pojanje

²⁶⁴ Već su mnogi srednjovekovni pisci ukazivali na hibridnost muzičkog i lingvističkog aspekta moteta kao osnovnog obeležja forme (uporedi Rose-Steel 2011, 48–49).

²⁶⁵ Autoritativnim izvorom, ali nešto drugačijeg tipa, smatraju se i narodne mudrosti kao izrazi opšteprihvaćenog znanja i mišljenja. Poput Brojgela u slikarstvu, pojedini stvaraoci muzički su obrađivali *tekstove poslovice* u motetima.

narodnom pesmom i „iskušavajući snagu” pojedinačnog glasa/teksta „pod pritiskom” ostalih glasova – umetnik je karnevalizovao svoje stvaralaštvo.

6c. Nekoliko drugih priloga sagledavanju karnevalizacije likovnog i muzičkog izraza

Žanr-slikarstvo Pitera Brojgela Starijeg i srednjovekovna forma moteta shvaćeni su kao umetničke „oblasti” koje mogu da budu sagledane iz aspekta bahtinovskog koncepta karnevalizacije, i to tako što bi Brojgelovo stvaralaštvo bilo tumačeno pre svega u vezi sa *aproprijacijom vašarske ikonografije (karnevalskih slika/hronotopa)*, a forma moteta u vezi sa *karnevalskom polifonijom i heteroglosijom*. Na taj način, osvetljavaju se različiti vidovi uvažavanja (apropriiranja) Bahtinove teorije prilikom sagledavanja karnevalizacije u umetnosti, odnosno, pokazuju se višestruke mogućnosti „primene” Bahtinovih pogleda u skladu sa time koju umetničku praksu/prakse tumačimo i koje njene/njihove osobine želimo da istaknemo. Takođe iz perspektive karnevalizacije umetnosti, moguće je istražiti i sasvim druge karakteristike Brojgelovih dela i srednjovekovnih moteta; tako, Brojgelovo slikarstvo može da bude zanimljivo za interpretaciju u pogledu njegovih *heteroglosijskih aspekata* (odnosa između likovnog/slike i verbalnog/poslovice; odnosa između pejzaža i biblijskih narativa), kao što i forma srednjovekovnog moteta može da bude tumačena iz vizure apropiiranja jezičkih *hronotopa* (latinskog liturgijskog teksta ili svetovne ljubavne poezije).

Gradeći svoju teoriju o karnevalu i karnevalizaciji književnosti, Mihail Bahtin je detaljnije teoretizovao ostvarenja nekolicine pisaca, čija dela je smatrao paradigmatičnim za razvoj forme modernog romana i – inherentno tom razvoju – usložnjavanje, sazrevanje i „poliranje” karnevalizujućih književnih postupaka. No, on je u svojim napisima spomenuo niz drugih autora koji su takođe uticali na sazrevanje forme romana i relevantnih poetičkih načela, ali čija dela nije podvrgao detaljnoj analizi: neki od njih su Erazmo Roterdamski, Lope de Vega (Lope de Vega), pisci koji pripadaju nemačkoj „književnosti luda” (*Narren-literatur*), posebno Sebastian Brant (Sebastian Brandt), zatim Hans Zaks (Hans Sachs), Johan Fišart (Johann Fischart), Hans Grimelshauzen (Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen) i mnogi drugi. U svetu likovnog izraza slikarstvo Pitera Brojgela Starijeg takođe je samo jedna od brojnih karnevalizovanih umetničkih praksi – ta konstatacija važi čak i ako se ono posmatra u okvirima njemu bliskog istorijskog i geografskog okruženja. Za ostvarenja već spominjanog Kventina Masejsa moglo bi se reći da su karnevalizovana, odnosno da manifestuju duh karnevalske kulture na sličan način kao što to čine Brojgelova žanr-dela, naročito u pogledu apropijacije slika iz

seoskog života i fokusa na detaljan prikaz fizičkih karakteristika figura. Karnevalizovanje likovnog izraza se sprovodi kroz stvaralaštva mnogih drugih autora, od slikarâ koji apropriraju karnevalske i maskaradne slike, preko niza autora kod kojih bahtinovski princip materijalno-telesnog dole ili princip groteske predstavljaju okosnicu poetike (posebno u eri moderne), do stvaralaca koji preispituju same slikarske tehnike i medij slikarstva, istražujući, na primer, mogućnosti kolaža (koji se može razumeti kao remedijalizovana bahtinovska heteroglosija).

- Kod Masejsa je likovni izraz često „na granici” između detaljne, ali i dalje *realistične* predstave fizisa (kakvu neguje Brojgel) i prenaplašene, *groteskne* predstave, koja nastaje posredstvom, kako bi rekla poljska umetnica Eva Kuriluk (Ewa Kuryluk) „distorzirajućih tehnika” (videti Kuryluk 1987, 301–7). Verovatno najpoznatiji Masejsov portret, *Ružna vojvotkinja* (naziva se i *Groteskna starica*), pokazuje svojevrsnu isprepletanost realističnog, dokumentarnog i grotesknog izraza: Masejs je naslikao ženu koja je, kako se pretpostavlja, patila od retkog oblika Padžetove bolesti, ali je u interpretacijama ovog dela realističnost prikazivanja figure stavljena u kontekst *prikazivanja abnormalnosti sa simboličnim značenjem* (značenjem satire) i *grotesknim estetskim efektom* (opširnije u Brown 2008). Smatra se da je Masejs napravio satiru na žene svoga vremena, o kojima je Erazmo Roterdamski pisao u *Pohvali ludosti* kao o ženama koje i dalje „izigravaju kokete”, koje su opsednute lepim izgledom itd. (uporedi Brown 2008). Ovde je žena prikazana u izmodeloj i tesnoj aristokratskoj odeći sa crvenim pupoljkom u ruci, koji je važio za simbol vereništva.



Slika 19: Kventin Masejs, *Ružna vojvotkinja* (oko 1513)

izvor: https://41.media.tumblr.com/ab5b4deab17657c4c924e04bbe080992/tumblr_mfdbysAKN71qar6ulo1_500.jpg

- Venecijanski slikar Pjetro Longi (Pietro Longhi) je u 18. veku oslikavao venecijansku buržoaziju u trenucima dokolice; gotovo polovinu svojih figura Longi je prikazao pod *mardi gras* maskama.



Slika 20: Pjetro Longi, *Šarlatan* (1757)

izvor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Pietro_Longhi_015.jpg/479px-Pietro_Longhi_015.jpg

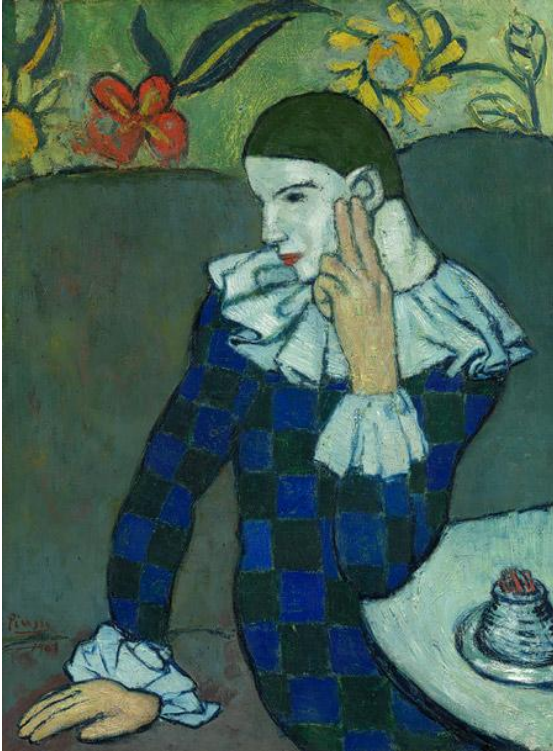
- Motivi karnevala i maskarade biće često prisutni nešto više od veka kasnije u radovima Džejsa Ensora (James Ensor).



Slika 21: Džejs Ensor, *Pjeroovo očajanje* (1892)

izvor: http://www.the-athenaeum.org/art/display_image.php?id=184264

- Na delima Pabla Pikasa (Pablo Picasso) nastalim u takozvanoj ružičastoj fazi (1904–1906) jedan od centralnih motiva jeste *arlekin*; ovom motivu slikar se „vratio” 1915. godine, kada je nastala slika *Arlekin* u kubističkom stilu; nakon toga nastaje još dela sa ovim motivom.



Slika 22: Pablo Picasso, *Arlekin koji sedi* (1901)
izvor: http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_60.87.jpg



Slika 23: Pablo Picasso, *Arlekin* (1915)
izvor: <http://uploads7.wikiart.org/images/pablo-picasso/harlequin-1915.jpg!Blog.jpg>

- „U epohi moderne došlo je do eksplozije vizuelnih izraza koji su na određene načine uključivali grotesku. Znatno broj kanonskih dela modernizma, uključujući Žerikoov [Théodore Géricault] *Splav Meduza*, Ensorov *Ulazak Hrista u Brisel*, Pikasove *Gospođice iz Avinjona*, Ernstovog [Max Ernst] *Slona Celebesa*, ili Bejkonovu [Francis Bacon] *Studiju rađenu prema Velaskezovom portretu Pape Inoćentija X*, uključuju strukture koje se u zapadnjačkoj tradiciji tumače kao groteskne. Groteska ima istaknutu ulogu u rečniku romantizma, simbolizma, ekspresionizma, primitivizma, realizma i nadrealizma, ali je važna i za kubizam, kao i za određene segmente apstraktne umetnosti” (Connelly 2003, 1).

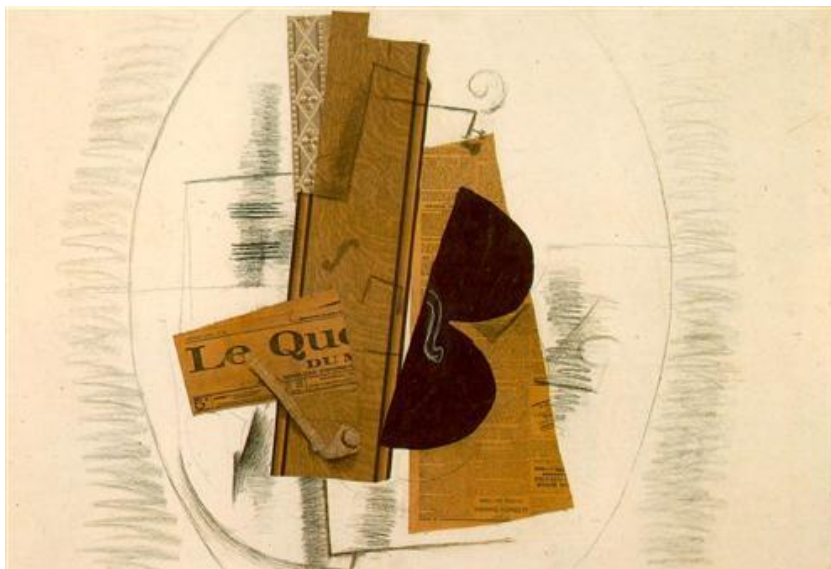


Slika 24: Frensis Bejkon, *Studija rađenu prema Velaskezovom portretu Pape Inoćentija X* (1953)

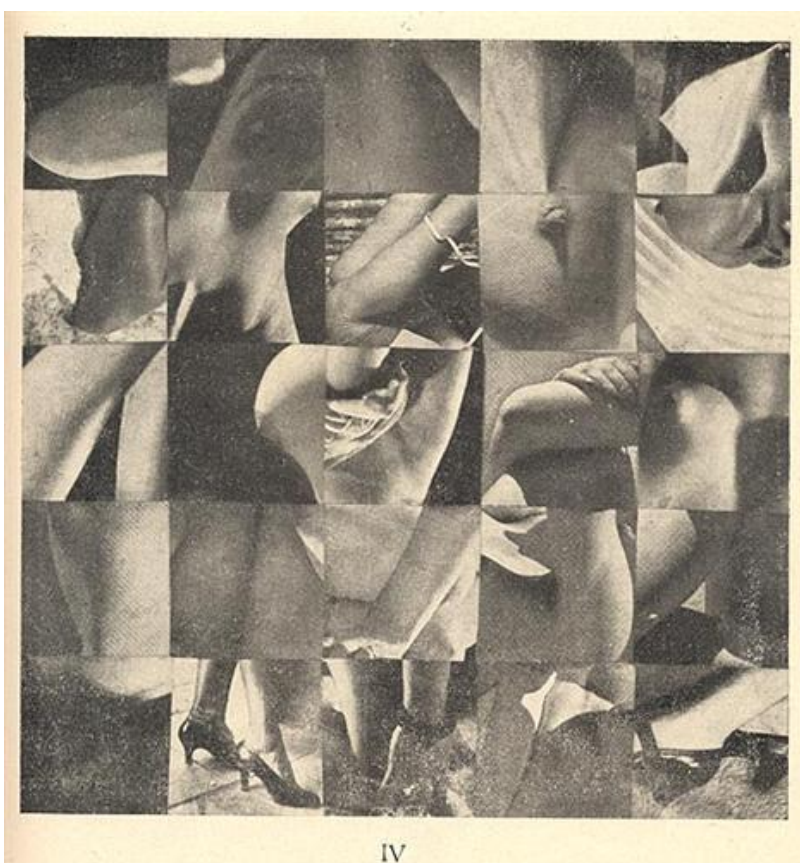
izvor:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/56/Study_after_Velazquez%27s_Portrait_of_Pope_Innocent_X.jpg

- U kubizmu, Pablo Pikaso i Žorž Brak (Georges Braque) prave *slikarske kolaže* od elemenata slikanih uljanim i ugljenim bojama, kojima dodaju i materijale iz svakodnevnog upotrebe (kanap, novine...). Kolažna tehnika bila je tipična za nadrealistički pokret: nadrealisti su osmislili vrstu kolaža zvanu *kubomanija* (engl. *cubomania*) – određena slika se seče na kvadrate, koji se zatim nasumično nanovo sastavljaju. Berlinski dadaisti su takođe uključivali kolažne elemente u svoje radove. Umetnici kao što su Hana Hoh (Hannah Hoch), Rihard Hilsenbek (Richard Huelsenbeck) i Džon Hartfild (Džon Hartfild) započeli su *tehniku fotomontaže*, spajajući delove *ready-made* fotografija (obično iz magazina) u montažne, *kritičke* prikaze nemačkog društva i kulture u periodu nakon Prvog svetskog rata. Princip kolažnosti aproprirali su 1950-ih godina umetnici poput Roberta Raušenberga (Robert Rauschenberg) i Džaspera Džounsa (Jasper Johns), transformišući kolaž u takozvani *asamblaž*.



Slika 25: Žorž Brak, *Violina i lula (Le Quotidien)*, kolaž (1913)
izvor: <http://uploads0.wikiart.org/images/georges-braque/violin-and-pipe-le-quotidien-1913.jpg!Blog.jpg>



Slika 26: Gerasim Luka (Ghériasim Luca), *Kubomanija IV* (1945)
izvor: <http://uploads1.wikiart.org/images/gherasim-luca/cubomanie-iv-1945.jpg!Blog.jpg>

I u muzici se karnevalsko može uočiti u delima inspirisanim karnevalom, vašarom, pantomimom ili cirkusom, ili delima koja su zamišljena kao svojevrsne, muzičke groteske.

- Dela inspirisana karnevalom, kompozicije koje su karnevalizovane vašarskim i drugim sličnim hronotopima: recimo, Šumanovo [Robert Schumann] klavirsko delo *Karneval* [*Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes*], Dvoržakova [Antonín Dvořák] simfonijska uvertira takođe pod nazivom *Karneval* [*Karneval*], baleti *Petruška* [*Pétrouchka/Петрушка*], *Pulčinel* [*Pulcinella*] i *Cirkuska polka* [*Circus Polka*] Igora Stravinskog, Satijeva [Erik Satie] muzika za „realistički balet” *Parada* [*Parade*], Mijoova [Darius Milhaud] fantazija za klavir i orkestar *Karneval u Eksu* [*Le carnaval d'Aix*], stav pod naslovom *Pantomima* [*La pantomime*] iz Ramoovog [Jean-Philippe Rameau] IV koncerta za čembalo, duo za glas i klavir *Pantomima* [*Pantomime: Pierrot qui n'a rien d'un Clitandre*] Kloda Debisija [Claude Debussy], Verdijeva [Giuseppe Verdi] opera *Rigoletto* [*Rigoletto*], balet *Lakrdijaš* [*Сказка про шута, семерых шотов непешумившего* – u prevodu *Priča o lakrdijašu koji je nadmudrio sedam drugih lakrdijaša*, kraće se naziva *Priča o lakrdijašu* ili samo *Lakrdijaš*] Sergeja Prokofjeva.



Slika 27: Mihail Larionov, postavka i kostimi za premijerno izvođenje baleta *Lakrdijaš* u *Théâtre de la Gaîté-Lyrique* u Parizu 1921. godine

izvor:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/b4/Sketches_by_Larionov_for_the_ballet_Chout_with_music_by_Prokofiev_May_1921_-_Gallica.jpg

- Svojevrsne muzičke groteske: na primer, Ravelova [Maurice Ravel] *Groteskna serenada* [*Sérénade grotesque*], Šenbergova muzička melodrama/muzičko-dramska groteska *Pjero Mesečar* [*Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds „Pierrot lunaire”*], Dvoržakov klavirski ciklus *Humorske* [*Humoresky*], opera *Zaljubljen u tri narandže* [*L'amour des trois oranges/Любовь к трём апельсинам*] Prokofjeva, ili klavirski komadi *Sarkazmi* [*Сарказмы*] istog kompozitora.



