

JUOKO  
KULTŪRA



VILNIAUS UNIVERSITETAS

INGA VIDUGIRYTĖ

JUOKO  
KULTŪRA

---

S T U D I J Ū   K N Y G A

---



Vilniaus  
universiteto  
leidykla

VILNIUS  
2012

UDK 008(075.8)

Vi46

Apsvarstė ir rekomendavo išleisti  
Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto taryba  
(2012 m. kovo 30 d., protokolas Nr. 6)

RECENZENTĖS:

prof. dr. Reda Pabarčienė  
Lietuvos edukologijos universitetas

doc. dr. Dagnė Beržaitė  
Vilniaus universitetas

Viršelyje panaudota Audronės Uzielaitės nuotrauka  
„... mano juoko karaliau, laikas...“

ISBN 978-609-459-058-0

© Inga Vidugirytė, 2012

© Vilniaus universitetas, 2012

## PADĖKOS

Norėčiau padėkoti visiems, prisidėjusiems prie šios studijų knygos pasirodymo. Pirmiausia studentams, kurie rinkosi mano juoko kultūros kursus ir entuziastingai įsitraukė į juoko kultūros svarstymus. Dėkoju Vilniaus universiteto Rusų filologijos katedrai, išleidusiai mane kūrybinių atostogų, ir Filologijos fakultetui, finansiškai parėmusiam knygos leidimą. Džiaugiuosi proga tarti ačiū ir Vilniaus universiteto bibliotekos žmonėms už jų ilgametį bendradarbiavimą, draugiškumą ir pastangas kuriant mokslinio darbo aplinką. Dėkoju Saulei Matulevičienei už konsultacijas lietuvių tautosakos klausimais ir Neringai Klišienei už pokalbius apie komediją. Ačiū Viktorijai Daujotytei už chaotiškų pirmųjų rankraščio variantų skaitymą ir visokeriopą paramą. Dėkoju Kęstui Kirtikliui, sutikusiam perskaityti ir pakomentuoti juoko filosofijos skyrių, ir Natalijai Arlauskaitei, be kurios pasiūlymų ir papildymų juoko kultūros kontekstai čia būtų skurdesni. Ačiū knygos recenzentėms Redai Pabarčienei ir Dagnei Beržaitėi, kurių neformalus požiūris į recenzavimą ir palaikymas man labai pravertė paskutiniu knygos rengimo etapu. Redaktorei Rimai Bertašavičiūtei ačiū už rūpestį teksto gražumu ir profesinį entuziazmą, kuris guodė ir palaikė pavargusią autorę. Dėkoju Monikai ir Salomėjai už jų nuoširdų džiaugsmą supratęs, kad knyga baigta, ir Jurgiui – už viską, bet pirmiausia – už jo gelbstintį humorą.

Daugiau nei prieš penkerius metus kilo mintis su slavų literatūrų magistrantėmis ir dėstytojomis pastatyti kalėdinį lėlių teatro spektaklį – ukrainiečių *vertepa*. Dabar suprantu, kad tai buvo mano juoko kultūros studijų pradžia. Kartu sukūrėme lėles, įrengėme teatro dėžę ir vaidinome – todėl, mielieji Dagne, Edita, Irina, Jurgi, Natalija, Taja, Viktorija, mūsų vertepui atminti skiriu šią knygą.



# TURINYS

Įvadas, kurį reikėtų perskaityti 9

I. JUOKO ARCHEOLOGIJA 19

1. Juoko antropologija 20
2. Ritualinio juoko semantika 25
3. Ritualinis juokas ir komedija 32

II. JUOKO ISTORIJA 41

1. Vakarų Europos juokas 42
2. Senosios Rusios juoko kultūra 58

III. JUOKO FILOSOFIJA 73

1. Juoko teorijos 74
2. Antikinė filosofinio juoko scena 81
3. XVIII a. išsilavinusios draugijos juokas: Immanuelis Kantas 90
4. Filosofinis juoko svaigulys: vokiečių romantikai 93
5. Gyvenimo komedijos juokas: Henri Bergsonas 101
6. Juokas ir slaptieji malonumo šaltiniai: Sigmundas Freudas 104
7. Juokas ir šventė: Michailas Bachtinas 117

IV. JUOKO POETIKA: NIKOLAJAUS GOGOLIO ATVEJIS 124

1. Juoko poetika, kultūros poetika ir komedijos impulsas 124
2. Gogolis ir juoko kultūros kontekstai 129
3. Gogolio juoko poetika: pasakojimas ir pasaulis 146

Baigiamasis žodis 171

Rekomenduojamos literatūros sąrašas 173

Cituotos literatūros sąrašas 175

Vardų rodyklė 187

Dalykinė rodyklė 193





## ĮVADAS, KURĮ REIKĖTŲ PERSKAITYTI

Šios studijų knygos koncepcija remiasi keliomis prielaidomis. Pirmoji numano, kad tam tikros kultūros teritorijos priklauso juokui, todėl vadintinos *juoko kultūra*. Juoko kultūros ypatingumą, jos esmę ar gramatiką pagrindžia tai, kad kaip kultūros pasaulio dalis juokas pirmiausia pasirodo kulto ir ritualo erdvėje ir jo ryšys su ritualinėmis praktikomis bei jų poveikiu yra išsilaikęs iki šių dienų. Be to, juoko kultūra yra ne tik tai, kas ji yra, bet ir tai, ką mes apie ją manome. Mąstymo apie juoko kultūros reiškinius tankis galbūt nėra proporcingas šios kultūros visuotinybei (ypač jeigu žvelgsime į ją ne tik simboliškai, bet ir kasdinių praktikų plotmėje), tačiau juoko intuicija yra fundamentali. Žmogus paprastai žino, kas yra juokinga, kodėl juokinga, kada juokiamasi, o kada ne. Juo labiau šiuos dalykus žino atskiros istoriškai susiformavusios bendruomenės. Tokiu požiūriu juoko kultūra yra stabilus ir reikšmingas visuomeninio gyvenimo segmentas, kuris veikia kasdienes ir simbolines žmonių praktikas. Galiausiai dėl šių ypatybių juoko kultūra yra integrali visuma ir turi būti tyrinėjama atsižvelgiant į numanomus, galimus, nors ne visada atpažįstamus, vidinius savo kaip visumos ryšius.

Studijų knygos tikslas – įvadas į bendruosius juoko kultūros tyrimo kontekstus: ritualinį, istorinį bei filosofinį teorinį. Į tarpdalykinę sritį čia išeinama iš literatūros studijų, ieškant atsakymų į klausimus, kilusius analizuojant literatūros tekstus, kurių juokas, atrakintas literatūrinės analizės įrankiais, kėlė nuojautą, kad už jo glūdi kai kas fundamentalesnio – nekvestionuojami pačios kultūros įpročiai ir papročiai.

Sąvokos ir jų kontekstai. Žengiant į juoko sritį ir ypač bandant derinti skirtingas Vakarų pasaulio ir Rytų Europos juoko tyrimo tradicijas, reikia atsakyti vilties, kad sąvokos, su kuriomis tenka dirbti, gali būti vienodai ir vienareikšmiškai vartojamos. Apie tai užsimenama bene kiekvienoje juoko ir komiškosios kultūros studijoje,

o kartais netgi atsisakoma sąvokas apibrėžti<sup>1</sup>. Kita vertus, egzistuoja savitos tradicinės nacionalinės, regioninės koncepcijos, kuriose yra nusistovėję tam tikri sąvokų rinkiniai, dažnai daugiau priklausantys nuo tradicinės kultūros pobūdžio, juoko reiškinių savitumo bei paplitimo joje nei nuo mokslinių juoko tyrimų.

Anglosaksiškoji tyrimų tradicija į pirmąjį planą iškelia *humoro* sąvoką. Išplėtoti, įvairiakrypčiai ir didele dalimi į socialinius mokslus orientuoti humoro tyrimai atliekami JAV, kur humoras suvokiamas ir vertinamas kaip išskirtinis nacionalinis bruožas. Šių tyrimų specifiką sudaro itin diskretiškas juoko srities pasidalijimas tarp atskirų disciplinų, kurios stengiasi labai konkrečiai apibrėžti tyrimų ir metodų ribas. Tai gerai demonstruoja 2008 m. pasirodęs Victorio Raskino sudarytas juoko tyrimų įvadas<sup>2</sup>. Kaip tyrimo objektas humoras apima: 1) daikto ar reiškinio *juokingumą* ar *komiškumą*, 2) kognityvinę ir intelektinę veiklą, nukreiptą į juokingumą, kuris suvokiamas bei įvertinamas kaip juokingas, – t. y. į *juokingumo patirtį*, 3) iš šios patirties kylantį *malonumą* ir 4) jo rezultatą, kuris (iš)reiškiamas kūno kalba – *šypsena* arba *juoku*<sup>3</sup>. Nors mentalinė veikla atpažįstant komiškumą laikoma svarbiausia šios sekos grandimi, skirtingos disciplinos (sociologija, antropologija, psichologija ir kt.) atsirenka konkrečius komplekso sandus. Dažnai greta humoro sinonimiškai vartojama juoko sąvoka, kalbama, tarkime, apie *juoko filosofiją*<sup>4</sup>, nors omenyje turima filosofija, aptarianti juoko reiškinį, komiškumo efektus ir jų suvokimą. Šioje knygoje angliškojo *humour* (*humor*) komplekso atitikmeniu laikoma juoko sąvoka, tikslinama tokiais junginiais kaip *juoko kultūra*, *literatūrinis juokas* ir pan.

Europietiškoje tradicijoje humoro samprata pirmiausia nurodo į savitą pasaulėžiūrą, smagaus, kartais pašiepiamo, bet pakantaus ir

<sup>1</sup> Žr. Mahadev L. Apte, *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1985, p. 13.

<sup>2</sup> *The Primer of Humor Research*, ed. Victor Raskin, Berlin, DEU: Mouton de Gruyter, 2008.

<sup>3</sup> Mahadev L. Apte, *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*, p. 13–14.

<sup>4</sup> *The Philosophy of Laughter and Humor*, ed. by John Morreall, New York: Albany, 1987.

atlaidaus žvilgsnio į netobulą tikrovę galimybę, paprastai susijusių ir su žmogaus jautrumu juokingiems reiškiniams bei polinkiu juokauti. Veikiant vokiečių romantizmo filosofijai ir estetikai humoro kaip *komiškumo* ar *komizmo* formos samprata ištvirtino literatūros tyrinėjimuose, kur analizė sutelkiama į kūrinio komiškumą, meninį juoko įprasminimą bei jo formas – humorą, satyrą, ironiją. Juoko kaip kūnu (išsi)reiškiamos reakcijos į komiškumą europietiškoji humoro sąvoka neįtraukia. Kaip ir humoro atveju, satyros sąvoka, kuri anglakalbėje tradicijoje dengia bene visą komišką literatūrą, Europoje yra supriešinama su humoru ir ironija, teigiant, kad satyra yra neigiamas visuomeninių negerovių vaizdavimas – tezinis, piktas ir nelinksmas, nors naudojasi juokinimo priemonėmis grotesku ir fantastika. Tokia komizmo formų skirtimi remiasi bene išsamiausias lietuvių literatūros juokui skirtas veikalas – Algio Kalėdos *Komizmas lietuvių tarybinėje prozoje*<sup>5</sup>.

Sąvoka *juoko kultūra* pirmą kartą buvo pavartota Michailo Bachtino veikale *François Rabelais kūryba ir viduramžių bei Renesanso liaudies kultūra* (1965)<sup>6</sup>. Manoma, kad yra pagrindo kalbėti apie XX a. rusų juoko tyrimų mokyklą, kuriai šis veikalas atstovavo<sup>7</sup>. Šiai mokyklai taip pat priskirtini Vladimiro Proppo, Olgos Freidenberg, Dmitrijaus Lichačiovo darbai, kuriuose dėmesys nuo įprastų komizmo tyrinėjimų pasisuko į paties juoko kultūrinės funkcijas ir konstravo *juoko kultūros* paradigmą, apimančią įvairias visuomenės gyvenimo plotmes – ritualinę, šventinę, meninę, kasdienę ir pan. Metodologiniu požiūriu šie darbai derino kelių disciplinų prieigas: filosofijos, sociologijos, literatūros, etnografijos, folkloristikos.

Juoko kultūros sampratą Bachtinas pritaikė karnavalinei Viduramžių kultūrai, kurią taip pat vadino antrąja kultūra, o jos steigiamą

<sup>5</sup> Algis Kalėda, *Komizmas lietuvių tarybinėje prozoje*, Vilnius: Vaga, 1984.

<sup>6</sup> М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Искусство, 1990.

<sup>7</sup> Jacques Le Goff, „Laughter in the Middle Ages“, *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*, ed. by Jan Bremmer and Herman Roodenburg, Cambridge: Polity Press, 2005, p. 51.

pasaulį – antruoju pasauliu. Bachtinui juoko kultūra reiškė oficialiajai Bažnyčios kultūrai priešingą liaudies kultūrą, taip pat karnavaluose atgimstančią archajinę ritualų praktiką (pavyzdžiui, Dionisijas, Saturnalijas ir vietinių Europos tautų ritualus, susijusius su juoku), filosofines juoko koncepcijas, tam tikrus Viduramžių miesto aikštės žanrus ir *parodia sacra* (sakralinių tekstų parodijas) – bei šios visumos fragmentus vėlesnėje literatūros ir meno tradicijoje, kasdienėse ir šventinėse žmogaus praktikose.

Bachtino juoko kultūros sąvoką entuziastingai palaikė prancūzų istorikas Jacques'as Le Goffas, Analų mokyklos atstovas, sakęs, kad juoko kultūros samprata yra reikšmingiausias Bachtino įnašas į šios srities tyrimus. Le Goffo manymu, juoko kultūra ir juoko kaip socialinio reiškinio istorija yra svarbūs kultūros aspektai ir parankios priemonės kultūrinėms bei socialinėms praktikoms analizuoti. Prancūzų istorikas išskyrė keturis juoko kultūros aspektus: laikmečio vertybės, mentalitetai, juoko praktikos ir su juoku susiję estetikos reiškiniai. Visos epochos pasižymi savitais šių sandų deriniais, o pastarųjų kaita leidžia kalbėti apie juoko kultūros istoriją.

Šioje studijų knygoje sąvoka juoko kultūra „neprikabinama“ prie konkrečių bachtiniškų karnavalo ir su juo susijusių utopinės laisvės bei lygybės reikšmių, tačiau, remiantis Bachtino bei antropologų ir sociologų tyrimais, numano juoko kaip kultūros reiškinio svarbą. Kultūros samprata čia remiasi kultūros filosofijos nuostata, kad kultūra – tai gamtos pasaulyje žmogaus steigiamas, saugomas ir plečiamas jo gyvenamas pasaulis<sup>8</sup>. Juoko kultūra apima įvairius juoko pavidalus – ritualinių, filosofinių, estetinių, ir todėl nebūtinai vien jos pagrindu sukurti tekstai yra tikrai arba išimtinai juokingi. Juoko kultūra – integrali bendrojo žmogaus pasaulio dalis, istoriškai kintanti reiškinijų visuma, kurios pagrindinė manifestacija yra juokas, nepriklausomai nuo to, kokiame kontekste jis nuskamba – kasdienybės ar simbolinių praktikų erdvėje.

