
JADRANKA BOŽIĆ

Narodna biblioteka Srbije, Beograd

UDK 394.49:316.7
82.09-7:316.72

MENIPEJA, KARNEVAL, SKANDAL: HOMO FESTIVUS I HOMO FANTASIA

Apstrakt: Svetkovine su oduvek bile prisutne u društvenom životu, u pravilnom ritmu periodičnih i cikličnih svečanosti. Po antropološkoj inerciji, svaka javna masovna predstava biva obrazac i odraz društvenog poretka, odnosno biva njegova ekspresija, refleksija, kreacija i transformacija. Performativni karakter kulture predstavlja jednu od primarnih osnova studija spektakla. Spektakl pretvara trajnost svetkovine u situaciju postizanjem efekata sveobuhvatnosti i montirane vizuelizacije. Karnevalska antička i srednjovekovna smehovna kultura, koja podrazumeva groteskni spoj fantastičnog i realnog, povezuje prvobitnu mitologiju (ritual) i umetničku književnost. Menipeja je jedan od glavnih nosilaca i prenosilaca karnevalskog osećanja sveta u literaturi sve do naših dana. Scene skandala i razna narušavanja uobičajenog toka događaja karakterišu menipejsku književnu tradiciju, a naročito bitno određuju dela Dostojevskog. Elemente karnevalske predstavnosti nalazimo u poetikama Rablea, Servantesa, Šekspira, Dostojevskog. Nastanak današnjih kulturnih manifestacija je u neraskidivoj vezi s praznikom, a to znači s dalekom arhaičnom mitološkom tradicijom. Praznik je predstavljao vremenski isečak koji je povezan sa sferom sakralnog, utičući od samog početka na pojavu i razvoj umetnosti i estetske svesti. U kulturi svakodnevnog života, praznici su bitno transformisani na štetu obrednih elemenata.

Ključne reči: praznik, spektakl, menipeja, karnevalizacija, skandal, književnost

Svetkovine, ceremonije, rituali, praznici, spektakli – važan su segment društvenog života. Od najranijih dana ljudske istorije do savremenog doba nema društva koje ne zna za takve posebne prilike. One su

duboko ukorenjene u strukturi svakog pojedinačnog društva, u njegovim verovanjima i vrednostima, ali istovremeno imaju i svoju inherentnu logiku i prirodu. U najopštijim crtama, svetkovine imaju funkciju održavanja društvenog poretka i *statusa quo*. Istovremeno, one su primer simboličkog i teatralnog načina izražavanja: društveno i estetsko su zajedničko telo i duša svake svetkovine. One su uvek negde između realnog i imaginarnog, stvarnosti i igre, politike i umetnosti, ideologije i religije.

Nastao iz "svetog" praznika, spektakl u modernom društvu postaje vladajući vid svakodnevnice dokolice, kao filmska, pozorišna, sportska ili televizijska predstava. Spektakl je vizuelno sveprisutan, on preuzima na sebe motoričku snagu koju su ranije posedovali rituali i svetkovine. Autentičnost svetkovine podiže se na nivo autentičnosti ekranizacije koja ima svoja ritualizovana pravila.

Novi mediji i ekspanzija masovnih zabava potiskuju tradicionalne kulturne oblike izražavanja. Postindustrijski "lebenswelt" našao se pod udarom nove estetike reklama, mode, masovne kulture i zabave. Nekada dominantne mitove društva i rituale smenilo je vreme festivala, ceremonija, filmova, fotografije, video-spotova. Svet je ili fotografija, kadar ili propagandna poruka, a ne više onakav kakav uistinu jeste.

Moderna ili postmoderna publika, možda manje sposobna za umetničku sublimaciju zasnovanu na tradiciji, postavlja strožije zahteve u pogledu savršenstva tehnike i tačnosti informacije, ali je i sve manje sposobna da "predstavlja stvari" bez vizuelne podrške spektakla. Publika koja je konstantno "obasipana" informacijama iz različitih izvora, živi u "stvarnosti" stopljenoj sa slikovnim, simuliranim, fantastičnim. Glavne odrednice "društva spektakla" po Gi Deboru (Guy Debord) su neprestani razvoj tehničke racionalnosti, međuljudski odnosi posredovani slikama, pogled na svet koji se materijalizovao, težnja ka opštoj banalizaciji. "Spektakl je sunce koje nikada ne zalazi nad carstvom moderne pasivnosti".¹ Za društvene teorije glavni oslonac tumačenja spektakla je Deborova studija *Društvo spektakla*. Debor, sociolog situacionista, posmatrao je društvo kao spektakl sa svim pseudo-

¹ Debor G., *Društvo spektakla*, Beograd 2003, str. 20. i dalje.

varijantama – pseudoroba, pseudozadovoljstvo, potrošačko pseudociklično vreme. Spektakl se pojavljuje kao društvo za sebe, mesto iluzije i lažne svesti; on je sastavljen od znakova dominantne organizacije proizvodnje, znakova koji su istovremeno krajnji završni produkt te organizacije.

Kada se stvarni svet preobrazi u puke slike, one postaju stvarna bića koja efikasno podstiču hipnotičko ponašanje. Spektakl neminovno daje prednost najapstraktnijem i najnepouzdanijem čulu, čulu vida, koje se najbolje prilagođava opštoj apstraktnosti sadašnjeg društva. Spektakl proizilazi iz izgubljenog jedinstva sveta; danas, u eri digitalne brzine, terora slike i opšte fragmentacije, ljudski duh više nije u stanju da obuhvati celinu.

