

Ogromni korpus Bahtinovih spisov, s tem pa njegov pomen in predvsem njegov metodološki prispevek k moderni znanosti o literaturi, zlasti k tartujski šoli semiotike in k smerem literarnih raziskav na zahodu, ki so naklonjene marksističnim raziskovalnim perspektivam, se šele postopoma razkriva, čeprav gre za dela, ki so nastala že pred približno petdesetimi, štiridesetimi ali najmanj tridesetimi leti. K nenavadni usodi teh izjemnih spisov pa niso prispevale samo posebne razmere v Rusiji v tridesetih letih, ko so se nekatera njegova dela preprosto „izgubila“ na poti v tiskarno, temveč ne nazadnje tudi avtor sam, saj nekaterih spisov, potem ko so uredniki zahtevali od njega določene korekcije stališč, ni hotel objaviti; tako sta to prevzela nase V. N. Vološinov, muzikolog, in P. N. Medvedjev, uslužbenec založbe, oba torej izven literarne stroke, sicer pa iz Bahtinovega kroga, kateremu je med znanimi imeni pripadal tudi M. Chagall. V teh zgodnjih letih je Bahtin objavil pod svojim imenom le *Probleme poetike Dostojevskega* I. 1929, ki jih pri nas poznamo po drugi, dopoljeni in predelani izdaji iz leta 1963. To leto je za prisotnost Bahtinovega dela sploh pomembno, saj je tedaj pravkar formirana grupa ruskih strukturalistov okrog Uspenskega in zlasti Ivanova ter Lotmana videla v njem neposrednega predhodnika. Sledili so spisi o Bahtinovem krogu in njegovem pristopu k vprašanju literature, s tem pa „rehabilitacija“ in številne izdaje njegovih že znanih in še ne objavljenih spisov; med njimi je bilo 1965 tudi pričujoče zajetno in moderno koncipirano monografsko delo o ustvarjanju F. Rabelaisa in ljudski kulturi srednjega veka in renesanse, ki je tega osamljenega velikana na začetku novoveške evropske proze na novo osvetlilo in s tem pravzaprav odkrilo v vseh njegovih literarno umetniških in estetskih razsežnostih.

Bahtin (1895–1975), literarni teoretik-filozof, sodobnik formalistov, je s svojih stališč o raziskovanju literature vseskozi vodil ustvarjalen in kritičen dialog s formalistično šolo, čeprav ji ni odrekal vrednosti njenih prispevkov in deloma tudi njenih perspektiv – nasprotno, celo poudarjal jo je. Predvsem je opozarjal na najbolj tipične in nevarne težnje formalistov, da fenomen umetnosti reducirajo na čisto materialnost, skratka, izrekal je kritiko vulgarnega formalizma, ki je bil deloma presežen že 1924 z delom J. Tinjanova (*Problem pesniškega jezika*), 1926 pa deklarativno z znanimi Jakobsonovimi in Tinjanovimi formulacijami, da „imanenca literarnega dela ni totalna“ in da „literarno delo stoji v kompleksu relacij z drugimi strukturami, ki jih je tudi potrebno upoštevati v preučevanju literarnega razvoja“.

Ko Bahtin izreka kritiko vulgarnega formalizma, vztraja ravno pri razumevanju umetnosti kot komunikacije, hkrati pa stoji na stališču, da je njena forma na poseben način aktivna v izražanju in posredovanju sistema vrednot, pripadajočega določenemu zgodovinskemu razumevanju. Bahtinove pripombe v tej točki utirajo pot razvoju Opojaza v „zreli“, pretežno v območju praškega kroga formulirani strukturalizem, katerega temeljna metodološka premisa je, da je sleherna vsebinskost oformljena in da vsaka forma obstaja zaradi svoje vsebine. Po Bahtinovi teoriji je forma, kolikor jo lahko mislimo abstraktno izločeno, v umetniški strukturi aktivna kot specifičen aspekt sporočila. „Najbolj izvorna ideja Bahtinovih polemičnih študij se nanaša na vsebinsko

PREGLEDI

Jola Škulj:

Vprašanje grotesknega

Ob knjigi
Mihaila Bahtina
»Stvaralaštvo
Fransoa
Rablea«*

* Srbski prevod, Nolit, Beograd, 1978.

naravo umetnosti,“ poudarja K. Pomorska, „na pojem, ki je najbolj nejasen v estetikah do današnjih dni. Kot pravi avtor, so ‚vsebinsko‘ najbolj pogosto pojmovali kot inertni ‚kaos‘, kot surogat za ‚življenje‘, ki ga umetnik transformira v nekakšen red. Bahtin trdi, da je ‚vsebinska‘ oziroma samo ‚življenje‘ nekaj že organiziranega skozi človekove postopke in spoznanja in zato napolnjena s sistemom vrednot, preden vstopa v umetniško strukturo. Umetniška struktura ta organizirani ‚material‘ samo transformira v nov sistem, katerega posebnost je, da označuje nove vrednosti“ (PTL, april 1978, str. 380–381).

