

Наташа ТРНАВАЦ ЂАЛДОВИЋ

Удружење грађана „Литера”

Ужице, Србија

natasatrnovac@gmail.com

ТРАНСГРЕДИЈЕНТНОСТ (*ВНЕНАХОДИМОСТЬ*) У ДИЈАЛОГИЗМУ М. М. БАХТИНА

Nataša TRNAVAC ĐALDOVIĆ

NGO “Litera”

Užice, Serbia

natasatrnovac@gmail.com

OUTSIDENESS (*ВНЕНАХОДИМОСТЬ*) IN M. M. BAKHTIN’S DIALOGISM

The work throws light on the notion of ‘outsideness’, which is, to the author’s opinion, crucial for the architectonics of Bakhtin’s dialogism; it defines this system as an aesthetic-ethical one. The author’s attempt is to point out the seminal philosophical and integral foundation of Bakhtin’s theory, which, from the first works written in his twenties, to their publication half a century later, had not been changed; such a course in the research led to the paper in which the fundamental almost concept of outsideness was treated for the first time – *Author and Hero in Aesthetic Activity*.

Keywords: author, hero, aesthetic activity, empathy, otherness.

1. Увод: Случај Бахтин – између естетике и теорије књижевности. „Ја сам филозоф. Мислилац”, осврнуо се пред крај пута **Михаил Михаилович Бахтин** (1895–1977) на своју дугу научну каријеру (Duwakin 2002: 58). Иако му је сталјинистички режим наметнуо живот у оскудици и рад далеко од центра науке и моћи (професура у провинцији – Невл, Витебск, прогонство у Казахстан, па опет педагошки рад у Мордови), од како је шездесетих година доспео у фокус интересовања научне јавности, из њега се до данас није много удаљио.

Сасвим парадоксално, од како га је бугарско-француска постструктуралистичка Јулија Кристева представила западној Европи (Kristeva 1967), мало је теоретичара, не само руских, који се са њим могу мерити по утицају. Међу англофоним истраживачима ова позиција се учвршћивала од 1968, када је по-

чело превођење његових дела на енглески језик¹, па наредну деценију, током које је Бахтинов дијалогизам био највећи изазов владајућем Деридином деконструктивизму и, касније, новом историзму Фукоових и Алтисерових настављача.

Оно што зачуђује можда више од ове непролазне актуелности јесте чињеница да је Бахтин, бавећи се превасходно темама науке о књижевности – Достојевским, Раблеом, романом, проблемима жанрова и језика књижевности – снажно утицао на неубичајено широк спектар хуманистичких дисциплина: антропологију, психологију, историју, филозофију, социологију, теорију књижевности, књижевну критику, лингвистику, теорију комуникације, етнологију, културологију; штавише, у оквиру саме теорије књижевности довођен је у везу са формализмом и структурализмом од којих се сам дистанцирао, са феноменологијом и херменеутиком, семиотиком и постструктурализмом, а сасвим је извесно да ни овај попис, као ни претходни, није исцрпљен².

Како је све ово могуће? Због чега је „слагалица Бахтин” уклопива у тако бројне и тако разнородне концепте? Ако се изузме грех епохе – еклектицизам, ако се занемари (релативна) разумљивост, о којој говори водећи амерички бахтинолог, професор на Јејлу Мајкл Холквист (Holquist 1990: ix), а која издваја Бахтинове међу тешко читљивим текстовима последњих деценија двадесетог века, намећу се најпре два одговора; оба се тичу старомодне а непролазне и провокативне филозофске (и не само филозофске!) теме: истине. Најпре, на плану посебног: закључцима до којих је досегнула његова теорија снагу аргумената може прибавити само истина; нпр. његово разумевање полифоничности романа Достојевског као квалитативног скока у развоју дијалогске линије европске прозе (Бахтин 2000 2) – тешко се може оспорити, као и увид да се идентитет остварује једино у дијалогу са другим – у животу једнако као у литератури и историји (Бахтин 1989). Но, Бахтиновој архитектоници квалитет необоривости у односу на противнике дају чврсти темељи на плану општег (они и омогућују „уклапање”): враћање основним питањима филозофије.

Млади Бахтин је добро познавао филозофију, од старогрчке до Кјеркегора и Бубера. У Невлу учествује у филозофским дебатама, под утицајем актуелног неокантијанског правца марбуршког типа. Кантову дихотомију свест/свет, коју је оснивач правца Херман Коен укинуо у корист апсолутне логичке свести, Бахтин поново успоставља, наглашавајући у њој други члан: интересује га оно што постоји *изван* човековог интелекта; ако бисмо Коенову оријентацију могли да дефинишемо као опседнутост *јединством*, Бахтинова би била – оп-

¹ Први превод на страни језик објављен је годину раније: *Проблеми поетике Достојевског*, Београд: Нолит, 1967, преводилац: Милица Николић.