Jelena Đorđević iznosi karakteristike spektakla koje se, pre svega, zasnivaju na slikama fiktivne i ulepšane stvarnosti: delovanje na čula putem hipertrofiranih simbola, predstavljanje boljeg i lepšeg sveta putem jednoznačnih simbola, bekstvo iz stvarnosti u privid zadovoljstva i jasna polarizacija na izvodače i gledaoce.²

U prirodi je svakog spektakla da putem začaravanja nudi sliku nestvarnog, željenog i boljeg sveta. Spektakl temelji svoju egzistenciju na svečanom zanosu gledališta koje na kratko zaboravlja stvarnost i životne nedaće. On je primamljiv jer gledaoca odvodi u lepši, transponovani svet. Druga strana ove ditirampske opijenosti je otrežnjujuća; spektakl, naime, skreće pažnju od bitnog i realnog, maskira i zamagljuje realnost, manipuliše gledaocem ne bi li se održao postojeći poredak. Eskapistička priroda spektakla ogleda se u zaboravu; naime, razigrana čarolija pozornice, oslobođena mašta, smeh, boje, zvuci i pojednostavljena simbolika – dobrodošla su uteha u nespokojnim i kriznim periodima.

Paradoksalno, iako današnje doba vidi sebe kao period učestalog vraćanja mnogobrojnim svetkovinama, ono je, zapravo, doba bez svetkovina. Ono što je, u cikličnom vremenu, trenutak učestvovanja zajednice u raskošnom trošenju života, nije moguće u društvu bez zajedništva i bez raskoši. Njegove vulgarizovane

² Đorđević J., *Političke svetkovine i rituali*, Beograd 1997, str. 187.

pseudosvetkovine, parodije dijaloga i poklona, navode ljude na preterano trošenje novca, ali im donose samo razočarenje koje se kompenzuje obećanjem nove obmane.

Spektakl kao osnovno sredstvo izražavanja industrije zabave teži da prevaziđe njene okvire ispoljavajući tendenciju da postane totalna društvena pojava. Reč je o činjenici da stvarni društveni procesi, ključne sfere društvenog života (ekonomija, politika, međuljudski odnosi) poprimaju vid spektakla. Na taj način, uporedo sa posvakidašnjem spektakla, teče proces teatralizacije svakodnevnog života.

Rituali, svetkovine i događaji čine matrice spektakla; oni predstavljaju zamišljene konstante/okvire zgušnjavanja i koncentrisanja, okupljanja, prepoznavanja i prikazivanja, identifikovanja i razlikovanja u raznovrsnim kulturama i društvima. Meri Douglas (Mary Douglas) ukazuje na značaj proučavanja rituala kao sredstva strukturisanja iskustva i saznanja, koji, "smeštajući iskustvo u okvir, usredsređuju pažnju; omogućavaju da pamćenje bude življe i da se sadašnjost povezuje s relevantnom prošlošću."³ Emil Dirkem (Emile Durkheim) je već dobro znao da rituali stvaraju i kontrolišu iskustvo. Rituali su omiljena tema Dagleasove i u svim svojim delima ona se zalaže za priznavanje njihove socijalne i emotivne vrednosti. Ona smatra da magijska praksa, u smislu verovanja u delotvornu moć rituala, nije znak zaostalosti ili neracionalnosti. Ritual je uistinu kreativan; čudesnija od egzotičnih pećina i dvoraca iz bajki, magija primitivnog rituala stvara skladne svetove, nastanjene pravilno raspoređenim življem, koji igra dodeljene mu uloge. Daleko od toga da je besmislena – primitivna magija upravo daje smisao postojanju.

Ritual i spektakl su u neraskidivoj vezi; dok je ritual u svom praobliku bio zastupnik u povezivanju realnog i mitskog sveta, dotle je spektakl preuzeo njegovu ulogu u povezivanju realnog i virtuelnog. Izvoditi/činiti i posmatrati/gledati učesničke su radnje koje dovode u vezu spektakl i rituale. U najopštijem određenju, ritual je aktivnost i oblik ljudskog ponašanja s repetitivnim i stilizovanim karakteristikama koji se odvija

³ Douglas M., *Čisto i opasno*, Beograd 1993, str. 91.

po utvrđenim pravilima, posebno kroz poredak znakova i simbola.

Svetkovine i spektakli pripadaju performativnim kategorijama. Spektaklu je potrebna komplementarnost rituala, svetkovine i događaja da bi se iskazala sva slojevitost vizuelnog i scenskog polja nad(gledanja). Od Dirckema i Frojda, pa do Bahtina, Elijadea, Kajoa i Froma reaktualizacija primordijalnog događaja smatra se jednom od distinktivnih crta i funkcija svetkovine.

Razlikovanje pojmova svetog i profanog može se smatrati najširoim teorijskom osnovom za tumačenje svetkovine. Osnovni princip svetkovine je obraćanje “transcendentalnoj ravni koju fetišizuje” ili istinama koje se ne dovode u pitanje. Ukoliko to nije tako, ona postaje običan spektakl ili prosto nasilje. Svetkovini je imanentna funkcija spajanja, integracije pojedinca i kolektiva i zbog toga je ona uvek vezana za periode kriza, i životne i društvene.

Od rimskih saturnalija do srednjevekovnih karnevala dolazilo je do privremenog sankcionisanja važnosti marginalnih vrednosti i uzdizanja potčinjenih i ugnjetenih do kraljevskog trona sa svim atributima vrhovne vlasti. Burleskne svetkovine ostale su srž narodnog videnja sveta, ali i način kritike božanskog prava vladara i njegove nepogrešivosti kroz narodnu svečanost slavljenja budala. Zvanična vlast je tolerisala ovakav način proslave budući da je time eliminisala opasnost od subverzije.