Temeljna razlika med Bahtinovim pristopom k pojmovu literature in formalisti je v tem, da Bahtin obravnavanja ne reducira zgolj na sistemska vprašanja, pač pa problematiko ugledovanja bistev literarnih pojavov, t.j. njihove sistemskosti, povezuje z zgodovinsko pogojenostjo in utemeljenostjo, ki po njegovem integralno sooblikuje življenje in menjava struktur v umetnosti. Takšno nadgrajevanje formalističnih teoretskih izhodišč in metodologije s perspektivami poglobljenega historizma je v tridesetih letih pomagalo vzdrževati pozitivno dediščino formalistov, hkrati pa je omogočalo konstituiranje tedaj še povsem „mlade“ – kot jo imenuje sam Bahtin – marksistične znanosti o književnosti. Številne njegove razprave omenjajo v podnaslovu pojem sociologije, čeprav bi se ga dalo zamenjati tudi z drugačnimi pojmi. Spis „O formalni metodi v znanosti o književnosti“, objavljen pod imenom Medvedjeva, ima podnaslov „Kritični uvod v sociološko poetiko“; ali spis „Marksizem in filozofija jezika“, objavljen pod imenom Vološinova, se v podnaslovu glasi „Razprava o uporabi sociološke metode v lingvistiki“; podoben podnaslov pa bi lahko nosili tudi njegovi knjigi o Dostojevskem ali Rabelaisu, saj Bahtin vprašanje žanrskih določil, to je vprašanje bistva določenega literarnega pojava v zgodovini, povezuje z vprašanji bistvenih določil za posamezno fazo zgodovinske eksistence, ali če navedemo njegove besede: „Vsaka nova zvrst ima prioriteto sfero eksistence in je glede nanjo nezamenljiva“ (Problemi poetike Dostojevskega, shr. izdaja, stran 355).

V tem smislu bi lahko opredelili tudi koncepcijo njegovega spisa o Rabelaisu, ki je pravzaprav kasnejši natis njegove disertacije, obranjene leta 1946, le da je poglavje o Rabelaisu in zgodovini realizma, tudi o zvezi Rabelais – Gogolj, izpuščeno. Bahtina zanima v *Gargantui in Pantagruelu* kompleksnost renesančnega realizma, v kateri se križata dva tipa razumevanja sveta, prvi s poreklom iz ljudstva in drugi s poreklom iz razredne družbe. Ta spis o naravi Rabelaisovega ustvarjanja je pravzaprav teoretski premislek groteske, opredelitev bistva groteskosti, njenih izvorov in njenih kasnejših zgodovinskih variant ter pogojenosti teh modifikacij. Hkrati pa se tudi kritično sooča s posameznimi teorijami o značaju grotesknega, zlasti s takšnimi izjavami, ki so grotesknost interpretirale le enostransko in niso mogle ugledati in zadovoljivo formulirati njene kompleksnosti, njenega bistva, ker so jo opredeljevale samo s svojega lastnega historičnega stališča. Očitno je tudi, da je Bahtin posamezne odstavke tega spisa za izdajo dopolnil, prav gotovo vsaj tiste, v katerih polemizira s Kayserjevimi definicijami grotesknega (W. Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, 1957), ki po Bahtinu lahko veljajo samo za tip moderne groteske, nikakor pa ne za izvorni arhaično antični ali kasnejši renesančni ali še kasnejši modificirani tip groteske.

Pred Bahtinom groteska ni dobila globalne obravnave in ocene in si sploh ni zagotovila dostojnega mesta v novoveški estetiki. Kayserjeva teorija o grotesknem v slikarstvu in pesništvu je po Bahtinovem mnenju sicer prvo resno delo o teoriji groteske z „vrednimi observacijami in subtilnimi analizami“, vendar njegova koncepcija ne opredeljuje temeljnih določil groteske. To bistvo naj bi opredeljevala šele osrednja Bahtinova teza o izvoru grotesknega v ljudski kulturi smeha ter teza o groteski kot karnevalskem odnosu do sveta. V tem so – po Bahtinu – pogojeni vsi groteskni motivi in simboli, hkrati pa v tem temeljijo tiste razsežnosti groteske, ki jih označujejo pojmi občeljudskost, univerzalnost in ambivalentnost. Med takšne najosnovnejše poteze ljudske kulture smeha sodita tudi svoboda in utopičnost grotesknega sveta.