Slika 28: Loik Feliks (Loïc Félix) i Džonatan Bojd (Jonathan Boyd), scena iz opere *Zaljubljen u tri narandže*, Maggio Musicale Fiorentino (2014)

Pojam *muzičke groteske*, reklo bi se, ima ustaljenu upotrebu u interpretativnoj literaturi, ali čini se da su njegoa značenja toliko raznorodna da je ih je teško (zapravo, nemoguće) objediniti u sistematičnu i celovitu definiciju, prema kojoj bi, dalje, muzička dela, kompozicioni ili interpretativni/izvedbeni principi nedvosmisleno mogli da se podvedu pod muzičke groteske. Kako je elaborirano ranije u radu, Bahtin posmatra grotesku kao ekspresiju u kojoj je materijalnost primarna i čiji elementi su nesrazmerni, štrče i sl. (groteska se ovaploćuje u slici deformisanog, antiklasičnog tela), dok se grotesknost na poetičkom planu odnosi na „materijalno-telesno unižavanje”, preuveličavanje, karikiranje, umnožavanje, „pogrešno” spajanje, itd. Gledano iz bahtinovske perspektive i rečeno veoma pojednostavljeno, muzičke

groteske (u tradiciji zapadne umetničke muzike) jesu dela čija forma nije skladna i koja ne zvuče harmonično, odnosno u kojima su zastupljeni „antiklasični” kompozicioni postupci. To su atonalna dela;²⁶⁶ bitonalna dela;²⁶⁷ kompozicije sa „grotesknom partiturnom slikom” kao što je, na primer, ona koju Stravinski ostvaruje u muzičko-scenskom komadu *Priča o vojniku (L'Histoire du soldat)*;²⁶⁸ dela koja uključuju šumove, vanmuzičke materijale ili konkretne zvukove – takozvane kolažne/montažne kompozicije, dela konkretne muzike, ili dela sastavljena od „muzičkih blokova”;²⁶⁹ aleatorička dela;²⁷⁰ parodijske kompozicije²⁷¹ i sl.

²⁶⁶ Atonalna dela nemaju jasno definisan tonalni centar i nisu komponovana prema principima takozvane klasične harmonije. Primer je navedeno Šenbergovo delo *Pjero Mesečar*.

²⁶⁷ Bitonalne kompozicije su kompozicije koje se odvijaju u dva tonaliteta ili sa dva distinktivna tonalna centra. Primeri: Ajvzov (Charles Ives) *Psalm 67 (Psalm 67)*, delovi baleta *Posvećenje proleća (Le Sacre du printemps/Весна священная)* Stravinskog.

²⁶⁸ Ovo delo je pisano za tri pevača (u ulozi vojnika, đavola i naratora), instrumentalni septet (violinu, kontrabas, klarinet, fagot, kornet/trubu, trombon i udaraljke) i jednog ili više plesača. Stravinski je, dakle, predvideo instrumentalni korpus koji se sastoji od udaraljki i registarski najvišeg i najnižeg instrumenta iz svake od instrumentalnih/orkestarskih grupa (gudača, drvenih i limenih duvača). Ovakva orkestracija, takozvana *orkestracija bez trbuha*, bila je inovativna i avangardna, ne jedino u kontekstu ruske umetničke muzike, nego i šire.

²⁶⁹ Misli se na nekoliko različitih kompozicionih pristupa, kojima je zajedničko spajanje disparatnih elemenata u celovitu muzičku kompoziciju. Ukoliko muzičku kolažnost ili montažnost shvatimo široko – upravo kao *sastavljanje disparatnih elemenata u jednu celinu* – mogli bismo za mnoge muzičke kompozicije da kažemo da pripadaju montažnim delima (rapsodične kompozicije, na primer, ili Šostakovičevu operu *Nos [Hoc, satirično delo pisano po istoimenoj Gogoljevoj pripovesti, u kome kompozitor spaja muzičke stilove i materijale, uključujući folklorne melodije, popularne pesme i atonalne odseke]*).

U muzikološkom diskursu pojam muzičke i zvučne montaže, međutim, najčešće uključuje parametar takozvanog *semplinga* – studijskog odvajanja i obrade već postojećeg, odnosno prethodno snimljenog materijala (sempla) i montiranja tog sempla u novu muzičku celinu. Studijskom montažom ovog tipa bavili su se, recimo, Pjer Šefer (Pierre Schaeffer) u okviru projekta *musique concrète* (o procesu studijskog rada sa materijalima videti Srećković 2011, 57–65) i Džon Zorn (John Zorn) u procesu „uodnošavanja muzičkih blokova” (opširnije u Milosavljević 2011, 37). Spomenutim pristupima mogu se dodati i oni koji koriste šum kao jedan od muzičkih materijala (kao kod, na primer, Kejdža [John Cage] u delima za preparirani klavir i Štokhauzena [Karlheinz Stockhausen] u kompoziciji *Momenti [Momente]*).

²⁷⁰ Aleatoričke kompozicije su kompozicije u kojima elementi *šanse* i *slučajnosti* figuriraju u kompozicionom i/ili izvođačkom procesu. Najpoznatiji kompozitori aleatoričke muzike su Džon Kejdž i Pjer Bulez (Pierre Boulez), koji imaju donekle različit pristup problemu (ne)ograničavanja slobode, odnosno udela šanse/slučajnosti, kako na kompozicionom tako i na izvođačkom planu.

²⁷¹ Parodija u renesansnoj muzici nema ironijske niti humorističke aspekte, nego se odnosi na upotrebu starih materijala u novim, originalno komponovanim kontekstima, pri čemu dolaze u dodir sekularni i svetovni muzički elementi, kao što je slučaj sa misom-parodijom (videti fusnotu 59). U baroku je parodija u određenim slučajevima nastavila da ima „ozbiljne” konotacije (primer: Bahov *Božićni oratorijum (Weihnachts-Oratorium)*), pisan sa namerom da se izvodi u okvirima božićne liturgije, a od „pozajmljenih” materijala sadrži više odlomaka iz kompozitorovih ranijih dela, između ostalog i materijal iz tri njegove sekularne kantate). Kod Baha se, međutim, javljaju i ironijske konotacije parodiranja – u *Seljačkoj kantati (Mer hahn en neue Oberkeet)*, koju je sâm Bah naslovio „Burleskna kantata” – *Cantate burlesque*) parodira se (sada u smislu karikiranja i ismevanja) forma *da capo* arija, melizmatičnih i bogato ornamentiranih arija koje su bile veoma popularne u baroknoj eri. Nadalje parodijske kompozicije zadržavaju ovaj humoristični ton (primer: Mocartova [Wolfgang Amadeus Mozart] opera *Tako čine sve [Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti]* – smatra se da kompozitor ismeva dugačke i svečane arije iz opere serije). U ovim delima, parodija prestaje da se odnosi isključivo na konkretne pozajmice iz već postojećih muzičkih ostvarenja.

Zavisno od toga na šta bismo stavili akcenat u pokušaju da definišemo grotesku u muzici – na primer, da li bismo sagledavali (ne)proporcionalnosti forme dela, pojedinosti muzičke sadržine, (a/bi)tonalnu orijentisanost muzičkog toka, (ne)primerenost muzičke sadržine tekstualnoj sadržini i obrnuto u vokalno-instrumentalnim ostvarenjima,²⁷² razlike u pojedinačnim izvođenjima dela, ili (ne)adekvatnost njegove scenske reprezentacije na koncertnoj ili operskoj sceni, itd. – najverovatnije bismo došli do različitih zaključaka u vezi sa tim koja su ostvarenja groteskna.²⁷³ Ipak, jasno je da se određene muzičke pojave mogu – po analogiji i sa fenomenom remedijacije, a to znači i *aproprijacije*, na umu – posmatrati kao bahtinovski shvaćene groteskne ekspresije, te i kao karnevalizovane muzičke forme. Tako, primera radi, moguće je napraviti paralelu između bahtinovskog odbijanja autoritativnog diskursa i odbijanja da se određene kompozicije povinuju pravilima klasične harmonije. Moguće je tumačiti muzičku bitonalnost kao osobenu paralelu romanesknom dvoglasu; kao što je moguće napraviti i analogiju između muzičke i romaneskne polifonije. Moguće je prepoznati u muzičkom kolažu osobenu nekoherentnu „sliku” o kakvoj je Bahtin govorio, upotrebljavajući izraze „materijalno-telesno dole” i „groteskna slika”, i uzimajući, doduše, umesto zvučnih predstava za osnovu svojih koncepata književne predstave. Bahtinova teorijska *aproprijacija* pojma karnevala, kako se

²⁷² Recimo u organumima, pretečama moteta, muzički tok – organizacija metrike, ritmike i tonskih visina – uglavnom je formiran prema potrebama izgovaranja teksta: pratio se tok teksta, njegove slogovne strukture. Međutim, dešavalo se da date strukture budu prenebregnute u korist određenih harmonskih uklapanja, te su se reči tada izgovarale nepravilno. Takođe, nije bila neuobičajena praksa da se na poznatu svetovnu melodiju stavi duhovni tekst.

²⁷³ Dodatni problem, kojim se usložnjava trenutno aktuelna tema, jeste problem „pozicije” slušaoca/teoretičara: iz kakve muzičke tradicije on potiče, u kakvom kontekstu je zainteresovan za određeno stvaralaštvo, itd. Jer, ono što slušalac poima kao „skladnu”, odnosno „neskladnu” muziku umnogome bi doprinelo određenom uočavanju grotesknosti.

Pri definisanju muzičke groteske može takođe biti uvažena kompozitorova *intencija* da stvori, recimo, određeni tip parodije, burliske, bufonerije, itd., a o kojoj ponekad ne saznajemo toliko na osnovu samog muzičkog „teksta” koliko iz drugih, izvanmuzičkih izvora. Tako, primera radi, iz različitih napisâ, dakle posredno, saznajemo da je Sen-Sans [Camille Saint-Saëns] komponovao svitu *Karneval životinja* (*Le carnaval des animaux*, za ad hok ansambl) radi zabave, šale sa svojim prijateljima i izvedbe u privatnim uslovima. Takođe, Igor Stravinski je govorio da je *groteska* jedan od važnih elemenata njegovog stvaralaštva, ali nije ukazivao na to šta bi konkretnije trebalo da se u njegovim kompozicijama razume kao „groteskno” – daleko više ukazivanja na „groteskne elemente” u njegovim delima postoji kod muzičkih pisaca, interpretatora delâ ovog kompozitora.

Sâmi kompozitori često su u naslove i podnaslove svojih kompozicija stavljali određene termine koji bi trebalo da ukazu na grotesknu, šaljivu, ironijsku ili neku drugu, sličnu intenciju (u skladu sa kojom bi, eventualno, trebalo pristupiti interpretaciji kompozicije), pa tako nailazimo na nazive ili bliža žanrovska određenja kompozicija, kao što su: *burliska* (pored spomenute Bahove kantate, *Burliska* [*Burleske*] Riharda Štrausa [Richard Strauss] za klavir i orkestar, Bartokove [Béla Bartók] tri *Burleske* [*Burlesques*] za klavir i *Skerco burliska* [*Scherzo Burlesque*] za klavir i orkestar, Mesijanova [Olivier Messiaen] *Burleskna fantazija* [*Fantaisie burlesque*] za klavir), *bufonerija/bufonada* (*Groteska i bufonada* [Grottesque & Buffonade] Jana Frajdlina [Jan Fredilin] za flautu, obou i klavir, klavirska *Bufonada* [*Buffonade*] Vladimira Šinova), *humoreska* (spomenuti Dvoržakov ciklus *Humorske*, Šumanova klavirska *Humoreska* [*Humoreske*]).

naslućuje, vrlo je efikasan i efektivan „eksplanatorni mehanizam” kada je reč o pogledu na ovde izložene primere umetničkih praksi i ostvarenja.

6d. Opera: glas kao rodna maska i otelotvorenje ideala putem maskarade

Istorija scenskih umetnosti (time i opere), kako na Zapadu tako i na Istoku, jeste istorija (p)održavanja i (p)odražavanja zvaničnih tradicionalnih vrednosti i rodne podele „u malom”. Na sadržinu, tempo produkcije, cenzuru i interpretaciju scenskih ostvarenja, utemeljenje i razvoj pozorištâ i operâ, kao i uspostavljanje i percepiranje klasnih i rodnih hijerarhija (posebno *ženskog subjekta* u kontekstima scenske reprezentacije roda i položaja žene u umetničkim institucijama) oduvek su najvećim delom uticale različite društveno-političke prilike i, u viševjekovnim periodima, crkveni nazori. Razvojni put scenskih umetnosti sastoji se iz povremenih i privremenih transfiguracija, deformacija, učutkivanja i popularisanja žene – obuhvata i ekstreme u tretmanu ženskog subjekta u vidu njegovog potpunog isključenja iz izvođačkih postava (pa čak i publike),²⁷⁴ ili, pak, u vidu uzdizanja žene u status zvezde.

Zapadnoevropsko pozorište isključivalo je žene iz profesionalne sfere sve do pojave komedije del arte u Italiji u 16. veku, dok su u Engleskoj, na primer, glumice bile prihvatane još kasnije, u vreme restauracije (druga polovina 17. veka). Na Istoku su neke od glavnih muzičko-scenskih formi, poput japanskog kabuki i no (ili nogaku) teatra i kineske opere, vekovima bile „zatvorene” za žene; prodor glumicâ u scenski život dešavao se sporo i ostvaren je u značajnijoj meri tek u 20. veku. Stupanje ženskog subjekta na zapadnu operску scenu bilo je takođe problematično i odvijalo se postepeno. Kada se opera formirala u Italiji, početkom 17. veka, ženama nije bilo dozvoljeno da javno pevaju, te su ženske role izvodili muški soprani, mecosoprani i altovi – *kastrati*.²⁷⁵ U italijanskoj operскоj tradiciji, koja je bila brzo prihvaćena u većem delu zapadne Evrope, izuzimajući prevashodno Francusku,²⁷⁶ ovi pevači su, tokom više od jednog veka, uživali ogromnu slavu: za njih su pisane glavne operске deonice, kako ženske tako i muške.²⁷⁷ Nakon tog perioda, međutim, sve češće se dovodila u pitanje medicinska, pa i

²⁷⁴ Ovo je pre svega bila posledica stava crkve i društva u određenim istorijskim razdobljima da žensko biće pripada privatnoj sferi života.

²⁷⁵ U Monteverdijevom (Claudio Monteverdi) *Orfeju* (1607), jednoj od najranijih sačuvanih opera, uloge Sperance i (verovatno) Euridike bile su kastratske uloge.

²⁷⁶ Francuska je imala razvijenu vlastitu operскую tradiciju, u kojoj kastrati nisu bili zastupljeni. Moguće da je otklon od italijanske opere uslovio i otklon od operских kastrata, mada postoje podaci da su kastrati u Francuskoj postojali u okvirima crkvenih horova.

²⁷⁷ Visok glas u eri kastrata važio je kao simbol ujedno i herojstva i ženstvenosti. Do formiranja opere, danas podrazumevani ženski glas – sopran – bio je opcionalan (povremen, *ad libitum*) u vokalnoj muzici; no, on u operi postaje *simbol ženskog subjekta*, okosnica ženske narativne i naracione sfere.

umetnička opravdanost kastracije i „era kastrata” je postepeno jenjavala. Do druge polovine 18. veka, žene su „osvojile” opersku scenu i postale jedini izvođači ženskih rola.

U suštini, u kontekstu opere, može se reći da je *kroz borbu da javno peva, borbu za glas, žena težila ne jedino ka umetničkoj prepoznatosti, nego i ka izgradnji sopstvenog društvenog subjektiviteta*. Efrat Selon u operi vidi najznačajniju ekspresivnu formu u kojoj se ženski subjekat konstituiše kroz intenzivno i snažno eksponiranje glasa, ili, pak, dezintegriše kroz izobličenje, zamenu ili ućutkivanje glasa (videti Tseëlon 2001b, 155–161). Pevanje ženu reprezentuje dvojako: kao žensko telo, prisutno na sceni/u javnosti („karnalnost i materijalnost glasa” denotira ženinu telesnost) i kao simbol (na primer, straha, autoriteta, vlasti – preteći glas; povlašćivanja, umiljavanja, prevrtljivosti – laskajući glas; opširnije u Tseëlon 2001b, 156). U melodijski i ritmički pokret, tonalnost, registar, boju i karakter pevačkih deonica utiskuju se osnovni kvaliteti likova, njihova psihička stanja i narativne pozicije.²⁷⁸ *Sama ženstvenost je audibilna*: u osnovi ženske reprezentacije nalazi se zavodljivi, erotični glas – glas kao rivijerovska maska ženstvenosti.²⁷⁹ Iz zvučne erotičnosti rađaju se slike operске dive, kokete ili *femme fatale*. U procesu identifikacije, u drugom planu (iza zvuka) ostaje korporealnost, o čemu upečatljivo svedoči nekadašnja maskaradna supstitucija žene kastratom:²⁸⁰ kastrati su bili percipirani kao žene onda *kada su izvodili ženske deonice na sceni*, u okvirima konkretnih narativnih zapleta, najčešće vođenih heteroseksualnim podelama i rodnim stratifikacijama.²⁸¹ Međutim, posmatrano izvan scenskog konteksta, gde glas gubi moć apsolutne identitetske

²⁷⁸ Ilustrativnih primera ima veoma mnogo i samo neki od njih su: deonica zloglasne vladarke podzemnog sveta zvane Kraljica Noći (*Čarobna frula*), koja dostiže gotovo nestvarne tonske visine čak i po merilima koloraturnog soprana; pesma perverzne i labilne Salome, koja se „gubi” (zajedno sa Salominim razumom) u mnoštvu latentnih tonalnih uporišta, ne dostižući zapravo nijedno od njih; pevački monolog uplašene, frenetične Šenbergove (Arnold Schoenberg) *Žene (Iščekivanje)*, koji se odvija u skokovima, isprekidano i atonalno...