Kao i sveto, primordijalno vreme je višeznačno i paradoksalno. To je vreme blagostanja, spokoja i savršenstva, ali i svet straha, nelagodnosti i sveopšteg nereda. Ideja da se svetkovina može definisati na osnovu prestupa pripada Frojdu; prestup je dvostruk – on je vezan za primordijalno ubistvo, kao i za obnavljanje istog prestupa u obredu žrtvovanja. Ponavljajući prvi prestup ubistva kroz ritual žrtvovanja i svetkovinu “zajedničkog obeda”, društvo se podseća na postojanje zabrane “ne ubij” i prestup koji ta zabrana izaziva. Žrtvovanje, bahanalije, preteranost u konzumiranju jela i pića, karnevalsko razaranje društvenih statusa i hijerarhija, incest – različita su lica prestupa dozvoljenog u svetkovini.

Ovaj prestup nije isključivo rušilački, već i stvaralački princip budući da proširuje okvire dozvoljenog i ispituje mogućnosti slobode. Bahtin se u analizi srednjovekovnih karnevala naročito bavi ovim aspektom. U feudalnim uslovima karnevali su bili drugi život naroda u odnosu na ozbiljni, zvanični, religiozni život i na taj način su predstavljali privremeno stupanje u utopijsko carstvo univerzalnosti, slobode, jednakosti i blagostanja. Karnevali su na imaginarnom planu ukidali zabrane i hijerarhije. Kao “svet naopako”, oni su parodija na stvarni svet, igra lišena strahopoštovanja.

Svetkovina je proizvod imaginacije, spoj slobodne kreativnosti i stroge estetizacije, i, kao takva, bliska je umetničkom stvaranju; svetkovina ipak ostaje uvek negde između života i umetnosti. Svetkovina i umetnost se najintimnije prožimaju kroz pozorište; njihovo poreklo je zajedničko, i jedno i drugo su način teatralizacije društvenog iskustva. Njihove veze su mnogostruke: maske, kostimi, muzika igra i trans.

Opšte je prihvaćena Hojzingina (Johan Huizinga) konstatacija da je srednjovekovlje inkliniralo prema spektaklu, to jest teatralizaciji svih aspekata života. Od misterija preko liturgijskih drama, od viteških turnira do seoskih karnevala, pogreba i venčanja, pozorište postaje javno dobro. Jedinstvo svetkovine, spektakla i pozorišta razbija se od renesanse, preko baroka, do danas. Svetkovina se udaljava od pozorišta i sve više služi politici, a spektakl se osamostaljuje.

Tumačenje kulturnih performansa predstavlja jednu od polaznih osnova u antropološkom čitanju spektakla. Osamdesetih godina XX veka grupa antropologa i teatraloga preusmerila je antropološko čitanje kulture ka povezivanju performansa, rituala i teatra (Viktor Tarnier, Ričard Šekner). U nezaustavljivom ukrštanju kultura i žanrova svesrdno pomaže visoka tehnologija spektakla podstičući stalna eksperimentalna nadigravanja. Uz pomoć spektakla, reprezentativnoj kulturi i društvu daje se posebna vizura značenja koja se projektuje kroz procese teatralizacije, ritualizacije sa elementima svetkovina i programiranja događaja.

Spektakl nije samo totalno zamišljena slika neke savršene predstave, već je duboko sazdan od najkompleksnijih odnosa interesa, hegemonizama, subordinacija, estetika, potreba i imaginacija. Spektakl je

kompleksan fenomen, jer su njegova fluidna značenja izraz pojava kontrasta zabave i pretnje, poretka i drame. Spektakl je reč dugog trajanja s različitim značenjima. Latinskog je porekla; njena je osnova *spectaculum*, što znači prizor, gledanje, igra, predstava u pozorištu, mesto za gledaoce, tribina. Spektakl je derivat od reči *spectare*: posmatrati, a s figurativnim značenjem posvetiti pažnju određenim stvarima, sveobuhvatni pogled. Spektakularna pojava je onaj događaj koji je atraktivan, grandiozan, senzacionalan, ekskluzivan.

U postmodernom diskursu spektakl se približava prividu koji je stvaran. Za Bodrijara (Jean Baudriard) spektakli su virtuelni provodnici putem kojih se sveopšta iluzija opaža kao istinitija. Kako naglašava Miško Šuvaković, dok je moderni spektakl izraz društvene konstelacije proizvodnje i potrošnje, želje za uzbuđenjem, za novim svetom, za vlašću, želje za upravljanjem životom, želje za idealnim telom ili želje za posedovanjem, postmoderni spektakl je neokonzervativan, pošto želju i njenu realizaciju suprotstavlja svakom kritičkom gestu – situaciji ostvarenoj urbanizmom grada, scenskim predstavama i ekranizovanim projekcijama.⁴

Od supermarketa do katastrofa, pobune i ratova, karnevala i umetničkih bijenala, koncerata i mitinga, spektakli se pojavljuju kao raslojeni i montirani doživljaji u medijskim i kiber-prostorima ponuđenih stvarnosti. Za mnoge umetničke tendencije spektakl će predstavljati inspirativnu scenu, a za društvene analitičare – arenu. Spektakl je veliki biznis koji se kupuje i prodaje da bi se predstavio, gledao, kopirao i trošio. Svaki minut zamišljenog učestvovanja u nekom događaju plaća se, bilo da je to ceremonijalna dodela filmskih i muzičkih nagrada, bombardovanje, antiratni protesti, crkvene božićne liturgije i mise, pa i zločini.