Groteska je za Bahtina – po svoje ustreza temu Heglova koncepcija simbolnega – najstarejši način prikazovanja, prvotno arhaičen, mitski, ljudski, šele kasneje nizko demokratski. Pravzaprav obstaja kot realistična prvina v vseh treh antičnih fazah, čeprav tedaj še nima niti skupnega imena niti teoretske osmislitve; sam termin groteska se pojavi šele konec 15. stoletja, medtem ko je širše in poglobljeno pojmovan šele v drugi polovici 18. stoletja, ko je groteska samo še forma knjižne tradicije brez prave eksistencialno-zgodovinske podlage.

Groteska je za Bahtina torej forma in simbol karnevalskega jezika; moment karnevalske parodičnosti pa je daleč stran od čiste negativne in formalne paradije novejših obdobj. Že v izhodišču se Bahtin vprašuje, kaj je bistvo karnevalske kulture, kakšen je njen sociološki smisel, in šele skozi takšne razjasnitve si lahko zastavlja vprašanje o funkciji grotesknega oziroma vprašanje, kaj pomeni svet grotesknega v formalnem in idejno vsebinskem smislu. – Sociološko bistvo karnevalskosti je – poudarja avtor – v odpravljanju socialnih razlik; to je svet, ki ne pozna hierarhičnih odnosov, svet igre, ki je hkrati življenje, svet brez norm in pravil, svet svobode, svet, ki spaja idealno z realnim, svet utopičnosti. V uvodu poda avtor pregled temeljnih problemov karnevalskih form, ki po njegovem prepričanju – in to je ena pomembnih tez tega spisa – nikakor niso parcialni žanri, pač pa bistven del srednjeveške kulture in takratnega človekovega odnosa do sveta. Analiza *Gargantue in Pantagruela* je pravzaprav pionirsko preučevanje eksistencialno-zgodovinske podlage oziroma socialno-zgodovinske funkcije karnevalskih form, njihovega psihološkega smisla in strukturnih zakonitosti. Karnevalskost kot kulturna, estetska in književna norma – vendar ne da bi bila ugledana kot inherentna forma in princip srednjega veka – kakršne so se preučevalci edino lotili, ni mogla razkriti svojih temeljnih lastnosti, in prav tu se skriva odgovor, zakaj Rabelais, ki je iz te tradicije izšel, ni našel pravega razumevanja in tudi ni imel pravega kontinuiranega vpliva v zgodovini evropskega romana, zlasti pa ne na produkcijo 19. stoletja, ki ji je bil tip karnevalske kulture še zlasti tuj. V Rabelaisovem delu so odkrivali le satirične komponente groteske, ne pa tudi njene pozitivnosti in univerzalnosti. Bahtin ne zanika, da je znanstvene literature o ljudski kulturi smeha zlasti v območju folkloristike ogromno; to so sicer skrupulozne, a neosmišljene razprave o karakteristikah in simbolih ter genezi motivov, vendar ugotavlja, da jim manjka prave poenotenosti, da so brez teoretskih spoznanj in brez historičnega ugledovanja bistva.

Zlasti neraziskan je ostal problem vpliva te tradicije na evropsko literaturo, kolikor pojav groteske sploh ni bil zanemarjen.

Že v uvodu opredeljuje Bahtin bistvene konstante karnevalskih form in groteske, poteze, kot so prevladovanje materialno telesnega načela, princip grotesknega realizma (ki bi ga verjetno ustrežneje imenovali groteskni verizem), telesno kot princip socialno-kozmičnih razsežnosti in hkrati nedeljivost telesno-socialno-kozmičnega ter moment stihijskosti, elementarnosti kot pozitivno načelo, kot univerzalna resnica tedanjega človeka, ki ne deluje v razliki, ampak v skladu s svetom. Ugledovanje pozitivnih razsežnosti groteske in njenih parodičnih sredstev je sploh eden temeljnih Bahtinovih prispevkov k teoriji groteske. Načelne razprave o groteski od predromantike do novejših avtorjev (npr. od Fr. Schlegla in Jeana Paula do W. Kayserja) so moment parodičnosti v groteski pripisovale razsežnostim nihilizma, kar je deloma res ustrezalo romantični in moderni varianti groteske, nikakor pa ne njenemu izvornemu žanrskemu bistvu. Iz te ugotovitve je tudi razvidno, da omenjene teorije niso upoštevale v svojih pregledih niti zgodovine groteske niti zgodovinskih temeljev in iz njih izvirajočih določil različnih variant. To pomeni tudi, da nobena teorija pred Bahtinovo ni ugledala zakonitosti o usihanju pozitivnih razsežnosti groteske skozi njeno zgodovino. Kaj za Bahtina pomeni ta pozitivni princip in s katerimi elementi groteske se povezuje?