²⁷⁹ Ženska usta i glas simbol su ženske seksualnosti „još od vremena starog judaizma. U rabinskim napisima između 3. i 5. veka ženski glas upoređivan je sa nagošću” (Tseëlon 2001b, 155).

²⁸⁰ Problem rodne travestije može se ilustrovati i nizom drugih istorijskih, književnih i umetničkih „poigravanja” sa rodnim identitetima, od muškaraca iz drevnih grčkih pozorišnih praksi (koji su igrali i muške i ženske uloge, vidi str. 70), preko književnih (primeri: Porcija u Šekspirovoj drami *Mletački trgovac*, Gospodin Ročester u romanu *Džejn Ejr* Šarlotte Bronte [Charlotte Brontë], Haklberi u romanu *Avanture Haklberija Fina* Marka Tvena [Mark Twain]) ili baletskih/mjuzikl (primeri: Nina Bušiko [Nina Boucicault], Mod Adams [Maude Adams], Sendi Dankan [Sandy Duncan] i Merilin Miler [Marilyn Miller] u ulozi Petra Pana) travestija, do savremene prakse davanja glasa likovima u animiranim filmovima, prema kojoj žene često daju glas muškim likovima i obrnuto (verovatno najpoznatiji primer je pozajmljivanje glasa Bartu Simpsonu od strane glumice Nensi Kartrajt [Nancy Cartwright] u američkoj animiranoj seriji *Simpsonovi*).

²⁸¹ Kostimi, frizure i pokreti bili su upotpunjenje reprezentacije, dok je kastriranost bila fizički preduslov za visoko pevanje i sama po sebi nije jednoznačno upućivala na „ženu”.

afirmacije, kastrat u ulozi žene umesto simbola „gotove” rodne situiranosti – sugerisao je rodnu halucinaciju i konotirao identitetsku ambivalentnost.

Pored problema odnosa između glasa i korporealnosti, označavanje ženskog subjekta kastratom na specifičan način „preispituje” prirodu, društveni status i evaluaciju samog fenomena *drugosti*. Uvođenjem kastrata, barokna opera je promovisala – štaviše, postavila na nivo pravila i zakona – „zamenu” ćudljive, eluzivne i efemerne žene slično nekoherentnim, nekompletnim, „nedorečenim” subjektom: muškarcem lišenim muškosti. Ovim je dodatno zakomplikovano poimanje postojanosti i održivosti ženskog identiteta. Žena je sklonjena i zaklonjena devijantnim muškarcem, kojeg proizvodi i konstituiše isti svetonazor koji propisuje ženinu drugost.

Kastriranje u muzičke/umetničke svrhe je i započeto i završeno u okvirima crkve, gde su dečaci kastrirani za potrebe crkvenih horova.²⁸² Kada je utemeljena opera, kastrati su odmah postali stalni deo pevačkih postavki, a sa rastom popularnosti opere rasla je i njihova popularnost. Kako svedoče brojni pisani izvori, u „eri operских kastrata” bilo je izuzetno talentovanih pevača, od kojih su pojedini dostigli takav virtuoziitet da su određene opere, odnosno vokalne bravure, bile pisane namenski za njih.²⁸³ Glas proizveden kapacitetom pluća i muskulaturnim aparatom odraslog muškarca, a u opsegu prepubertetskog dečaka,²⁸⁴ mora da je zvučao neobično, moćno i puno.²⁸⁵ Sâm čin kastracije osuđivao je pevače na ograničenu karijeru i kretanje u uskim društvenim krugovima, bez obzira na eventualnu umetničku ostvarenost ili,

²⁸² Prve kastracije u katoličkoj praksi sprovedene su oko 1550. godine, dok je vizantijska crkva kastrirala pevače vekovima pre toga.

²⁸³ S prestankom karijera ovih kastrata i operiska dela pisana za njih često su odlazila u zaborav. Kastrati su gotovo ceo život bili posvećeni uvežbavanju glasa i pevačkih tehnika (videti primer dnevnog rasporeda vokalnih treninga u „Boys will be girls, girls will be boys...”, *S. a.*). Među najpoznatijima bili su Kafareli (Caffarelli), Farineli (Farinelli) i Senezino (Senesino).

Kafareli (pravo ime Gaetano Majorano [Gaetano Majorano], 1710-1783) bio je mecosopran. Učio je kod poznatog italijanskog kompozitora i učitelja pevanja, Nikole Porpore (Nicola Porpora). Postao je zvezda ubrzo po debitovanju na sceni 1726. godine. Hendl (Georg Friedrich Händel) je za njega napisao Largo „Ombra mai fu” iz opere *Kserks*.

Farineli (pravo ime Karlo Broski [Carlo Broschi], 1705–1782) verovatno je najpoznatiji sopranski kastrat, zvezda brojnih opera i miljenik španskog kraljevskog para (Filipa V i Elizabete Farneze). Često je oslikavan na karikaturama i portretima. Postoje svedočenja da je njegova fizička pojava bila upadljivo nesrazmerna što je podvlačeno na karikaturama (videti u „Boys will be girls, girls will be boys...”).

Senezino (pravo ime Frančesko Bernardi [Francesco Bernardi], 1686–1758) pevao je alt. Hendl je za njega komponovao preko petnaest originalnih rola.

²⁸⁴ Većina kastracija je vršena u prepubertetskom periodu, u uzrastu između 7 i 9 godina.

²⁸⁵ Videti primer dnevnog rasporeda vokalnog treninga kastrata u „Boys will be girls, girls will be boys...”.

čak, popularnost. Zbog distinktivnog izgleda²⁸⁶ i zabrane za brak, oni nisu mogli da realizuju uobičajen socijalni život, odbacivani su od okoline i vremenom su „obeleženi” kao homoseksualni, devijantni, „granični” subjekti – Drugi. Prezir koji je javnost gajila prema kastratima na kraju kastratske ere sublimirana je u rečima koje Hendl upućuje Farineliju u filmu *Farinelli, il Castrato* (1994):

*Bez muzike ne postojiš. Samo si stvorenje bez jaja. Ni muškarac, ni žena.
Tvoj glas je jedino opravdanje tvoga postojanja.*

Kastrat koji nije pevao nije imao funkciju u umetničkom, javnom i privatnom životu. Njegov glas je bio njegovo jedino identitetsko obeležje, jedini aspekt koji je mogao da bude cenjen i preko koga je mogao da se javno ostvari (mada je retko koji kastrat uistinu postigao slavu i status cenjenog pojedinca).²⁸⁷ U svakom drugom pogledu, identitet kastrata bio je objekat društvenog zazora.



Slika 29: Karikatura Farinelija u ženskoj ulozi rimskog karikaturiste Gecija (Pier Leone Ghezzi),
izvor: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Farinelli_female_caricature_edited.jpg

²⁸⁶ U napisima o kastratima pronalazimo podatke da su pevači imali neobično izdužene ekstremitete, čudno držanje tela, i tome slično (videti „Boys will be girls, girls will be boys...”).

²⁸⁷ Zapravo je samo mali broj kastrata uopšte i dobio priliku da stupi na scenu: u pojedinim izvorima se tvrdi da je stopa smrtnosti usled čina kastracije bila izuzetno velika (procene se kreću i do 80 procenata), a velika većina preživelih nisu ni postali pevači, zato što im glasovi nisu bili zadovoljavajući (opširnije u „When castration was accepted...” S. a.).

Kastracija je isprva bila društveno prihvaćena; međutim, zbog njenih zdravstvenih implikacija i moralnih problematičnosti, postepeno je postajala predmet osude i sve češće je vršena tajno. Tokom 18. veka kastrati su se povlačili sa operских scena, a potom je usledila i zabrana njihovog javnog nastupanja,²⁸⁸ usled čega se opera otvorila prema ženskom subjektu. Žene su preuzele izvođenja ženskih uloga, a, s obzirom na nedostatak muškaraca koji bi mogli da pevaju u visokim registrima, preuzele su izvođenja čak i jednog broja muških kastratskih – u ženskom izvođenju takozvanih *hozen* – rola.²⁸⁹ Od tada su određene deonice (naročito uloge dečaka i adolescenata) pisane i namenski za *hozen* role; najpoznatije ovakve role su Kerubino u *Figarovoj ženidbi*²⁹⁰ i Oktavijan u *Kavaljeru s ružom*.²⁹¹

Žena u ulozi žene, žena kao glavna operска junakinja, diva, heroina, zvezda – ženski subjekat, jasno je, ostvario se na operскоj sceni i zavladao je vlastitim glasom. „Kao što je modna samoreprezentacija gotovo u potpunosti bila ženska sfera moći, opera 19. veka postala je ženska sfera vokalne moći” (Tseelon 2001b, 156). Ipak, audibilna maskarada u funkciji reprezentacije žene ostajala je u okvirima konstruisane rodne binarnosti, manifestovane u polarizaciji pevanja (žensko/arija) i govorenja (muško/rečitativ), i narativno uobličene, predodređene drugosti.

Ni prisustvo ‘jake žene’ u figuri primadone, ni subverzivna manipulacija ženskim svojstvima u komičnoj operi, nisu mogle da podriju muške fantazije o poželjnoj

²⁸⁸ Jedan broj pevača ostao je aktivan u crkvenom muzičkom životu čak i do 20. veka. Poslednji poznati kastrat bio je Alessandro Moreski (Alessandro Moreschi), zvani „Rimski anđeo”, koji je početkom prošlog veka još uvek aktivno nastupao u Sikstinskoj kapeli.

²⁸⁹ *Hozen* role (od nem. *hosenrolen* – doslovno: pantalone uloge, role u pantalonama) izvode žene obučene kao (obično mladi) muškarci. Ponekad, pak, muške kastratske uloge izvode muškarci koji mogu da pevaju u visokom registru – kontratenori. Kontratenora (ili sopranista, kako se još nazivaju) nema mnogo, te je zato uobičajenije da nekadašnja kastratska uloga bude pretvorena u *hozen* rolu, ili da se deonice snize za oktavu ili dve i da ih izvodi neki od standardnih muških glasova.

²⁹⁰ Pubertetlija Kerubino je paž Grofa Almavive. On konstatno vapi za ženama iz svog okruženja. U jednom trenutku on se maskira u ženu, čime je problem rodnog maskiranja zakomplikovan i podignut na viši nivo. Ovakve vrste „dvostrukih maskiranja” česti su elementi komičnih zapleta, kako operских tako i književnih.

²⁹¹ Jedan zanimljiv primer *hozen* role, koji se razlikuje od navedenih, jeste lik Fidelia u istoimenoj Betovenovoj (Ludwig van Beethoven) operi: Fidelio je osmišljen kao ženski lik. Identitetska travestija se otkriva i priznaje tokom opere. Fidelio je odeven kao odrastao muškarac, a ne kao adolescent; negova/njena pojava nije komična i određena je herojstvom.

Princ Orlovski iz opere *Slepi miš* takođe je pisan za *hozen* rolu i osmišljen kao odrastao muškarac. U korišćenju *hozen* role, između ostalog, ogleda se Štrausova (Johann Strauss) evokacija italijanske opere ranijih vremena.

Glukov (Christoph Willibald Gluck) Orfej (*Orfej i Euridika*) takođe je bio kastratska uloga u prvobitnoj, italijanskoj verziji. Međutim, dvanaest godina kasnije, Gluk je prepravio operu i Orfeju dodelio tenorsku deonicu, budući da se francuska operска tradicija ograđivala od upotrebe kastrata. Danas se ova opera najčešće izvodi u hibridnoj verziji, koju je priredio Berlioz (Hector Berlioz) i u kojoj je Orfej *hozen* rola.

ženi, prikazanoj u prilično uskom opsegu ženskih likova i [operskih] zapleta (Tseëlon 2001b, 157).

Kroz istoriju opere, žena je na još jedan, upečatljiv način odigravala scenario drugosti, koji je predočila Andžela Mekrobi opisujući uokvirenost naizgled samouverene ženske reprezentacije nazorima i diktatima muškog/Simboličkog. Da bi se (makar povremeno) našla u zapletu koji je uzdiže i daje joj moć (kao, na primer, Grofica Suzana, pred kojom Grof Almaviva na kraju opere *Figarova ženidba* kleči, moleći je za oproštaj), žena mora da prihvati lakrdijaški kontekst u kome se pojavljuje; da bi izvršila herojski podvig (kao junakinja opere *Fidelio*), ona mora da se presvuče u muško ruho i prevaziđe ograničenosti svoje prirode; da bi mogla javno da izrazi i zadovolji svoju perverznu seksualnu želju (kao Saloma u istoimenoj operi), ona mora da se najpre povinuje muškarčevoj želji (Saloma se kroz ples razodeva za očuha Iroda)... U najvećem broju slučajeva, međutim, opersku junakinju umesto prevazilaženja svojih društvenih, rodni, seksualnih i drugih uloga očekuje tragičan završetak života. Iz strasti i požude ubijene su Euridika (*Orfej i Euridika*), Karmen, Saloma, Neda (*Pajaci*); tužne i unesrećene, izvršavaju samoubistvo Čo Čo San (*Madam Baterflaj*), Liza (*Pikova Dama*), Toska, Aida; od iscrpljenosti umiru Violeta (*Travijata*) i Manon, od mentalne bolesti Elektra... Seksipilne heroine – fantazmatski objekti falogocentrizma, objekti za muškarca i objekti za gledaoca (videti Mavin S. a.) – postaju i nestaju u kontekstu i zarad održavanja poretka: one „pevaju svoju predsmrtnu ariju [...] tek da bi bile iznova i iznova vaskrsnute u ime dijalektike uništenja i pobede” (Tseëlon 2001b, 157). No, svaka od ovih muzičkih identifikacija proističe iz permanentne potrebe za datom dijalektikom, te i za ženskim subjektom u hijerarhizovanoj rodnoj koncepciji, koja ima uporište u širokom društveno-političkom kontekstu i koja motiviše gotovo svaku operu od početaka ove umetničke forme do danas.

Tretman i reprezentacija ženskog subjekta u operi na Istoku po mnogim aspektima liče na do sada opisana, promenljiva pozicioniranja žene u zapadnoj operi. Japanski kabuki teatar – muzičko-scenski oblik koji se može smatrati avangardnijom „strujom” japanskog teatra u odnosu na tradicionalniju no formu – pruža nam ilustrativan primer umetničkog, ali i društvenog „ućutkivanja” žene.²⁹² Naime, kabuki teatar je osnovan početkom 17. veka kao *isključivo ženska muzičko-scenska forma (onna-kabuki)*, u kojoj žene, dakle, između ostalog izvode i ženske i

²⁹² Na kabuki i no obično se referira kao na *teatarske/pozorišne* prakse. Međutim, radi se o ekspresivnim formama, koje se, poput zapadnih opera, zasnivaju na dramskom, muzičkom i plesnom elementu.

muške uloge. Formu je utemeljila plesačica Izumo no Okuni (出雲の阿国), započevši izvođenje tada novih plesnih pokreta u okviru komičnih komada sa temama iz svakodnevnog života.



Slika 30: Najstarija sačuvana ilustracija Izumo no Okuni, nepoznat autor
izvor:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Okuni_kabuki_byobu-zu_cropped_and_enhanced.jpg

Popularnost komada bila je trenutačna i u kratkom roku oformljeno je mnoštvo drugih, takođe isključivo ženskih trupa. Kabuki predstave su vremenom pretvorene u višesatna dešavanja, na kojima je promovisana popularna kultura (aktuelna muzika, moda i dr.) i gde su se mešale različite društvene klase i grupe. Učesnice i gledaoci ponašali su se slobodno i lascivno; glavna kabuki dešavanja bila su smeštena u takozvani „crveni distrikt” tadašnjeg Eda (današnjeg Tokija) i smatra se da su mnoge glumice bile povezane sa prostitucijom. Zbog toga je ženski kabuki teatar ubrzo, nepune tri decenije od nastanka, zabranjen. Vlast je naredila da žene budu potpuno zamenjene isprva mladim, a zatim i starijim muškarcima; ženske role u muškom izvođenju postale su poznate pod imenom *onnagata*, a sama nova forma teatra nazvana je *yarō-kabuki*. Do polovine 19. veka kristalisale su se tipske uloge i formalizovali drugi aspekti komadâ. Uprkos određenim turbulencijama,²⁹³ kabuki se održavao, ostajući poprište uspostavljanja normi popularne kulture. Međutim, žene se nikada nisu vratile na scenu u značajnijem broju; one su tek retko i sporadično postajale mali deo glumačkih trupa tokom proteklih nekoliko decenija.

²⁹³ Teatar je naizmenično negovan i proterivan iz grada u predgrađa, prema naredbama šoguna. Neposredno posle Drugog svetskog rata izdata je i zabrana teatra, koja je trajala svega par godina.