Karnevalsko osećanje sveta

Karneval je, prema Bahtinu (Михаил Бахтин), “sincretička predstavljачka forma obrednog karaktera”. Karneval je “oslobađao svest od vlasti oficijelnog gle-

⁴ Šuvaković M., *Asimetrija spektakla: grad, pozornica, ekran, Spektakl-grad-identitet*, Beograd 1997, str. 61-152.

danja na svet, dozvoljavao je da se on sagleda na nov način: bez straha, bez strahopoštovanja, potpuno, kritički, ali istovremeno i bez nihilizma, već pozitivno, jer je otkrivao izuzetno materijalno načelo sveta – postojanje i smenu, neodoljivost i večiti trijumf novog, besmrtnog naroda”. Karnevalskom osećanju sveta svojstven je odnos prema stvarima kao jedna vrsta inverzije, sklonost da se ukinu jasne granice između “gore” i “dole”, slika humorno-ironičnog i grotesknog preokretanja sveta. Osnovno obeležje smehovne i karnevalske kulture jeste vesela relativnost, dijalo-
gičnost, tj. groteskni spoj fantastičnog i realnog.⁵

Karnevali su možda najčistiji oblik svetkovine *par excellence*. U njemu je sam život igra, a igra postaje sam život. U odnosu na oficijelne praznike koji su osnaživali stabilnost i nepromenljivost poretka i hijerarhija, karnevali su na imaginarnom, komičkom planu ukidali zabrane i hijerarhije. Karneval ima svezemaljski i opštenarodni karakter, to je posebno stanje celog sveta, njegov preporod i obnova, u njemu se živi.

Čuveno Bahtinovo delo o Rableu – “Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse” u neposrednoj je vezi s poetikom mita. Ključ za zazumevanje Rableove “zagonetke” je narodno smehovno stvaralaštvo, genetski povezano s drevnim zemljoradničkim ritualima i praznicima koje je nastavila karnevalska obredna tradicija. U klasnom društvu narodni ritualni smeh prestaje da bude zvaničan i na granici umetnosti i života stvara svoj praznički, narodni, parodički, “karnevalski” svet.

Karnevalska logika je logika izokretanja naopako, logika travestije, lakrdijaškog ustoličavanja i svrgavanja. U karnevalskoj poetici vidimo, pre svega, odraz nekih opštih svojstava mitske svesti: simboličnost (znakovnost) spojenu s konkretnom telesnošću, nesvesnu ambivalentnost. Zatim, karnevalska poetika se oslanja na tradicije prožete cikličkim predstavama o vremenu i o večnom obnavljanju života pomoću smrti i plodnosti. Međutim, na osnovu građe i tumačenja Bahtina jasno se vidi da cikličnost karnevala i karnevalizovane književnosti niukoliko ne sadrži u sebi

⁵ Bahtin M., *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd 1978.

modernističku ideju o večnom kruženju i istorijskom tapkanju u mestu.

Osobena narodna karnevalska antička i srednjovekovna kultura pokazuje se kao međukarika koja spaja prvobitnu mitologiju – ritual i umetničku književnost. Bahtin je tako, analizom “karnevalske kulture”, dokazao folklorno-ritualno-mitološke izvore Rableovog stvaralaštva i, šire, književnosti poznog srednjeg veka i renesanse. On takođe nalazi i u Šekspirovoj, Servantesovoj i u Gogoljevoj poetici elemente “karnevalske”, to jest, na kraju krajeva, ritualno-mitološke predstavnosti.

U životu srednjovekovnog čoveka svetkovine karnevalskog tipa i s njima povezana smehovna prikazanja ili obredi zauzimali su važno mesto. Pored karnevala, održavani su i posebni “praznici luda”, “praznik margarca” itd. Sve su se ove obredno-predstavljачke forme, organizovane na načelima smeha, potpuno razlikovale od ozbiljnih oficijelnih ceremonija. Dvostruko shvatanje sveta i ljudskog života javlja se već od početka razvoja kulture. U folkloru drevnih naroda, naporedo sa ozbiljnim kultovima, postojali su i smehovni kultovi koji su ismevali božanstvo (“ritualni smeh”).

Smehovno načelo, koje organizuje karnevalske obrede, oslobađa ih svakog religiozno-crkvenog dogmatizma, mistike i strahopoštovanja, oni su potpuno lišeni i magijskog i molitvenog karaktera; neke karnevalske forme su čak neposredna parodija crkvenog kulta.

Praznici su važna prvobitna forma ljudske kulture i uvek su bili u vezi s kriznim, prelomnim trenucima u životu prirode, društva i čoveka. Za vreme karnevala privremeno su ukidani svi hijerarhijski odnosi, privilegije i zabrane; svi su smatrani jednakim. Na karnevalskom trgu vladao je poseban oblik slobodnog, familijarnog kontakta među ljudima koji su u običnom životu bili razdvojeni nesavladivim preprekama staleškog, imovinskog, službenog ili porodičnog položaja.

Karnevalsko narodno shvatanje sveta bilo je suprotno svemu što je gotovo i završeno, okamenjeno i večno. Za karnevalski život karakteristična je svojevrsna logika “izokrenutosti”, neprestano premeštanje onoga što je gore i onoga što je dole; svojstveni su mu i

različiti vidovi parodije i travestija, degradiranja, profanisanja, lakrdijaškog ustoličavanja i svrgavanja. Najznačajniji nosilac tog narodno-karnevalskog smeha u svetskoj književnosti bio je Fransoa Rable.