<sup>8</sup> Arūnas Sverdiolas, *Kultūros filosofija: Bendrauniversitetinio kurso medžiaga antrosios studijų pakopos studentams*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007, p. 41.

Lietuvių kultūros tyrinėjimuose juoko kultūros sąvoka nėra įsivirtinusi, nors tai nereikia, kad netyrinėjama pati kultūra. Vienas paskutinių jai skirtų darbų yra istorikės Raimondos Ragauskienės straipsnis „Dvaro juokdario ‘institutas’ Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XIV a. pabaigoje – XVIII a. pradžioje“<sup>9</sup>, kuris, kaip ir minėtoji Kalėdos monografija, juoko kultūros reiškinį iškelia į studijos pavadinimą. Paprastai lietuviškoje tradicijoje juoko kultūros reiškiniai atsiduria bendresnio pobūdžio – tautosakos, literatūros žanrų, dramos, teatro – tyrimuose. Aukštesniu lygmeniu jie nesusiejami, todėl bendro juoko kultūros paveiklo neturime. Antra vertus, buvo ir yra bandymų nurodyti ir pabrėžti juoko kultūros svarbą nacionalinės kultūros raidai. Sakysime, Donato Saukos studijos *Tautosakos savitumas ir vertė* skyriuje „Juokas ir žaidimai“ aptariamą lietuviško kaimo „garsingas juoko teatras“, besikuriantis Užgavėnių eitynėse, atskiruose vestuvių epizoduose, vakaronėse. Sauka pabrėžia tautosakos, susijusios su šia apeigine kultūra, estetinio santykio su tikrove savitumą, o komiškumą ir žaidybiškumą laiko charakteringiausiais jo aspektais, atitinkančiais pačias tautosakos kūrimo sąlygas<sup>10</sup>.

Juoko kultūros reikšmingumui suvokti itin svarbi rimtumo ir parodijos ciklo problematika buvo įvesta Sauliaus Žuko. *Literatūros teorijos apybraižoje*, remdamasis Freidenberg, jis aptarė parodijos esmę, jos santykį su rimtąja kultūra ir teigė, kad parodija, satyrinė literatūra, komizmas yra ne atsitiktiniai reiškiniai, o būtini literatūros ir apskritai kultūros procesui<sup>11</sup>. Aktyviai groteskinę vaizdiniją, ironišką ir humoristinę požiūrį, kurį teikia juoko kultūros žanrai (satyra, komedija, parodija), gynė ir skatino Vytautas Kubilius. Jis teigė kad tradicinė lietuvių rašytojo poza, visados rimta ir patetiška, nebetinka kontrastiškai, prieštaravimų suaižytai, pašėlusiai lekiančiai mūsų civilizacijai

<sup>9</sup> Raimonda Ragauskienė, „Dvaro juokdario ‘institutas’ Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XIV a. pabaigoje – XVIII a. pradžioje“, *Naujasis Židinys-Aidai* 4, 2011, p. 263–272.

<sup>10</sup> Donatas Sauka, *Tautosakos savitumas ir vertė*, Vilnius: Vaga, 1970, p. 320–336.

<sup>11</sup> Saulius Žukas, „Literatūros rūšys ir žanrai“, *Literatūros teorijos apybraiža*, red. Vytautas Kubilius, Vilnius: Vaga, 1982, p. 201–204.

vaizduoti<sup>12</sup> ir siūlė šiuolaikiniam rašytojui naudoti ironiją, groteską, pasitelkti kritišką intelektą, distanciją.

Įvairūs juoko kultūros aspektai iškilo analizuojant Jurgio Savickio<sup>13</sup>, Balio Sruogos<sup>14</sup>, Vytautės Žilinskaitės<sup>15</sup>, Marcelijaus Martinaičio<sup>16</sup>, Sauliaus Šaltenio<sup>17</sup>, Juozo Erlicko<sup>18</sup> kūrybą. Toks požiūris yra itin aktualus dabartinės kultūros, persiėmusios postmodernistinės parodijos dvasia, reiškiniams tirti. Subtilūs parodiniai šių dienų poezijos, eseistikos tekstai, komedinės parodijos atgimimas šiuolaikinėje dramaturgijoje – tarkime, Mariaus Ivaškevičiaus pjesėse, Gintaro Varno ir Julijos Skuratovos lėlių spektakliuose – rodo lietuviškosios juoko kultūros stiprėjimą ir perspektyvas. Tačiau ši studijų knyga nesiekia atkurti lietuvių juoko kultūros pasaulio. Toks būtų tolesnis žingsnis. Čia, esant galimybei, naudojamos lietuvių kultūros pavyzdžiais. Kita vertus, platesnių juoko kultūros kontekstų atvėrimas, ko šia knyga siekiama, gali paskatinti lietuvių juoko kultūros reiškinių atpažinimą bei tyrimus.

Apie knygą ir jos struktūrą. Knyga skiriama visų pakopų studentams, kurie domisi juoko kultūros reiškiniiais, masinės kultūros, literatūros ir vizualiųjų menų santykio problematika. Knyga yra Vilniaus universiteto kursų „Juoko kultūra“ bei „Juokas ir literatūra“ medžiagos dalis. Keturi jos skyriai pristato keturias dideles temas ar klausimus – juoko kultūros ištakas, istorines jos raidos sąlygas, juo-

<sup>12</sup> Vytautas Kubilius, *Žanrų kaita ir sintezė*, Vilnius: Vaga, 1986, p. 170.

<sup>13</sup> Donatas Sauka, *Jurgis Savickis: XX amžiaus literatūros šifras*, Vilnius: Baltos lankos, 1994; Vygantas Šiukščius, *Mitopoetika lietuvių prozoje: tekstų interpretacija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999, p. 15–19, 33–35.

<sup>14</sup> Mečys Laurinkus, „Ironija Balio Sruogos ‘Dievų miške’“, *Literatūra* 21(1), 1979, p. 32–42; Reda Pabarčienė, *Kuriantis priklausomybę: lyginamieji lietuvių dramos klasikos tyrinėjimai*, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2010, p. 72–82.

<sup>15</sup> Vytautas Kubilius, „Nauja lietuvių humoristikos perspektyva“ [1967], Vytautas Kubilius, *Problemos ir situacijos*, Vilnius: Vaga, 1990, p. 323–329; Algis Kalėda, *Komizmas lietuvių tarybinėje prozoje*, p. 142–155.

<sup>16</sup> Saulius Žukas, *Tautosaka dabartinėje lietuvių literatūroje*, Vilnius: Vaga, 1983, p. 173–192; Kęstutis Nastopka, *Išsprūstanti prasmė*, Vilnius: Vaga, 1991, p. 55–69.

<sup>17</sup> Algis Kalėda, *Komizmas lietuvių tarybinėje prozoje*, p. 221–227.

<sup>18</sup> Vygantas Šiukščius, *Mitopoetika lietuvių prozoje: tekstų interpretacija*, p. 118–125.

ko filosofiją bei juoko poetiką. Skyrius galima skaityti pasirinktinai, jų jungtys nėra privalomos, nors pati juoko kultūros apimtis išryškėja žvelgiant į ją visų temų siūlomais rakursais. Temų pristatymas yra koncentruotas ir neišvengiamai fragmentiškas. Dėstymas orientuotas į juoko kultūros visumą, o ne pavienes jos apraiškas. Pavyzdžiui, atskirai nėra aptariamasi ironija ir satyra, nors šios sąvokos dalyvauja konstruojant juoko kultūros kontekstus. Nemažai juoko reiškinių paminimi tik vieną kartą arba vienu aspektu. Tokie yra komiškieji lėlių teatro efektai, savitos komiškos Baroko epochos meno formos, modernistinės ir postmodernistinės juoko, parodijos, ironijos sampratos. Nė karto nepaminėtas cirkas, nors jis yra tiesioginis senosios juoko kultūros palikuonis. Į vienkartinę tokio pobūdžio užuominą siūloma žiūrėti kaip į nuorodas, kuriomis kryptimis būtų galima eiti toliau. Pridedamas cituotos literatūros sąrašas ir rekomenduojami skaitiniai taip pat turėtų padėti norintiems gilintis į knygoje keliamus klausimus.

Į skyrius („Juoko archeologija“) skirtas juoko kultūros ištakoms. Archeologijos idėja čia pasiskolinta iš Michelio Foucault humanitarinių mokslų archeologijos projekto, kur ji suprantama kaip metodas, leidžiantis iš tekstų atkurti mąstymo struktūras, būdingas konkrečiai istorinei epochai<sup>19</sup>. Juoko kultūros archeologija knygoje suprantama kaip juoko ritualo logikos ir jo archajinės semantikos rekonstrukcija. Čia derinamos dvi prieigos. Vieną siūlo šiuolaikiniai kultūros antropologijos tyrimai, kuriuose ritualinio juoko praktika yra antroji pagal svarbą antropologinio juoko aprašymo ir tyrimo sritis (svarbiausia sritimi čia laikomi juokavimo ryšiai, *joking relationship*)<sup>20</sup>. Antrąją prieigą pasiūlė pirmosios XX a. pusės rusų mokslininkė Freidenberg, pradėjusi kultūros paleontologijos tyrimus, kurių dėmesio centre buvo archajinė kultūros formų semantika, rekonstruojama antikinio folkloro pagrindu. Kultūros antropologija aprašo ritualinio juoko reiškinius dabarties pasaulyje, tuo tarpu kultūros paleontologija randa

<sup>19</sup> Ж. Мишель Фуко, *Слова и вещи: археология гуманитарных наук*, пер. с французского В. П. Визгина, Н. С. Автономовой, Москва: Прогресс, 1977.

<sup>20</sup> Mahadev L. Apte, *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*, p. 152.

analogiškus reiškinius kultūros praeityje. Dviejų žvilgsnių sankirtoje atsiranda galimybė atkurti ritualinio juoko paradigmą ir kalbėti apie universalias ritualinio maginio juoko reikšmes. Trečioji skyriaus dalis skiriama pagrindiniam juoko kultūros žanrui – komedijai, kurios savitumas ir reikšmė kyla iš ją maitinančių ritualinio juoko šaltinių. Taip žvelgiant svarbiausi yra komedijos kaip kultinės parodijos, komedijos politiškumo ir komedijos kaip šventės klausimai.

II skyrius („Juoko istorija“) atsiriboja nuo juoko archeologijos kaip ritualinio juoko tyrimo ir aktualizuoja juoko kultūros ir istorinių aplinkybių – konkretaus erdvėlaikio – santykio klausimą. Jis iškyla lyginant dvi juoko kultūros sistemas, kurios susikūrė Europoje po Krikščionių bažnyčios skilimo XI a. ir išsilaiškė iki XVII a. Katalikų ir Stačiatikų bažnyčių įtakos sferose susiformavo skirtingi juoko kultūros modeliai, kurių paskiros struktūros atpažįstamos iki šiolei. Aptariamuoju periodu bažnytinė ideologija dominavo kultūros lauke, tačiau greta dar intensyviai reikėsi archajinė ritualinė liaudies kultūra. Bažnyčios ir aukštuomenės požiūris į ritualinę juoko praktiką bei pastangos integruoti ją į kontroliuojamos kultūros lauką kūrė tokias kultūros formas kaip Vakarų Europos vėlyvųjų Viduramžių karnavalai, susieti su bažnytinėmis šventėmis, arba, tarkime, Senosios Rusijos Atkalėdžio (*Святки*) bažnytiniai ritualai su gatvės šventės personažais. Skirtingi valdžios ir Bažnyčios santykiai Senojoje Rusijoje ir Vakaruose lėmė skirtingas juoko formas karaliaus dvare, o krikščionybės pobūdis ir jos įdirbio senumas – Bažnyčios požiūris į juoko kultūrą laisvės laipsnį. Skirtis matyti netgi lyginant juoko kultūros tyrinėjimus dabartinėje Rusijoje ir Vakaruose.

III skyriuje („Juoko filosofija“) pristatoma juoko ir humoro tyrimuose galiojanti juoko teorijų sistema bei pagrindinės filosofinės ir parafilosofinės juoko koncepcijos ar požiūriai. Juoko teorijos ir juoko koncepcijos skirtis (kuri nėra privaloma) čia įvedama tam, kad paryškintų aplinkybę, jog juoko teorijų yra tikrai trys (*pranašumo, iškrovos* ir *neatitikimo*), ir būtent jų pagrindu klasifikuojamos autorinės arba konkrečiai mokyklai priklausančios juoko koncepcijos.



Juoko teorijų santykis su juoko kultūros tyrimais nėra tiesioginis, nes nė viena iš teorijų nenumano ir neaptaria ritualinių juoko šaltinių klausimo. Kita vertus, juoko kultūros tyrimai atsižvelgia į skirtingas juoko teorijų interpretacijas ir pritaiko jas kultūros reiškinių analizei. Toliau skyriuje pristatomos svarbiausios autorinės juoko filosofijos koncepcijos. Pastarųjų rinkinys nėra iki galo nusistovėjęs. Tarkime, anglakalbėje tradicijoje iki XX a. dominuoja anglakalbiai autoriai (Thomas Hobbes, Francis Hutcheson, David Hartley, William Hazlitt), rusakalbėje – vokiečių filosofai (Friedrich Schelling, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx, Friedrich Engels). Šioje knygoje aptariamos svarbiausios klasikinės juoko filosofijos koncepcijos, kurios pačios yra reikšmingi juoko kultūros reiškiniai arba yra taikytinos juoko kultūros analizei.

IV skyrius („Juoko poetika: Nikolajaus Gogolio atvejis“) iš dalies apibendrina ir iliustruoja ankstesniuose skyriuose aptartus juoko kultūros aspektus bei juos pratęsia, įveddamas *juoko poetikos* sąvoką. Juoko poetika – tai iš kontakto su juoko kultūra atsirandantis tekstų savitumas, juoko kultūros pėdsakas tekstuose. Nuo tradicinės poetikos juoko poetika skiriasi tuo, kad ji, kaip ir naujojo istorizmo *kultūros poetikos* samprata, akcentuoja istorinių kontekstų ir tekstų poveikį konkrečiau kultūros teksto atsiradimui. Kita vertus, juoko poetikos samprata numano ir tam tikrų pastovių teksto kūrimo priemonių rinkinį, kuris šioje knygoje siejamas su *komedijos impulsu*, veikiančiu tam tikrų temų lauke. Tokios yra lyčių santykių, visuomenės hierarchijos ir pinigų temos. Komedijos impulsas yra bendresnio antropologinio impulso teatrizuoti, t. y. reprezentuoti scenoje, variantas, kaip tai siūlo suprasti šios minties autorius Timothy Gouldas<sup>21</sup>.

Juoko poetikos samprata konkretizuojama remiantis Nikolajaus Gogolio kūryba, kurioje komedijos impulsas reiškėsi dvejopai. Viena vertus, rašytojas patyrė stiprų jo vaikystės aplinkoje itin populiarios

<sup>21</sup> Timothy Gould, „Comedy“, *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, ed. by Richard Eldridge, Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 95.

ukrainiečių komedijos ir komiško liaudies lėlių teatro poveikį, atsekamą personažų, dialogų, temų, motyvų lygmeniu. Kaip šio poveikio rezultatas formavosi Gogolio prozos tendencija teatrizuoti pasakojimą – struktūruoti erdvę kaip sceną, kurti personažą, kuris primena lėlininko vedžiojamą lėlę, apgyvendintą visatoje, pilnoje keistų pusiau gyvų daiktų, bei atkurti pasakojime gyvos kalbos intonacijas, garsičius efektus ir kalbinius gestus. Tokiu būdu teatrizuoto fiktyvaus pasaulio ypatybių rinkinys Gogolio prozoje aptiriamas kaip juoko kultūros įsteigta juoko poetika. Gogolio kūrybos analizė juoko poetikos aspektu leidžia tvirtinti, kad juoko poetikos įtaka ir veikimo laukas yra daug platesni, nei apima tradiciniai komiškieji žanrai – komedija ar satyra.