Tradicionalna no drama, osmišljena u 14. veku za potrebe zabave vladajuće elite i podržavana od šogunata, do oko poslednje četvrtine 20. veka bila je domen gotovo u potpunosti muškog scenskog izraza. Ona je funkcionisala najvećim delom po patrijarhalnom principu prenošenja glumačkog/pevačkog umeća sa oca na sina.²⁹⁴ Žene su isprva činile mali deo amaterskih pozorišnih trupa, međutim, tokom Edo perioda (od 17. do polovine 19. veka), poslednji vojni šogunat Tokugava klana, ukidajući brojne individualne slobode, zabranio je ženama u potpunosti da javno nastupaju. Za vreme Meiji restauracije (pozni 19. vek), kada su se glumci no teatra oslobodili državnog patronata, žene su se vratile na scenu, da bi im nakon Drugog svetskog rata i zvanično bilo dozvoljeno da nastupaju izvan amaterskog pozorišta. Sa posrtanjem japanske ekonomije 1990-ih godina opalo je interesovanje muškaraca za glumu (oni se okreću ka unosnijim poslovima) i žene tada preuzimaju mnoge uloge, kako muške tako i ženske, mada je njihovo učešće u profesionalnom domenu i dalje kontroverzno i sporadično.²⁹⁵

Još jedna velika istočna operaska tradicija, kineska opera, dugo je zatvarala svoja vrata ženama. Među više od 350 istorijskih varijanti ove opere danas je najpoznatija i najuobičajenija takozvana pekinška opera (*jingju*), o kojoj će ovde biti reči.²⁹⁶ Poput kabuki teatra, pekinška opera je nastala kao forma umetničko-scenskog izraza za široku publiku; pa ipak, ženama u određenim istorijskim periodima bilo je zabranjeno ne samo da nastupaju, nego i da posmatraju predstave. Žene su u Kini počele da ostvaruju prava da budu deo glumačkih i pevačkih trupa tek krajem 19. veka u Šangaju, dok se u Peking u to nije dogodilo sve do 1931. godine.²⁹⁷ Pre toga, *dan* (ženske) role tumačili su muškarci (*nan dan*), specijalno trenirani celoga života za izvođenje

²⁹⁴ Samu formu utemeljili su japanski glumac i pisac komada Kanami (観阿弥 清次) i njegov sin Zaemi (世阿弥 元清).

²⁹⁵ Procenjuje se da žene čine svega dva posto profesionalaca u no teatru. Za razliku od muških kolega, koji treniraju za svoje uloge od najranijeg uzrasta, žene počinju da treniraju dosta kasnije, uglavnom u zreloj dobi.

²⁹⁶ Nadalje u tekstu biće upotrebljavani transliterovani oblici terminâ, zato što je veoma teško dočarati zapadnim pismom izgovor reči iz kineskog jezika.

Pekinška opera je jedna od najmlađih struja kineske opere, stara skoro dva i po veka, dok ima i dosta starijih kineskih operskih žanrova (na primer, kun opera, utemeljena još u 14. veku). Ona, zapravo, nije nastala u Peking u, nego u predelima oko srednjeg i donjeg toka Jangcea, u izvođenju Anhui trupa. Tada, polovinom 17. veka, aktuelna operaska varijanta u Peking u zvala se *jinqiang* i njene odlike će kasnije, krajem 18. veka, uz odlike *huabu* opere kao preteče nove pekinške opere, potom uz visoko intonirane arije *qinqiang* opere (*Shaanxi*), melodije i recitacije *hanxi* opere (*Hubei*), te i telesne pokrete i muziku *kunqu* opere (*Suzhou*), biti asimilovane u formaciju koju danas poznajemo kao pekinšku operu. Odrednica „pekinška” vezuje se za ovaj, tako nastali, tip opere zato što su Anhui trupe došle u Peking 1790. godine povodom proslave 80. rođendana cara Qianlonga i tu se zadržale, usavršavajući i promovišući novu opersku formu dugi niz godina u kontekstu socijalne stabilnosti i ekonomskog prosperiteta Pekinga.

²⁹⁷ Postojali su pokušaji da se to učini tokom 1912. godine, ali oni su bili neuspešni (videti Chengbei 2003, 66).

ženskih uloga. Najpoznatija i jedna od najinovativnijih *nan dan* figura jeste Mei Lanfang, izuzetno talentovan pevač i plesač, koji je ostvario znatan broj zapamćenih interpretacija. Ovaj umetnik se pokazao i kao uspešan pisac operских komada, napisavši komad *Ba wang bie ji* (*Zbogom, moja konkubino*) 1921. godine. Lanfang je uneo pregršt novina u gotovo sve operске segmente: usvojio je elemente šangajske moderne drame i asimilovao različite *dan* role, osmislio drugačije postavke scene i osvetljenja i osavremenio pevanje, recitovanje, muziku, kostimografiju i šminkanje. Lanfang je imao vrlo visok i prodoran glas, te su tradicionalne arije, ali i melodije koje je sâm iskomponovao, zvučale sasvim specifično i mnoge od njih su postale popularne upravo zato što ih je on izvodio. I niz novonastalih igara – takozvana satenska igra, igra mačeva, igra rukava, igra perja i neke druge igre – pripisuju se Lanfangovoj kreativnosti. Uz Lanfanga, poznati *nan dan* glumci bili su i Shang Xiaoyun, Cheng Yanqiu i Xun Huisheng. Na ovu četvoricu glumaca često se u literaturi referira kao na „veliku četvoricu” i period u kome su oni bili aktivni – prva polovina 20. veka – smatra se zlatnom erom pekinške opere.



Slika 31: Mei Lanfang u *dan* roli
izvor: <http://content.cdlib.org/ark:/13030/kt5v19q1h9/hi-res.jpg>

U vremenu nakon Lanfangove smrti, sredinom 20. veka, Kina je bila u kulturnom procvatu i ženska emancipacija (između ostalog i pravo žene na scenski nastup) postala je predmet glasnih javnih rasprava. Iako su *nan dan* glumci ostavili neizbrisiv trag u istoriji opere, u diskursu kulturnih promena počeo je da odjekuje davnašnji otpor prema muškarcima u ženskim ulogama.²⁹⁸ Kada su žene uvedene u operu, prestalo je institucionalizovano podučavanje dečakâ za *nan dan* role i one su praktično iščezle. Tek od poslednje četvrtine prošlog veka ponovo je postalo prihvatljivo da muškarac glumi ženski lik, ali je to uglavnom svedeno na okvire amaterskog pozorišta. U odnosu na japansku teatarsku tradiciju, u kojoj javni nastup žena nije potisnuo muškarce u ženskim ulogama i gde žene i dalje čine samo mali deo glumačkih postavki, kineska opera otvorila je širom svoja vrata ženama i obezbedila ostvarenje ženskog subjekta kao javnog subjekta. U tom pogledu, kineska opera, zapravo, veoma podseća na italijansku operску tradiciju.

Velika popularnost, a zatim rapidna propast kastratâ i *nan dan* rola ukazuju na neizvesnost i fragilnost hijerarhije Prvih i Drugih u različitim društvenim kontekstima. Preispitivanja koncepta drugosti i njegovih periodično promenljivih društvenih manifestacija demonstrirana su, između ostalog, u pozicioniranjima i repozicioniranjima žene – u odnosu na javnost/scenu, kao i u odnosu na muškarca. Maskiranjem „devijantnog” muškarca u sliku žene – u ženu bez svoje „suštine” – podvučene su nemogućnost i idealnost ženskog identiteta. Ženina neizrecivost medijativizovana je kastratskim ili visokim muškim glasom, koji samo liči na ženski i koji, čini se, što je puniji, jači i popularniji – to ubedljivije poništava ženskog subjekta i njegovu šansu da se scenski ili javno ostvari. Heroina bez herojskog čina, zavodnica čiji je seksipil zatopljen u pevačkom „aparatu”, ideal ili nepostojanje izvan igre i maskarade (izvan rivijerovskog feminiteta) – takav je temelj operске reprezentacije žene, koji je teško mogao da bude poljuljan stupanjem žene u već oblikovane i pripremljene „cipele” za nju.

Iako je operска scena više prizma kroz koju se prelama šire utemeljena politika rodnosti nego polje ženske emancipacije, ona problematiku identifikacije izvodi pred sud javnosti (publike), kritike i teorije. Politika roda, koja se „kroji” iza scene, na sceni se zaodeva u vodviljske nizove maskaradnih preoblačenja i zamena, slike labilnog, neurotičnog ženskog uma, ili vagnerovsku nostalgiju za mitskim, „originalnim” početkom i idealom Zlatnog doba.

²⁹⁸ U periodu nastanka pekinške opere navodno su se desili skandalozni slučajevi homoseksualnih odnosa između glumaca pod prisilom nekih visokih državnih zvaničnika i pripadnika plemstva, od čega je potekao navedeni otpor javnosti prema *nan dan* glumcima (videti Chengbei 2003, 66).

Komična banalnost, uznemiravajuća psihotičnost i izmičuća idealnost jesu „drugo ime” za patrijarhalni, falogocentrični narativ o drugosti, dok je ženina borba za samoostvarenje kroz vlastiti glas zapravo vid manje umetničkog, a više društvenog i političkog aktivizma. Da je scena sama po sebi prilično „neosetljiva” na polnu „istinitost” subjekta koji peva, glumi i pleše, te da je pitanje emancipacije date „istinitosti” vanskensko pitanje, pokazuje nam činjenica da ona(j) ko peva žensku deonicu, ili, pak, (prvenstveno u kontekstu istočnjačkih operских tradicija) ovaploćuje tradicionalno utvrđenu maskaradnu predstavu žene – *jeste* žena. Maskiranje glasom i/ili tipiziranom idealnom slikom, dobijenom pomoću šminke, frizure, kostima i pokreta – to je operско-scenski *modus operandi* rodnog diferenciranja i prikazivanja.

Utvrđena, kodifikovana maskaradna reprezentacija rodnosti i idealitetâ naročito dolazi do izražaja u no teatru i pekinškoj operi, gde se maskaradni kanoni prenose, oblikuju i nadograđuju iz generacije u generaciju, određujući i usložnjavajući značenjsku simboliku svakog performativnog i vizuelnog detalja.²⁹⁹ Ove dve tradicije razlikuju se međusobno u nizu elemenata,³⁰⁰ ali smisao maskarade im je isti: maskaradom se ostvaruje bogata značenjska simbolika koja stoji „iza” scenske vidljivosti i, takođe, ona je naracioni nosilac kvaliteta tradicionalnog i idealnog. U narednom odeljku, zato, smisao maskarade biće prikazan na primeru pekinške opere.

U pekinškoj operi maskaradna komponenta se „udružuje” sa glumačkim umećima i plesnim pokretima u postizanju distinktivnog vizuelnog identiteta i značenjske simbolike forme. Gluma i proces maskiranja uče se i usavršavaju gotovo celog života. Još dok je dete, glumac se, prema svojim psiho-fizičkim osobinama, opredeljuje za jednu od tipskih uloga, za koju se najčešće vezuje do kraja karijere; u skladu s tim, opredeljen je za učenje umećâ koja dati tip treba da poseduje. Učenje ovih umećâ odvija se u posebnim školama za obrazovanje, vaspitanje i trening mladih glumaca, gde se, prema uverenju samih izvođača pekinške opere, savladava prva

²⁹⁹ Pored vizuelnih elemenata (maske ili šminke na licu, kostima, frizure), kanonizovana su različita glumačka umeća (pokreti očiju, šaka, tela, glave/kose i koraka), kao i neka druga umeća, poput kaskaderstva, rukovanja lepezom i sl.

³⁰⁰ Ilustracije radi, u pogledu maskiranja najveća razlika je u načinu maskiranja lica. U no teatru maskiranje lica sprovodi se navlačenjem tradicionalno shvaćene maske (nema šminkanja), dok je u pekinškoj operi primarno šminkanje lica. U no teatru gotovo svi nose maske: likovi žena, staraca i natprirodnih bića kao što su duhovi, božanstva, demoni i božanske zveri. Maske uglavnom imaju neutralnu ekspresiju, te se njihova ekspresivnost „budi” izlaganjem svetlu ili skrivanjem u mraku, prikazivanjem u određenim uglovima itd. i, naravno, u kombinaciji sa brojnim pokretima i drugim aspektima nastupa. Lik koji, pak, nikada nije maskiran jeste sredovečni muškarac koji živi u sadašnjosti. Njegovo lice, međutim, smatra se maskom (i naziva *hitamen*, „direktna maska”) – glumac nema prirodan izraz, nego ukočen i iskarikiran izraz koji podseća na masku. O pojedinostima maskiranja lica u pekinškoj operi biće više reči u narednom segmentu rada.

od tri „komponente izvođaštva” (koje odgovaraju fazama glumačke karijere): faza tačnosti – učenje pokreta, pevanja, recitovanja, plesanja i postizanja željenog izgleda. Potom, glumac savladava preostale dve faze: postizanje lepote i postizanje šarma. Posmatrano iz zapadnjačke perspektive, faza tačnosti naizgled isključuje individualnost i originalnost, budući da dostizanje tačnosti znači dovođenje izgleda, pokreta i pevanja do tradicijom oblikovanog i u akademskim okvirima propisanog „savršenstva”. No, dodavanjem komponenti lepote i šarma u proces izvođenja – što je, u stvari, estetska nadogradnja faze tačnosti – glumčeva umeća stupaju u sublimnu fazu, koja uključuje i kreativne sposobnosti (komponenta lepote) i „prećutno razumevanje zrelog izvođača sa publikom, što čini ultimativnu lepotu pekinške opere” (komponenta šarma). „Šarm je nevidljiv [i neizreciv, *prim. aut.*], ali ga posetioci-znalci osećaju” (o ovim „komponentama” pekinške opere videti dalje u Chengbei 2003, 111–112).

Glumačke konvencije su posledice prakse koju u Kini nazivaju *imitacijom*³⁰¹ i koja se odnosi na prikazivanje svakodnevnih radnji stilizovanim pokretima „poput plesnih. Stilizovanje se postiže naglašenim pokretima različitih delova tela, kao i pantomimičarskim varijacijama” (Chengbei 2003, 114). Za svaki glumački tip vezuju se određene, ustaljene i publici lako prepoznatljive pojave, radnje i ponašanja: načini držanja i pomeranja tela i izgled kostima, frizure i šminke. U pekinškoj operi postoje četiri osnovna tipa likova: *sheng* – muški lik, *dan* – ženski lik, *jing* – grubi muškarac sa našminkanim licem i *chou* – klovn/akrobata, koji se pojavljuju u brojnim varijantama³⁰² i čine osnovu velikog broja narativa.³⁰³ Maskarada „otkriva” rodne, starosne, statusne, etničke, materijalne i službene karakteristike i varijacije likova, te načelno razvrstava likove u šest mogućih parova, a to su: muški i ženski likovi, mladi i stari likovi, vojnici/ratnici i civili, pripadnici visokog i niskog društvenog sloja, bogati i siromašni likovi, pripadnici Han naroda i pripadnici manjinskih naroda.

Kostimi su u pekinškoj operi

stilizovani i ta stilizacija se ogleda u udaljavanju od stvarne, svakodnevne odeće koja se nosi u Kini. Umesto da imitiraju odeću koja se zaista nosi, kostimi

³⁰¹ Imitacija je, pored pevanja, osnovni izvođački princip. Kinesko pozorište je isprva počivalo na pevanju i plesanju. Specijalizovane glumačke sposobnosti stekle su važnost u kasnijim fazama pozorišnog razvitka (videti Chengbei 2003, 107).

³⁰² Na primer, *sheng* može biti stariji muškarac (*lao sheng*), mladi muškarac (*xiao sheng*) i ratnik (*wu sheng*). Najviše varijanti ima *chou*.

³⁰³ Komadi se dele na one sa civilnom i one sa vojnom tematikom. Civilni komadi pripovedaju lične, porodične i romantične priče, a u vojnim komadima prikazuju se borbe i ratovi. U građanskim komadima češće se pojavljuju stariji likovi i *dan* role, dok u vojnim komadima prevashodno nastupaju mladi *sheng*, *jing* i *chou*.

predstavljaju pastiš odevnih predmeta iz različitih istorijskih perioda. Svaki operski komad, bez obzira na period u kome se njegova radnja odvija, izvodi se sa uvek istim odabirom kostima za iste tipove likova (Bonds 2008, 29).

Kostimi koji su danas u upotrebi sasvim su uobličeni u vreme Qing dinastije; iako imaju najviše sličnosti sa odećom iz doba Ming dinastije (1368–1644), može se reći da njihov izgled vodi poreklo iz obe ove i nekih ranijih dinastija, a uključuje i mandžurijanske garderobne elemente. Osnova kostima je ogrtač³⁰⁴ i uglavnom se prema tome kakav ogrtač nosi može zaključiti više o rodnom identitetu,³⁰⁵ starosnoj dobi,³⁰⁶ društvenom statusu³⁰⁷ i etničkoj pripadnosti³⁰⁸ lika na sceni.

Primena tačno određenih boja, njihovih nijansi i kombinacija igra značajnu ulogu u operskoj maskaradi. Boje na odeći i licu upućuju na kategorije likova, nose tačno određena značenja i doprinose atraktivnosti dešavanja na sceni. Njihova upotreba je postepeno konvencionalizovana kroz istoriju i oslanja se na drevna kineska filozofska i kulturološka

³⁰⁴ Razlikuju se dvorski (*mang*), formalni/ceremonijalni (*pi*) i neformalni (*xuezi*) ogrtači. Jedino ratnička odevna kombinacija (*kao*) isključuje ogrtače (videti Bonds 2008, 114–144).