Takšen pozitivni pomen imajo npr. princip telesnega v značilno groteskni slikah, princip smeha in princip zniževanja. Pozitivna razsežnost postane evidentna, brž ko upoštevamo Bahtinovo tezo o groteski kot „elementarno materialističnem in elementarno dialektičnem razumevanju življenja“ (str. 63). Prevajanje visokega, duhovnega, idealnega, abstraktnega na materialno telesni nivo, na nivo zemeljskosti, pomeni v območju rabelaisovske strukture afirmacijo ideje telesnega in s tem ideje o nerazdružljivi enotnosti sveta in človeka; to ni ne zgolj vitalizem ne doživetje groze, je čisto preprosto „vednost o veseli relativnosti prevladujočih resnic in moči“ (str. 18), je poseben način razumevanja eksistence, specifična koncepcija smrti in porajanja, kakršna je značilna za pripadajočo ideologijo srednjeveškega ljudstva in za renesančnega človeka sploh.

Ta ideologija je izražena v temeljni konstruktivni potezi groteske, kakršna je ambivalentnost: smrt in porajanje sta korelativni par, zato ni čudno, da se v Rabelaisovem romanu srečujemo s pojavom groteskno smešnih, celo veselih smrti, ki ob njih že stoji radoživost porajajočega življenja. Prav iz takšnega pojmovanja smrti in porajanja pa sledi še ena temeljna karakteristika groteske — odnos do časa. Tudi kategorijo časa obvladuje tu ambivalentnost: je hkrati minevanje in edina večnost. Toda medtem ko je arhaična groteska integrirala vase le razumevanje ciklične menjave časa v kontekstu naravnega in biološkega življenja, pa pojav renesančne groteske, ki sovпада z odkritjem zgodovinskega časa, že opredeljuje drugačno razumevanje, kar ima za posledico določene premike v ideološki in tematski sferi. Rabelais pade v ta vmesni prostor; vsebinsko še vzdržuje tradicionalno naravnost, deloma pa groteskne slike že prežema „zgodovinsko doživljanje časa“ in jim daje poseben smisel. Vendar koncepcija individualnosti — ugotavlja Bahtin — pri Rabelaisu še ni pojmovana v smislu novoveške metafizike subjektivitete.

Ko išče Bahtin odgovor o zgodovinskem smislu posameznih komponent groteske, si mora zastaviti vprašanja: funkcija česa je takšno pojmovanje smrti v Rabelaisovem romanu, kaj pomeni to nepretrgano pirovanje in karnevalsko veselje do življenja, kakšna je funkcija grotesknega smeha in kaj pomeni svobodna fantazija grotesknega prikazovanja. „Smrt se v tem sistemu ne pojavlja kot negiranje življenja (. . .). Smrt tu vstopa v celovitost življenja kot njegov neobhodni moment, kot pogoj za njegovo neprestano obnavljanje in pomlajevanje.“ (Stran 60.) V tej zvezi Bahtin kot dober poznavalec freudizma – 1925 je pod imenom Vološinova izdal knjigo o freudizmu – polemizira s Kayserjevo definicijo groteske kot izraza za ID in pravi, da se „v grotesknem svetu vsakršno ID sprevrča in demistificira v „komično strašilo““ (stran 59). V enakem smislu kot funkcijo smrti tolmači Bahtin tudi funkcijo grotesknega smeha. Opozarja na ustvarjalni moment smeha v renesančni groteski, ki osvobaja in preraja, za razliko od deminuiranja takšnih dimenzij smeha v kasnejši groteski, ko je reduciran na ironijo, cinizem in demoničen smeh. – Življenje je po Bahtinovi ugotovitvi v svetu izvorne groteske in v rabelaisovski strukturi pojmovano kot ambivalenten, notranje protisloven proces; tu ni nobene gotovosti, nikakršnega garanta nad eksistenco posameznika; življenje je čista neskončnost. Ravno v tem smislu moramo razumeti pojmovanje telesa pri Rabelaisu kot „neoddvojene resnice zemeljskosti“ s statusom kozmične simbolike: elementarnost in stihijskost materialno telesnega v groteski je namreč analogna kozmični stihijskosti. Večna nedovršenost sveta je simbolizirana v večni nedovršenosti telesnega skozi stalna rojevanja in smrti. Smeh vzdržuje to ambivalentnost, poudarja stihijskost in nedovršenost. V tej funkciji se pojavljajo tudi vsi temeljni motivi groteske, npr. motiv norosti, motiv maske, motiv marionete ipd.