² Бахтинови кључни појмови нашли су примену и у когнитивној психотерапији (в. Hepple, J, „A Little Bit Of Bakhtin – From Inside To Outside And Back Again”, *Reformulation*, Winter, 2010, str. 7-18. Доступно на: http://www.acat.me.uk/reformulation.php?issue_id=2&article_id=11).

седнутост *другошћу*; ипак, Кант је можда најпресудније утицао дуалистичким односом унутрашњег царства појмова и спољашњег царства објеката, између којих посредује човекова активна моћ мишљења (моћ суђења).

Марбуршки неокантијанизам је видљив пре свега у настојању да се традиционални проблеми филозофије повежу са великим новим открићима егзактних наука; Петербург је оновремени светски центар физиолошких проучавања, а Бахтина интересују и открића М. Планка, А. Ајнштајна, Н. Бора³; тиме Холквист објашњава заокупљеност питањима перцепције и материјалног у Бахтиновим есејима насталим током тзв. „филозофског периода” (1918-1924); тиме тумачи и „мањак јасноће о овим темама”⁴ – он потиче од „амбивалентности инхерентне третману ових тема у савременој науци” (Holquist 1990: xiv-xv), која је наступила кад је чврста корпускуларна природа материје замењена променљивом енергетском: уздрмане су традиционалне дистинкције између ствари и ума, тела и душе.

За Милослава Шутића нема дилеме: Бахтину припада част заснивања естетике књижевности, и то још у раној фази, у помињаном раду *Проблем садржине, материје и форме у вербалној уметности* (1924), првом објављеном – *Уметност и одговорност* (1919) и најамбициознијем – *Аутор и јунак у естетској активности* (1920–1923).

Свестан крхкости новорођене филозофске дисциплине, Бахтин не пропушта да је заштити од оне коју је и саму филозофија једва признала; у делу *Аутор и јунак у естетској активности* жели да спречи ауторитативно намећање филозофских доктрина опште естетике – *одозго*, и да истакне да прави пут креће *одоздо* – естетика књижевности треба да тежи „филозофском продубљивању” сопствених „значајних појава” (1991: 12).

2. Естетска активност. Обиман незавршени есеј *Аутор и јунак у естетској активности*, оцењен као „најважнији међу Бахтиновим раним радовима” (Brandist 2002: 44), такав значај је имао најпре за свог творца: иначе ноторно немаран према својим делима, кроз све селидбе, изгнанство, хапшења, у пожутелој школској свесци уз себе је чувао управо рукопис овог дела; његове основне поставке Бахтин ће развијати у радовима зрелог доба.

Шутић сматра да је врховна естетичка категорија Бахтинове опште естетике – *естетско*, а не *лепо*, што ју је ослободило терета овог „апсолутног налага”. Нама се чини да је истинитије устврдити да је управо *естетска активност* та „метакатегорија”; другачије, да без *активности* нема ни *естетског*.

³ Бахтин бележи да је један од кључних појмова – *хронотоп* – формулисао после предавања А. Ухтомског о хронотопу у биологији (1989: 193).

⁴ Оно што се дешава на рецептивном хоризонту искусних читалаца Бахтина при доцнијем сусрету са његовим раним радовима Холквист духовито пореди са непријатношћу краљице Викторије кад се, после Керолове *Алисе у земљи чуда*, сусрела са *Кондензацијом детерминанти*, наредном књигом обожаваног аутора, коју је унапред наручила; ништа од „лаке читљивости” – ово је тешко проходно штиво. (1990: ix).

Естетска активност је интерсубјективан⁵ однос између аутора и његовог јунака који се одвија током стварања дела, и који у њему остаје „естетизован”, отелотворен:

„(...) сваки моменат дела дат је у ауторској реакцији на јунака, која обухвата собом као предмет и јунакову реакцију на аутора (реакција на реакцију); аутор у том смислу интонира сваку појединост свог јунака, сваку његову црту, сваки догађај из његовог живота, сваки његов поступак, његове мисли и осећања, налик на то како и у животу вредносно реагујемо на сваки поступак људи који нас окружују” (1991: 5).

Наравно, ауторска свест је „свест свести, то јест свест која обухвата јунакову свест и његов свет” (13), али „божанственост” (204) те позиције је угрожена осамостаљивањем објекта божанске креације: људски лик у књижевности јесте *субјекат* који ступа у интерперсоналне везе са својим творцем – јунак је *други*.