³⁰⁵ Svakoj od navedenih garderobnih kategorija pripada i ženska odeća, za čija imena se, u tom slučaju, koristi prefiks *nü* (žena) – npr. *nü-mang*. Konvencije kostima koje se odnose na razlikovanje roda propisuju da muški ogrtači budu sasvim dugački, dok su ženski do kolena i nose se preko suknje. Neka ženska odeća predstavlja mušku sa dodacima – npr. *nü-kao* (odeća za ratnicu) ima više padajućih slojeva ispod struka od muške ratničke garderobe. Na muškoj garderobi su oslikane neustrašive životinje (tigrovi, zmajevi), a na ženskoj cvetni motivi i feniksi. Muška i ženska garderoba obično se ne razlikuju dominantno po bojama, ali je tipično za mušku ratničku i dvorsku odeću da ima veći broj zlatnih elemenata. Rodovi se diferenciraju i prema frizurama: ženski likovi imaju kompleksne frizure, sa punđama, pletenicama, šnalama i drugim dodacima, dok muškarci obično kriju kosu ispod kape.

³⁰⁶ Recimo, kada se nađu u kućnim, privatnim uslovima, mladi *sheng* noseće *xuezi*, mlada žena *qingyi nüxuezi*, a stariji *sheng pi* i starija žena *nüpi*. Stariji bračni parovi oblače se identično po boji i ornamentima, ali se muški i ženski ogrtači razlikuju u dužini.

³⁰⁷ Za kostime careva i pripadnika njihovih porodica tipična je zlatna boja *mang* ogrtača, dok sluge nose *longtao yi*. Razlike u ekonomskom statusu pokazuju se kroz razlike u intenzitetu boja i količini ornamenata. Ukoliko, primera radi, lik koji je osiromašio povraća svoj nekadašnji status, što je čest element operskih narativa, njegova odeća biće ponovo bogato ukrašena i intenzivnih boja. Prema konvencijama koje se odnose na kostime ratnika, general na bojištu treba da nosi *yingkao* sa geometrijskim prikazima životinja i četiri zastave na leđima a vojnici jednostavniji *bingyi*. I jedni i drugi nose bogato ukrašene metalne šlemove. Nasuprot njima, civili su obučeni u domaću odeću, *pi* i *xuezi*, često ukrašenu cvetnim obrascima, i imaju fabričke šešire.

³⁰⁸ Han Kinezi predstavljaju većinski narod u Kini i hanska narodna odeća je dominirala čak i u periodu mandžurijanske vladavine, tj. vladavine dosta manjeg etniciteta, u vreme Qing dinastije. Hanska odeća je znatno uticala na razvoj kostima u pekinškoj operi – prepoznaje se po zvonastim rukavima, ravnom ili blago trapezastom telu i centralnom ili asimetričnom kopčanju spreda. Da bi se etničke manjine maskaradno odvojile od pripadnika Han naroda, njih na sceni karakterišu pre svega dva konjska repa na zadnjoj strani šešira kao simboli varvarske odeće koja je podrazumevala krzno. Stranci u Kini ranije su prepoznavani po perjanim detaljima na kostimima; međutim, danas je perje obeležje mnogih kineskih operskih heroja i heroína. Kada je na glavi glumca, perje nije samo jednostavan dekorativni detalj, nego je obeležje ljutnje: naglašava glumčeve pokrete glavom levo-desno. Pored perja, maskaradni element brade, inače svojstven ulogama starijeg *shenga* i *jinga*, takođe ima funkciju u glumačkim konvencijama – ulazak likova na scenu može biti praćen zaglađivanjem brade, kako bi se naglasilo da je u prostoriji sada stariji muškarac, dok je tapkanje brade dlanom znak razmišljanja o nekom problemu.

shvatanja vezana za simboliku boja.³⁰⁹ Čiste i jarke osnovne boje kostima su tipične za likove iz viših društvenih slojeva, dok „izvedene” boje ili svetlije nijanse svih boja dominiraju na odeći likova iz nižih slojeva. Od perioda Ming dinastije, lik cara nosi kostim zlatne (žute) boje, a od doba Qing dinastije cela carska porodica nosi kostim ove boje, osim ponekad, u nezvaničnim prilikama. Likovi koji su poštovani u društvu i odani caru često nose crvene kostime. Za generale i vojnike vezuje se zelena boja, a zelena u oštrijoj nijansi za neformalni ogrtač klovna. Bela boja dominira na odeći šarmantnih likova, posebno mladih žena. Crna boja upućuje na sud, sprovođenje pravde, te su kostimi sudija većim delom crni; međutim, u nekim drugim kontekstima, crna boja ne reprezentuje uzvišenost i pravdu, nego može ukazivati na, recimo, tugu i siromaštvo koji su usledili pošto je *qingyi* izgubila muža. Plavi *mang* ukazuje na smirenost i spokoj lika koji ga nosi. Bordo boja je znak da je lik uzvišen i spreman da oprost. Roze boja se generalno vezuje za mlade likove, kao i svetlo plava koju nosi *xiaosheng* kada se prikazuje kao elegantan i učen mladić. Maslinasto zelena, bronzana, siva, braon i bež boja pojavljuju se na kostimima starijih likova u različitim situacijama.

Jak vizuelni utisak na gledaoce ostavlja i šminka kao jedan od najbitnih maskaradnih elemenata pekinške opere. Bojama se naglašavaju crte lica i dostiže vrsta lepote koja je kodifikovana posredstvom tradicije, oblikovana estetskim merilima različitih generacija i dinastija. Smatra se da je izgled koji su šminkanjem postizale žene iz vremena Tang dinastije (618–907) bio otelotvorenje najveće lepote, te se današnje operске konvencije ženskog šminkanja zasnivaju na postizanju bledila lica pomoću belog pudera, crvenila obraza pomoću crvenog pudera i pojačavanju linija obrva i usana crnom bojom, kao što je bio običaj u Tang dinastiji. U Qing dinastiji obrve su iscrtavane tanjom i dužom linijom, a na usne je dodavano malo crvenog ruža, najčešće na sredinu obe usne, ili samo na donju usnu. Postepeno, crveni obruč na obrazima širio se na slepoočnice, iznad i između očiju i danas crvena boja dominira

³⁰⁹ U kineskoj filozofiji, osnovni simbol, *jin-jang*, reprezentuje savršenstvo odnosa i balansa između suprotnosti. Jin se odnosi na kvalitete zemlje i meseca, tame i na ženske atribute, a jang referira na raj, sunce i svetlo i na muške atribute. Interakcija između jina i janga odvija se u okviru sistema od pet elemenata (ili faza) – to su: zemlja, vatra, voda, metal i drvo – od kojih svakom odgovara jedan od pravaca na kompasu (sever, jug, istok, zapad) i peta tačka koja je u centru kompas. Svaka strana sveta i centralna tačka ima svoju boju, a svaka od tih boja vezuje se dalje za određeni amblemski totem ili godišnje doba. Pet boja na kompasu su pet osnovnih boja: žuta (simbolizuje centar univerzuma, zemlju, kinesko carstvo, carevu porodicu), crvena (simbolizuje vatru, energiju, sreću, venčanje, proslave), crna (simbolizuje vodu, zimu), bela (simbolizuje metal, jesen, oštricu noža – smrt, ubistvo, starost, žalost, nesreću), plava (mada se češće pojavljuje kao zelena; u kineskom jeziku reč „qing” označava i plavu i zelenu boju; simbolizuje drvo, mladost). Crvena boja je boja juga i predstavlja se slikom velike vrane sa tri noge; crna je boja severa i njen simbol je kornjača okružena zmijom; bela je boja zapada i prezentuje je prikaz belog tigra, dok je *qing* boja istoka i predstavlja se slikom zelenih zmajeva. Mešanjem osnovnih boja, nastaju druge boje i njihove nijanse.

gornjom polovinom ženskog lica. Specijalna tehnika šminkanja, kojom se ostvaruju takozvani *lianpu* dizajni, najbliži osnovnom poimanju maske kao mase koja pokriva lice,³¹⁰ namenjena je za sve *jing* i *chou* role.³¹¹ Pored estetske funkcije, šminka ima funkciju da ukaže gledaocu na tipove likova i njihove karakteristike. Simbolika boja na licu ima dugačku istoriju, a konačna značenja koja treba pripisati određenim bojama uspostavljena su u Ming dinastiji. U nekim slučajevima, boje lica i odeće nose isto značenje, ali postoje i mnoge specifičnosti u simbolici boja šminke. Prema konvencijama značenja tih boja, crvena simbolizuje lojalnost i hrabrost, roze aroganciju i tvrdoglavost, siva starost ili prevaru, crna integritet i temperamentnost, bela prevrtljivost, žuta lukavost i pamet, a zelena impulsivnost.



³¹⁰ „Dok je isprva šminka jednostavno pojačavala osobine lica, dizajni su kasnije razvijeni u visokoumetnička preneglašavanja. U mnogim slučajevima razaznaju se delovi lica, ali nekad šminka potpuno pokriva lice obrascima koji sasvim sakrivaju njegove crte” (Bonds 2008, 207). Takva šminka može se nazvati maskom. Pri tom, „iako se šminka razvijala u operским izvedbama, maske nisu sasvim izbačene. U mitološkim i religioznim predstavama likovi nose maske koje se nazivaju, na primer, ‘maskom boga bogatstva’ ili ‘maskom boga groma’. U nekim komadima maske i šminka se koriste istovremeno” (Chengbei 2003, 9).

³¹¹ Oba ova tipa likova vode poreklo od klovnovskih rola u Song dinastiji (960–1279) i već od tog perioda nose šminku. *Jing* role postepeno su, kroz formiranje različitih operških narativa, postajali likovi koji poseduju natprirodne moći i, u skladu s tim, njihova šminka je bila sve jača i stilizovanija. Lice *jing* glumca često je dosta šareno, pa se za „dominantnu” boju – koja nosi simbolična značenja – uzima boja na sredini čela. Šminka *jing* likova daje protagonistima grub i zastrašujuć izgled. *Chou* role, pak, ostale su komične, a budući da su klovnovi smatrani „nižim oblikom života”, njihova lica su vizuelno „smanjena” šminkanjem samo sredine lica belom bojom (uporedi Bonds 2008, 207).



Slike 32–34: Lao sheng, xiao sheng i wu sheng
izvor: http://www.chinadaily.com.cn/ezone/2007-05/31/content_884150.htm





Slike 35–37: *Lao dan, hua dan i wu dan*
izvor: http://www.chinadaily.com.cn/ezone/2007-05/31/content_884150_2.htm



Slika 38: *Jing*
izvor: http://www.chinadaily.com.cn/ezone/2007-05/31/content_884150_3.htm



Slika 39: *Chou*
izvor: <http://images.visitbeijing.com.cn/20110526/Img214649819.jpg>

Tipizacija i stilizacija vizuelnih operских elemenata – odnosno, korišćenje predefinisanih kostima i šminke za svaki tip uloge ili njegovu varijaciju, bez obzira na istorijski trenutak i geografsko određenje komada – rezultirali su smanjenjem značaja istorijske i geografske dimenzije narativâ u pekinškoj operi.³¹² Uprkos toj činjenici, u komadima se često relativno jasno referira na pojedine stvarne političke i ekonomske situacije i odnose između društvenih slojeva, pa čak se pridodaju i elementi (neki od njih su i maskaradni) koje bismo mogli nazvati elementima angažovane umetnosti.³¹³ Stilizacija realnosti, dakle, ne isključuje – već, naprotiv, naglašava – bitne činioce istorije i svakodnevnice, koji upravo kroz umetničku stilizaciju, a naročito *maskaradnu tipiziranost likova*, oblikuju, prenose i utvrđuju slike tradicionalnog i idealnog. Operски izvođač godinama uči i potom na sceni angažuje sva svoja znanja i umeća kako bi učinio vidljivim, besprekorno predloženim, konstruisani idealitet *tipa* kome njegova uloga pripada i, uz to, sva značenja koja tradicija tom tipu „pripisuje”. Glumac maskaradom radije „govori” *u ime* idealnog i neizrecivog, nego *o* njima. „Fokus na fizičke karakteristike i lične crte likova, a ne na geografsku lokaciju i vreme zbivanja priče” apeluje na gledaoca da uzme u obzir i „ono što *nije* rečeno i otkriveno. Vizuelna komponenta opere odslikava tradicionalnu kinesku preferenciju indirektnog izraza, prećutnosti i predosećanja” (Bonds 2008, 31).

Opera kao gotovo sveobuhvatna ekspresivna forma pokazuje se kao izuzetan medij muzičko-scenske transcendencije „neuhvatljivih”, „osetljivih”, manipulativnih i manipulaciji podložnih kategorija poput identiteta, subjektiviteta, manjine, marginalnosti, drugosti, idealnosti, tradicije itd. Ona s lakoćom dopire do publike, „zaodevajući” problem u popularan narativ i kodifikujući umetničke činjenice u tipske, brzo „čitljive” reprezentacije. Operско delo (libreto i muzička partitura), opera u izvedbi (scenski događaj), operска institucija i opera u teoriji predstavljaju performativna i diskurzivna mesta složenih maskaradnih identitetskih

³¹² Kako se objašnjava u jednom izvoru, „kineski teatar je nastao iz ritualnih igara, u kojima vremenska autentičnost nije bila odviše važna. Kada su igre narativno i dramaturški strukturirane tako da pripovedaju neku priču, prikaz istorijskog trenutka je ostavljen u drugom planu ili, pak, zaobiđen u korist prikaza pokretâ i karakterâ likova. Istorijski aspekt ni kasnije nije uvažavan kao bitan faktor u scenskom prikazu. Jedino su za vreme Song dinastije glumci nosili tada aktuelnu odeću, ali su potom, za vreme vladavine Yuan i Ming dinastija, uspostavljene konvencije prema kojima se na sceni nosi posebna odeća. Budući da glumcima nisu bile dostupne odevne kombinacije koje su nosili privilegovani slojevi – carevi i dvorjani – u pozorištu se nije realistično prikazivala odeća tih slojeva” (Bonds 2003, 26–27).

³¹³ Na primer, na osnovu šminke često se može zaključiti kakav se odnos zauzima prema nekoj istorijskoj ličnosti: premijer u Han dinastiji, Cao Cao, portretisan je belom bojom, koja ukazuje na nepoštenje; Guan Yu, general iz vremena Tri kraljevstva, ima crveno lice koje upućuje na njegov uzvišen karakter, itd. (videti Chengbei 2003, 8).

pozicioniranja, te i ovaploćenja određenih svetonazora, mitskih i arhetipskih elemenata i tradicionalno negovanih ideala. Libreta predočavaju bezbroj situacija u kojima su identiteti zamagljeni ili prurušeni, a vrline i mane iznova potvrđene; scenske pojave i glasovi iznenaduju, naizmenično zavode i osvešćuju u nizu rodni istupanja i njihovih preokreta. Istorija opere svedoči o različitim društveno-političkim okolnostima i promenljivom, često radikalno hijerarhizujućem i stigmatizujućem, odnosu društva prema Drugom. Teorija umetnosti posmatra operu kao složeno ekspresivno polje, čijem se proučavanju pristupa posebno energično i inovativno iz perspektive novijih muzikoloških vizura, kao što su feministička i *queer* muzikologija (vidi Taylor 2008).

Opisani principi i postupci maskaradne identitetske reprezentacije u operskoj formi – uz prethodno sagledavanje karnevalizacije likovnog i muzičkog izraza na odabranim primerima – predstavljaju samo nekoliko mogućih tumačenja prakse umetničke apropijacije karnevala i maskarade. Ova tumačenja izvesno bi mogla da obuhvate i poetičke, izvodačke i estetičke principe umetničkih grana koje ovom prilikom nisu razmatrane (pozorišta, vajarstva, baleta, filma...). Čini se da umetnička apropijacija karnevala i maskarade, kao i principi karnevalizacije i maskaradne identifikacije u umetnosti, predstavljaju neiscrpnu tematiku, koja je ovom prilikom tek dotaknuta.

7. ZAKLJUČAK

Načela karnevalizacije i identitetske/rodne maskarade, o kojima je prethodno u radu bilo reči, shvataju se u teorijskoj misli kao, između ostalog, potentni poetički principi, na kojima mogu biti, ili već jesu, izgrađene različite kreativne ekspresivne forme. Aproprijacijom pojmova karnevala i maskarade obogaćene su brojne humanističke oblasti, ali čini se da su teorije (o i u) umetnosti gotovo previdele mogućnost da se u vlastitim diskursima izričito „posluže” eksplanatornim kategorijama karnevalizacije i maskaradne identifikacije, bilo po ugledu na teoriju o romanu Mihaila Bahtina ili teorije o izvođenju rodnosti, bilo na neke druge, inovativne načine. Iako je, naravno, svaki pojedinačni izbor literature za naučnu obradu određene teme uvek podložan kritici i dopuni, on može da se posmatra kao makar „uzorak” koji upućuje na načine na koje se pristupa rasvetljavanju date teme; literatura korišćena za izradu ovog rada pokazuje da se aproprijacija karnevala i maskarade nakon Bahtina i Džoun Rivijer uglavnom sprovodi pri teoretizaciji savremenog društva i kulture ili rodne reprezentacije, dok figurira neuporedivo manje – zapravo, skoro da uopšte ne figurira – u diskursima o umetnosti. Može se pretpostaviti da autori koji u svojim studijama uzimaju u obzir koncepte karnevalizacije i maskaradizacije podrazumevaju njihovu inherentnost različitim kreativnim i umetničkim procesima, odnosno, imaju u vidu važnost upravo umetničke aproprijacije karnevala i maskarade za teorijska uobličjenja spomenutih koncepata; ipak, njihovi diskursi uglavnom ne obuhvataju (detaljnije) pristupe umetnostima.³¹⁴

Koliko bi bilo produktivno za teorije umetnosti da češće apropriraju pojmove karnevala i maskarade – svakako ostaje otvoreno pitanje; no, kako je izneto u prethodnom poglavlju, mnogi umetnički postupci i ostvarenja imaju distinktivne karnevalske/maskaradne odlike i one, prema uverenju autorke ovog rada, mogu da predstavljaju veoma zanimljive predmete za analizu i teorijsku elaboraciju.