U Rableovom delu obično se ističe preovlađujuće načelo materijalno-telesnog života: slike samog tela, jedenja, pijenja, pražnjenja, polnog života u hiperbolizovanom vidu. Slične pojave sreću se i kod drugih renesansnih književnika (Bokača, Servantesa, Šekspira). Te slike nasleđe su narodne smehovne kulture i posebne estetičke koncepcije stvarnosti koja je nazvana *grotesknim realizmom*.

Nosilac materijalno-telesnog načela ovde nije izdvojena biološka jedinka nego narod koji se stalno obnavlja; zato je telesno tako grandiozno, preuveličano. Osnovno svojstvo grotesknog realizma je snižavanje, tj. prevođenje visokog, duhovnog, apstraktnog na plan zemlje i tela. Snižavanje podrazumeva spuštanje na zemlju, sjedinjavanje s njom kao s načelom koje je istovremeno i načelo apsorbovanja i načelo rađanja; snižavanje takođe znači vezivanje za život donjeg dela tela. Groteskna slika karakteriše pojavu u stanju njezne promene, u stadijumu smrti i rađanja, rasta i nastajanja. Druga njena crta je ambivalentnost – u njoj su naznačena oba pola promene, i staro i novo, i ono što umire i ono što se rađa.

U istoriji smeha epoha Rablea, Servantesa i Šekspira bitna je prekretnica. Najrasprostranjeniji oblik redukovanog smeha u novije vreme jeste ironija (Novalis, Niče, Kjerkegor, Tomas Man, Muzil).

Karneval, opscene šale i uvrede prema Bahtinu predstavljaju parodiju svakodnevnog života koja ima snagu preporoda i obnove. Komplementarna argumentacija spomenutoj Bahtinovoju, koja ne samo da se bavi antikom, već i samom genezom karnevalskog pogleda na svet, tj. proučavanjem kognitivnih procesa koji leže u njegovoj osnovi, jeste teorija Olge Frejdenberg (Олга Фрејндеберг). I dok se Bahtin bavi prirodom i semantikom karnevala, Frejdenbergova ponire u ritualnu i folklornu tradiciju, proučava mit i književnost tragajući za onim što je iznedrilo ponašanje/reakciju/pogled na svet koji su uvek obojeni smehom i radošću, bez obzira na to koliko je ono s čime se čovek suočava mučno i bolno. Stav Frejdenbergove je da domen komičnog u antici zapravo predstavlja

kognitivnu kategoriju koja je odraz pre-apstraktnog i pre-metaforičnog mišljenja za koje je bio osoben i ključivo dvostruki pogled na svet, a upravo ova dvostrukost satkala je sveto, sačinjeno uvek istovremeno od ozbiljnog (“pravog”) i neozbiljnog (“izokrenutog”). Upravo ovakva svetost kao spoj “parodičnog” i “ozbiljnog” premošćuje apsurd koji spaja život i smrt.⁶

Postoje tri linije u razvitku evropskog romana – epska, retorična i karnevalska; vidovima karnevalske linije romana pripada i stvaralaštvo Fjodora Dostojevskog. Za formiranje ovog vida umetničke proze određujući značaj imaju žanrovi iz oblasti ozbiljnog-smešnog – “sokratovski dijalog” (Platon) i Menipova satira (menipeja).

Proširenu menipovu satiru predstavljaju Petronijev *Satirikon* i Apulejev *Zlatni magarac*. U raznim varijantama i pod raznim imenima menipova satira je nastavila svoj razvoj u srednjem veku, u doba renesanse i u novije vreme. Ona je postala jedan od glavnih nosilaca i prenosilaca karnevalskog osećanja sveta u literaturi sve do naših dana. U poređenju sa “sokratovskim dijalogom” (osnovu ovog žanra čini sokratovsko shvatanje dijaloške prirode istine; ideja se u njemu organski sjedinjuje s likom Čoveka – njenog nosioca) - u menipeji se povećava specifična težina elementa smešnog. Važna odlika menipeje je organski spoj slobodne fantastike i simbolike sa ekstremnim i grubim naturalizmom društvenog podzemlja.

Menipska satira (lat. satura Menippea) je vrsta antičkih satiričnih spisa. Nazvana je prema svom tvorcu, grčkom satiričaru Menipu iz Gadare (3. v. p.n e). Nastala je iz polusatirične popularno-filozofske propovedi (dijatribe) kojoj duguje načelo povezivanja ozbiljne pouke i šale. Usmerena protiv predrasuda, religijskog i filozofskog dogmatizma, menipeja se služi karikaturnom, personifikovanjem, parodijom mitova (Homerovih, Platonovih). Najnovije definicije evropske menipeje Nortropa Fraja (Northrop Frye) ne rukovode se samo spoljašnjim obeležjima, već ovu književnu vrstu prepoznaju u Rableovom *Gargantui i Pantagruelu*, Sviftovom *Guliveru*, Volterovom *Kandidu*, Hakslijevom *Hrabrom novom svetu*, pa i u Erazmovoj *Pohvali ludosti*.

⁶ Frejdenberg O. M., *Mit i antička književnost*, Beograd 1987.

Menipeja je žanr “konačnih pitanja”, u njoj se proveravaju konačni filozofski stavovi. U menipeji se prvi put prikazuju neobična, nenormalna moralno-psihička čovekova stanja – ludilo, razdvajanje ličnosti, neobuzdano maštanje, neobični snovi, samoubistva. Za menipeju su karakteristične i scene skandala, ekscentričnog ponašanja, ispada – u stvari razna narušavanja uobičajenog toka događaja. Ona voli oštre prelaze i promene – uzvišenog i prizemnog, uzleta i padova. U suštini, sve ove odlike menipeje naći ćemo i kod Dostojevskog.