У свету других се крећемо и у животу. Наша перцепција других никада се не поклапа са њиховом сопственом перцепцијом себе. То не значи аутоматски да је наша перцепција ближа истини, напротив; она је увек према истини неодговорна, себично каприциозна, условљена практичном коришћу, случајна и, што је најважније, никада не обухвата *целину* личности другог човека, већ само појединачне поступке, на основу којих се формира „случајни утисак целога или ружно емпиријско уопштавање”. Како смо „још мање (...) у стању да сагледамо целину сопствене личности” (6), закључујемо да је једини начин да се приближимо истини о другоме – уметничко стварање, уз ирониичну примедбу да је тај други – измишљотина.

Уочавамо да су „спознајно-етичке одреднице и оцене” (6) само *моменат дела*, као и то да су ове две вредности дате у споју. Наше запажање потврђује Шутић: „...то јединство, подсећа Бахтин, појављује се као суштинска одлика естетског” (2010: 103).

Истина је да је као *суштинску* Бахтин издвојио *целину* јунака и *завршену целину* дела – то је оно што естетску активност и област уметности одваја не само од живота, већ, показаће се, и од области етике, гносеологије и религије. Упадљиво је, ипак, да Бахтин на више места у делу, на Кантовом трагу, инсистира на раздвајању етичке од сваке друге вредности.

Кантова дефиниција односа између интелекта и света пресудно је утицала на Бахтиново разумевање стваралачког субјекта „као оног ко даје смисао иначе недовршеној материји света” (14). У својим раним радовима, сматра Холквист, Бахтин је много ближи Канту него Коену, и то у промишљању појма завршености „као суштинске естетске операције”, којом се „нешто што није

⁵ Према новијим истраживањима, Бахтин многе идеје у вези са естетском активношћу дугује члановима тзв. „Бахтиновог круга” из Невла; идеју интерсубјективних односа у области естетског на стваралачки начин је преузео од Шелера (Scheller) (Brandist 2002: 44).

уметничко дело по себи” преобраћа „у нешто што *јесте* нека врста смисаоне целине коју препознајемо као слику или текст” (1990: XVI).

3. Други. Бахтин се придружује оним ствараоцима двадесетог века који људску индивидуалност не схватају као јединствено поседовање апсолутног знања о себи, као апсолутну самосвест. Људску егзистенцију чини посебном то што свако од нас постоји у јединственом, тачно одређеном пресеку времена и простора, који нам обезбеђује јединствену и непоновљиву перцепцију: оно што ја видим не може да види нико други, на начин на који ја то видим. Способност перципирања онога што је перцепцији другог неприступачно Бахтин назива *вишак виђења*.

„Јер у сваком датом тренутку, у било ком положају и макар како близу мене се налазио тај други човек, којег видим, увек ћу видети и знати нешто што он са свог места, изван мене и насупрот мени, не може видети: делови тела који су недоступни његовом погледу: глава, лице и његов израз; свет иза његових леђа, читав низ предмета и односа који су (...) мени доступни а њему нису. Када гледамо један другог, у зеницама наших очију се одражавају два различита света” (1991: 23).

Свест о сопственој посебности, парадоксално, рађа потребу за постојањем другог: само виђења других људи могу да нас, расуте по животу који је неприступачан нашем свеобухватном погледу, сакупе и заокруже у јединствено јединство личности.

Перцепцију, која припада општој филозофској проблематици, Бахтин испитује на пољу естетике. Једино постојање два учесника чини *естетски догађај* могућим, али то не могу бити било која два актера. Јунак за аутора мора постојати као други – сам за себе несазнатљив као целина у погледу свих аспеката свог живота: његових временских координата – за јунака је животни ток незавршен и бескрајан; његових просторних граница – сопствена телесност је увек нецеловита и естетски безвредна, било да се манифестује као тело, било као покрет; правог смисла поступака којим га испуњава у интеракцији са другим јунацима, као и осећања и мисли које чине његов унутрашњи живот – тај смисао може имати само ако се сагледа као завршен, у односу на целину дела; свет предмета и других људи који га окружују неосвојив је са позиције јунака – они су сагледани из ограничене перспективе, из једне тачке, интернализвани у лични систем уверења, у *видокруг* јунака.

Током стварања аутор мора имати *вишак* увида у јунака и његов свет. Јунаков живот се ствара као детерминисан и завршен; његова будућност је аутору сазната и антиципирана; његово тело је естетски вредновано, његова мимика и гестовна експресија јасне, на начин на који ауторској свести никад неће бити позната сопствена телесност; његове акције, жеље, тајни пориви, снови, осмишљени су и без непознаница; свет који га окружује – штити, угрожава, подстиче, ограничава – сагледан је баш тако, из шире перспективе, као целовит свет дела, као јунаково *окружење* (23–199).