³¹⁴ Kao ilustracija ovog zapažanja može poslužiti studija Efrat Selon *O ženama i odeći i karnevalskim ludama (On women and clothes and carnival fools)*, o kojoj je već bilo reči. Autorka u ovoj studiji piše o audibilnoj (glasovnoj) ženskoj maskaradi, naročito u operi, ali nijednog trenutka ne pokreće raspravu o konkretnim operskim ostvarenjima ili libretističkim, dramskim, muzičkim, scenskim, kotimografskim i drugim umetničkim aspektima. Takođe, ona istoriju operske forme posmatra jedino iz vizure promenljive i periodične (ne)popularnosti ženskog subjekta na operskoj sceni.

Pristupanje umetničkim delima i poetičkim i estetičkim aspektima iz perspektive postupaka i principâ karnevalizacije i/ili maskaradne identifikacije tiče se svojevrsne *teorijske apropijacije pojmova karnevala i maskarade od strane teorije umetnosti*, apropijacije analogne Bahtinovom ili Rivijerinom prisvajanju ovih (i niza njima bliskih) pojmova za potrebe teoretizacija forme romana, odnosno ženske reprezentacije. Teorijska apropijacija u domenu teorije/a umetnosti, dakle, još jedna je važna „faza” s kojom treba računati u procesu metateorizacije teorijske apropijacije, pored „faze” razmatranja socio-kulturalnih ispoljavanja fenomena karnevala i maskarade i „faze” njihovog „prodiranja” u naučne diskurse.

I sâm „korpus” umetničkih pojava koje sugerišu apropijaciju karnevala i maskarade ilustruje raznolikost karnevalizovanih i maskaradnih pojava, kao i širinu njihovih mogućih značenja. Kad se tome doda činjenica da se teorijska apropijacija pojmova karnevala i maskarade znatno udaljava od umetničke „upotrebe” ovih pojmova (čak je uglavnom i prenebregava), te da pojmovi karnevala i maskarade figuriraju u nizu humanističkih oblasti koje su već same po sebi razučene (kao što su oblasti studija roda i studija kulture), onda se dobija utisak o tome koliko je problem razumevanja i sagledavanja teorijske apropijacije karnevala i maskarade kompleksan i „slojevit” problem.

U ovoj studiji izloženo je jedno od mogućih, metateorijskih viđenja navedenog problema – i to u više etapa i njima odgovarajućih tekstualnih celina, u čijim okvirima su postavljena i elaborirana određena diskurzivna i konceptualna „težišta” relevantna za temu studije. Teorijska platforma rada predstavlja hibridnu „zalihu” pristupa proisteklih iz različitih humanističkih oblasti kao i konkretnih naučnih tekstova, shodno čemu je i finalni oblik ove studije izrazito heterogen: obuhvata historiografske segmente, slikovne prikaze/primere, analitičke paragrafe, odeljke u kojima se opisuju i reinterpetiraju tuđe teoretizacije, itd. Objašnjenja data u Uvodu, u vezi sa samim pojmom apropijacije, kao da sublimiraju načine na koje treba razumeti i druge najvažnije pojmove iz ove studije. Naime, osnovna upotreba pojma apropijacije uglavnom je ograničena na nekoliko oblasti (ekonomiju, administraciju i zakonodavstvo), u kojima apropijacija ima takođe ograničena značenja (odnosi se na privatno vlasništvo ili izdvajanje novca u pojedinim okolnostima). Međutim, prenesena značenja pojma (prisvajanje, podešavanje, prilagođavanje...) jesu značenja koja su relevantna, kako u oblastima koje figuriraju u obradi naše teme tako i za samu našu metateoretizaciju, a nastala su specifičnom *transformacijom prvobitnih značenja i proširenjem početnog značenjskog spektra pojma apropijacije u*

apstrahujućem, misaonom procesu dodeljivanja novih semantičkih „dimenzija” datom pojmu. Transformacija i proširenje značenjskog spektra pojmova, kao i procesi koji dovode do toga, predstavljaju *metodološke prerogative* pomoću kojih se realizuje metateorijsko istraživanje. Pojam karnevala prerasta značenja događaja i institucije, postaje književna, romaneskna „slika” (hronotop), ime za subverzivno i profano, oličenje degradirajućih, materijalizujućih i bastardizujućih postupaka u književnosti i umetnosti, a dalje se razumeva i kao pojam sa taksonomijskim kvalitetom, koji opisuje i kvalifikuje raznolike pojave i aspekte kulture. Slično tome, značenja pojma maskarade se umnožavaju: ritualna i ceremonijalna značenja „nadograđena” su značenjem umetničke (najpre pozorišne) komponente, a zatim i komponente karnevalskih i dvorskih zabava, potom pojam postaje deo teorijskih diskursa gde signalizira identitetsko reprezentovanje (uglavnom Drugog, žene ili „devijantnog subjekta”) i, konačno, u najširem značenju, maskarada se poima kao *modus operandi* bilo koje životne uloge i bilo kakve identifikacije subjekta (ništa ne ostaje izvan ili „iza” maske, odnosno maskaradnog procesa).

Na ovom putu semantičkog obogaćenja posredstvom aproprijacije, međusobno bliski pojmovi karnevala i maskarade naizgled su se udaljili. Pojam karnevala je usvojen u teoriji književnosti, a potom i studijama (savremene) kulture (gde se najčešće upotrebljava u pridevskim oblicima *karnevaleskno, karnevalizovano*, što sugeriše „gradivni”, inherentni i konstitutivni smisao pojma). Pojam maskarade je usvojen u domenu teorijske psihoanalize i feminističkih i postfeminističkih diskursa (gde se shvata kao proces i mehanizam promene/zamene identiteta, usled čega se ističe njegov portalni i liminalni smisao). Aproprirajući pojam karnevala, Mihail Bahtin je razvijao teoriju modernog romana uz uvažavanje ukorenjenosti karnevala u *smehovnoj tradiciji i kulturi*. Kod Bahtina je veseli, praznični karakter karnevala kao događaja „odjekivao” u novim upotrebama pojma, čak i onda kada se karnevalsko povezivalo sa ozbiljnim poetikama i kontekstima. I u „najprofinjelijim” vidovima – kako smatra autor, u delima Dostojevskog – karnevalizacija je oblikovala makar mala i sporadična „ostrva” smeha, ili je, češće, može se reći i na nivou estetičkog principa, ostvarivala ironijski (dakle, podsmešljiv) efekat. U psihoanalitičkim studijama, počevši od studije *Ženstvenost kao maskarada* Džoun Rivijer, maskarada je, pak, apropirirana uglavnom sa njenim „ozbiljnim” i drevnim konotacijama – kao pojam koji označava prevaru i zavodjenje i ima mistični kvalitet. Lakrdijaški i groteskni smislovi maskarade – koji su odlikovali karnevalsku maskaradu – ređe figuriraju u psihoanalitičkim i feminističkim osvrtima.

Međutim, kod pojedinih autora/ki, osvrtni na *spektakularnost identiteta/rodnosti*, ili na „*situiranost*” *identitetske reprezentacije u jeziku* (lakanovskom Simboličkom) – evociraju pojam karnevala. Govoreći o jezičkoj orodnjenosti i diskurzivnoj uslovljenosti rodnih reprezentacija, Julija Kristeva primećuje da *jezik*, po tome što „sadrži nepregledne mogućnosti značenjskih permutacija, izmeštanja i kombinatorike”, *podseća na šalu, karneval i parodiju* (Kristeva 1980, 78). Drugim rečima, polje komunikacije – u kome se, između ostalog, zbivaju procesi subjektivizacije i orodnjavanja – jeste bahtinovski shvaćeno dijaloško polje, diskurzivni „prostor” za „spektakl, ali bez pozornice, igru kao i svakodnevni izazov, označavanje ali istovremeno i označenost” (Kristeva 1980, 78). Možda je asocijativnost sa bahtinovskim karnevalom kod Kristeve probuđena usled činjenice da je autorka posmatrala probleme jezika i komunikacije u intelektualnom i akademskom kontekstu u kome je Bahtinova teorija o karnevalu i njegovoj vezi sa jezikom bila sve popularnija. No, u svakom slučaju, ovakvo autorkino shvatanje jezika/komunikacije pruža zamajac upotrebi pojma karnevala (karnevalesknog, karnevalizacije) u novijim i drugačijim kontekstima (na Zapadu, u feminizmima...) od okruženja u kome je delovao Bahtin i u kome je pojam karnevala bio prvobitno uvažen.

Prema mišljenju Kristeve, u okvirima diskursa može se proizvesti *parodija na ustaljene hijerarhije putem (namernog) ponavljanja i, istovremeno, modifikovanja tradicionalnih obrazaca*. Na taj način, smatra autorka, date hijerarhije mogle bi da budu *subvertirane* (uporedi Kristeva 2003, 22). Dakle, Kristeva se u razmišljanjima gotovo sasvim približava Džudit Batler, koja je, prisetimo se, takođe govorila o parodijskom efektu koji proizvodi ponavljanje rodne maskarade u patrijarhalnom kontekstu i heteroseksualnoj prinudnosti. Batler se, doduše, oslanja u svojim zapažanjima na *maskaradni princip rodne reprezentacije* (u njenoj teoriji je, kako smo videli, i sama heteroseksualna podela *maskirana u „prirodno stanje”*), dok Kristeva u fenomenima diskursa i komunikacije uočava *karnevaleskne odlike*, time afirmišući bahtinovsku teoriju i aktuelizujući problem (ne)mogućnosti karnevalesknog izraza (ovde karnevalesknog diskursa) da subvertira realna društvena stanja.³¹⁵

³¹⁵ Rezoniranje pogleda Julije Kristeve i Džudit Batler na subverzivnost parodirajućih – ponavljajućih – praksi sa Bahtinovim pogledima na subverzivnost same karnevalske prakse kao prakse koja, prema vlastitom svojstvu *proto-forme, ponavlja primordijalne i večite ideje*, medijatizujući ih u slikama slavlja, otkriva Bahtinove poststrukturalističke pozicije. Tumačenje karnevala kao generičkog koncepta, međutim, doneće autoru i brojne kritike, prema kojima je isticanje karnevalskih paradoksalnosti potpuno „rastvorilo” sâm koncept karnevala i učinilo ga nerazumljivim i nečitljivim izvan hermetičnih ponavljanja bahtinovskih zaključaka. U jednom kritičkom osvrtu stoji da je „problem s karnevalom to što je on jedan od hiperboličkih konceptata koji se uvek mogu pretvoriti u sopstvenu suprotnost. Karneval započinje kao želja za slobodom, ali njegovo pravilo ne-identiteta sadrži pretnju da

Diskurs Julijeve Kristeve u kontekstu ove studije – i posebno problematike odnosa između pojmova karnevala i maskarade kao teorijski apropriranih pojmova – može da se razume kao jedan od diskursa koji ukazuju na potencijalno održavanje veze između apropriranja jednog, odnosno drugog pojma, s obzirom na njihove brojne dodirne tačke, koje proizilaze iz zajedničkih arhetipskih i kulturoloških utemeljenosti samih fenomena karnevala i maskarade.³¹⁶

U ovom radu su različite teoretizacije, kako karnevala i njemu bliskih koncepata tako i maskarade i njoj srodnih fenomena, shvaćene kao „mreža” tekstova i mišljenja – bahtinovskih *glasova* – u konstantnom dijalogu i isprepletanim, polifonim odnosima. U ovim međudodnosima se pojmovi karnevala i maskarade uvek iznova dodiruju i odaljavaju, otelotvoruju u istorijskim pojavnostima, a onda apstrahuju u elaborativnim teorijama, materijalizuju u reči, slici i zvuku, a potom raspršuju u mnoštvo misaonih koncepata. Kroz njihove konstantne ontološke i fenomenološke transfiguracije proširuje se značenjski spektar ovih pojmova, usled čega se otvaraju novije i novije mogućnosti njihove teorijske aproprijacije, a time i konstituisanja inovativnih i zanimljivih interpretacija.

se završi nezavršenošću, fenomenom koji nema svoje spolja” (Pechey 2007, 129). Pitanje subverzivne moći karnevala, na koje se nadovezuje i pitanje moći teorijskog koncepta karnevalizacije, tako, ostaje otvoreno pitanje. U postmodernističkom kontekstu ono dobija dodatne dimenzije usled činjenice da ono što Bahtin vidi kao karnevaleskno umnogome liči na ono što se u postmodernističkom diskursu vidi kao eklektično, poli-žanrovsko, politekstualno, hibridno, itd. Temeljni koncepti i pojmovi Bahtinove teorije zasnivaju se na hibridnosti. Među njima je koncept iskaza: „Iskaz ima hibridnu konstrukciju zato što pripada, svojim gramatičkim (sintaksičkim) i kompozicionim markerima, jednom govorniku, ali zapravo sadrži u sebi dva iskaza, dva načina govorenja, dva stila, dva jezika, dva semantička i aksiološka sistema uverenja” (prema Bostad i dr., ur. 2004, 51–52). Ipak, kako upozorava Mikita Brotman, „[u pogledu subverzivnosti,] važno je uspostaviti razliku između karnevala kao velike mešavine stilova, što će biti značajno i u postmodernizmu, i karnevala kao političkog animusa. Pripisati bahtinovski karneval postmodernoj kulturi bez rezerve moglo bi učiniti da postmodernizam izgleda mnogo subverzivniji nego što on velikim delom jeste. Umesto da obezbeđuje aktivnu silu radikalizma, karnevalsko prevazilazi ogromne distance i vraća dinamičku autentičnost čoveku, dozvoljavajući učesnicima da istražuju sebe slobodno i da proučavaju dispartnost između njihove potencijalnosti i realnosti, u tekstu kao i na ulici (Brotman 2005, 12).

³¹⁶ Slično se može reći i za segmente diskursa Efrat Selon, u kojima autorka iz feminističkih pozicija posmatra probleme identitetske reprezentacije u karnevalskoj maskaradi (videti Tseëlon 2001b).

BIBLIOGRAFIJA

- Adorno, Teodor V. 1979. *Estetička teorija*. Prevod: Kasim Prohić. Beograd: Nolit.
- Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. London , New York: Routledge.
- Allen, Valerie. 2007. *On Farting. Language and laughter in the Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan.
- Alexander, Jeffrey C., Bernhard Giesen i Lason L. Mast, ur. 2006. *Social performance. Symbolic action, cultural pragmatics, and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Andrae, Thomas. 1979. „Adorno on film and mass culture. The culture industry reconsidered.” U *Jump Cut*, No. 20, 34–37.
- Ankersmit, Frank. 2006. „Šest teza o narativističkoj filozofiji istorije.” U *Zenit*, No. 1, 35–41.
- Aristotel. 2008. *O pesničkoj umetnosti*. Prevod s originala, predgovor i objašnjenja: Miloš N. Đurić. Beograd: Dereta.
- Aristotel. 1988. *Politika*. Prevod i sedmojezični tumač temeljnih pojmova (grčki, latinski, engleski, francuski, nemački, ruski, novogrčki): Tomislav Ladan. Zagreb: Globus i Sveučilišna naklada Liber.
- Arnautović, Jelena. 2012. „Fantazijski princip u karnevalima.” U *Nasleđe*, Vol. 21, No. 9, 125–140.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths i Helen Tiffin. 2007. *Post-colonial studies: The key concepts*. Second edition. London, New York: Routledge.
- Attardo, Salvatore. 1994. *Linguistic theories of humor*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Auslander, Philip, ur. 2003. *Performance: Critical concepts in literary and cultural studies*, Vol. 1–4. London, New York: Routledge.
- Ayer, A. J. 1982. *Philosophy in the twentieth century*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Prevod: Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Prevod: Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
- Bakhtin, M. M. i P. N. Medvedev. 1928/1978. „The formal method in literary scholarship.” Odlomci u *The Bakhtin reader*. Pam Morris, ur. Prevod: Albert J. Wehrle. London: Arnold, 122–160, 175–180.