Sada nas interesuje problem karnevalizacije, tj. problem presudnog uticaja karnevala na književnost. Karnevalske kategorije, pre svega kategorije slobodne familijarizacije čoveka i sveta i profanacije (karnevalsko svetogrđe, spuštanja i prizemljenja, nepristojnosti povezane sa oplodujućim snagama zemlje i tela) – transponovale su se tokom vekova u literaturu, naročito u dijalošku liniju razvitka romaneskne umetničke proze.

Glavna karnevalska igra jeste lakrdijaško krunisanje i kasnija detronizacija karnevalskog kralja u čijoj je osnovi patos smene i promene, smrti i obnavljanja. Duboko je ambivalentan i sam karnevalski smeh; genetički je povezan s najstarijim oblicima ritualnog smeha koji je bio usmeren na ismevanje sunca, bogova, vlasti kako bi ih naterali da se obnove, smene. Ambivalentni karnevalski smeh, naime, uništava sve visokoparno i ukrućeno.

Parodija je nerazdvojni element menipeje i uopšte svih karnevalizovanih žanrova. Parodiranje je stvaranje detroniziranih dvojnika. Parodični dvojnici postali su dosta česta pojava i u karnevalizovanoj književnosti. Kod Dostojevskog je naročito intenzivno izražena ova pojava – gotovo svaki od glavnih junaka njegovih romana ima po nekoliko dvojnika koji ga na razne načine parodiraju. U svakom od njih junak umire (tj. poriče se) da bi se obnovio (tj. očistio i uzdigao nad samim sobom).

U renesansnim parodijama, (kod Rablea, na primer), karnevalska vatra je još uvek gorela: parodija je bila ambivalentna i osećala je svoju vezu sa smrću – obnavljanjem. Zato se u krilu parodije i mogao začeti jedan od najvećih i ujedno najkarnevalskih romana svetske književnosti – Sevantesov *Don Kihot*.

U menipeji smo otkrili zadivljujući spoj reklo bi se apsolutno raznovrsnih i inkompatibilnih elemenata: filozofskog dijaloga, avanture, fantastike i utopije. Možemo reći da je spojni početak koji je povezao sve te različite elemente u organsku celinu žanra – bio karneval i karnevalsko osećanje sveta. I u daljem razvoju evropske književnosti karnevalizacija je stalno pomagala rušenju barijera između žanrova.

Uporedo s prodiranjem menipeje u druge karnevalizovane žanrove, nastavlja se njen samostalni razvitak u različitim varijantama: “filozofska priča” (karakteristični vid menipeje u doba prosvetiteljstva – Didro, Volter), “fantastična priča” i “filozofska bajka” (forma karakteristična za romantizam, na primer za Hofmana).

Menipeja je infiltrirana u sva velika dela Dostojevskog, naročito u njegove zrele romane; ona u suštini daje ton čitavom njegovom stvaralaštvu. Tip slobodne menipeje, s fantastičnim elementima i elementima bajke, bio je zastupljen u Hofmanovim delima, a imao je snažan uticaj i na Dostojevskog. Pažnju Dostojevskog privukle su i Poove priče, suštinski bliske menipeji.

Scene skandala i katastrofa bitna su odrednica dela Fjodora Dostojevskog. Te scene, koje se obično događaju u salonima, pune su karnevalskih kontrasta, ekscentričnosti, krunisanja i detronizacija. Nemoguće je zamisliti slične scene na primer kod Tolstoja; njemu, naime, nije svojstvena atmosfera karnevalskog trga. U osnovi scena skandala leži duboko karnevalsko osećanje sveta koje osmišljava i ujedinjuje sve ono što izgleda besmisleno i neočekivano u tim scenama.

Menipeja je univerzalni žanr konačnih pitanja. Radnja se u njoj ne odvija samo “ovde” i “sada”, već u čitavom svetu i u večnosti. Menipejska tradicija umetničkog korišćenja sna živi i u kasnijem razvoju evropske književnosti u raznim varijantama; treba istaći san-krizu koji dovodi čoveka do ponovnog rođenja i obnavljanja (Šekspir, Dostojevski).

Karnevali širom sveta predstavljaju uobičajeni model svetkovina i spektakla. Oni su medijski događaji, turističke meke; na primer ritualne povorke igračkih samba-trupa pretvaraju se u slobodnu i ekstatičku svetkovinu hiljada ljudi na ulicama Rio de Žaneira. Medijske slike koje kruže svetom, finalni program, marketinška

mašinerija u vidu reklama i sponzorstva doprinose jasnoj spektaklizaciji ove svetkovine. Imperativ gledanja na daljinu podiže svetkovinu na nivo spektakla.

Spektakli svojim brzim usložnjavanjem, umnožavanjem, dinamikom i ubrzanjem ostavljaju iza sebe naučno zumiranje. Koreni spektakla su u teatru, a njegov razvojni put tumačenja je, zasigurno, uhvatio korak i s razvojem scene, akustične i vizuelne tehnologije.

Primarna i generička veza svetkovine i pozorišta oteolovljena je u grčkoj tragediji. Religija je njihova zajednička osnova: epifanija svetog putem reaktualizacija primordijalnog događaja središte je oko kojeg se odvija dramska, tragička radnja i obnavljanje mita u svetkovini. Od arhajskog rituala do političkih parada, preko preteranosti u svakom smislu, svetkovina vrši “transfer” negativne energije u pozitivnom pravcu. Ovaj transfer imao je u vidu Aristotel govoreći o pročišćenju, katarzi.