Ritualinis juokas yra su religija susijęs specifinis elgesys (juokas), kurio tikslas – kontroliuoti arba paveikti žmogui nepavaldaus antgamtinio pasaulio jėgas. Taip jis aiškinamas šiandien. Antropologijoje, kuri tradiciškai užsiėmė Vakarų pasauliui egzotiškų ir greta jo egzistuojančių kultūrų aprašymu bei lyginimu, o vėliau pradėjo ir vakarietiško visuomenių tyrimus, ritualinis juokas yra viena iš pagrindinių temų. Etnografija ir folkloristika, kurios taip pat domisi ritualiniu juoku, tiria pažįstamos kultūros reiškinius. Ritualinio juoko tyrimams būdinga interpretuoti juoką jo raiškos kontekste – visuomenės gyvenime. Antropologinė ir etnografinė prieigą numano ir tiesioginį juoko reiškinio stebėjimą „lauke“. Folkloristika domisi ritualinio maginio juoko pėdsakais tautosakoje.

Pirmojoje XX a. pusėje Rusijoje savitus kultūros paleontologijos tyrimus plėtojo Olga Freidenberg<sup>22</sup> (1890–1955). Savo darbuose ji analizavo literatūros ir kultūros motyvų bei formų (siužeto, metaforos, žanro) semantiką, jų transformacijas iš archajinių į istorinius, tokių žanrų kaip komedija ir romanas priešistorę ir ankstyvąją istoriją. Freidenberg rėmėsi Hermanno Usenerio, Aleksandro Veselovskio, Lucieno Lévy-Bruhlo, Ernsto Cassirerio, Kembridžo ritualistų idėjo-

<sup>22</sup> Freidenberg kultūros paleontologijos tyrinėjimai, iš kurių jai gyvai esant buvo publikotas tik vienas veikalas – *Siužeto ir žanro poetika* (1936), vėliau – paskaitų kursas *Mitas ir senovės literatūra* (1978) bei kiti mažesni darbai, šiuolaikinėse kultūros studijose beveik nedalyvauja. Kita vertus, Bachtino karnavalinio juoko koncepcija didele dalimi rėmėsi *Siužeto ir žanro poetika*, kurią jis buvo smulkiai susikonspektavęs ir, matyt, neturėdamas galimybės pasakyti daugiau, paminėjo knygos apie Rabelais išnašoje; Jurijus Lotmanas įvertino struktūrinį Freidenberg metodą (žr. Ю. М. Лотман, «О. М. Фрейдэнберг как исследователь культуры», *Ученые записки Тартуского гос. ун-та, Труды по знаковым системам* 6, Тарту, 1973, p. 482–489). Paskutiniu XX a. dešimtmečiu jos darbus pradėta versti JAV. Palyginti santūrus naudojimas Freidenberg idėjomis aiškintinas vėlyva jų sklaida, taip pat pačios mokslinės sistemos ir kalbos sudėtingumu.

mis. Jos minčių skleidėjai teigia, kad Freidenberg yra kultūros formų „archeologijos“ bei simbolinės antropologijos pirmtakė.

Juoko paleontologijos projektas pradėtas tiriant Europos kultūrą ir jos ritualinio juoko reiškinius klasikinės filologijos, etnografijos, mitologijos bei folkloristikos srityse. Tyrimo objektai: Antikos mitologija ir literatūra, naujųjų Europos tautų mitologija, folkloras ir etnografiniai duomenys, taip pat šių kultūros klodų juoko reiškinių transformacijos krikščionybės ritualuose ir – svarbiausia – krikščionybės pasaulėvaizdyje, kuriame išliko ritualinio maginio juoko struktūros.

Aptarsime dvi maginio ritualinio juoko tyrimo kryptis. Vienai jų atstovauja amerikiečių modernioji antropologija, kaupianti ir interpretuojanti duomenis apie juoko reiškinius įvairiose šiuolaikinio pasaulio kultūrose. Kita labiau primintų archeologiją, kuri rekonstruoja archajinę juoko semantiką ir tiria pėdsakus, kultūroje paliekamus yrančių senųjų juoko ritualų. Didele dalimi šių krypčių tyrimų rezultatai sutampa: reiškiniai, būdingi Europos kultūrai iki krikščionybės, o kartais ir krikščionybės periodu, yra panašūs į dar gyvybingos ir autentiškos juoko kultūros reiškinius Amerikos, Afrikos, Indonezijos vietinių tautų ritualinėje praktikoje.

## 1. Juoko antropologija

Knygos apie juoko antropologiją autorius Mahadevas Apte'as mano, kad pirmoji priežastis, kuria galima paaiškinti nuolatinę Amerikos antropologų susidomėjimą juoku, – ta, jog juokas yra pagrindinis Amerikos indėnų ritualų ir mitologijos bruožas<sup>23</sup>. Jo teigimu, esama pakankamai medžiagos atlikti komparatyviniams ritualinio juoko tyrimams, kuriuose galima lyginti Amerikos, Afrikos, Indijos, Šri Lankos tradicijas, taip pat ir Vakarų Europos ritualinio juoko reiškinius, išlikusius iki šių dienų.

Ritualinis juokas siejamas tiek su kalendoriniais, tiek su gyvenimo ciklo ritualais, kartais vadinamais „perėjimo apeigomis“ (*rites of*

<sup>23</sup> Mahadev L. Apte, *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*, p. 152.

*passage*), kurie susiję su pagrindiniais žmogaus gyvenimo momentais – gimimu, branda, suaugimu, santuoka, nėštumu, gimdymu, senatve ir mirtimi. Manoma, kad perėjimo stadijose esantys žmonės yra labiau veikiami antgamtinių dvasių ir dėl to saugotini.

Efektyviausia ir reikšmingiausia ritualų technika yra teatrizavimas, turintis daugybę formų. Esminiai teatrizavimo elementai yra *vaidyba, žaidimas, kultūriniai simboliai, kaukės, kostiumai*, tam tikri *įnagai* ir *specifinės komunikacijos priemonės*. Tokio pobūdžio drama yra tiek pramoginis, tiek auklėjamasis reginys. Juokas joje atlieka svarbų vaidmenį ir dažnai yra pagrindinė pramogų forma – ypač rašto neturinčiose visuomenėse.

Ritualinis juokas<sup>24</sup> kyla iš socialinės kontrolės atšaukimo, o jam būdingi šie bruožai: *priešingas galiojančioms normoms elgesys*; dažni *seksualiniai* ir *skatologiniai* elementai; sakralinių apeigų, valdžios žmonių ir užsieniečių *parodijavimas*; netvarkos ir *chaoso kūrimas*. Ritualinio juoko atlikėjai paprastai būna institucionalizuoti, t. y. suorganizuota religine veikla susiję individai – šventikai, šamanai, šventieji, ritualiniai klounai ir kiti *religiniai lyderiai*. Tačiau „perėjimo apeigose“, pavyzdžiui, laidotuvėse, vestuvėse, iniciacijos ritualuose, „juokauja“ ir artimieji, giminės ir pan. Indėnų ceremonijų juokdariai, šventieji kvailiai, šventieji klounai ar ritualiniai klounai dažnai priklauso slaptooms draugijoms, susijusioms su antgamtiškų dvasių ir galių kultais, kovinėms grupėms. Jie dažnai praktikuoja juodąją magiją. Jų statusas dviprasmiškas: bendruomenėse jie ir išjuokiami, ir garbinami dėl ryšių su antgamtišku pasauliu.

Elgesio normų apvertimas dažniausiai reiškiasi lyties, statuso ir įprasto elgesio apvertimu. Įprasčiausias lyties apvertimo būdas yra transvestizmas, kuris kelia juoką dėl elgesio ir fizinio sudėjimo neatitikimo. Transvestizmas labai populiarus Afrikoje per mergaičių ir berniukų iniciacijos ritualus. Kai kuriose indėnų bendruomenėse Meksikoje per Kalėdų ir Naujųjų metų šventes vyrai persirengia senolėmis. Moteriškas

<sup>24</sup> Čia remiamasi Apte'o monografijos sk. „Juokas religijoje“ (*Ten pat*, p. 151–177).

elgesys yra bendra Amerikos indėnų klounų tema. Per šventes dažnai parodijuojami valdžios žmonės, ypač jeigu viršija savo įgaliojimus. Sakyme, Šiaurės Indijoje žemesnių kastų moterys apsimeta, kad muša vyresnius brahmanų kastos vyriškius, jauni žmonės svaidosi nešvankybėmis vyresniųjų adresu. Paprastai juoko dramos atlikėjai būna tokios žmonių grupės, kurios kasdieniame gyvenime yra subordinuotos, – moterys patriarchalinėse bendruomenėse ar jaunimas gerontokratinėse visuomenėse. Atvirkščias elgesys reiškiasi ir kalba, kai klounai vartoja žodžius su priešingomis, nei tinka kontekstui, reikšmėmis.

Seksualiniai ir skatologiniai elementai paaiškinami socialinės kontrolės atšaukimu. Obsceniškos dainelės ir dialogai tarp klounų ir dalyvių, nuolat minint lyties organus ir santykiavimą, yra dažna ceremonijų dalis. Renkantis naują vietą kaimui Ba-Thonga genties vyrai nešvankybėmis įžeidinėja moteris ir jos atsako jiems tuo pačiu. Dramblio Kaulo Krante švenčiant Kalėdas vyrai aktoriai įžeidinėja nešvankybėmis minią, ir tai sukelia didžiulį juoką. Kartu galima paminėti Reino krašto ir Bavarijos karnavalus, kuriems būdingi obsceniški juokai ir erzinimas. Ritualiniai klounai dažnai turi milžiniškus dirbtinius falus, imituoja sueitį, masturbaciją ir pan.

Juoko dramos vyksmas ritualo metu remiasi ir paties ritualo, taip pat socialinių institucijų, valdžios ir užsieniečių parodijavimu. Ritualas suteikia imunitetą žmonėms, kurie jį atlieka. Taip Arizonos indėnų gentys turi tradicinius klounus, vadinamus *paskolus* (*pascolas*) ir *fariziejus* (*fariseos*), kurie parodijuoja rimtas ceremonijas. Vykstant vestuvių ceremonijai, paskolai už kelių žingsnių nuo jos vaidina savo parodinę nešvankią ceremoniją. Per Velykas bažnyčioje paskolai, užsidedę kaukes, šokinėja ir krūpčioja kiekvieną kartą, kai minimi Mergelė Marija ir Dievas, dar nusivalydami įsivaizduojamą mėšlą nuo kojų, arba sūpuoja ant rankų žaislines beždžionėles. Kawai papua personažai *Imigi* elgiasi kaip klounai per didžiąją slaptąją ceremoniją, susijusią su mirusiųjų kultu. Jie rodo moterims obsceniškus gestus, be tvarkos strykčioja ir apsimeta, kad puola dvasias. Visa ši veikla auditorijos vertinama kaip nepaprastai juokinga.

Užsieniečių parodijavimas itin populiarus tarp Amerikos indėnų ir yra pagrindinis ritualinio juoko stimulus. Parodijuojama baltųjų išvaizda, kostiumas ir papročiai. Taip pat populiarios ir kaimyninių genčių atstovų parodijos, kurios, manoma, palaiko bendruomenės solidarumą, kadangi ji visa gali susitapatinti su vaidintoju. Savieji niekada neparodijuojami.

Nors dominuoja apeigų, valdžios ir užsieniečių parodijos, komiškai imituoti galima ir kitas veiklas – šokį, maisto ruošimą, sportą, žaidimus ir procesijas. Visos jos turi nusistovėjusią tvarką ir taisykles, prieš kurias būna nukreipti klounų veiksmai. Juokas kyla, kai einant ar šokant nepataikoma į ritmą, kai sukeliamas chaosas, kai žaidžiant nepaisoma taisyklių, naudojami netinkami daiktai ir pan. Tokių veiksmų poreikis kyla iš supratimo, kad pati religija ir jos ritualai turi būti nenatūralūs, priešingi gamtai. Dažnai ritualų metu steigiamos kontrbendruomenės, kurių nariai atlieka visus nenatūralius veiksmus.

Juokas gali būti reikšmingas ritualams dėl savo integracijos į mitus bei religines ideologijas, kurie kuria ritualų bazę. Individai, įsitraukiantys į ritualinį juoką, dažnai susitapatina su antgamtiškais dvasiomis ar mitinėmis būtybėmis. Šios būtybės yra ne tik antgamtiškos, bet ir *antigamtiškos*. Būtent todėl jų išvaizda ir elgesys yra priešingas gamtai, papročiams, įprastam elgesiui. Tą pačią reikšmę turi ir anatomicinė deformacija: iškreipti bruožai, per ilgos nosys, išpaišyti veidai, gumbai ant kojų ir dideli pilvai, kupros ir pan. Balio lėlių teatro monstrai klounai būna su milžiniškais pilvais, perdėtai didelėmis burnomis ir labai trumpomis kojomis, kurios juokina žiūrovus.

Kartais manoma, kad klounai yra susiję su mitologiniais triksteriais<sup>25</sup> arba iš jų kilę, todėl tokie pašėlę, o jų elgesys motyvuotas mitiniu pasakojimu. Pagrindinė klounų veikla yra pažeisti tabu – tai klounų *raison d'être*. Be to, klounai turi būti sąmojingi ir komiški, kadangi taip su-

<sup>25</sup> Triksteris – mitinio herojaus antrininkas, kartais brolis dvynys. Triksteris yra individualistas, susipriešinęs su kolektyvine bendruomene, įrašytas į jos mitą, bet kartu tą mitą griauantis, apverčiantis. Pagrindiniai triksterio bruožai yra gudrumas, apsimetinėjimas, išdykavimas, juokingumas, kvailumas.

vokiamas jų įkūnijamas mitologinis personažas. Kartais manoma, kad jie, jeigu nejuokins publikos, bus nutrenkti perkūno ar žaibo, – todėl net neturi pasirinkimo, juokinti ar ne. Kartais jų vaidmenį motyvuoja pranašiškas sapnas ar vizija. Arapaho indėnų klounai turi net savotišką Kvailių ložę, kurios įkūrėjas yra mitologinis triksteris Nihaca.