- Bakhtin, Mikhail. 1934–35/1981. „Discourse in the novel.” U *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Michael Holquist, ur. Prevod: Caryl Emerson i Michael Holquist. Austin, London: University of Texas Press, 269–422.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Caryl Emerson, ur. Predgovor: Wayne C. Booth. Prevod: Caryl Emerson. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M. 1986. *Speech genres and other late essays*. Caryl Emerson i Michael Holquist, ur. Prevod: Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.
- Baldwin, Elaine, Brian Longhurst, Greg Smith, Scott McCracken i Miles Ogborn, ur. 2004. *Introducing cultural studies*. Peking: Pearson Education Asia Limited, Peking University Press.
- Baldwin, Robert. 1986. „Peasant imagery and Bruegel's 'Fall of Icarus'.” U *Konsthistorisk Tidskrift*, Vol. 40, No. 3, 101–114.
- Barrett, James. 2002. *Staged narrative: Poetics and the messenger in Greek tragedy*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Baudrillard, Jean. 2001. *Simulacija i zbilja*. Rade Kalanj, ur. Prevod: Gordana Popović-Vujičić. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Bauman, Zygmunt. 1999. *Culture as praxis*. London: SAGE Publications Ltd.
- Beloff, Halla. 2001. „Lesbian mask: Beauty and other negotiations.” U *Masquerade and identities: Essays on gender, sexuality and marginality*. Efrat Tseëlon, ur. London: Routledge, 54–72.
- Benjamin, Valter. 1974. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije.” U *Eseji*. Miloš Stambolić, ur. Prevod: Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 114–151.
- Bennet, Tony, Lawrence Grossberg i Meaghan Morris, ur. 2005. *New keywords: A revised vocabulary of culture and society*. New Jersey: Blackwell Publishing.
- Bergson, Anri. 1958. *O smijehu*. Prevod: Srećko Džamonja. Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša.
- Berne, Eric. 1964. *Games people play: The psychology of human relationships*. New York: Ballantine Books.
- Bernstein, Michael André. 1992. *Bitter carnival: Ressentiment and the abject hero*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Bodrijar, Žan. 1991. *Simulakrumi i simulacija*. Prevod: Frida Filipović. Novi Sad: IP svetovi.
- Bonds, Alexandra B. 2008. *Beijing opera costumes: The visual communication of character and culture*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

- Bosanquet, Bernard. 1888. „The philosophical importance of a true theory of identity.” U *JSTOR: Mind*, Vol. 13, No. 51, 365–369.
- Bostad, Finn, Craig Brandist, Lars Sigfred Evensen i Hege Charlotte Fabes, ur. 2004. *Bakhtinian perspectives on language and culture: Meaning in language, art and new media*. New York: Palgrave Macmillan.
- Brandist, Craig. 2002. *The Bakhtin circle: Philosophy, culture and politics*. London: Pluto Press.
- Brandist, Craig i Galin Tihanov, ur. 2000. *Materializing Bakhtin: The Bakhtin circle and social theory*. London: Macmillan Press.
- Brottman, Mikita. 2005. *High theory/low culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Buchan, Ian. 2004. „Deleuze and music: Introduction.” U *Deleuze and Music*. Ian Buchan i Marcel Swiboda, ur. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–19.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1982a. „Allegorical procedures: Appropriation and montage in contemporary art.” U *Artforum*, Vol. 21, No. 1, 43–56.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1982b. „Parody and appropriation in Francis Picabia, pop and Sigmar Polke.” U *Artforum*, Vol. 20, No. 7, 28–34.
- Burke, Seán. 2008. *The ethics of writing: Authorship and legacy in Plato and Nietzsche*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Butler, Judith. 1988. „Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory.” U *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, 519–531.
- Butler, Judith. 1999. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York, London: Routledge.
- Carmichael, Fiona. 2005. *A guide to game theory*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Casanova, Pascale. 2004. *The world republic of letters*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Cascardi, Anthony J. 1999. *Consequences of Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Castle, Terry. 1986. *Masquerade and civilization: The carnivalesque in eighteenth-century English culture and fiction*. Stanford: Stanford University Press.
- Castle, Terry. 1995a. *The culture of travesty: Sexuality and masquerade in eighteenth-century England*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Castle, Terry. 1995b. *The female thermometer: Eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*. New York, Oxford: Oxford University Press.

- Cavell, Stanley. 1979. *The claim of reason*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Cayley, Emma. 2006. *Debate and dialogue: Alain Chartier in his cultural context*. Oxford: Clarendon Press.
- Christie, Frances i J. R. Martin, ur. 1997. *Genre and institutions*. London, New York: Continuum.
- Coddon, Karin S. 1993. „Slander in an allow'd fool': *Twelfth night's* crisis of the aristocracy.” U *Studies in English Literature*, Vol. 33, No. 2, 309–325.
- Connelly, Frances S. 2003. „Introduction.” U *Modern art and the grotesque*. Frances S. Connelly, ur. Cambridge: Cambridge University Press, 1–19.
- Culler, Jonathan. 2001. *Književna teorija: vrlo kratak uvod*. Prevod: Filip Hameršak i Marijana Hameršak. Zagreb: AGM.
- Cvetić, Mariela. 2008. *O Frojdovom pojmu das Unheimliche u umetnosti. Fascinacije teorijom ili ka novoj teoriji vizuelnih umetnosti*. Beograd: Prodajna galerija „Beograd”.
- Čabarkapa, Lazar. 1999. *Kulturni identitet i pluralizam interesa*. Beograd: Prometej.
- Čolović, Ivan. 1996. *Etno. Priče o muzici sveta na Internetu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Debord, Guy. 1999. *Društvo spektakla & komentari*. Prevod: Goran Vujasinović. Zagreb: Bastrad Books: Arkzin.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari. 1987. *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Prevod i predgovor: Brian Massumi. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Dentith, Simon, ur. 1995. *Bakhtinian thought: An introductory reader*. London, New York: Routledge.
- Derida, Žak. 2007. *Pisanje i razlika*. Prevod: Vanda Mikšić. Sarajevo/Zagreb: Naklada Šahinpašić.
- Derrida, Jacques. 2003. *Geneses, genealogies, genres and genius: the secrets of the archive*. Prevod: Beverley Bie Brahic. New York: Columbia University Press.
- Desmond, William. 2003. *Art, origins, otherness: Between philosophy and art*. Albany: State University of New York Press.
- DiGangi, Mario. 1997. *The homoerotics of early modern drama: Cambridge studies in Renaissance literature and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dr. Seuss. 1960. *One fish, two fish, red fish, blue fish*. New York: Random House.
- Eliot, Thomas Stearns. 1920. „Tradition and the individual talent.” U *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methune.

- Erlmann, Veit. 1999. *Music, modernity, and global imagination: South Africa and the West*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Falzon, Christopher. 1998. *Foucault and social dialogue*. London, New York: Routledge.
- Fina, Anna de, Deborah Schif Frin i Michael Bamberg, ur. 2006. *Discourse and identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fitzpatrick, Joan. 2010. „‘I must eat my dinner’: Shakespeare’s foods from apples to walrus.” U *Renaissance Food from Rabelais to Shakespeare: Culinary Readings and Culinary Histories*. Joan Fitzpatrick, ur. Ashgate, 127–143.
- Freund, Gisèle. 1981. *Fotografija i društvo*. Prevod: Miljenko Mayer. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Gabriel, Markus i Slavoj Žižek. 2009. *Mythology, madness, and laughter. Subjectivity in German idealism*. London, New York: Continuum.
- Gaines, Jane. 1997. „Deviant eyes, deviant bodies: Queering feminist film theory.” U *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 41, 45–48.
- Genette, Gérard. 1979. *Narrative discourse: An essay in method*. Prevod: Jane E. Lewin. Predgovor: Jonathan Culler. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Genette, Gérard. 1992. *The architext: An Introduction*. Prevod: Jane E. Lewin. Predgovor: Robert Scholes. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the second degree*. Prevod: Channa Newman i Claude Doubinsky. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Gibson, Walter S. 2006. *Pieter Bruegel and the art of laughter*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Glendinning, Simon. 1998. *On being with others: Heidegger – Derrida – Wittgenstein*. London, New York: Routledge.
- Goff, Jacques le. 1977. *Time, work, & culture in the Middle ages*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigma*. London: Penguin.
- Goffman, Erving. 2000. *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Prevod: Jasmina Moskovljević i Ivana Spasić. Beograd: Geopoetika.
- Good, Peter. 2001. *Language for those who have nothing: Mikhail Bakhtin and the landscape of psychiatry*. New York, Boston, Dodrecht, London, Moscow: Cluwer Academic Publishers.

- Grace, Daphne. 2004. *The woman in the muslim mask: Veiling and identity in postcolonial literature*. London: Pluto Press.
- Grant, Barry Keith, ur. 2003. *Film genre reader III*. Austin: University of Texas Press.
- Griffiths, David. 1998. *The masquerades of Nigeria and Touch*. Hardwood Academic Publishers.
- Hacker, P. M. S. 1986. *Insight and illusion*. Oxford: Clarendon Press.
- Hall, Stuart. 2001. „Kome treba ‘identitet’?” U *Reč*, No. 64/10. Prevod: Sandra Veljković. 215–233.
- Hall, Stuart. 2006a. „Bilješke uz dekonstruiranje ‘popularnog’.” U *Politika teorije: Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Dean Duda, ur. Zagreb: Disput, 297–309.
- Hall, Stuart. 2006b. „Kulturalni studiji i njihovo teorijsko naslijeđe.” U *Politika teorije: Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Dean Duda, ur. Zagreb: Disput, 109–122.
- Hall, Stuart i Paul Du Gay, ur. 1996. *Questions of cultural identity*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Hallet, Garth L. 2008. *Linguistic philosophy: The central story*. New York: State University of New York Press.
- Hansen, Mark B. N. 2004. *New philosophy for new media*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Haraway, Donna. 1991. „A cyborg manifesto. Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century.” U *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 149–81.
- Harrison, S. J. 2007. *Generic enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: Oxford University Press.
- Hattaway, Michael, ur. 2010. *A new companion to English Renaissance literature and culture*, Vol. 1. Wiley-Blackwell.
- Heap, Shaun P. Hargreaves i Yanis Varoufakis. 1995. *Game theory: A critical introduction*. London, New York: Routledge.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. 1975. *Estetika*, Knj. 3. Prevod: N. Popović. Beograd: Bigz.
- Heng, Geraldine. 2003. *Empire of magic: Medieval romance and the politics of cultural fantasy*. New York: Columbia University Press.
- Hoffman, Todd. 2010. „Emma as a masquerade: Womanliness and power in Jane Austen’s Emma.” U *Psychoanalysis & La Femme*, Special Issue, 52–63.
- Hohne, Karen i Helen Wussow, ur. 1994. *A dialogue of voices: Feminist literary theory and Bakhtin*. Minneapolis: University of Minnesota.

- Holquist, Michael. 2002. *Dialogism: Bakhtin and his world*, Second edition. London, New York: Routledge.
- Huizinga, Johan. 1992. *Homo ludens: O podrijetlu kulture u igri*. Zagreb: Naprijed.
- Hurley, Kelly. 1996. *The gothic body: Sexuality, materialism and degeneration*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Idrizović, Muris, Abdulah Jesenković i Vladimir Knor, ur. 1989. *Rječnik stranih riječi*. Sarajevo: Književna zajednica Drugari.
- Ivanković, Željko. 2005. „Kulturni identitet: Mitsko stanje svijesti.” U *Status*, No. 6, 79–82.
- Irigaray, Luce. 1985. *This sex which is not one*. Prevod: Catherine Porter. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Jerotić, Vladeta. 2006. *Čovek i njegov identitet*. Beograd: Ars Libri.
- Jovičević, Aleksandra i Ana Vujanović. 2007. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Johnson, Richard. 2006. „Što su to uopće kulturalni studiji?” U *Politika teorije: Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Dean Duda, ur. Zagreb: Disput, 63–106.
- Kahlos, Maijastina. 2007. *Debate and dialogue*. Helsinki: Ashgate.
- Kajoa, Rože. 1979. *Igre i ljudi: Maska i zanos*, drugo izdanje. Prevod: Radoje Tatić. Beograd: Nolit.
- Knott, H. A. 2007. *Wittgenstein, concept possession and philosophy. A Dialogue*. New York: Palgrave Macmillan.
- Knowles, Ronald, ur. 1998. *Shakespeare and carnival: After Bakhtin*. London: Macmillan Press.
- Konstantinović, Zoran. 1969. *Fenomenološki pristup književnom delu*. Beograd: Prosveta.
- Kristeva, Julia. 1980. „Word, dialogue, and novel.” U *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva*. Leon S. Roudiez, ur. Prevod: Thomas Gora, Alice Jardine i Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 64-91.
- Kristeva, Julia. 2003. „The future of a defeat.” Intervju, autor: Arnaud Spire. U *Parallax*, Vol. 9, No. 2. London: Routledge, 21-26.
- Kun, Tomas S. 1974. *Struktura naučnih revolucija*. Prevod: Staniša Novaković. Beograd: Nolit.
- Kuryluk, Ewa. 1987. *Salome and Judas in the cave of sex*. Evanston, Illinois: Northwestern UP.

- Lacan, Jacques. 1949/2006. „The mirror stage as formative of the function as revealed in psychoanalytic experience.” U *Écrits*. Prevod: Bruce Fink. New York, London: W. W. Norton & Company, 2006, 75–81.
- Lacan, Jacques. 1958/2006. „The signification of the phallus.” U *Écrits*. Prevod: Bruce Fink. New York, London: W. W. Norton & Company, 575–585.
- Leach, Elizabeth Eva. 2010. „Music and verbal meaning: Machaut’s polytextual songs.” U *Speculum*, No. 85, 567-591.
- Lee, Ann. 2008. *Appropriation: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Leitch, Vincent B., ur. 2001. *The Norton anthology of theory and criticism*. W. W. Norton & Company, Inc.
- Lenning, Alkeline van, Saskia Maas i Wendy Leeks. 2001. „Is womanliness nothing but a masquerade? An analysis of *The crying game*.” U *Masquerade and identities: Essays on gender, sexuality and marginality*. Efrat Tseëlon, ur. London: Routledge, 83–100.
- Liebes, Tamar i James Curran, ur. 1998. *Media, ritual and identity*. London, New York: Routledge.
- Littlejohn, Stephen W. i Karen A. Foss, ur. 2005. *Encyclopedia of communication theory*. London: SAGE Publications Ltd.
- López, José i Garry Potter, ur. 2001. *After postmodernism: An introduction to critical realism*. London, New York: The Athlone Press.
- Macovski, Michael S. 1994. *Dialogue and literature*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Mäyrä, Frans. 2008. *An introduction to game studies: Games in culture*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: SAGE Publications.
- McGinn, Marie. 2006. *Elucidating the 'Tractatus'*. Oxford: Clarendon Press.
- McKenzie, Jon. 2001. *Perform or else*. London, New York: Routledge.
- McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg galaxy: The making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press.
- McLuhan, Marshall. 1992. *Die magischel Kanäke: Understanding media*. Düsseldorf, Wien, New York, Moskau: ECON Verlag.
- McRobbie, Angela. 1997. „Bridging the gap: Feminism, fashion and consumption.” U *Feminist Review*, No. 55, 73–89.
- McRobbie, Angela. 2009. *The aftermath of postfeminism: Gender, culture and social change*. London: Sage Publications.

- Meads, Chris. 2010. „Narrative and dramatic sauces: Reflections upon creativity.” U *Renaissance Food from Rabelais to Shakespeare: Culinary Readings and Culinary Histories*. Joan Fitzpatrick, ur. Ashgate, 145–166.
- Mignolo, Walter D. 1995. *The darker side of the Renaissance: Literacy, territoriality, & colonization*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Miller, Willian Ian. 1997. *The anatomy of disgust*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Milner, Andrew i Jeff Browitt. 2002. *Contemporary cultural theory*. Crows Nest: Allen&Unwin.
- Milosavljević, Smiljka. 2011. *Identitetska pozicioniranja Džona Zorna*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju.
- Mirecki, Paul i Marvin Meyer, ur. 2001. *Magic and ritual in the ancient world*. Leiden, Boston, Köln: Brill.
- Moravski, Stefan. 1974. *Predmet i metoda estetike*. Beograd: Nolit.
- Nesbitt, Nick. 2004. „Deleuze, Adorno and the composition of musical multiplicity.” U *Deleuze and Music*. Ian Buchan and Marcel Swiboda, ur. Edinburgh: Edinburgh University Press, 54–75.
- Oliva, Akile Bonito i Đulio Karlo Argan. 2006. *Moderna umetnost: 1770–1970–2000*, Vol 3. Prevod: Milena Marjanović. Beograd: Clio.
- Olson, Douglas S., ur. 2007. *Broken laughter: Select fragments of Greek comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Owens, Jessie Ann. 1997. *Composers at work: The craft of musical composition 1450–1600*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Pechey, Graham. 2007. *Mikhail Bakhtin: The word in the world*. London, New York: Routledge.
- Pesce, Dolores, ur. *Hearing the motet: Essays on the motet of the Middle Ages and Renaissance*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Platon. 2002. *Država*. Prevod: Albin Vilhard i Branko Pavlović. Predgovor: Veljko Korać. Objasnjenja i komentari: Branko Pavlović. Beograd: Beogradsko grafičko-izdavački zavod.
- Platter, Charles. 2007. *Aristophanes and the carnival of genres*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Popović, Tanja. 2007. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
- Purkiss, Diane. 2010. „Crammed with distressful bread? Bakers and the poor in early modern England.” U *Renaissance Food from Rabelais to Shakespeare: Culinary Readings and Culinary Histories*. Joan Fitzpatrick, ur. Ashgate, 11–24.