Spektakl je teatralizacija života i društveni teatar. Bahtin, Žan Divinjo (Jean Duvignaud) i drugi teoretičari smatraju da se počeci spektakla ispoljavaju još od srednjeg veka u društvenom iskustvu svečanih javnih rituala (viteških turnira, trijumfalnih ulazaka vladara, cirkuskih predstava i karnevalskih povorki). Srednjovekovna društva su se tumačila kao civilizacije koje počivaju na čulu vida, postepeno pretvarajući prizor u predstavu. Spektakl se na svom razvojnog putu od pozorišta utapao u iluzionizam moći i harizme, blagostanja i izobilja, odnosno u proizvodnu i potrošačku megalomaniju i tehnološko vizionarstvo.

Veživanjem za književnost, pozorište se udaljuje od svetkovina i njihovog kulnog porekla. Tako se krajem XIX veka pojavio zahtev za ponovnim vraćanjem pozorišta ritualnim osnovama i duhu svetkovine. Međutim, i pored genijalnosti vizija Majerholda, Artoa i Ženea, povratak pozorišta svetkovini ispostavio se nemogućim. U društvu različitih verovanja, običaja, struktura, interesa – pozorište je ostalo parcijalno, nesposobno da okupljeno mnoštvo sjedini u zajedničkoj emociji.

Kultura praznika

Po Rože Kajou (Roger Caillois), redovnom životu koji živimo, zaposednutom svakodnevnim poslovima,

mukotrpnom, sačinjenom od sistema zabrana i predostrožnosti, suprotstavlja se razbuktalost praznika. A ovaj, ako posmatramo samo njegove spoljne manifestacije, pokazuje identična svojstva na bilo kom nivou civilizacije. Čak i danas, kad se osiromašeni praznici tako slabo vide na pozadini sivila i monotonije tekućeg življenja, još uvek u njima možemo da razaznamo neke skromne ostatke kolektivne razularenosti koja je karakterisala nekadašnje drevne svetkovine. Bio on od pamtiveka ili od danas, praznik se uvek određuje preterivanjem, razbacivanjem ili uništavanjem, igrom, pesmom, uzbuđenjem, gutanjem hrane, pijankom. Uvek do kraja, do iscrpljenja pa i do bolesti – tako nalaže zakon praznika. U prazniku je smrt uvek nagoveštena, makar i u istančanim oblicima. Nekadašnji karnevali bili su jasno oličeni u svojim farsama i prividnom ubistvu neke središnje ličnosti. To je ono prema čemu praznik naginje svojim prekomernostima: radost se preokreće u nasilje, šale postaju izazivanje, grupa prelazi iz stanja zajedništva u stanje raspada.

Kulturne manifestacije kao vid ispoljavanja najraznovrsnijih sadržaja kulturnog života sežu u najdalju prošlost. Njihov nastanak je u neraskidivoj vezi s praznikom kao društveno-istorijskom pojavom, a to znači s dalekom arhaičnom mitološkom tradicijom. Praznik je predstavljao vremenski isečak koji je posebno povezan sa sferom sakralnog. Ova kulturna potreba utvrđena je već u prvim pisanim spomenicima. U svojoj nadahnutoj knjizi *Historija počinje u Sumeru* Samjuel Kramer (Samuel Cramer) beleži jedan slučaj proslave klijanja semena iz tla, zapisan klinastim pismom na glinenoj pločici otkopanoj u Iraku, koja predstavlja prvi poznati ratarski godišnjak. Ova svečanost je bila povezana sa osnovnom sumerskom delatnošću – zemljoradnjom i očigledno je imala ritualni karakter istovremeno je obavljala ludičku ulogu na nivou osnovne društvene zajednice.

Kao kulturni element, praznik ima zadatak da konstantno organizuje i estetizuje slobodno vreme, doprinese učvršćenju zajedništva i socijalizaciji čoveka. Praznik istovremeno od samog početka utiče na pojavu i razvitak umetnosti i estetske svesti, sažima i sintetizuje umetničke sadržaje.

Harvi Koks (Harvey Cox) u svom radu *Praznik luda* ističe čovekovu dvostruku prirodu, zasnovanu na dve bitne antropološke pretpostavke. S jedne strane čovek je praznično biće (*Homo festivus*), a s druge čovek je maštar i tvorac mitova (*Homo fantasia*).⁷ Herbert Markuze (Herbert Marcuse), polazeći od sličnih kriterijuma, razlikuje civilizaciju i kulturu; civilizaciji, naime pripada rad, carstvo nužnosti i operacionalno mišljenje, a kulturi, pak, praznik, dokolica, sloboda, duhovni rad i stvaralačko, intuitivno mišljenje. Praznik je u sebi sadržavao pored božanskog kulta i igru, ples čime je ispoljavao svoju kreativnost. Da bi ovo ilustrovao, Aristotel se u *Politici* poziva na Homerova dela u kojima obilje materijala govori o razvijenoj prazničnoj kulturi. Ovde takođe treba imati u vidu Hojzingino zapažanje (*Homo Ludens*) da su "gotovo sve značajne iskonske delatnosti zajedničkog ljudskog življenja protkane igrom."

Mječislav Porempski (Mieczyslaw Porebski) razmatra instituciju praznika kao najprvobitniju i najuniverzalniju formu regulisanja društvenih napetosti i dinamizama, likvidiranja energetske i predmetne viškova, obnavljanja društvene strukture i formiranja društvene svesti grupe.