Antropologai ritualinį juoką yra linkę aiškinti tam tikrais socialinės struktūros poreikiais. Egzistuoja keletas teorijų. Viena jų teigia, kad ritualinio juoko keliu sprendžiami konfliktai ir išlaisvinama susikaupusi socialinė įtampa. Sigmundo Freudo psichoanalizės atstovai teigia, kad individui yra būdingi infantilūs agresijos ir seksualumo impulsai bei įtampos, kylančios iš *superego* slopinimo, kaltės ir troškimų, kurios gali būti atpalaiduojamos ritualinio juoko metu. Taip pat galima kalbėti apie įtampą, susikuriančią pačiame rituale. Bendravimas su antgamtiniu pasauliu reikalauja maksimalių pastangų, kurios atperkamos juoko intarpais. Pastaroji ritualinio juoko aiškinimo teorija Apte'ui atrodo įtikinama dar ir dėl to, kad apeigos paprastai susijusios su įvairiais draudimais (seksualinių santykių, bet kokių agresijos formų, arba – per berniukų iniciacijos ritualus – bendravimo su motinomis). Kad atpalaiduotų dėl draudimų besikuriančias įtampas, yra leidžiamas obsceniškas juokavimas, išdykavimas, netikros kovos ar panašūs veiksmai.

Antropologai taip pat yra pasiūlę „saugaus vožtuvo“ sąvoką, vartojamą apibūdinti juokui, kuris palengvina socialinės represijos įtampą. Sociologinės teorijos pabrėžia *socialinės kontrolės* ir *socialinės kritikos* aspektus. Kritika gali būti nukreipta prieš griežtus draudimus, juos įkūnijančius asmenis arba prieš perdėtą seksualumą, nemoralumą, antisocialumą.

Tokio pobūdžio juoko antropologija kreipia dėmesį į du aspektus – juoko stimulus ir atsaką į juos, patį juoką, juoko sceną. Klausimas, kokia yra juoko reikšmė ar ką jis simbolizuoja ritualo kontekste, čia nekeliamas. Kaip pagrindinį tokio tyrimo trūkumą Apte'as nurodo aplinkybę, jog pačių juoko ritualo dalyvių apie tai nebuvo klausta. Be to, tik retais atvejais ritualinis juokas siejamas su jį grindžiančiais mitais ar kitais pasakojimais.



Toliau pateikiama ritualinio juoko reikšmių rekonstrukcija anti-kinės mitologijos ir kultūros pagrindu gali būti pritaikyta kaip raktas antropologų aprašytiems šiuolaikinio pasaulio juoko reiškiniams.

## 2. Ritualinio juoko semantika

Olgos Freidenberg išėties pozicija kalbant apie juoką yra teiginys, kad juokas – tai viena iš *kosmogonijos* metaforų. Būtent kaip toks jis svarbus mitą sudabartinančiuose ritualuose, kurių semantika išlikusi kultūroje iki šių dienų:

Mes įpratę verkti per laidotuves bei linksmintis per vestuves ir manome, kad tai mūsų jausmų ir sąmonės balsas, tačiau greta mūsų, kitose tradicijose, per vestuves gaudžiai verkiama, o mirties dieną juokiamasi. Genetiškai ir viena, ir kita – ne individualus žmogaus aktas, o kolektyviniai visuomeniniai faktai, suvokiami kaip kosmogonijos pradžia, kurios metaforos yra „juokas“ ir „ašaros“.<sup>26</sup>

Kokiu būdu juokas kaip kultūros forma įgyja savo reikšmę, Freidenberg išdėstė knygoje *Siužeto ir žanro poetika*<sup>27</sup>.

Juokas, šypsena iš pradžių įprasminami kaip nauja saulės šviesa, kaip saulės gimimas. Įprastas šviesos epitetas – linksma, besišypsanti. Todėl juokas gelbsti nuo mirties, negalių, gydo: šypsena sugrąžina gyvenimą. Vėliau, susiformavus žemės gimdytojos kultui, juoko semantikoje atsiranda naujas – falinis – elementas, susijęs su vaisingumu ir derlingumu<sup>28</sup>. Erotines konotacijas įgyja mirštančio ir prisikeliančio dievo (Dioniso, Ozirio, Orfėjo) kūnas ir kraujas, kuris taip pat yra ir vynas. Vaisingumo dievams aukojama garsiai juokiantis, juokas suprantamas kaip vaisiaus pradėjimo aktas arba pats vaisius. Šventyklo-

<sup>26</sup> Ольга Фрейдбергер, *Поэтика сюжета и жанра*, подготовка текста и общая редакция Н. В. Брагинской, Москва: Лабиринт, 1997, p. 105.

<sup>27</sup> *Ten pat*, p. 93–106.

<sup>28</sup> Plg. lietuvių tikėjimą, kad žemės vaisingumą ir augalų vegetaciją skatinantys burtai turi būti atliekami išsirengus visiškai nuogai arba nors iš dalies – nusimovus kelnes ar sijoną (žr. Jonas Balys, *Lietuvių žemdirbystės papročiai ir tikėjimai*, Silver Spring, Md: Lietuvių tautosakos leidykla, 1986, p. xv–xvi).

se pokštaujama, kad būtų sukeltas juokas. Žemdirbių juoko ritualuose nešvankybės ir nepadarius veiksmai simboliškai pakeičia vaisingumo aktus, o ankstesnę ritualinę dvikovą, kurią mena gladiatorių kovos, simboliškai reiškusios tikro ir netikro karaliaus varžybas, pakeičia invекtyvos arba invекtyvų pobūdžio ritualai. Demonstruojamas vaisingumo simbolis – falas, kurį palydi juokas. Vėliau pradeda atrodyti, kad būtent pats falas yra juokingas. Švenčiant Demetros, vaisingumo ir derliaus deivės, šventę, pasibaigus naktinėms moterų apeigoms, vyrai ir moterys renkasi deivės šventykloje ir nepadariai apsižodžiuoja, kalba nešvankybes ir juokiasi. Šis ritualas atliekamas tuo metu, kai vyksta sėja. Panašaus pobūdžio ritualais buvo apipintos ir Demetrai su Persefone skirtos Eleusino misterijos.

Žodinės nešvankios dvikovos tarp vyrų ir moterų atitinka sueitį, o kartu yra *agonai*, bylojantys apie chtoninį kultą, kur keiksmų objektas iš tikrųjų yra mirties dievas. Štai kodėl per Saturnalijas juokiamasi ir tyčiojamosi iš pseudokaraliaus: juokas yra aktas, dubliuojantis mirtį. Ir štai kodėl vaisingumo dievų mirtis vyksta linksminantis, šaipantis ir persirenginėjant. Tarp mirties ir linksmybės kaip dviejų kosmogonijos aspektų nėra ryškios skirties: iškilminguose triumfuose nugalėtojas pašiepiamas ar net išplūstamas, vestuvių apeigose jaunajai dainuojamos nešvankios dainelės *fesceninos*, kita vertus, pašaipos ir juokas skamba mirštant vaisingumo dievams. „Ašaros“ ir „juokas“ – dvi mirties metaforos: „ašaros“ – pradinis mirties etapas, „juokas“ – galutinis. Raudų apeigos dubliuoja laidotuvių apeigas, todėl užima visą pirmąją dievo kančių dalį; juoko ritualas dubliuoja vaisingumo aktą ir antrajame dievo kančių veiksmo išsilieja į džiaugsmo metaforą arba ritualinę linksmybę per vestuves.

Juokas kaip kosmogonijos metafora užfiksuotas viename Leide no papiruse: „Pražydo žemė nuo tavo šviesos ir vaisius davė augmeniją nuo tavo šypsenos“<sup>29</sup>. Čia įsteigtas tiesioginis ryšys tarp saulės šviesos bei žemės vaisingumo ir juoko. Iš čia, jei jau žemės vaisingu-

<sup>29</sup> Ольга Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*, p. 105.

mas priklauso nuo dangaus šypsenos, suprantama, kad juokas, kaip ir šviesa, yra šventojo sutuoktinio vaisingumo galia ir kad kasmetinėje Dangaus ir Žemės hierogamijoje šypsenos ritualas dubliuoja apsikabinimą. Juokas pradeda vaisių žemėje ir iščiose, o šypsenos aktas kartoja valgyimo momentą. Demetra, nusišypsojusi iš Jambos žodžių, pradeda valgyti ir gerti; vaisingumo dievo mirties apeigose greta maisto atsiranda ir linksmybės elementas. Šis šventas šypsenos vaidmuo personifikuojamas – atsiranda mirties įkūnytojas, juokdarys, kuris ankstesniu laikotarpiu buvo mirties dievybė. Jis yra ir karaliaus antrininkas Saturnalijose, nugalėtojo antrininkas triumfuose, jaunikio – vestuvėse, mirusiojo – laidotuvėse. Jo nešvankybės ir invektyvos prisideda prie vaisingumo akto ir nugalį mirtį.

Taigi, juokas, nukreiptas prieš chtonines galias, kaip metafora reiškia vaisingumą: jame žemė pražysta ir augmenija veda vaisius. Mite pasakojama, kad Hera, susipykusi su savo sutuoktiniu Dzeusu, kartą pamatė po apdangalu jo nuotaką; ji numetė apdangalą ir rado po juo medinę savo pačios skulptūrą. Dangaus rankomis išaustu audeklu apdengtas šventas medis vaizduoja šventąją nuotaką – Žemę – jos vestuvių dieną. Užsirūstinusi Hera mato savo varžovę, tačiau medinėje lėlėje atpažįsta save, garsiai juokiasi ir iš naujo šventoje santuokoje susijungia su Dzeusu. Šis gyvas medis – tai daugiareikšmė vientisa metafora, karalienės ir nuotakos vaizdinys, kosminė lėlė, kurią vainikuodavo, skandindavo ir degindavo: vieni juokdamiesi, kiti – raudodami, kaudamiesi dėl jos, iš jos šaipydami ir puotaudami.

Meilės, vyno ir malonumų temos juoko ritualuose kyla iš to paties žemdirbystės periodo. Ritualinės eisenos virsta pašėlusia girta procesija, vedama falinės dievybės, žemės atstovo, dainuojančio nešvankią dainą, kuri išjuokia ir iškeikia dievą, karalių, žynį bei visus bendruomenės narius, juos įvardydama. Ši eisenos forma – *komas*, naktinė procesija su šokiais ir muzika. Ji prasideda nuo puotos (apeiginės ir buitinės), skirtos dievui pagarbinti. Trečioji komo dalis – sueities aktas, kurį atlieka vedlys, kadangi „maistas“, „eitynės“ ir „sueitis“ yra tapachios metaforos. Iš pradžių procesijos vedlys yra dievas Falas,

kuris apvaisina Žemę-moterį; vėliau tai mirties dievas, velnias ar juokdarys, vadinamasis *arlekinas* vedlys, vadovaujantis naktinei procesijai. Buities lygmeniu tai pasigėręs lėbautojas, kuris su minia girtų draugų, grodami ir šokdami, naktį ateina prie heteros durų ir kreipiasi į ją daina. Tokių dainų buvo dvi rūšys – meilės ir invoktyvų. Ir vienos, ir kitos buvo išsaugojusios ryšį su saulės ir mirties kultu<sup>30</sup>.

Čia paminėti tik paskiri archajinės juoko metaforos motyvai, kurie, savo ruožtu, įsirašo į stambesnius reikšmių kompleksus. Tačiau ir jų pakanka, kad būtų galima suprasti juoko ir erotikos semantikos persiklojimą, būdingą visai Europos juoko kultūrai.

Ritualinio juoko magija. Įvairių tautų folkloras išsaugojo ritualinio juoko pėdsakus, nors, kaip pabrėžia Vladimiras Proppas, tokia medžiaga yra gan reta. Straipsnyje „Ritualinis juokas tautosakoje“<sup>31</sup> (1939) Proppas šiuo aspektu analizavo pasaką apie karalaitę Nesmejeoną (pažodžiui – nesijuokiančią).

Karalaitė nesijuokia dėl nežinomos priežasties. Tėvas žada ją atiduoti į žmonas tam, kuris prajuokins. Ši užduotis sprendžiama įvairiai, bet išskiriami trys pagrindiniai variantai: 1) herojus prieš karalaitės langus krinta į purvą, ir gyvūnėliai, kuriuos jis kažkada išgelbėjo ar išpirko, letenėlėmis išvalo jo drabužius, o karalaitė juokiasi; 2) herojus turi auksinį žąsiną, prie kurio viskas limpa, ir eiseną su žąsinu prajuokina karalaitę; 3) herojus turi stebuklingą dūdelę, kuria grodamas šokdina tris kiaulaites, ir karalaitė juokiasi. Šis motyvas yra ir kitoje pasakoje, kuri paprastai vadinama „Karalaitės bruožai“ („Приметы царевны“). Bruožai čia turi erotinę-seksualinę prasmę: prajuokinti karalaitę gali tik herojus, atpažįsiantis jos bruožus sueities, kurią simbolizuoja juokas, metu. Vestuvės nėra būtinas šių pasakų elementas, tačiau jų finale atsiranda keistokas varžovo išjuokimo epizodas.

Kaip matyti, pasakos motyvai atkartoja Freidenberg aprašytą žemdirbystės juoko semantiką. Yra pasakų, kuriuose nuo karalai-

<sup>30</sup> Ten pat, p. 117.

<sup>31</sup> Владимир Пропп, «Ритуальный смех в фольклоре», Владимир Пропп, *Проблемы комизма и смеха*, Москва: Лабиринт, 1999, p. 220–257.

tės šypsenos žemėje pražysta gėlės – lygiai taip, kaip nuo Demetros šypsenos pražydo graikų mite. Tačiau karalaitė Nesmejana viena pati jau negali paveikti žemės vaisingumo, jai reikalingas partneris, kuris „atpažins jos bruožus“ (kai ji juos parodys), – bet tik tuomet, kai bus prajuokinta. Juokas ir erotinis gestas čia susiję taip pat, kaip susiję ritualinėje komo eisenoje, t. y. juokas simboliškai pakeičia gestą. Ne mažiau svarbus yra ir šokančių kiaulaičių motyvas, primenantis Demetros mitą. Kaip gyvūnas, susijęs su vaisingumu, Graikijoje kiaulė buvo siejama su santuoka. Į tarpeklį, kuriame neva slėpėsi Demetra, buvo metami paršeliai, o jų pradėjusią pūti mėsą ištraukdavo, atiduodavo žyniui, kad tas, ant altoriaus sumaišęs ją su grūdais, vėliau panaudotų ritualiniam arimui. Vienoje pasakoje iš Viatkos regiono Rusijoje herojus perka kiaulę iš artojo, paskui kurį ji vaikščiodavusi vaga. Būtent dėl šios kiaulės jis veda karalaitę. Be to, *porca* (lot. „kiaulė“) turėjo ir specifinę seksualinę reikšmę. Dėl to kiaulaitės susijusios ir su Jambos juokeliais, ir su karalaitės gestu bei juoku. Herojus, kuris nugali savo staiga atsiradusį priešininką-pseudoherojų, sykiu ir prajuokina karalaitę, ir pažadina žemės vaisingumą.

Proppo interpretacija, jeigu ją lyginsime su Freidenberg rekonstrukcijomis, dėmesį perkelia nuo *juoko ritualo* prie *juoko magijos*. Juoko ritualų semantika kultūroje jau išsitrynusi, tačiau juokas suvokiamas kaip turintis magiškų galių skatinti gyvybę ir vaisingumą. Su juoko magija sietini įvairiausi šiuolaikiniam žmogui sunkiai suvokiami ritualai. Matėme, kad juokas kaip kosmogonijos metafora buvo tiesiogiai susijęs su mirtimi, turinčia savitų archajinių konotacijų. Kaip teigė Freidenberg, pirmąkart visuomenės sąmonėje mirtis yra gimdantis pradai; žemė-požemiai yra žemė motina, iš kurios gimsta augalai, gyvūnai ir žmonės. Todėl archajinių metaforų kalba „numirti“ reiškia „pagimdyti“ ir „atgimti“, o „atgimti“ – „numirti“<sup>32</sup>.