- Rable, Fransoa. 1989. *Gargantua i Pantagruel*. Prevod: Stanislav Vinaver. Beograd: Biblioteka Svetska književnost.
- Reed, Walter L. 1987. „The problem of Cervantes in Bakhtin’s poetics.” U *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. Bruce R. Burningham, ur. Illinois State University, 29–37.
- Renkema, Jan, ur. 2009. *Discourse, of course: An overview in discourse studies*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Ribiero, Aileen. 1984. *The dress worn at masquerades in England 1730 to 1790*. New York: Garland Published.
- Richardson, Todd M. 2011. *Pieter Bruegel the Elder. Art discourse in the sixteenth-century Netherlands*. Ashgate.
- Rickford, John Russel i Russell John Rickford. 2000. *Spoken soul: The soul of Black English*. New York, Chichester, Weinheim, Brisbane, Singapore, Toronto: John Wiley & Sons, Inc.
- Riggio, Milla Cozart. 2004. „Time out or time in? The urban dialectic of carnival.” U *Carnival, Culture in action: The Trinidad experience*. Milla Cozart Riggio, ur. London, New York: Routledge, 13–30.
- Riviere, Joan. 1929/1986. „Womanliness as a masquerade.” U *Formations of Fantasy*. Victor Burgin, James Donald i Cora Kaplan, ur. New York: Methuen & Co., 35-44.
- Robins, K. 2005. „Identity.” U *New Keywords: A revised vocabulary of culture and society*. Tony Bennett, Lawrence Grossberg i Meaghan Morris, ur. Malden, MA: Blackwell, 172–175.
- Romp, Graham. 1997. *Game theory: Introduction and applications*. Oxford: Oxford University Press.
- Rosenberg, Justin. 2005. „Globalization theory: A post mortem.” U *International Politics*, No. 42. Falmer, Brighton: University of Sussex, 2–74.
- Russel, Bertrand. 1946. *A history of Western philosophy*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Russo, Mary. 1986. „Female grotesques: Carnival and theory.” U *Feminist Studies / Critical Studies*. Theresa de Lauretis, ur. Bloomington: Indiana University Press, 213-229.
- Sage, Rose i Cecil Robinson. 2006. „Beyond essentialist critiques: The co-development of individual and society within Erik Erikson’s psychosocial theory of identity development.” U *ICLS*. Alabama: University of Alabama Press, 620–626.
- Said, Edward W. 1993. *Culture and imperialism*. New York: Vintage Books.
- Sax, William S., Johannes Quack i Jan Weinhold, ur. 2010. *The problem of ritual efficacy*. Oxford: Oxford University Press.
- Schechner, Richard. 2003. *Performance theory*. London, New York: Routledge.

- Schechner, Richard. 2004. „Carnival (theory) after Bakhtin.” U *Carnival, Culture in action: The Trinidad experience*. Milla Cozart Riggio, ur. London, New York: Routledge, 3–11.
- Schelling, Friedrich i Wilhelm Joseph. 1989. *The philosophy of art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sheppard, Anthony W. 2001. *Revealing masks: Exotic influences and ritualized performance in modernist music theater*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Sherman, Yael. 2004. „Tracing the carnival spirit in Buffy the vampire slayer: Feminist reworkings of the grotesque.” U *Thirdspace*, Vol. 2, No. 2, 89–107.
- Smith, Paul i Carolyn Wilde, ur. 2002. *A companion to art theory*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Solodow, Joseph B. 2010. *Latin alive: The survival of Latin in English and the romance languages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sommerstein, Alan H. 2009. *Talking about laughter and other studies in Greek comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Srećković, Biljana. 2011. *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju.
- Steele, Valerie. 2001. „Fashion, fetish, fantasy.” U *Masquerade and Identities: Essays on gender, sexuality and marginality*. Efrat Tseñlon, ur. London: Routledge, 73–82.
- Stengel, Bernhard von. 2008. *Game theory basics*. London: London School of Economics, Department of Mathematics.
- Storey, John. 2004. *Cultural theory and popular culture: An introduction*. Peking: Pearson Education Asia Limited, Peking University Press.
- Stros, Klod Levi. 1979. *Totemizam danas*. Ivan Čolović, ur. Prevod: Ivan Čolović i Boško Čolak-Antić. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Dragićević Šešić, Milena. 2001. „The street as political space: Walking as protest, graffiti, and the student carnivalization of Belgrade.” U *New Theatre Quarterly*, Vol. 17, No. 1, 74–86.
- Štekauer, Pavol. 2002. „On the theory of neologisms and nonce-formations.” U *Australian Journal of Linguistics*, Vol. 22, No. 1, 97–112.
- Šuvaković, Miško. 1995. *Postmoderna*. Beograd: Narodna knjiga.
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky i Ghent: Vless&Beton.

Šuvaković, Miško. 2006. *Diskurzivna analiza: Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Teofrast. 1947. *Karakteristi*. Prevod: Niko Majnarić. Zagreb: Matica hrvatska.

Thong, Tracy. 2010. „Performances of the banquet course in early modern drama.” U *Renaissance Food from Rabelais to Shakespeare: Culinary Readings and Culinary Histories*. Joan Fitzpatrick, ur. Ashgate, 107–126.

Tierney, Helen. 1999. *Women's studies encyclopedia*. Westport, CT: Greenwood Press.

Tomasik, Timothy J. 2010. „Fishes, fowl, and *la fleur de toute cuisine*: Gaster and gastronomy in Rabelais's *Quart livre*.” U *Renaissance Food from Rabelais to Shakespeare: Culinary Readings and Culinary Histories*. Joan Fitzpatrick, ur. Ashgate, 25–54.

Topalović, Veljko i Dušan Mladenović, ur. 2011. *Vilijam Šekspir: Sabrana dela*. Beograd: Zavod za udžbenike.

Torop, Peeter. 2002. *Translation as translating as culture*. University of Tartu, Department of Semiotics.

Tseëlon, Efrat. 2001a. „Introduction: Masquerade and identities.” U *Masquerade and Identities: Essays on gender, sexuality and marginality*. Efrat Tseëlon, ur. London: Routledge, 1–18.

Tseëlon, Efrat. 2001b. „Reflections on mask and carnival.” U *Masquerade and identities: Essays on gender, sexuality and marginality*. Efrat Tseëlon, ur. London: Routledge, 18–37.

Twigg, Julia. 2009. „Clothing, identity and the embodiment of age.” U *Aging and identity: A postmodern dialogue*. J Powell i T. Gilbert, ur. New York: Nova Science Publishers, 1–19.

Unamuno, Migel de. 2006. „Večna tradicija.” U *Zenit*, No. 1, 30–34.

Veenstra, Jan R. i Laurens Pignon. 1997. *Magic and divination at the courts of Burgundy and France*. New York: Brill.

Voloshinov, V. N. i M. Bakhtin. 1927/1994. „Critique of Freudianism.” U *The Bakhtin Reader*. Pam Morris, ur. Prevod: I. R. Titunik. London: Arnold, 38–47.

Voloshinov, V. N. i M. Bakhtin. 1929/1994. „Language as dialogic interaction.” U *The Bakhtin Reader*. Pam Morris, ur. Prevod: L. Matejka i I. R. Titunik. London: Arnold, 48–60.

Vološinov, V. N. 1973. *Marxism and the philosophy of language*. Prevod: Ladislav Matejka i I. R. Titunik. New York, London: Seminar Press.

Ward, A. W., A. R. Waller, W. P. Trent, J. Erskine, S. P. Sherman i C. Van Doren, ur. 2000. *The Cambridge history of English and American literature: An encyclopedia in eighteen volumes*. New York: G. P. Putnam's Sons, Cambridge: Cambridge University Press.

Warley, Christopher. 2005. *Sonnet sequences and social distinction in Renaissance England*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weaver-Hightower, Rebecca. 2007. *Castaways, cannibals, and fantasies of conquest*. University of Minnesota.

Wiegand, Edda, ur. 2008. *Dialogue and rhetoric*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Williams, Raymond. 2006. „Analiza kulture.” U *Politika teorije: Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Dean Duda, ur. Zagreb: Disput, 35–58.

Wilsher, Toby. 2007. *The mask handbook: A practical guide*. New York: Routledge.

Wyatt, Michael. 2005. *The Italian encounter with Tudor England*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zanker, Paul. 1996. *The mask of Socrates: The image of the intellectual in antiquity*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.

VEBOGRAFIJA

- „Appropriate.” <http://dictionary.reference.com/browse/appropriate>, pristupljeno 2. 3. 2012.
- „Appropriation.” <http://dictionary.reference.com/browse/appropriation>, pristupljeno 2. 3. 2012.
- „Appropriation (art).” [http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_\(art\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_(art)), pristupljeno 2. 3. 2012.
- „Appropriation (music).” [http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_(music)), pristupljeno 2. 3. 2012.
- „Aproprijacija.” <http://www.vokabular.org/?lang=sr-lat&search=aproprijacija>, pristupljeno 2. 3. 2012.
- Bošković, Marina. 2012. „Avangarda danas: aproprijacija savremenih tehnologija.” <http://marinaboskovic.posterous.com/avangarda-danas-aproprijacija-savremnih-tehno>, pristupljeno 30. 3. 2012.
- Boyle, Laura. 2011. „The masked ball.” <http://www.janeausten.co.uk/the-masked-ball>, pristupljeno 28. 3. 2012.
- Brown, Mark. 2008. „Solved: Mystery of The ugly duchess – and the Da Vinci connection.” <http://www.theguardian.com/culture/2008/oct/11/art-painting>, pristupljeno: 26. 1. 2015.
- „Cultural appropriation.” http://en.wikipedia.org/wiki/Cultural_appropriation, pristupljeno 6. 3. 2012.
- Enewaridideke, Enkapou. 2008. „Nigeria: The Ijaw masquerade culture and the ‘born again’ critics.” <http://allafrica.com/stories/200812170350.html>, pristupljeno 2. 3. 2012.
- Federmajer, Eva. 1998/2015. „Nova Crnkinja i maskarada.” U *Ženske studije*, No. 10. <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-10/190-nova-crnkinja-i-maskarada>, pristupljeno 2. 3. 2015.
- Fiore, Adriano Alves i Miguel Luiz Contani. 2014. „Argumentative elements of Bakhtinian carnivalization in the iconography of heavy metal.” http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732014000100004&script=sci_arttext&tlng=en, pristupljeno 3. 3. 2015.
- Freud, Sigmund. 1919. „The ‘uncanny’.” <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, pristupljeno 4. 12. 2012.
- Gersh-Nesic, Beth. S. a. „Art History Definition: Appropriation / Appropriation Art.” http://arthistory.about.com/od/glossary_a/a/a_appropriation.htm, pristupljeno 30. 3. 2012.
- Graw, Isabelle. 2010. „Dedication replacing appropriation: fascination, subversion, and dispossession in appropriation art.” <http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/12/04.-Graw.pdf>, pristupljeno 1. 3. 2012.

- Kak, Subhash. 2004. „Ritual, masks, and sacrifice.” <http://subhask.okstate.edu/sites/default/files/Ritual-Masks-Sacrifice.pdf>, pristupljeno 3. 6. 2012.
- Kettner, Michele Nascimento. 2011. „Hybridism and carnivalization in the mangroves.” <https://globalgraffmag.wordpress.com/2011/10/15/hybridism-and-carnivalization-in-the-mangroves/m>, pristupljeno 2. 4. 2012.
- Magowan, Robyn. 2007. „Social masquerade: A theoretical and practical analogy as applied to selected case studies of battered women in Johannesburg.” Doktorska disertacija, University of Johannesburg. Dostupna na: <https://ujdigispace.uj.ac.za/bitstream/handle/10210/2390/MFA%20Dissertation.%20Robyn%20Magowan.%20Social%20Masquerade%2023%20May%2020.pdf?sequence=1>, pristupljeno 6. 8. 2013.
- McRobbie, Angela. 2013. „On the illusion of equality for women.” Intervju za *Social Science Bites*, dostupan na: <http://www.socialsciencespace.com/2013/06/angela-mcrobbe-on-the-illusion-of-equality-for-women/>, pristupljeno 2. 4. 2014.
- Picton, John. S. a. „African dance.” <http://www.britannica.com/art/African-dance>, pristupljeno 8. 5. 2012.
- Robinson, Andrew. 2011a. „In theory Bakhtin: Dialogism, polyphony and heteroglossia.” <https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-1/>, pristupljeno 12. 2. 2015.
- Robinson, Andrew. 2011b. „In theory Bakhtin: Carnival against capital, carnival against power.” <https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-2/>, pristupljeno 12. 2. 2015.
- Sandler, Sergei, ur. 2014. „Bakhtin on Shakespeare: Excerpt from ‘Additions and changes to Rabelais’.” http://www.academia.edu/6644479/Bakhtin_on_Shakespeare_Excerpt_from_Additions_and_Changes_to_Rabelais_, pristupljeno 2. 4. 2015.
- Smith, Moira. 2008. „Laughter: nature or culture?” Studija pročitana na simpozijumu *International Society for Humor Research*, Alcalá de Henares, Spain. Dostupna na: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3162/Laughter%20nature%20culture1.pdf>, pristupljeno 6. 5. 2013.
- Dragičević Šešić, Milena. 1997. „Ulica kao politički prostor: prostor karnevalizacije.” U *Sociologija. Časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju*, 39/1997. Dostupno na: http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XXXIX_1/Cl06/show_html?st_dlang=ser_lat, pristupljeno 2. 4. 2015.
- Todorović, Ivana M. 2013. *Dijahronijska analiza nekih aspekata drugosti u anglofonij književnosti*. Doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu: Filološki fakultet. Dostupna na: <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:6269/bdef:Content/get>, pristupljeno 8. 4. 2014.

Wyly, Elvin. 2012. „Renaissance, urbanization, urban design, and urban planning.”
<http://ibis.geog.ubc.ca/~ewyly/g350/renaissance.pdf>, pristupljeno 12. 5. 2012.

Izjava o autorstvu

Potpisana Smiljka Jovanović

Broj indeksa F11 / 09

Izjavljujem

da je doktorska disertacija pod naslovom

Mogućnosti teorijske apropijacije: Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada,
- da predložena disertacija u celini ni u delovima nije bila predložena za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih visokoškolskih ustanova,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršila autorska prava i koristila intelektualnu svojinu drugih lica

Potpis doktoranda

U Beogradu, _____

Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada

Ime i prezime autora Smiljka Jovanović
Broj indeksa F11 / 09
Studijski program Teorija umetnosti i medija
Naslov rada Mogućnosti teorijske aproprijacije: Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji
Mentor dr Vesna Mikić, red. prof.

Potpisana Smiljka Jovanović

Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog rada istovetna elektronskoj verziji koju sam predala za objavljivanje na portalu Digitalnog repozitorijuma Univerziteta u Beogradu.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta u Beogradu.

Potpis doktoranda

U Beogradu, _____

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku „Svetozar Marković” da u Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu unese moju doktorsku disertaciju pod naslovom

Mogućnosti teorijske aproprijacije: Karneval i maskarada u kulturi, umetnosti i teoriji

koja je moje autorsko delo.

Disertaciju sa svim priložima predala sam u elektronskom formatu pogodno za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučila.

1. Autorstvo
2. Autorstvo – nekomercijalno
3. **Autorstvo – nekomercijalno – bez prerade**
4. Autorstvo – nekomercijalno – deliti pod istim uslovima
5. Autorstvo – bez prerade
6. Autorstvo – deliti pod istim uslovima

Potpis doktoranda

U Beogradu, _____

BIOGRAFIJA

Smiljka Jovanović (Valjevo, 1982) diplomirala je 2009. godine na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Iste godine upisala je interdisciplinarnu doktorsku studiju, Teorija umetnosti i medija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu. Od 2009. do 2011. godine radila je u Nototeci RTS, gde se bavila arhivarskim i promoterskim delatnostima naredne dve godine. U tom periodu, napisala je preko pedeset prikaza, kritika, programskih knjižica i protokolarnih tekstova za nastupe svih sedam ansambala Muzičke produkcije RTS. Njen diplomski rad, *Identitetska pozicioniranja Džona Zorna*, objavljen je 2011. godine kao knjiga u okviru edicije *Muzikološke studije – interpretacije Les beaux excentriques* u izdanju Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Autorka je više naučnih tekstova iz oblasti muzikologije i teorije umetnosti i medija (izbor: „Kontradikcije muzičkih identiteta Džona Zorna”, u *Od Platona do Džona Zorna, Muzikološke studije – Zbornik studentskih radova*, Beograd: Katedra za muzikologiju, FMU, 2008, 349–362; „Jump cut tehnika filmske montaže Žan-Lika Godara i file cards kompozicioni metod Džona Zorna: analogije i implikacije”, u *ART+MEDIA, Časopis za studije umetnosti i medija / Journal of Art and Media Studies*, No. 6, 2014, 66–72; „Defining Jewish-ness: Hints and Tips in John Zorn’s (Extra)Musical Package”, rad pročitao na simpozijumu *Musical Practices – Continuities and Transitions: The Twelfth International Conference of the Department of Musicology of the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade* (2014), u štampi; „Glas kao maskarada: Audibilni rodni performans u nekoliko reprezentativnih teorijskih diskursa o ženskom identitetu”/„Voice as masquerade: Audible gender performance in several representative theoretical discourses on female identity”, u *Novi zvuk – internacionalni časopis za muziku/New Sound – International Magazine for Music*, No. 45, u štampi). Kao student bila je korisnica stipendije za mlade talente Opštine Valjevo. Autorka je muzike za dva kabarea Boška Milosavljevića.