С друге стране, ни свест аутора, мада свеобухватна, није апсолутна. Ако јунак аутору не може да каже ништа друго од оног што би аутор сам себи могао да каже у дневнику, самообрачуноу-исповести, филозофском трактату, политичком манифесту или другом жанру који не подразумева постојање друге свести, *завршавање* те апсолутне ауторске свести у целину је немогуће. Ако се између јунака и аутора може повући знак једнакости, нема естетског догађаја јер „он претпоставља две неподударне свести” (22). Са ове позиције Бахтин критикује позитивистички – биографски и социолошки – метод у науци о књижевности, који изједначава „Толстојеве погледе са Љевиновим” (10).

Чињеница је да Бахтин о јунаку говори као о живом човеку, користећи аналогију са реалним животом као метод објашњавања својих постулата; но, овде се не ради само о методологији: чини се да је једна од важних филозофских (естетичких) тема које дело *Аутор и јунак у естетској активности* покреће – однос уметности према стварности, прецизније, проблем двојне перцепције приказаног света. Људски лик у књижевности је, бар у делима у којима је естетска активност несумњива и на врхунцу, потпуно налик на емпиријског човека: његова ограничења су ограничења смртног бића, *ја-за-себе*, неспособног да свом трајању да коначни смисао, да на себе целовито и трајно гледа очима другог и да буде *ја-за-другог*; из своје перпективе, јунак је, као и реалан човек, променљивог идентитета, у настајању, *задат* а не *дат* – *незавршен*⁶. Управо супротно, његов лик је у перцепцији аутора (и у перцепцији њиме вођеног читаоца) *завршен* и као целина уклопљен у целину дела која је такође *завршена*. Другачије, закључујемо да је једино што је у књижевности, као непотпуној аналогији са животом, неживотно, вештачко, од реалности одвојено – инстанца аутора.

Током стваралачког процеса аутор, видели смо, мора да обезбеди *вишак* у односу на све оно што јунак јесте; тај увид разумемо као садржину дела, која мора бити доведена до свог формалног уобличења⁷, *завршена*: „Вишак виђења је пупољак у којем дрема форма и одакле се оно развија, као цвет” (25).

Тај дар пророштва према пројектованом свету дела омогућен је само посебним ситуирањем аутора. За ту привилеговану позицију аутора у односу на јунака Бахтин уводи појам *трансгредијентности*, фундаменталан за будући дијалогски принцип⁸ који ће развити у књигама о роману и Достојевском; да

⁶ Идеју незавршености ће развијати у књизи о Достојевском (2000 2). Према Холквисту, управо га је она привукла Коеновој марбуршкој школи (Holquist 1990: xv).

⁷ Традиционалне појмове садржаја и форме, за феноменологију сасвим превазиђене, разматра у посебном раду, додајући им „материјал” („грађу”), термин који су увели руски формалисти: *Проблем садржине, материје и форме у вербалној уметности* (1924).

⁸ У најкраћем, дијалогичност је основни механизам језика, књижевности и културе који се састоји у „потврђивању туђег ја” (Бахтин 2000 2: 65): човек дефинише себе уз помоћ другог човека, а свако дело је реплика непрекинутог дијалога, реплика која је и антиципација будућег одговора (Бахтин 1989: 40).

употребимо Бахтинову флоралну метафору, трансгредијентност је „пупољак” у коме „дрема” дијалогизам и одакле се он развија, „као цвет”.

Термин *трансгредијентност* је у наш језик ушао из немачког⁹, као слободан превод руског *внезаходимость*; руски глагол *находится* означава присуство некога или нечега на неком месту – *налазити се, находити се*; префикс *вне* значи *ван, изван*; тако би, у дословном преводу, термин гласио *изванприсутност, ванприсутност*; предложен је и термин *несаприсутност* (Burzyńska, Markowski 2009: 177–178); у енглеском се ова реч преводи као *outsideness*; сви преводи заправо значе *остајање споља* и аутору ових редова се чине много бољим избором од немачког који се код нас одомаћио; то нарочито важи за грчко *егзотопија*, које је присутно у француским и италијанским преводима – термин би се у овом облику срећно повезао са другом Бахтиновом грчком кованицом – *хронотопом*.

Трансгредијентношћу Бахтин означава *дистанцу аутора у односу на јунака и његов свет*; то није позиција одсутности, већ присутне неподударности, другости, бољег виђења, управо – видовитости.