Maginę reikšmę turi iniciacijos ritualų juokas. Viena vertus, egzistuoja draudimas juoktis, kadangi iniciacijos metu simuliuojama

<sup>32</sup> Ольга Фрейдберг, *Поэтика сюжета и жанра*, p. 63–64.

mirtis, iš kurios grįžtant garsiai juokiamasi, tokiu būdu manifestuojant atgimimą. Kadangi Europos kultūroje šių ritualų beveik nefiksuoja, Proppas tokiu aspektu analizuoja moderniosios antropologijos pradininko Franzo Boaso pateiktus pavyzdžius, prie kurių galima pridėti ir šiuolaikinės antropologijos aprašomus ritualinio juoko faktus. Analogiškas juoko draudimas matyti rusų pasakose apie raganą (Baba Jaga), kuri saugo įėjimą į mirties karalystę. Norintieji ten patekti turi nesijuokti – simuliuoti mirtį. Šias pasakas Proppas sieja su iniciacijos apeigomis. Tokie draudimai (būdavo draudžiama miegoti, žiovauti, kalbėti, valgyti, žiūrėti) rodė atsiradus gyvenimo ir mirties priešpriešą, kuri ne visada egzistavo ir ilgą laiką nebuvo aiškiai suvokiama. Iniciacijos ritualuose gyvasis dar gali nužengti į mirties karalystę, bet negali juoktis, nes mirusieji nesijuokia.

Gyvenimo simbolikos pažadintas yra ir maginis gimdymo juokas. Ne vienoje kultūroje yra prietaras, kad gimdymo metu juoktis turi gimdyvė, pribuvėja arba, kaip jakutų tautosakoje, gimdyvių deivė Ijehsit. Jakutės turi paprotį trečią dieną po gimdymo susirinkti palydėti Ijehsit. Per ritualinę puotą viena iš moterų pradeda juoktis. Visos labai džiaugiasi, nes tai reiškia būsimą besijuokiančiosios nėštumą ir gimdymą. Tuomet sakoma: „ją aplankė Ijehsit“. Kadangi juokas iš pradžių dirbtinis, o tik vėliau stiprus ir užkrečiamas, manoma jį esant reikalingą tam, kad paskatintų vaisingumą. Lietuviški pavyzdžiai taip pat liudija tikėjimą gyvybę gausinančio juoko magija<sup>33</sup>.

Pagoniški žemės vaisingumą skatinantys ritualai buvo atliekami ir krikščionybės laikais. Nepaisant Bažnyčios draudimų, valstiečiai naktimis keldavo linksmas pavasarinės orgijas savo dirbamuose laukuose. Netgi rimtoje katalikiškoje bažnyčioje Viduramžiais egzistavo ritualas, vadintas velykiniu juoku (*risus pascalis*), kai kunigas per Velykų Mišias juokaudavo ir rodydavo obsceniškus gestus, taip prisidedamas prie archajinio kulto palaikymo ir pasveikindamas prisikėlusį Jėzų Kristų. Žinomas ne vienas mitologinis pasakojimas, kai besi-

<sup>33</sup> Žr. Daiva Šeškauskaitė, *Erotika tautosakoje*, Sargeliai: Kruenta, 2011, p. 437–444.

juokdamas dievas arba dievo juokas sukuria pasaulį. Problemiškesnis, bet akivaizdžiai tos pačios logikos inspiruotas yra Senojo Testamento Saros juokas, kai ji iš Dievo sužino, jog būdama visai sena pastos ir pagimdys kūdikį. Naujagimis gauna Izaoko vardą, kuris reiškia *besijuokiantis*. Proppas mano, kad besijuokiantis Izaokas juokiasi dar ir dėl to, kad yra gimdantis, giminės pradininkas.

Vaisingumą skatinančio juoko magijos elementų apstu vestuvių apeigose. Šia juoko reikšme, matyt, reikėtų aiškinti ir, tarkime, kupiškėnų vestuvių paprotį išsipirkti marčiai lovą:

Išvadavus klėties duris, jaunojo šalies moterys viešnios subėga klėtin ir atsigula į lovą. Prigula pilna lova viešnių. Jos vaitoja, stena, vaidina sergančias ir prašo vaistų. Vedžiai turi marčiai lovą pakloti jos patalyne. Viešnios už dyką lovos neužleidžia, reikalauja išperkamųjų. Lovos vadavimo apeigos trunka ilgokai, prikrečiama daug visokių juokų <...>. Moterys viešnios, apleisdamos jaunųjų lovą, palieka joje suvystytą vaikelį – lėlę.<sup>34</sup>

Į juoką žvelgiant kaip į vaisingumo metaforą, suprantamas iki šiol egzistuojantis paprotys per vestuves nešvankiai juokauti ir pasakoti istorijas su nepadoriais siužetais. Tarkime, tokios yra rusų *slaptosios pasakos*<sup>35</sup>, kuriose apstu personažų, primenančių antikinę dievą Falą. Galbūt į vestuvių kontekstą būtų galima įrašyti ir Jono Balio kataloge esančius lietuvių „nepadorius pasakojimus“<sup>36</sup>.

Iš gilios senovės mus pasiekia *sardoniško juoko* samprata, siejama su Sardinijos ritualu skambant juokui užmušti našta tapusius genties narius – senius ir kūdikius. Juoko magijos požiūriu, juokas turėdavo garantuoti užmuštųjų atgimimą. Proppas nurodo, kad Egipto klajokliai mirusiuosius laidoja skambant juokui. Labai vėlyvi juoko reiškiniai ukrainiečių laidotuvėse: velioniui kutenami padai, tampoma virvele už kojos. Gal ritualas turėjo ir praktinės reikšmės – įsitikinti,

<sup>34</sup> Balys Buračas, *Lietuvos kaimo papročiai*, Vilnius: Mintis, 1993, p. 397–398.

<sup>35</sup> Žr. Б. А. Успенский, «Заветные сказки» А. Н. Афанасьева», *От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского*, Москва: Российский университет, 1993, p. 117–139.

<sup>36</sup> Žr. Jonas Balys, *Raštai* 3, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002, p. 164–167.

kad žmogus iš tiesų miręs, tačiau juokas, kuris lydi šias procedūras, neabejotinai išreiškia archajinį tikėjimą gimdančia juoko galia.

Proppo nuomone, maginė juoko funkcija lygintina su genties šokio funkcija prieš medžioklę, karo žygį ar sėją. Žmogus, neturėdamas racionalių būdų tikrovei paveikti, griebiasi magijos. Juokas, kaip ir šokis, yra traukulių serija, kurie, yra žinoma, dažnai naudojami kaip maginė priemonė (pavyzdžiui, šamanų apeigose). Laikantis tokio požiūrio, juokas yra magiška priemonė gyvybei kurti ir palaikyti, priešinga racionaliems būdams.

### 3. Ritualinis juokas ir komedija

*Komedija*<sup>37</sup> yra dramos žanras, tiesiogiai kildinamas iš Dionisijų komo eitynių dainų, taigi antrosios mirštančio ir atgimstančio dievo ritualo dalies. Aristotelis komediją siejo „su atlikėjais falinių dainų, kurios dar ir šiandien daugelyje miestų yra išlikusios ir dainuojamos“ (*Poet.* 1449a)<sup>38</sup>. Nors komedijos istorija tūkstantmetė, ji iki šiol išsaugojusi ryšį su kultinėmis savo šaknimis. Timothy Gouldas, aptardamas komediją literatūros filosofijos kontekste, teigia: šio žanro savitumą lemia jo kilmė iš Dionisijų švenčių, o ne komiškas ir ne aplinkybė, jog komedija didele dalimi apima sritį, kurios reiškiniai verčia mus juoktis<sup>39</sup>.

Suprasti komedijos ryšį su ritualu padeda *kultinės parodijos* samprata, kurią komedijos kilmės klausimo kontekste vartoja Freidenberg. Ji teigia, kad kultinė parodija yra „komiškasis“ garbinimas, kuris iš esmės neturi funkcijos išjuokti, o yra travestinis arba hibristinis, t. y. detalių tikslumu į kitą pusę išverčiantis rimtąjį bei tikrąjį, ir ypač mis-

<sup>37</sup> Čia komedija aptariama ištakų iš kulto aspektu. Apie komediją ir tragikomediją lietuviškai žr. Petronėlė Česnulevičiūtė, *Dramos pasaulis: knyga mokyklai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1996, p. 96–152.

<sup>38</sup> Aristotelis, *Poetika*, iš graikų kalbos vertė Marcelinas Ročka, tekstą su originalu sutikrino Eugenija Ulčinėitė, Aristotelis, *Rinktiniai raštai*, sud. Antanas Rybelis, Vilnius: Mintis, 1990, p. 282.

<sup>39</sup> Timothy Gould, „Comedy“, p. 96.



terinį-religinį, pasaulio aspektą. Kultinė parodijos prigimtis reiškia, kad ji pirmiausia buvo nukreipta prieš dievus, o tik vėliau pasisuko ir į žmones. Parodija įkūnijo senovės žmogaus mąstymą apie kulto dalykus. Šio mąstymo savitumą sudarė komiško ir tragiško aspektų (arba traktuočių) tapatumas jų funkcijos požiūriu: tragiška ir komiška (parodinė) traktuotės vienodai garbino dievybes ir stiprino jų galią, tiktai parodija tai darė laikinai nuslėpdama jų esmę ir parodydama tik „pavidalus“, išorę<sup>40</sup>. Atsiradus literatūrai, parodija įsikūnijo komiškuosiuose žanruose, pirmiausia komedijoje<sup>41</sup>. Aristofano *Varlės* parodijavo Dionisą, *Paukščiai* – Poseidoną, *Taika, Debesys* – Hermį. Parodiškai apverstas komedijose yra ir santykis tarp žmonių ir dievų: ne dievai rūpinasi žmonėmis, bet žmonės gelbsti dievus; ne Charonas irkluoja valtę, bet verčia irkluoti Dionisą – tą patį vaisingumo dievą, kurio kančios, kaip teigia Friedrichas Nietzsche *Tragedijos gimime*, buvo pagrindinė graikų tragedijos tema<sup>42</sup>.

Antikos teatre komedija užbaigdavo Dionisijų šventės spektaklių seriją ir buvo rodoma po trijų tragedijų – anot Freidenberg, kaip jų šešėlis ar parodinis antrininkas. Klasikai pastebėjo, kad tragedijos parodija komedijoje atsekama teksto lygmeniu: Aristofanas parodijavo tragedijų stilių, žaidė su tragiškojo herojaus kalbėjimo maniera: ką tik nešvankiai kalbėję personažai staiga pakeičia intonaciją, prabyla patetiškai ir didingai, vartoja garsias tragedijų frazes, kurios to meto žiūrovams buvo gerai žinomos ir atpažįstamos<sup>43</sup>. Kita vertus, Freidenberg atkreipia dėmesį, kad Aristofano „šventvagystės“, t. y. nuoseklus išsityčiojimas iš religijos ir valdžios bei maldų, šventųjų himnų, ritualų parodijavimas, dažnai atrodo juokingos tik dėl to, kad pateikiamos komedijos konteks-

<sup>40</sup> Жг. Ольга Фрейдберг, «Происхождение пародии», публ. Ю. М. Лотмана, *Труды по знаковым системам* 6, Тарту: Тартуский государственный университет, 1973, p. 490–497.

<sup>41</sup> Apie komedią kaip kultinę parodią žr. Ольга Фрейдберг, «О древней комедии», Ольга Фрейдберг, *Миф и литература древности*, Москва: Наука, 1978, p. 283–300.

<sup>42</sup> Friedrich Nietzsche, *Tragedijos gimimas, arba Helenizmas ir pesimizmas*, iš vokiečių kalbos vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Pradai, 1997, p. 82–86.

<sup>43</sup> Dalia Dilytė, *Antikinė literatūra*, Vilnius: Jošara, 1998, p. 124–125.

te ir yra ištariamoms lūpų, kurias dengia komiška kaukė. Juoką sukelia pakylėtumo ir komedinės aplinkos kontrastas, o patys savaime šventumo fragmentai nėra juokingi. Tai liudija pirmąją parodijos esmę: parodija rėmėsi ne juokais ir pamėgdžiojimu, bet artumu pakylėtam dievybės garbinimui<sup>44</sup>. Ir šį artumą pakylėtumui (o tai reiškia – artumą tragedijai) komedija paveldėjo iš parodijos.

Freidenberg manymu, parodija niekada nemiršta. Ji išlieka vakarietiškoje dramoje, tragiškosios ir komiškosios užuomazgų paralelėje, kuri būdinga, tarkime, Williamo Shakespeare'o, Pedro Calderóno de la Barca, Lope de Vegas dramoms ne todėl, kad jie buvo genialūs gyvenimo stebėtojai, o todėl, kad dramų tradicija diktavo jiems tragiško ir komiško požiūrių gretimumą. Dvigubose jų pjesių situacijose, tarėjų kaip herojų antrininkų vaidmenyse parodija išsaugo savo archajinę vaidmenį grynesniu pavidalu nei Aristofano komedijose<sup>45</sup>. Tą pat, matyt, būtų galima tvirtinti ir apie XX ir XXI a. parodiją, kuri dažnai laikoma viena svarbiausių ir reikšmingiausių meno strategijų<sup>46</sup>. Tačiau kalbėti apie kultines parodijos šaknis sekuliarizuotame moksle nėra įprasta.

Kai kultinė parodija komedijoje pasisuko žmonių link, jos taisyklėse atsivėrė visi reikšmingiausi Antikos tragikai – Sofoklis, Aischilas, Euripidas, taip pat Atėnų valdovas Kleontas. O komedijos ir komediografai nebuvo parodijuojami, nors juos išjuokti, atrodytų, būtų buvę paprasčiau. Atvirkščias ir priešingas, išvirkščias, komedijos pasaulis nesiekė būti tikras ar teisingas. Jo formos sutapo su išorinėmis tikrojo pasaulio formomis, bet neturėjo jo esmės. Freidenberg sako esanti įsitikinusi, kad Aristofanas mėgo Euripido teatrą ir gerbė Sokratą, tačiau savo komedijose kūrė jų charakterius, tarsi tie būtų visiškai jų priešingybė. Taip atsitikdavo dėl to, kad, išversdama tikrovę, komedija sukurdavo *fantastinį* pasaulį. Aristofano komedijos kuria

<sup>44</sup> Ольга Фрейдберг, «Происхождение пародии», p. 493.

<sup>45</sup> *Ten pat*, p. 494–495.