Koncepcija o nedovršenosti sveta pa potegne za seboj tudi določila forme groteske, in tu razmišlja Bahtin kot pravi semiolog, saj sta zanj vsebina in forma nerazdružljiva strukturna elementa istega sistema. Prvič: s konstrukcijskega vidika opredeljuje grotesko rabelaisovskega tipa načelna nedovršenost, odprtost forme. Drugič: s tem se sklada tudi forma svobodne ustvarjalne domišljije groteske, tista bizarnost in svobodna igra, ki omogoča združevanje raznovrstnega in oddaljenega in ki ima po Bahtinu funkcijo „osvobajanja od prevladujočega pogleda na svet ter od vsake pogojenosti oziroma odvisnosti sploh“ (stran 43). Tretjič: to načelo nedovršenosti izreka tudi teza o groteski kot nekanonični zvrsti, kakršna je po Bahtinovi izjavah romaneskna zvrst sploh, kot to ugotavlja v „Problemih poetike Dostojevskega“.

Toda kljub tej ugotovitvi o načelno nekanonizirani groteskni formi si Bahtin v razpravi ob Rabelaisu prizadeva formulirati logiko groteskne zvrsti. Že npr. vprašanje, kaj je umetniška svoboda groteske, ga v trenutku, ko to vprašanje fiksira na določeno obliko njene pojavnosti v zgodovini, pripelje do možnega zarisa grotesknega kanona z vidikov renesančnih norm. Toda ko se Bahtinova razprava ukvarja s problemi njene zgodovinske variante v renesansi, odpira paralelno ob posameznih komponentah tudi problematiko degenerirane oblike grotesknega v romantiki ali še bolj formalizirane oblike moderne groteske; in tako spis ob interpretaciji Rabelaisove poetike ni le načelna obravnava grotesknega načina oblikovanja, ampak pomeni vsaj delno pomemben prispevek za celoten prikaz zgodovine groteske. Bahtinov pretres

problemov poetike groteske je toliko pomembnejši, če upoštevamo njegovo stališče, da „groteska postaja dominantna oblika različnih smeri modernizma“ (stran 61), aktualizacija te problematike ob *Gargantui in Pantagruelu* pa poudarja, da ima za osvetlitev tako razumljenega modernizma tudi Rabelais svoj specifičen pomen.

Za sklep bi lahko izpostavili vsaj troje potez, ki opredeljujejo Bahtinovo knjigo:

1. Bahtinov prikaz Rabelaisovega ustvarjanja demonstrira moderno zasnovan tip monografije. Modernost je v tem, da ne obravnava problemov zgolj z nacionalno filoloških aspektov, temveč gleda ustroj in pomen Rabelaisovega dela predvsem s širših teoretskih in zgodovinskih perspektiv.

2. Pričujoča Bahtinova razprava ima v osnovi temeljno komparativno koncepcijo, kakršna pripada tudi današnji praksi te stroke na Slovenskem, in njen rezultat je zadovoljiv prikaz iz srednjeveške ljudske kulture izhajajoče tradicije umetniškega izraza v renesansi, hkrati pa je v njej jasneje zarisana tudi duhovni in ideološki profil renesančnega sveta in človeka. Sleherna zgodovinska ugotovitev tega spisa odpira možnost teoretskega sklepanja in vsakršen teoretski vidik ima tu svojo historično utemeljenost.

3. Bahtinov pristop odpira tudi problematiko vplivov, kot jo razume moderna primerjalna veda. Bahtin vplivov ne razume mehanistično, ampak ga zanima, kako se določene pobude zrcalijo v kasnejši fazi človekove zgodovine, skratka, gre mu za vprašanje prisotnosti in pomena prejšnjih tradicij od antične satire, deloma komedije, mima, prek srednjeveškega fabliauja in drugih ljudskih zvrsti, ter za vprašanje transformacije oziroma prestrukturiranja teh tradicij pri Rabelaisu in po njem. Prav v omenjenem smislu pa označuje in oblikuje Bahtinovo obravnavo zadostna temeljitost in celovitost problemov.