Трансгредијентност условљава кључни аспект ауторовог односа према ситуацијама које уграђује у наративно ткиво дела. Учешће аутора у наративном догађају није директно, док је за јунака управо такво. Ауторово учешће је безинтересно, непристрасно, иако не и незаинтересовано; он је посматрач са *етичким знањем* о ономе што се догађа. Ауторска евалуација је *сапреживљавање* споља, које дозвољава да се догађајима да јединство и *завршеност* на начин који је немогућ изнутра. Трансгредијентност је продуктивна: она обезбеђује ауторски *вишак виђења* као предуслов за естетско стварање; она је *sine qua non* естетског догађаја:

„Када се јунак и аутор подударају, или се налазе један поред другог пред лицем општих вредности или један против другог као непријатељи, завршава се естетски догађај и почиње етички (памфлет, манифест, оптужница, похвални говор или говор захвалности, грдња, самообрачун, исповест и др.); кад јунака уопште нема, чак ни потенцијалног – јавља се спознајни догађај (трактат, чланак, предавање); тамо где се као друга свест јавља обухватна свест бога, одвија се религиозни догађај (молитва, култ, ритуал)” (1991: 22).

Бахтин оштро раздваја „аутора-творца, моменат дела”, од „аутора-човека, етичког момента, друштвеног одвијања живота” (11), критикујући из овог угла актуелну критичку праксу. Да би на трансгредијентном плану дела родио новог човека – другог, аутор мора да обави „брижљиво уклањање себе из јунаковог животног поља, чишћење читавог животног поља за њега и његово постојање”; мора да га ослободи сопствене личности, а то може само ако себи постане трансгредијентан, ако „погледа самог себе очима другог” (16).

⁹ У исквареном облику, без *ј*.

Једноставније речено, приликом стварања, као „естетске самообјективације аутора-човека у јунака”, аутор мора да заузме положај трансгредијентности у односу на онај део себе који објективизује; у ауторској свести, у којој се и рађа јунак, мора да се обезбеди трансгредијентна перцепција другог; за разлику од стварног живота, у ком се све информације о сопственој личности које добијамо од других иманентизују у нашој свести, та дистанца мора да буде трајна – аутор и његов јунак морају да остану раздвојени, а напрегнутост „активног јединства завршене целине дела” (12) – сачувана.

Ако аутор почне да губи контролу над естетским догађајем, ако је трансгредијентност угрожена, могућа су три типична случаја са мноштвом варијација унутар сваког. Користећи трансгредијентност као критеријум класификације, Бахтин даје типологију јунака, уређујући тако естетику књижевности, коју и критикује због хаоса који влада услед недостатка јединственог критеријума.

У првом случају јунак овладава аутором: изван јунака и његове свести нема ничег реалног; свет за јунаковим леђима је нејасан, као и његова спољашња изражајност; форма дела се изрођава у филозофски трактат или самообрачун-исповест; нема завршног обједињавања у једном ауторовом лику; он је разбацан по формално несавршеном и незавршеном делу. Овом типу припадају Толстојеви јунаци (Пјер, Љевин) и „готово сви јунаци Достојевског”.

У случају кад аутор овлада јунаком, страда реалистичка уверљивост јунака. Он може, као јунаци псеудокласицизма, сам да изговара етичку идеју која га завршава, или, да остане незавршен, као аутобиографски јунак романтизма, јунак са тајном „која не може бити изражена”.

У трећем случају, јунак се јавља као свој аутор, свој живот естетски осмишљава као да игра улогу; такав је јунак Достојевског, „самозадовољан и сигурно завршен”. Интересантно да је млади Бахтин рано био свестан новине коју је Достојевски освојио за књижевност; бавећи се у својим зрелим радовима његовом књижевном величином, ревидираће овде изнете ставове и лишити их негативног вредносног значења.

4. Емпатија. Бахтин се даље упушта у детаљно разматрање свих аспеката јунака у односу на које аутор заузима позицију трансгредијентности: његовог *просторног облика*, његове *временске целине* (проблем унутрашњег човека – душе), његове *смисаоне целине* (упосебљујући је у проблеме поступка, самообрачуна-исповести, лирског јунака, биографије, карактера, типа, става и исповести).¹⁰ Сва три поменута параметра јунака Бахтин разуме као три момената *форме*: „*Форма је граница*, естетски обрађена. При томе се ради о граници тела, и о граници душе, и о граници духа (смисаоној усмерености)” (100).

¹⁰ М. Шутић управо као највећи допринос методологији науке о књижевности види „његово убедљиво повезивање општих са појединачним појмовима у оквиру естетике књижевности” (2010: 110).