<sup>46</sup> Žr. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago: University of Illinois Press, 2000.

fantastinę situaciją, veiksmas vyksta ne tik žemėje, bet ir Olimpe, ir požemių pasaulyje, ir kažin kur tarp dangaus ir žemės. Personażai taip pat fantastiniai: varlės, debesys, paukščiai, vapsvos ir pan. Jie veikia kartu su realiais, visiems atėniečiams pažįstamais žmonėmis – Sokratu, Euripidu<sup>47</sup>. Pastarieji tam tikra prasme taip pat fantastiniai, nes jų santykis su realiais asmenimis yra parodinis: formaliai tai Sokratas ir Euripidas, bet esmiškai – jų priešingybės. *Sokrato apologijoje* Platono Sokratas sako, kad Aristofano *Debesyse*

kanakoks Sokratas nešiojamas sakosi oru lakstąs ir paisto daug kitų niekų apie daiktus, apie kuriuos aš ničnieko nenuvokiu. Taip sakydama, aš nenoriu niekinti to mokslo, jei kas jį tikrai išmano. <...> tikrai nieko bendro neturiu su tokiais dalykais. (19c)<sup>48</sup>

Anot Freidenberg, senoji komedija nereiškė jokių politinių įsitikinimų ar filosofinių sistemų. Jeigu mes dabar išvelgiame satyrinę, demaskuojamąją jos tendenciją, tai todėl, kad žvelgiame iš vėlesnės istorinės perspektyvos. Satyroje, teigia Freidenberg, individas kritikuojamas kaip tam tikros sistemos atstovas, kurio dėka pati sistema yra demaskuojama. Senoji komedija išjuokia individualiai: ji nekalba užuominomis, alegorijomis ar simboliais, ji kalba tik apie tai, ką rodo ir – svarbiausia – kokį asmenį rodo. Rodo „Sokratą“, bendraujantį su sūkuriais, – tai ir yra jos objektas. Senajai komedijai nereikia fono, kulisų, įsigilinti, apibendrinti. Viskas, kas turi būti pasakyta, yra parodyta, ir parodyta tokiu būdu, kad sukeltų juoką, kuris kartu su nešvankybėmis yra komedijos stichija.

Komedijos tematika formavosi per ryšį su vaisingumo kultais, kurį patvirtina ir komedijos metras – *jambas*. Jambas, kaip teigia mitas apie Demetrą prajuokinusią tarnaitę Jambą, buvo vaisingumo švenčių juokavimų, plūdimosi, blevyzgų metras<sup>49</sup>. Freidenberg prideda, kad ne mažiau svarbus jambų požymis buvo visa ko, kas kilnu ir

<sup>47</sup> Dalia Dilytė, *Antikinė literatūra*, p. 123.

<sup>48</sup> Platonas, *Sokrato apologija. Kritonas*, iš graikų kalbos vertė Antanas Smetona, Vilnius: Aidai, 1995, p. 4.

<sup>49</sup> Dalia Dilytė, *Antikinė literatūra*, p. 75.

aukšta, nužeminimas. Iš čia kilo jų cinizmas: pilvo ir gėdingų troškimų, geidulių, „žemosios“ motyvacijos temos<sup>50</sup>. Šios temos susiklostė kaip priešingos tragedijos temoms – likimui, aukai, kančiai. Tragedijos polinkis sunaikinti arba išstumti herojų komedijoje apverčiamas, ir ji kaip žanras visada domisi sąjunga, kurią paprastai išreiškia *vestuvių* motyvas. Komedijoje pasiekama sąjunga yra tiesioginė opozicija tragiškojo herojaus atsidavimui savo tikslui, už kurį jis turi sumokėti nesugebėdamas suvokti, kam priešinasi, iki prieštaraujančios pozicijos tragiškai susiduria<sup>51</sup>. Maža to, senojoje komedijoje triumfuoja ir į vestuvių puotą kviečia ne jaunuolis, o senis, kaip, tarkime, Aristofano *Taikoje*. Toks senatvės ir jaunystės vaidmenų apvertimas būdingas tik archajiškiausiai komedijos formai. Vėlesnėje komedijoje jaunų mylimųjų pora nepatenka į parodijos veikimo lauką. Parodiškas būna senis, kuris siekia užimti jaunuolio vietą ir dėl to stengiasi sugriauti mylimųjų sąjungos planus.

Sekdami Aristotelium esame įpratę tragedijos malonumą sieti su *katarsiu* – „gailėsčio ir baimės“ sužadiniu ir apvalymu<sup>52</sup>. Tuo tarpu komedijos malonumas kyla iš kitų afektų. Jis siejamas su padūkusiu žiaurumu ir tvarkos bei įstatymų nepaisymu. Tragedija vaizduoja kilnų individą, supriešintą su miesto, polio, ir jo amžinojo teisingumo įstatymais: ir miestas, ir individas turi žūti, kad miestas atsinaujintų arba išgyventų, o herojus taptų jo atsikūrimo pagrindu – išliktų atmintyje, būtų bendrai garbinamas. Komedija vaizduoja sukčių, apgaviką, troškimų apsėstą porelę, kurie pažeidžia paprotį ir elgesio konvencijas ir su kuriais tapatinasi žiūrovų minia. Seksualinė ir politinė transgresija komedijoje švenčia pergalę<sup>53</sup>.

Įtikinamai ši komedijos bruožą iliustruoja lėlių teatro komedija, kurios parodinis mechanizmas kuria kelių laipsnių dubliavimo struktūrą. Kaip lėlių spektaklis, ji parodijuoja žmonių teatrą, kaip komedi-

<sup>50</sup> Ольга Фрейденоберг, «О древней комедии», p. 285.

<sup>51</sup> Timothy Gould, „Comedy“, p. 102–104.

<sup>52</sup> Aristotelis, *Poetika*, p. 284.

<sup>53</sup> Timothy Gould, „Comedy“, p. 98.

ja – tragediją ir jos pakylėtumą. Pavyzdžiui, tradiciniame anglų lėlių teatro vaidinime *Pančas ir Džudė* (*Punch and Judy*) ponas Pančas yra primityvus komiškas triksteris, žiūrovui patrauklus dėl stilizuotos agresijos ir piktadarysčių, kurių iš jo tikimasi. Komedijos siužetas gali varijuoti. Jo esmę sudaro Pančo kontaktai su *kitais*: žmona Džude, Kūdikiu, Daktaru, Teisėju, Budeliu, Šėtonu. Visos kolizijos baigiasi Pančo pergale: jis nužudo nervinančius Kūdikį ir Džudę, tuomet Daktarą, apgauna Teisėją ir Budelį, kurį pakaria vietoj savęs. Šie įvykiai parodiuoja nusikaltimą ir bausmę, taip kaip ir kilnių jausmų parodija yra kartais Pančui prasiveržiantys civilizuoti jausmai – gailestis ir atgaila. Nepriklausomai nuo auditorijos amžiaus ir visuomeninės padėties, Pančas branginamas būtent kaip toksai herojus išdykėlis, neturintis atsakomybės ir rūpesčių, esantis tik tam, kad patenkintų vaikišką žmogaus norą sulaukti dar daugiau triukų – kad ir kokia jų prasmė<sup>54</sup>.

Kita vertus, būtent per seksualinę ir politinę transgresiją komedija steigia savitą ryšį su auditorija. Pasak Gouldo, senosios graikų komedijos ritualinės ištakos, jos artumas orgijų kvaituliui reiškė ir šių orgijų sutramdymą komedijos erdvėje. Komedija veikė kaip instinktų ir stichijų atskyrimas ir išstūmimas iš kultūros. Ji sukultūrinio Dionisijas, įsteigė *kalbą*, atsiskyrusią nuo neartikuluotos ritualo raiškos, ir įvedė *polio* temą, tapo politinė, kilusi iš polio – miesto<sup>55</sup>. Nuo graikų iki Shakespeare'o komedija yra tuo pat metu politinė ir seksualinė. Apibūdinimas *seksualinė* reiškia, kad komedija susijusi su instinktais, su Dioniso orgijų juslingumu – vadinasi, ir su teatru. Seksualumas šiuo atveju yra viena esminių politiškumo sąlygų, arba sritis, kurioje žmogiškas seksualumas ir jo keliami trūkumai bei nepasitenkinimai padaro politiką galimą ir netgi būtiną: polis yra tam, kad kontroliuo-

<sup>54</sup> Zvi Jagendorf, *The Happy End of Comedy: Jonson, Molière, and Shakespeare*, Newark: University of Delaware Press; London, Toronto: Associated University Presses, 1984, p. 21–22.

<sup>55</sup> Kitokią polio temos interpretaciją žr. Ольга Фрейденберг, «О древней комедии», p. 286–291. Freidenberg mano, kad pagrindinis komedijos veikėjas yra autorius (įvairiais pavidalais), tačiau jis atstovauja daugybinį personažą – t. y. polį. To paties personažo vardu kalba ir visi senieji lyrikai.

tų stichišką instinktų sferą. Komedijos ryšys su politika ir instinktais taip pat reiškia kalbos ir *nekalbos* atskyrimą. Komedijoje kalba (žmogaus žodis) atsiskiria nuo gyvulio riksmų, o barbaras – nuo civilizuoto žmogaus. Gouldas teigia, kad komedija, kaip ir tragedija, veikia žiūrovą – ir tai daro keldama jam klausimą: kaip jis susijęs su savo numanomu *piliečio* statusu, priešingu individo ištirpimui beasmenėje minioje – instinktų bei jų sukeltamų konfliktų ir skausmo minioje<sup>56</sup>.

Kitas komedijos aspektas yra jos ryšys su *švente*. Šventinį komedijos pobūdį, Gouldo manymu, reikia traktuoti atsargiai, nes šventė nebūtinai reiškia linksmybę. Netgi priešingai – pirmoji šventės reikšmė yra labai rimta, susijusi su šventumu, su iškilmingumu, tylą<sup>57</sup>. Be to, ne visos juoko formos išsivystė iš šventės ir ne visos vėliau įsikūnijo dramoje. Tačiau šventė susijusi su ypatinga laiko struktūra, turi nuosavą laiką<sup>58</sup>. Šiuo požiūriu rimta ir „nerimta“ šventės analogiškos. Šventė sukuria sakralizuotą laiką, iš kurio kyla perkeičiamoji šventinio spektaklio galia. Pasak Gouldo, komedija mums primena vieną iš šventės būsenų – dabar jau nešventišką žmogaus sugebėjimą pamiršti praeitį. Todėl komedija nėra tik grynas juoko iš prastesnių už mus malonumas, kaip teigė Aristotelis. Jos struktūra, anot Gouldo, įtraukia ir mūsų pačių blogio atpažinimą ir artumą bendram skausmui. Tikrasis juokas retai būna atsakas į atpažinimą (atpažintą blogį) – daug dažniau jis yra atsipalaidavimas, kuriuo mes apdovanojami kovoje dėl pripažinimo. Arba komedijos juokas veda mus prie kažko geresnio, arba jis niekam nereikalingas<sup>59</sup>.

Gouldo manymu, visos komedijos yra apie kažką, kas nauja turi pasirodyti, – ir tai yra komedijos tikslas. Remdamasis Stanley Cavellu<sup>60</sup>, jis teigia, kad šis tikslas suartina Shakespeare'o *Vasarvidžio nakties*

<sup>56</sup> Timothy Gould, „Comedy“, p. 99.

<sup>57</sup> Hans-Georg Gadamer, *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*, iš vokiečių kalbos vertė Giedrė Grinytė, Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 56–59.

<sup>58</sup> *Ten pat*, p. 59–60.

<sup>59</sup> Timothy Gould, „Comedy“, p. 96.

<sup>60</sup> Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, London: Harvard University Press, 2003.

*sapnų*, Holivudo romantinę komediją *Tai atsitiko vieną naktį* (1934) ir filmą *Vieniša žvaigždė* (1996), kurią kaip komediją ir atpažįstame iš atviro finalo. Geriausias tokio finalo pavyzdys yra dažna paskutinė Charlie Chaplino filmų scena: herojus stambiuoju planu filmuojamas iš nugaros, jis išeina bulvaru ar keliu – palieka svetimą miestą. Toks komedijos finalas teigia, kad tikroji pergalė (kuri turi vainikuoti komedijos personažą) yra nuotykis, kelionė, o pasiektos pergalės pojūtis išreiškiamas tiesiog išėjimu<sup>61</sup>. Dar nežinomą ateitį pasirenkantis kultinis nebyliojo kino personažas, tokiu požiūriu, yra Dionisijų atnaujinto senovės graikų polio personifikacija.

<sup>61</sup> Timothy Gould, „Comedy“, p. 99–100.

*Juoko istorijos* samprata nėra visai nusistovėjusi. Pavyzdžiui, Proppas manė, kad kinta pats juoko reiškinys – jo priešastys, motyvai, pobūdys. Rašydamas apie ritualinio juoko pėdsakus pasakos apie nesijuokiančią karalaitę siužete, jis teigė:

Kad galėtume išspręsti ritualinio juoko klausimą, turime atsiriboti nuo savo komiškumo sampratos. Mes juokiamės ne taip, kaip buvo juokiamasi kažkada anksčiau.<sup>62</sup>

Bachtino knygos apie François Rabelais ir karnavalinę kultūrą pirmojo skyriaus („Rabelais juoko istorijoje“) epigrafas cituoja Aleksandro Herceno mintį, jog būtų labai įdomu parašyti juoko istoriją. Bachtinas imasi tokio projekto – nors juoką siedamas su kūniškumu, o kūniškumą traktuodamas tik kaip valgymą, gėrimą ir dauginimąsi, jis apriboja juoko sąvokos istoriškumą, teigia Galinas Tihanovas<sup>63</sup>. Tačiau veikale apie Rabelais dalyvauja ir Georgo Hegelio istorijos kaip dvasios įsikūnijimo koncepcija, kuri leidžia Bachtinui kalbėti apie antikinius karnavalinio juoko šaltinius, juoko kultūros kulminaciją XVI a. ir Rabelais romaną kaip tos kulminacijos išraišką, o vėliau – apie juoko kultūros degradaciją.

Rabelais ir jo atstovaujamas Renesansas Bachtino *juoko istorijoje* yra lemiamas posūkis, kai archajinė universali juoko kultūros sistema, egzistavusi iki XVI a., pradeda eizėti, trumpam įsiveržia į didžiąją literatūrą (Boccaccio, Rabelais, Cervantes) ir galutinai suyra antroje XVII a. pusėje. Nuo XVI a. juoko praktikas pradeda riboti viešojoje erdvėje (karnavalai uždraudžiami), jos persikelia į privačiojo gy-

<sup>62</sup> Владимир Пропп, «Ритуальный смех в фольклоре», p. 226.

<sup>63</sup> Galin Tihanov, *Pan i niewolnik*, przełożył Marcin Adamiak, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010, p. 304–319.



venimo sferą, o nuo XVII a. įsigali žanrų hierarchija, kurioje juokui paliekami tik oficialiosios kultūros paribiai – komedija, rūmų šventės, masinė miesto kultūra. Todėl vėlesniaisiais laikais ją galime stebėti tiktai kaip paskirų juoko kultūros fragmentų transformacijas Baroko, Apšvietos ir romantizmo kontekstuose.

Vienas nuosekliausių Bachtino kritikų rusų medievistas Aaronas Gurevičius į juoko istorijos atkūrimą žiūrėjo labai skeptiškai, nes, jo manymu, analizuojant atskirus mentaliteto aspektus (baimę, draugystę, meilę, juoką) reikia ištraukti juos iš sudėtingesnio pasaulėžiūros audinio, iš žmogiško elgesio ir vertybių sistemų komplekso<sup>64</sup>. Amerikiečių mokslininkai juoko istorijos net nesvarsto: istorijos matmenį jų pateiktame juoko tyrimo projekte atstovauja požiūrių į juoką (arba juoko filosofijos) istorija<sup>65</sup>.