Današnja teleologija rituala praznika se ne može analizirati izvan promatranja sintagmatike "mitološkog tla" kulture svakodnevnog života. Praznik, kako pokazuju brojna antropološka, etnološka, sociološka, semiološka i lingvistička istraživanja počela ljudskih kultura, nastaje sa zadovoljavanjem prvobitnih potreba čoveka za *prinošenjem žrtve*, najpre božanstvima, a potom i božanskim zaštitnicima i vladarima.

U kulturi svakodnevnog života prvobitni, arhaički mit nestaje, sve više gubi svoje izvorne funkcije, ali ostaje kultno-mitološka, čulna svest savremenog čoveka. A. Varanjak (A. Varagnac) je istraživao "suton" tradicionalnih praznika i njihovo preobražavanje pod uticajem razvoja savremene dokolice. Žan Divinjo je tvrdio da "naše civilizacije koje nazivamo industrijskim, očigledno, ne znaju šta je praznik".⁸ Još Emil Dirkem uočava da su u svim verskim ili svetovnim

⁷ Cox H. G., *Feast of fools. A theological essay on festivity and fantasy*, Harvard 1969.

⁸ Duvignaud J., *Fêtes et civilisations*, Pariz 1973.

praznicima, onim veselim ili onim tužnim, dva svojstva stalna – obredno svojstvo spojeno sa zabavnim. Danas je ravnoteža između svečanosti i zabave poremećena – po nazorima koji danas vladaju, razonoda je ono što se najviše ceni, uprkos suprotstavljanju ovoj prevlasti verskog, političkog, porodičnog ili profesionalnog porekla.

LITERATURA

- Bahtin M., *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd 1978.
- Bodrijar, Ž., *Drugo od istog*, Beograd 1993.
- Božić J., *Mitsko i sakralno u književnom kontekstu*, magistrski rad, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd 1994, str 28-29.
- Cox H. G., *Feast of fools. A theological essay on festivity and fantasy*, Harvard 1969.
- Daglas M., *Čisto i opasno*, Beograd 1993, str. 91.
- Debor G., *Društvo spektakla*, Beograd 2003, str. 20-22.
- Divinjo Ž., *Sociologija pozorišta*, Beograd.
- Đorđević J., *Političke svetkovine i rituali*, Beograd 1997, str. 187.
- Đorđević J., Otkud potreba za spektaklom, *Književne novine* br. 635, 5. novembar 1981, str. 31.
- Đorđević J., Ritual, u: *Enciklopedija političke kulture*, Beograd 1993.
- Duvignaud J., *Fêtes et civilisations*, Pariz 1973.
- Eliade M., *Mit i zbilja*, Zagreb 1970.
- Elijade M., *Sveto i profano*, Vrnjačka banja 1980.
- Frejdenberg O. M., *Mit i antička književnost*, Beograd 1987.
- Frojd S., *Totem i tabu*, Novi Sad 1984.
- Gerc K., *Tumačenje kultura*, 1-2, Beograd 1998.
- Huizinga J., *Homo ludens*, Zagreb 1970.
- Kajoa R., *Igre i ljudi*, Beograd 1979.
- Lič E. R., *Kultura i komunikacija*, Beograd 1983.
- Lukić-Krstanović M., Spektakl i društvo: proučavanje muzičkih manifestacija u Srbiji, u: *Tradicionalno i savremeno u kulturi Srba*, urednik Dragana Radojičić, Beograd 2003.
- Lukić-Krstanović M., Antropološki koncept spektakla u mreži rituala, svetkovina i događaja, *Glasnik Etnografskog instituta* sv. 1, Beograd 2007.
- Meletinski E. M., *Poetika mita*, Beograd.

Milivojević S., Spektakl i teatralizacija svakodnevnog života, *Baština* sv. 13, Priština – Leposavić 2002.

Praznici, svetkovine, rituali, u: *Kultura* br. 73/74/75, priredila Đorđević J., Beograd 1986.

Šekner R., *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*, Beograd 1992.

Šuvaković M., *Asimetrija spektakla: grad, pozornica, ekran, Spektakl-grad-identitet*, Beograd 1997, str. 61-152.

Turner V., *Od rituala do teatra*, Zagreb 1983.

Urbani spektakl, priredile Dragičević-Šešić M., Šentevska I., Beograd 2000.

Žirar R., *Nasilje i sveto*, Novi Sad 1990.

Jadranka Božić

MENIPEA, CARNEVAL, SCANDAL:
HOMO FESTIVUS AND HOMO FANTASIA

Summary

Festivals have always been present in the social life, their rhythm being periodical or cyclic. By anthropological inertia, each mass public performance becomes a pattern or reflection of a social order, or rather its expression, reflection, creation and transformation. The performative character of culture is one of the basis of spectacle studies. The spectacle turns permanence of festival into a situation by means of attaining effects of wholeness and edited visualization.

The ancient and medieval comic culture which implies a grotesque mix of fantastic and real ties original mythology (ritual) to high literature. Menipea has always been one of the major bearers and transmitters of the carnival feeling of the world in literature. Scenes of scandals and various breaches of the usual course of events characterize Menipean literary tradition, especially in Dostoevski. Elements of carnival representation are to be found in the works of Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Dostoevski. The very emergence of contemporary cultural manifestations is inseparable from festivals, i.e. ancient archaic mythological tradition. The festival was a time break connected to the sphere of sacral. From the very beginning it influenced the emergence and development of art and esthetic consciousness. In the context of everyday life culture, festivals have been essentially transformed at the expense of their ritual elements.

Key words: *Holiday, spectacle, menipea, carnivalization, scandal, literature*