Док јунак делује етички у сопственом свету, борећи се против свих граница свог живота, аутор делује естетички успостављајући границе. На плану стварања, трансгредијентност се јавља као услов обликовања, образовања граница¹¹; она је место одвијања естетског догађаја, који и отпочиње њеним прелажењем: „Први моменат естетске активности је уживљавање; ја морам преживети – видети и упознати – оно што он преживљава, стати на његово место, као да бих се подударио с њим.” (26)

Али, емпатија са човеком који у делу пати није сама себи циљ, она има само информативну функцију. Права естетска активност почиње кад ауторска свест опет постане трансгредијентна јунаку:

„Естетска активност и почиње баш онда кад се враћамо у себе и на своје место изван оног који пати, обликујемо и завршавамо материјал уживљавања; и то обликовање и завршавање изводе се тако што ми допуњујемо материјал уживљавања, то јест патње одређеног човека моментима који су трансгредијентни материјалном свету његове свести, који сад немају информативну, него завршавајућу функцију.”¹² (1991: 27)

Аутор је симултано пасиван и активан: пасиван у идентификовању са јунаком, што постиже условним брисањем граница између духа који ствара и човека који пати; активан када се повлачи и поново успоставља границе да би остварио естетско завршавање. Емпатију тако разумемо као функцију садржаја, а трансгредијентност као јединство функција садржаја и форме. Уметничка перцепција се тако појављује као амбивалентна, трансгредијентно-емпатична, да би на крају ипак заузела позицију трансгредијентности, која једина омогућава концептуализацију јунака и дела.

„Стварно изнутра преживљени животни положај онога који пати може ме навести на етички поступак: помоћ, утеху, спознајно размишљање, али у сваком случају након уживљавања мора уследити враћање у себе, на своје место изван патника, једино са тог места материјал уживљавања може бити етички осмишљен; ако се то враћање не би збило, дошло би до патолошке појаве преживљавања туђе патње као сопствене, зараженост туђом патњом, ништа више. (...) Уживљавајући се у патње другог, преживљавам их баш као његове патње, у категорији *другог*, а моја реакција није крик бола, него реч утехе и акције помоћи.” (27)

У својој луцидној студији дистанце у естетици Бахтина и Шкловског (трансгредијентности код првог и зачудности код другог), водећа америчка

¹¹ Овај елемент свог појма трансгредијентности Бахтин, према најновијим истраживањима, дугује идеји „културе као границе” Зимела (Simmel), члана „Бахтиновог круга” (Brandist 2002: 44).

¹² Речено је сасвим сагласно са чувеним ставом Т. С. Елиота да у делу „човек који пати” мора да буде раздвојен од „духа који ствара” (чак је и терминологија иста: *дух* је стваралачки принцип и код Бахтина, док је *душа* „унутрашњи човек” који треба да буде створен).

слависткиња Керил Емерсон естетику М. М. Бахтина види као „естетику базирану на патњи”, у којој су етички моменти неминовни:

„У оквиру Бахтинове естетике, пак, сценарио ’болесничке собе са патником и оним који не пати а који о њему брине’, од суштинске је важности. Он је централни у Бахтиновим просветљујућим (али веома парцијалним) читањима Достојевског.” (Emerson 2005: 644)

Бахтин је своју естетику градио на „сценарију” свог приватног живота: после година мучне и понижавајуће болести – остеомијелитиса – у фебруару 1938. му је ампутирана лева нога готово до кука, што је употребу протезе веома компликовало; овим „сценаријем” се објашњава и његова преокупација телесним¹³, дијалогизмом, чак и занимање за „увек болесног Достојевског”, гротеску и карневализацију. „Естетика рођена из тела које трпи бол” је аргументација за оно што су му постструктуралисти тако често замерали: упорно игнорисање значаја који у савременој култури имају структуре моћи и политичке пресије, чија је и сам био жртва. За патника бол је једина реалност, унутрашња реалност; у њој има места само за другог човека који помаже патнику. Централни мотиви његове „естетике патње” су објективација и одстрањивање бола контемплацијом, уз помоћ друге особе и њене перспективе: у очима другог постоји не само патња, већ и „ведро плаво небо” (26) иза патника. Естетика патње неодвојива је од етике, а трансгредијентност услов догађања у обе сфере.

Кретање духа *ка* објекту мора бити праћено кретањем *од* објекта. На овој линији Бахтин критикује *естетику уосећавања, уживљавања* или, како је још назива, *експресивну естетику* Липса, Гроса, Фолкелта, Коена и других. Она почива на премиси да је уметничко дело израз неког унутрашњег стања, те да је „његова естетска спознаја уживљавање у то стање” (70). Естетика уосећавања не успева да објасни целину дела: не можемо се уживљавати у свих дванаест апостола и самог Христа јединственим покретом духа; естетска целина *Тајне вечере* се не преживљава пасивно, већ се активно ствара трансгредијентним односом према делу.