Juoko istorijos idėja atgijo paskutiniaisiais XX a. dešimtmečiais, kai buvo suvokta (beje, ir dėl Bachtino knygos apie Rabelais vertimų į prancūzų, anglų ir vokiečių kalbas), kad juokas gali padėti atrakinti kultūrinius praeities kodus ir atkurti emocijų bei jutimų sistemas. Prancūzų Analų mokyklos atstovas Jacquėas Le Goffas su entuziazmu pritarė Bachtino cituojamai Herceno minčiai apie juoko istorijos kūrimą. Nors Bachtino atkuriami liūdnujų Viduramžių ir linksmojo Renesanso paveikslai prancūzų istorikui atrodė ginčytini, tačiau juoko kaip socialinio reiškinių periodizacijos idėja jam buvo priimtina. Taip pat vaisinga Le Goffui pasirodė mintis apie juoko ryšį su miestu ir viešąja erdve.

Le Goffo manymu, istorinis juoko tyrimas turi apimti keturias tarpusavyje susijusias ir persidengiančias sritis: *vertybes*, *mentalitetus*, *praktikas* ir *estetiką*, kurios savo ruožtu yra kompleksiški dariniai<sup>66</sup>. Žvelgti į juoką istoriškai reiškia atskleisti, ką visuomenė galvojo apie juoką, kokią teorinę poziciją adaptavo ir kaip juokas įvairiomis for-

<sup>64</sup> Aaron Gurevich, „Bakhtin and his Theory of Carnival“, *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*, p. 54.

<sup>65</sup> Amy Carrell, „Historical views of humor“, *The Primer of Humor Research*, p. 303–333.

<sup>66</sup> Jacques Le Goff, „Laughter in the Middle Ages“, p. 40–54.

momis funkcionavo visuomenėje. Juoko analizė visada yra susijusi su komiškuo samprata ir juoko specifika tiriamuoju periodu. Be to, komiškuo, kurį galime rekonstruoti iš tekstų, analizė turi nepaleisti iš akiračio pačių tekstų specifikos, nes vieni tekstai juoką teisia, kiti siekia juoko efekto. Taigi turime, viena vertus, vertybių ir mentalitetų istoriją, o kita vertus – literatūros ir meno reprezentacijų istoriją: juoko ir juokavimo istorijas. Tokio reiškinių tyrimo problemiškuo taip pat sudaro dokumentų, pozicijų ir koncepcijų heterogeniškuo, neleidžiantis reiškinį išprausti į vienaprasmius kontekstus, bei aplinkybė, kad studijuodami komiškuo ir juoką turime eiti už kalbos ribų ir tirti balsą, veido išraišką ir gestus, kurie taip pat turi savo istoriją. Kalbant apie Viduramžių juoką, svarbus kalbos klausimas: vietinėmis kalbomis žmonės juokavo daugiau nei lotynų kalba, kuri nuo XIII a. yra beveik kaip mirusi – nepajėgi išreikšti to, ką vadiname jutimiškuo, jausmų ir idėjų individualumu, ir, Le Goffo nuomone, netinkanti viskam, kas yra subjektyvu.

Le Goffo pasiūlytas juoko istorijos modelis numano *juoko teorijos* ir *juoko praktikos* sistemą, arba juoko lauko kultūroje tvarką, būdingą įvairioms Europos istorijos epochoms. Tačiau juoko kultūrų skirtis ne tik chronologinė. Šiaurės–Pietų ašis, dalijanti Europą į Rytų ir Vakarų, atskyrė dvi Bažnyčias, o kartu su jomis – ir savitas juoko kultūras. Čia apžvelgsime Katalikų ir Stačiatikių bažnyčių įtakų lauke susiformavusias juoko kultūras maždaug nuo XIV a. iki XVI a. pabaigos. Vakarų pasaulyje šis laikotarpis apima vėlyvuosius Viduramžius ir Renesansą. Rusų istorijoje tai – vadinamosios Senosios Rusios periodas.

## 1. Vakarų Europos juokas

Viduramžių juoko kultūros tvarką labiausiai veikė krikščionybė, tačiau istoriniai duomenys leidžia teigti, kad ryšys su vėlyvosios Antikos ir pagoniškos Europos kultūros praeitimi išliko gyvybingas. Pirmaisiais šimtmečiais po Kristaus, kai krikščionybė didžiąja dalimi buvo prastuomenės ir vergų religija, iki IV a. priešinga oficialiajai ideologi-

jai ir kultūrai, jos ryšys su archajine juoko tradicija turėjo būti natūralnis ir reikšmingesnis nei vėliau. Liturgija iš pradžių buvo neformali bendruomenės vakarienė, per kurią prie vieno stalo dalytasi duona ir vynu – galima įsivaizduoti, pakiliai laukiant Antrojo Atėjimo. Krikščionybę paskelbus valstybine religija ir liturgiją kanonizavus, linksmybės elementas joje nunyko. Bažnytiniame kanone liko tylaus džiaugsmo, paprastai siejamo su Jėzaus gimimu, motyvas, juntamas tiek katalikybėje, tiek Rytų bažnyčioje. Teigiama, kad juokas tapo savotišku erezijos indikatoriumi. Pavyzdžiui, arijonai, kurie pabrėždavo žmogišką Kristaus esmę ir žemišką jo gyvenimo džiaugsmą, savo liturgijoje naudojo mimo elementus (daineles, gestikuliaciją, juoką). Tuo tarpu gnostikams nepriimtinas Kristaus žemiškumas ir žmogiškumas lėmė tai, kad jų Kristus juokėsi kaip Olimpo dievai – dievišku juoku iš visko, kas žmogiška<sup>67</sup>. Kita vertus, Bizantijoje, kur liko gyvos antikinės graikų tradicijos, iki VII a. ir netgi vėliau būdavo švenčiamos vaisingumo dievų šventės, garbinamas Dionisas, klestėjo nepadorūs *mimo* ir *pantomimo* (šokio) spektakliai. Tai kėlė didžiulį Rytų bažnyčios tėvų susirūpinimą<sup>68</sup>.

Le Goffo, tyrusio Vakarų Europos kultūrą, nuomone, krikščionybės požiūrį į juoką galima periodizuoti<sup>69</sup>. Nuo IV iki X a. dominavo vienuolių požiūris į juoką. Tai buvo represuoto ir suvaržyto juoko laikotarpis. Le Goffas sakosi buvęs nustebintas juoko ir sapno, kurį analizavo veikale *Viduramžių vaizduotė*, paralelių<sup>70</sup>. Bet būtent varžomo juoko periodu susikūrė *joca monacorum*, arba *risus monasticus*, žanras – Viduramžių visuomenės anekdotai apie vienuolius, analogiški anekdotams apie vikarus, žydus ar armėnus. Antruoju periodu vyko juoko liberalizacijos ir kontrolės procesai.

<sup>67</sup> А. В. Дмитриев, А. А. Сычев, *Смех: социофилософский анализ*, Москва: Альфа-М, 2005, p. 42–44.

<sup>68</sup> А. Čekalova, М. Поликовская, *Бизантия*, iš rusų kalbos vertė Sigita Parulskis, Vilnius: Alma Littera, 2003, p. 106–109, 117–120.

<sup>69</sup> Jacques Le Goff, „Laughter in the Middle Ages“, p. 40–54.

<sup>70</sup> Matyt, neatsitiktinai produktyviausia Le Goffui atrodė Freudo sąmojo teorija, sutapatinusi sąmojo ir sapno veiklas. Žr. skyrių „Juoko filosofija“.

Juokas ir vienuolijos idėja. Juokas yra kūno raiškos fenomenas, ir dėl šios pavojingos aplinkybės jis buvo kodifikuojamas bei smerkiamas vienuolių aplinkoje. Greta tinginystės, juokas yra didžiausias doro gyvenimo priešas. Regulų nuostatose juokas minimas skyriuose apie tylą – egzistencinę fundamentalią dorybę. Juokas ją drastiškiausiai pažeidžia. Šv. Benediktas VI a. juoką supriešina su nuolankumu ir gyvenimo pašventimu Dievui.

Grigalius I (Didysis; 540–604) kūną apibrėžė kaip sielos rūbą, nors žmogus buvo suvokiamas kaip kūno ir sielos vienybė. Antai katalikiškoji krikščionybė teigia kūno iš numirusiųjų prisikėlimą. Gėris ir blogis vyksta per kūną: vienuolių regulose kūnas aptariamas kaip blogio ir gėrio filtras – tiek iš išorės, tiek iš vidaus. Akys, ausys ir burna – angos, skirtos blogiui ir gėriui cirkuliuoti. *Regula Magistri* mini „burnos sklendę“ ir „dantų barjerą“. Juokas turi būti sustabdytas, neišreikštas. Iš visų blogybių, kylančių iš vidaus, juokas yra didžiausia – pats bjauriausias burnos užteršimas.

Kita juoko tema Viduramžiais iškilo diskutuojant, ar Jėzus žemiškajame gyvenime juokėsi. Bažnyčios tėvas Jonas Auksaburnis (345–407) teigė, kad Kristus niekada nesijuokė ir kad juokas vedęs prie kvailių kalbų, o nuo kvailių kalbų prie kvailių poelgių ir taip toliau – iki žmogžudystės. Buvo nurodoma į Evangelijos pagal Luką žodžius, kuriais Kristus perspėja: „Vargas jums, kurie dabar juokiatės, nes jūs liūdėsite ir verksite“ (Lk 6, 25). (Teisybės dėlei reikia prisiminti ir prieš tai einantį Kristaus palaiminimą: „Palaiminti, kurie dabar verkiate, nes juoksitės“ [Lk 6, 21].) XII a. vienuolė mistikė Hildegarda Bingenietė juoką interpretavo kaip vieną iš nelaimingų prigimtinės nuodėmės pasekmių. Tačiau Hildegardos amžininkai juoko klausimą sprendė jau ne taip vienareikšmiškai. Jis rūpėjo ne tik Bažnyčiai, bet ir universitetams – tarkime, XIII a. Paryžiaus universitete šia tema buvo surengtas disputas. Viduramžių scholastai turėjo suderinti Jėzaus juoko klausimą su Aristotelio teze, kad juokiasi išimtinai tik žmogus. Iš pastarosios lotyniškoje tradicijoje išaugo tema *homo risibilis*, t. y. žmogus, apdovanotas juoku, tas, kurio išsiskirtiniausias bruožas yra juo-

kas. Taigi juoko tema sukėlė karštus debatus, kurių išvada buvo tokia: Kristus nesijuokė, bet juokas yra žmogiškumo išraiška. Visa tai vyko oficialiojoje bažnytinėje, o ne eretinėje, literatūroje. Tomo Akviniečio veikale *Summa Theologiae* (1264–1274) sekant Aristotelium buvo teigiama, kad juokas leidžia žmogui pailsėti ir su naujomis jėgomis grįžti prie svarbių ir rimtų darbų, o tokio jausmo, kurį mes dabar vadiname humoru, neturėjimas yra žmogaus trūkumas<sup>71</sup>. Matyt, tai pačiai juoko supratimo paradigmai priklausytų ir vienuolynų aplinkoje perrašintų knygų iluminacijų, kuriose greta šventųjų atsirasdavo fantastinių būtybių, žonglierių, akrobatų – groteskiškos vaizdinijos fragmentų, įsiveržusių į rimtąją rašto kultūrą lygiai taip pat, kaip gotikinės chimeros įsiveržė į krikščioniškų bažnyčių dekorą.

Juoko integraciją į bažnytinę Viduramžių kultūrą atskleidžia ir paties žodžio *juokas* istorija. Fundamentalus visų atsakymų šaltinis Viduramžiais buvo Biblija, kurios ištarų įvairiais klausimais ir progomis rankiojimas išsivystė į tikrą „žaidimą citatomis“. Hebrajų kalboje juoką reiškia du žodžiai: *sákhaq* – laimingas, nepažabotas juokas (su šiuo žodžiu susijęs Izaoko vardas), *lâag* – pajuokos, pažeminamas juokas. Apskaičiuota, kad Senajame Testamente žodis *juokas* vartojamas 30 kartų, ir tik du iš jų yra susiję su džiaugsmu (*sákhaq*). Vienas tokių yra Saros juokas, sužinojus, kad jai, senai moteriškei, gims sūnus. Graikų kalboje taip pat skiriamas natūralus juokas – *gelân* – ir piktas, pagiežingas juokas – *katagelân*. Lotynų kalboje buvo tik vienas žodis – *risus*. Graikai turėjo žodį ir šypsenai, o lotynams teko jį sukurti – *subrisus*, kuris iki XII a. reiškė „slaptą juoką“, o ne šypseną. Le Goffas spėja, ar tik šypseną nebus Viduramžių lotynų kalbos išradimas, kaip ir besišypsantys angelai. Vėlesnėje juoko sąvokos raidoje pasirodo terminas *hilaris* – malonus (pavyzdžiui, *vultus hilaris* – malonus veidas). *Hilaris dator* – malonus donatorius, kuris su šypseną aukoja turtus. Bažnyčiai, nors ir nenori to daryti. Tokiu būdu buvo formuluojami reikalavimai donatoriui. Juokas *hilaris* forma yra šv. Pranciškaus Asy-

<sup>71</sup> John Morreall, „Philosophy and Religion“, *The Primer of Humor Research*, p. 217–219.

žiečio atributas ir viena iš jo šventumo manifestacijų. Pranciškonas Tomas iš Ekstono XIII a. rašė apie pranciškonų atvykimą į Angliją 1220–1223 m.: jie taip skrupulingai sekė šv. Pranciškaus rekomendacijomis, kad reguliariai išgyvendavo pamišėliško juoko priepuolius, dėl kurių net susvyravo ordino autoritetas.

Juokas rūmuose. Įspūdingiausių juoko kazuistikos pavyzdį, Le Goffo nuomone, pateikia karalius ir šventasis Liudvikas (XIII a.). Šventumo siekinį norėdamas suderinti su juoku, jis, patartas dominikonų ir pranciškonų, nesijuokė penktadieniais. Remdamiesi jo biografu Jeanu de Joinville'iu galime susikurti labai netikėtą šv. Liudviko paveikslą: tai buvęs ne tik žmogus, linkęs juoktis, bet ir tas, kuris atitiko kitą to meto topą – *rex falcetus*, „juokaujantis karalius“. Šis topas gyvavo tik karaliaus dvare. Pirmasis *rex falcetus* modelį pasiūlė Anglijos karalius Henrikas II (XII a.). Juokas šių karalių rankose tapo valdžios instrumentu, arba galios simboliu. Tai buvo būdas struktūruoti savo aplinką, nes juoktasi ne iš kiekvieno žmogaus ir nevienodai. Le Goffas mato *rex falcetus* analogiją su antropologų aprašytais *juokavimo ryšiais* Afrikos bendruomenėse. Kaip bebūtų, *rex falcetus* fenomenas buvo apribotas istoriškai. Valdymo strategijos XVII a. Prancūzijos karaliaus dvare juoko kaip įrankio jau nebeįtraukė. Karalius Saulė Liudvikas XIV, norėdamas save išaukštinti, atsitolindavo ir atsiskirdavo – o juokas kuriamą distanciją būtų pažeidęs<sup>72</sup>.