Баш као што *импресивна естетика* Филдера, Винделбланда и „такозваних формалиста” (101) промашује јер занемарује трансгредијентност и форму изводи из материјала у ком се остварују поједине уметности, владајућа естетика емпатије, с друге стране, такође остаје немоћна према форми: „Експресивна естетика не може аргументовати облике” (76); из унутрашњости дела, из јунака, нема никаквог обликовања, завршавања; трагично као естетска, формална категорија престаје да постоји ако се поистоветимо са Едипом – његов спољашњи лик се расплићава, његови поступци остају ван смисла целине дела, његова околина, са замршеним међуљудским односима у које су богови

¹³ У есеју *Аутор и јунак у естетској активности* безмало стотину страна посвећује јунаковој телесности, нпр. „Када због болести престанемо владати неким делом тела, на пример ногом, она нам изгледа туђа, ’не моја’, иако по споља виђеном изгледу мог тела она припада мојој целини” (45); оваквих примера је веома много.

уплели своје прсте, постаје ограничени видокруг у чијем центру је ја-Едип, а његов живот „незавршен и неоправдан на другом вредносном плану у односу на онај на којем је протисао за оног који је живео” (81). Естетику од које преузима појам уживљавања, емпатије (Einfühlung) и уграђује га у своју архитектонику, Бахтин сматра редуктивном: уместо два света, две свести, резултат је једна, ауторова:

Бахтин се само узгред дотиче проблема рецепције дела, односно положаја читаоца, гледаоца. Едипов живот естетски спасава само активан „аутор-гледалац”, трансгредијентан јунаку. Избор управо оваквог термина јасно указује на то да је рецепција стваралачка, трансгредијентна активност (80-93). Иако се однос реципијента и аутора не разматра посебно, чини се да Бахтин подразумева однос саучесништва и коауторства; у једној нечиткој реченици он каже да аутор обавља и „саучесничко схватање и завршавање” догађаја јунаковог живота „реално-спознајним и етички незаинтересованим гледаоцем” (15); пред реципијентом је исти изазов трансгредијентности као и пред аутором дела.

„Понекад при *неуметничком читању* [истакла Н. Т. Ћ.] романа од стране некултурних људи уметничко опажање се замењује маштом, али не слободном, него предодређеном романом, пасивном маштом, при чему се читалац уживљава у главног јунака (...) и преживљава његов живот као да је сам јунак тог живота.” (1991: 31)

Најслабијим местом Бахтиновог пројекта сматрамо његову критику игре: у обрачуну са експресивном естетиком Бахтин игру потпуно изоставља из области естетског, баш као што то чини са *пасивном маштом* (83–84).

У одбрану игре као стваралачке активности рецимо то да је игра, као и уметничко стварање, слободна активност која нема ништа заједничког са пасивним маштањем кога други води. Бахтин, који се сигурно није много у животу играо, не сећа се да у игри има много *других* који садејствују у стварању целине игре (ништа ружније за дете него прекинути му игру пре естетског искупљења, пре завршетка који проиходи из саме унутрашње логике игре!); заборавља да се *други* у игри ствара на исти начин на који се то чини у књижевности – у ауторској свести – у овом случају *други ја, други ти*. Дете у игри никако нема пасивну позицију јунака: оно се симултано уосећава у другост коју ствара и бива трансгредијентно, Лотмановим речима:

„Формула уметности је: *Ја знам да то није што се приказује, али јасно видим да је то оно што се приказује.* (...) Живога тигра дете се плаши, тигра од крпица се не плаши; пругасте хаљине пребачене преко столице која у игри *представља* тигра – оно се *прибојава*, тј. истовремено је се боји и не боји.” (Lotman1976: 11)

Огрешило се Бахтин и о уметност глумца, нашавши да она постоји само пред редитељем као другим, пред гледаоцем као другим. Слично реченом о игри, трансгредијентност се и у глуми остварује као у књижевном стварању: у свести аутора.

О самом процесу стварања, *естетској активности*, Бахтинов аутор, као ни Кантов *геније*, „нема шта да каже” (7). Уместо њега реч има његово дело.

5. Закључак. Трансгредијентност смо у нашем истраживању препознали као централни појам Бахтинове естетике. У њему се укрштају појмови *естетске активности*, *аутора*, *јунака*, *вишка виђења*, *емпатије* и *завршености дела*.

Естетска активност, врхунска категорија те естетике, реализује се између ауторске свести и јунака, као плода те свести. Естетског догађања нема између две подударне свести, уколико ауторска свест није заузела позицију дистанце, уколико није трансгредијентна према свим јунаковим аспектима, али и према свим аспектима света који јунака окружује – света дела.

Јунак дела не сме да буде литерарни alter ego свог творца, јер уметност подразумева обогаћивање, стварање сазнајно-етичког вишка. Ни вишак виђења није вредност по себи. Он мора да буде искоришћен у уметничком обликовању, естетизован. Само трансгредијентност обезбеђује аутору вишак виђења у односу на јунака, и у односу на све јунаке које ствара. Тај вишак виђења аутор користи у завршавању јунака и завршавању дела. Завршеност, постојање дела као формализоване целине, суштински раздваја уметност од живота, у коме за оног ко га живи смисао целине остаје непостижан. Штавише, завршеност је дистинктивно обележје уметности: књижевно дело у ужем смислу, дело уметности које настаје у естетском догађају, управо је завршеношћу одвојено од књижевних дела етичког, спознајног и религиозног карактера. Трансгредијентност се тако може употребити као критеријум жанровске класификације и типологије јунака.

Како дијалогичност, о којој говоре Бахтинови каснији радови, претпоставља отвореност дискурса, дакле, незавршеност, да ли се појам завршености овде може уклопити? Керил Емерсон објашњава како је то могуће:

„Целина нечега једино може да буде сагледана из просторно, а затим и временски, спољашње позиције. Али, како целина може да буде реализована из безброј различитих углова (и свака од ових реализација ће у потпуности бити призната као таква само од стране свог сопственог „финализатора”), смисао завршености, целине (...) увек изгледа другачије, и другачије изграђен, за сваког ко га посматра. (...) У нашој је природи да тежимо завршењу. Ова тежња, према Бахтину, јесте естетски инстинкт.” (Emerson 2005: 221)

Овај рад је покушај да незавршеном дијалогу о великом мислиоцу додамо своју реч (сасвим у складу са духом његовог дијалогизма); како је Бахтин на путу ка „првих стотину година” своје теорије догматизован и редукован (са различитим резултатима, у зависности од тога коме је његов ауторитет требало да служи), настојали смо да, у потрази за одговорима, дођемо до „изворног Бахтина”. Уместо хладне естетике дистанце и отуђених *других*, нашли смо етички освешћену естетику људског саучествовања.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 1989: Бахтин, М. М. *О роману*. Београд: Нолит. **Bahtin 1989:** Bahtin, M. M. *O romanu*. Beograd: Nolit.

Бахтин 1991: Бахтин, М. М. *Аутор и јунак у естетској активности*. Нови Сад: Братство–јединство. **Bahtin 1991:** Bahtin, M. M. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo–jedinstvo.

Бахтин 2000: Бахтин, М. М. *Проблеми поетике Достојевског*. Београд: Zepeter Book World, 1967; 2000 2. **Bahtin 2000:** Bahtin, M. M. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepeter Book World, 1967; 2000 2.

Бахтин 2010: Бахтин, М. М. *Рани радови*. Београд: Службени гласник. **Bahtin 2010:** Bahtin, M. M. *Rani radovi*. Beograd: Službeni glasnik.

Шутић 2010: Шутић, М. *Трагање за методом*. Београд: Службени гласник. **Šutić 2010:** Šutić, M. *Traganje za metodom*. Beograd: Službeni glasnik.

Brandist 2000: Brandist, C. *The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics*. London/Sterling, Virginia: Pluto Press.

Burzyńska, Markowski 2009: Burzyńska, A. i Markowski, M. P. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.

Duwakin 2002: Duwakin, W. *Rozmowy z Michaiłem Bachtinem*. Warszawa, 58.

Emerson 1997: Emerson, C. „Вненаходимость: `Outsidenes` as the Ethical Dimension of Art (Bakhtin And the Aesthetic Moment)”. // *The First Hundred Years of Michael Bakhtin*. Princeton, New Jersey: Princeton University Pres.

Emerson 2005: Emerson C. „Shklovsky’s ostranenie, Bakhtin’s vnenakhodimost (How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain)”. // *Poetics Today* 26:4. Princeton, New Jersey: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 638-664.

Kristeva 1967: Kristeva, J. „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. *Critique* XXIII, 438-465. (превод Марије Јовановић-Тодоровић са немачког: „Бахтин, реч, дијалог и роман” на: <<http://www.scribd.com/doc/53641582/JulijaKristeva>>. (4.7.2016.)

Lotman 1976: Lotman, J. M. „Umetnost u nizu modelativnih problema – teze ka problemu”. // *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.

Holquist 1990: Holquist, M. „Introduction: The Architectonics of Answerability”. // Bachtin, M., *Art and Answerability*, early philosophical easseys by M. M. Bachtin. Austin: University of Texas Slavic Press.

Honeycutt 1994: Honeycutt, Lee. *What Hath Bakhtin Wrought? Toward a Unified Theory of Literature and Composition*. The University of North Carolina at Charlotte. <<http://www.public.iastate.edu/~honeyl/bakhtin/chap3a.html>> (4.7.2016.)