Viduramžių miesto šventės. Įspūdinga Bachtino mintis, kad juoko erdve Viduramžiais buvęs karnavalas, kaip matome, nėra tikslis. Bachtinas rėmėsi prielaida, kad juokas buvo išstumtas iš oficialiosios feodalinės ir bažnytinės kultūros, kuriai Viduramžiais buvo būdingas vienpusiškai rimtas tonas. Tačiau Bachtinas teisus sakydamas, kad juokas buvo legalizuotas neformalioje erdvėje, ne bažnyčioje, bet šalia jos – miesto aikštėje. Legalizacijos iniciatyva kilo iš valdžios ir Bažnyčios, ir jų atstovai dalyvaudavo karnavaluose. Prie karnavalinio

<sup>72</sup> Žr. skyrių „Karaliaus sukaustymas etiketu ir prestižo šansais“, Norbert Elias, *Rūmų dvairo visuomenė*, iš vokiečių kalbos vertė Zenonas Norkus, Vilnius: Aidai, 2004, p. 114–143.

tipo švenčių priskirtinos ir vėlinių puotos kapinėse, bažnyčių šventinimo šventės, mugių dienos ar tiesiog garsios kokios nors vietovės šventės.

Viduramžių gyvenime laiko ciklus steigė Kalėdos ir Velykos – svarbiausi krikščionių visuomenės įvykiai, su kuriais buvo siejamos ir pagrindinės karnavalinės šventės, švenčiamos nuo Kalėdų iki Trijų Karalių, tuomet – prieš gavėnią (40 dienų prieš Velykas). Yra žinomos Kvailių šventės, per kurias rinkdavo kvailių karalių, vykdavusios šv. Stepono dieną (gruodžio 26 d.), Šv. Nekaltųjų Vaikelių dieną (gruodžio 28 d.), per Tris Karalius (sausio 6 d.). Prancūzijoje labai populiarios būdavo Asilo šventės, kurių metu buvo laikomos Asilų mišios, skirtos pagerbti asilui, ant kurio Mergelė Marija su Kūdikiu bėgo į Egiptą, arba prisiminti asilui, ant kurio Kristus įžengė į Jeruzalę. Kvailių ir Asilo šventės, kaip galima spręsti iš aprašymų, kartais sutapdavo. Jų metu paprastai rimti miestiečiai ir kunigai išsidažydavo veidus, apsilkdavo aukštų valdininkų ir Bažnyčios hierarchų drabužiais ir iškilmingai vaikštinėdavo gatvėmis, parodijuodami valdžios ir bažnytinius ritualus. Atsivesdavo asilą į bažnyčią ir giedodavo Asilo giesmę. Ta proga iškilmingose Mišiose bažnyčioje skambėdavo asilo bliovimas ir staugimai, buvo smilkomas mėšlas ir pan. Nepaisant kritikos, šios šventės išsilaikė iki pat Reformacijos ir Kontrreformacijos laikų<sup>73</sup>. Tokio pobūdžio papročiai rodo šių švenčių ryšį su ritualiniu juoku ir archajiniais kultais, kuriuose juokas buvo siejamas su žemės ir žmogaus vaisingumu.

Tokį patį santykį su ritualiniu juoku atskleidžia ir bažnytinių tekstų (maldų, litanijų, liturgijų, vienuolyno įstatų, testamentų) parodijos. Tokia literatūra buvo vadinama *parodia sacra* (*šventoji parodija*) ir kuriama rašto žmonių aplinkoje, dažniausia klierikų ar studentų, aktyviai dalyvavusių šventėse. Baigiantis Viduramžiams šią tradiciją vainikavo Erazmo Roterdamičio *Pagiriamasis žodis kvailybei*, siejamas su Kvailių šventėmis, parodinėmis mišiomis ir pamokslais. Jis

<sup>73</sup> Mahadev L. Apte, *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*, p. 160.

parašytas kaip išplėtotas pamokslas, kurį sako jos didenybė Kvailybė Stulticija, „gyvenimo fontanas ir paguoda“, įrodinėjanti, kad visa žmonių gerovė priklauso tik nuo jos. Jos dėka žmogus gali gyventi spontaniškai, nemąstydamas, ir tai yra vienintelis būdas šį gyvenimą pakelti. Iš Kvailybės perspektyvos apnuoginamos visos gyvenimiškos pretenzijos, pirmiausia filosofų ir intelektualų:

Ir po viso to tebegarbinamas, atleisk viešpatie, žinomasis Platono posakis: „Palaimintos būsią valstybės, kuriose įsakinėsią filosofai arba valdovai filosofuosią.“ Pasiteirauk istorikų ir įsitikinsi, jog nieko nebuvo pražūtingesnio šaliai, kaip tokie valdovai, kurie užsiiminėjo filosofija arba mokslais.<sup>74</sup>

Su šventine karnavoline pasaulėžiūra Erazmą labiausiai suartina linksmas visų žmoniškų dalykų traktavimas. Jis prisimena Demokritą, kuris juokėsi iš žmogaus kvailybės, tačiau jo paties kūrinyje kartais skamba ne demokritiškas demaskuojantis juokas, bet Kvailių švenčių arba senosios komedijos juokas, aukštyn kojomis verčiantis visas hierarchijas. Antai Kvailybė kalba:

Tvirtinu, jog manęs, tiktai manęs vienos turės šauktis kiekvienas išminčius, jei tik panorės tapti tėvu <...>. Klausiu jus, ar galva, ar veidas, ar krūtinė, ar ranka, ar ausis, ar kita dora laikoma kūno dalis leidžia į pasaulį dievus ir žmones? Ne, žmonių giminę daugina visai kita dalis, tokia kvaila, tokia juokinga, jog ir vardinti jos negalima, nesukėlus visų kvatojimosi. Tai toks tas šaltinis, daug šventesnis, negu Pitagoro skaitmenys, iš kurio visa, kas gyva, gauna savo pradžių.<sup>75</sup>

Juoko kultūros požiūriu riba tarp vėlyvųjų Viduramžių ir Renesanso nėra labai ryški. Jacobas Burckhardtas veikale *Italijos Renesanso kultūra* (1860)<sup>76</sup> teigia, kad modernųjų laikų juoko savitumą reikė-

<sup>74</sup> Erazmas Roterdamietis, *Pagiriamasis žodis kvailybei*, vertė Merkelis Račkauskas, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1963, p. 50.

<sup>75</sup> *Ten pat*, p. 23.

<sup>76</sup> Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, transl. by S. G. C. Middlemore, revised and edited by Irene Gordon, New York, Toronto: New American Library, 1960, p. 141–144.



tų sieti su suvešėjusiu individualumu kaip tokiu ir su paskirų asmenų šlove ar šlovės troškimais, kurie buvo parodijuojami. Simboliniai žodiniai įžeidimai egzistavo ir Viduramžių aukštuomenėje: kartais sąmojis praversdavo teologiniuose disputuose; Provanso poezijoje išsiskyrė visas satyrinis kūrinijų pogrupis. Tačiau sąmojis kaip nepriklausomas gyvenimo elementas galėjo atsirasti tik tai tuomet, kai pasirodė jam tinkama auka – savo asmeninius siekius turintis brandus *individus*. Italijos juokai neapsiribojo tik liežuviu ir plunksna, bet naudojosi apgavystėmis ir humoristiniais pokštais, vadinamaisiais *burla* arba *beffa*, t. y. bjauriais pokštais, kurių pagrindu susiformavo komiškųjų novelių rinkinių tematika. Florencijos sąmojo lobynus geriausiai iliustruoja Franco Sacchetti (1355–1400) novelės – jose pasirodo naivus personažas, kurį nuolat kas nors apgauna ir kuriuo naudojasi kas tik netingi. Naivaus ir realaus pasaulio paveikslų kontrastas, atspindėtas *burla*, kartais yra komiškas, bet dažnai pajuokiamas, įžeidus. Burckhardto nuomone, gyvenimas Florencijoje, kur tokie juokai buvo labai populiariūs, buvo ne itin mielas.

Italijoje netruko susiformuoti ir tam tikra klasė žmonių, kurie užsiėmė tik juokais. Labiau kultivuoto juoko atstovai (*l'uomo piacevole*) buvo publikos linksmintojai, žemesnio rango bufonai (*buffone*) – tiesiog įžūlūs ir vulgarūs juokdariai, kurie nekviesti pasirodydavo žmonių susibūrimuose ar šventėse. Visi jie išliko kultūroje daug ilgiau nei Florencijos laisvė. Tiesiog stulbinanti gali pasirodyti florentiečio popiežius Leono X (1475–1521), rafinuoto intelektualo, meilė juokdarius ir jų pokštams. Per šv. Kosmo ir Damiano šventę Vatikane jis laurais vainikavo juokdarį Baraballą ir, parodijuodamas triumfo eiseną, pasodino jį su purpuro mantija ant savo naminio dramblio. Burckhardtas teigia, kad šiuo periodu Italija tapo skandalo, kokio nežinojo net Voltairėo Prancūzija, mokykla. Bent jau tuo požiūriu, kad čia buvo tiesiog minia pajuokos aukų, t. y. individų – valstybės, Bažnyčios veikėjų, išradėjų, atradėjų, poetų, menininkų, kurie turėjo plačiausią lauką pritaikyti savo galimybėms. Florencijoje, didžiojoje šlovės rinkoje, buvo daugiausia galimybių pavydai, kritikai, patyčioms. „Aštri

akis ir smailas liežuvis“ – taip florentiečius charakterizavo Niccolò Machiavelli (1469–1527). Tokia pat atmosfera dominavo popiežiaus dvare Romoje.

Prancūzijoje ir Nyderlanduose renesansinė juoko kultūra suklestėjo XVI a. Socialinės struktūros poslinkiai, miestų klestėjimas, verslo intensyvumas lėmė naujų vertybių radimąsi. Kaip studijoje apie Pieterio Bruegelio vyresniojo juoko meną teigia Walteris Gibsonas, XVI a. egzistavo tarptautinė juoko rinka<sup>77</sup>. Juoką kaip prekę siūlė įvairios kultūros formos – dramos draugijų farsai, organizuojamos eitynės ir kitos miesto pramogos, profesionalūs juokdariai, juokų knygos ir dainų knygos, taip pat dailės kūriniai. Jų tikslai buvo aukštesni – perteikti tam tikras universalias tiesas, mokyti. Pedagoginę techniką, jungiančią rimtus dalykus su pramoga, iškiepijo elgetaujančių vienuolių ordinaai. Buvo juokaujama pamoksluose ir ypač moraliniuose traktatuose, kurių įspūdingiausi pavyzdžiai yra Sebastiano Branto (1457–1521) *Kvailių laivas* (1494) ir minėtasis Erazmo *Pagiriamasis žodis kvailybei*. Juoko apyvartoje dalyvavo ir Pieterio Bruegelio vyresniojo paveikslai liaudies švenčių tema – *Vestuvių šokis* (1566), *Valstiečių vestuvės* (1568), *Valstiečių šokis* (1568). Socialinio jų konteksto rekonstrukcija leidžia teigti, kad jie atliko svarbų vaidmenį to meto miesto šventinėje kultūroje.

Renesanso laikotarpiu oficialiosios kultūros požiūriai į juoką šaकोjosi. Vieni tęsė Viduramžių tradiciją į juoką žiūrėti griežtai ir su nepasitikėjimu, kiti, priešingai, išvelgė jame leistino ir tinkamo malonumo šaltinį. Bruegelio amžininkas Janas Roelantsas knygoje apie fizionomiją teigė, kad stiprus juokas yra kvailos, nestabilios ir patiklios natūros ženklas (taip pat ir gero meilužio ženklas). Šiek tiek anksčiau rašęs Juanas Luis Vives'as neturėjo nieko prieš juoką, bet smerkė nuoširdų juoką, nes jis prasiveržia nevaldomai, supurto visą kūną ir reiškiasi kaip prastuomenės, valstiečių, vaikų ir moterų konvulsijos.

<sup>77</sup> Walter S. Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006, p. 14–27.

Erazmas taip pat manė, kad garsus juokas, nevaldomas džiaugsmas, kurie supurto visą kūną, netinka jokiam amžiui, tačiau ypač – jaunystei. Rodyti dantis – šuniškas įprotis. Džiaugsmas turi būti išreikštas santūria šypsena. Visa tai jis rašė knygelėje apie geras vaikų manieras *De civilitate morum puerilium* (1537), bet šiuolaikiniai XVI a. kultūros tyrinėtojai abejoja, ar Erazmo aprašytos manieros buvo įgyvendintos to meto vidurinėsios klasės ir aukštuomenės aplinkoje.

Laikmečio juoko teorijos kontekste svarbi yra Baldessaro Castiglione's *Dvariškio knyga*, išleista 1528 m., autoriui tarnaujant Urbino kunigaikščio dvare. Tai dialogo forma parašytas veikalas, kurio antroje dalyje personažas kardinolas Bibbiena apie juoką kalba kaip apie esmiškai žmogišką dalyką, dėl kurio žmogus gali būti apibūdintas kaip *besijuokiantis gyvūnas*. Kas yra juokas, kodėl jis kartais užvaldo mūsų akis, burnas ir šonus, kodėl negalime jo įveikti ir nuslopinti – šito reikėtų klausyti Demokrito, kuris pažadėtų atsakyti, bet negalėtų (Castiglione perfrazuoja Ciceroną). Bibbiena aptaria įvairius humoro tipus, sukeliančius juoką, – nuo sąmojingų pastabų ir anekdotų iki *praktinių juokų*. Kaip pastarųjų pavyzdį jis pasakoja atsitikimą, kai dvi dvaro damos, matydamos gražiai aprengtą valstietį, pradėjo su juo kalbėtis pagal to meto kurtuaziją, o visi kiti, kurie žinojo apie persirengimą, pradėjo iš jų garsiai juoktis. Įdomu, kad Castiglione šio juoko nelaiškė blogų manierų apraiška ir nesmerkė. Jo, taip pat Rabelais romano aidas girdėti Margaritos Navarietės sekretoriaus žodžiuose apie kilniausią gyvenimo pamoką – gyventi gerai ir linksmintis:

Juokimės! Ir kuo? Mūsų burnomis, nosimis, smakrais, gerklėmis ir visais penkiaisiais natūraliais jutimais. Bet to neužteks, jei juoksimės ne iš širdies.<sup>78</sup>

Castiglione's veikalas buvo labai populiarus visą XVI a., verčiamas ir perleidžiamas. Penktąjį vertimą iš eilės atliko Lukas Gurnickis (1527–1603) – į lenkų kalbą. Jis buvo Žygimanto Augusto, vėliau Stepono Batoro ir Zigmanto Vazos dvariškis ir bibliotekininkas. Ver-

<sup>78</sup> Ten pat, p. 18.

timas pavadintas *Lenkų dvariškis* (1566). Versdamas antrąją knygą Gurnickis iš 100 Castiglione's knygoje buvusių anekdotų ir juokų paliko tik 40, dar keliolika lokalizavo, septynis paėmė tiesiai iš Cicerono, o beveik 40 įdėjo „savų“, vietinės kilmės. Kaip teigia Eglė Patiejūnienė, tarp jų yra keturi, kurie aprašo Lietuvoje įvykusius juokingus nutikimus. Pavyzdžiui, vienas yra Lietuvos Kunigaikštystės maršalo Kmitos pasakojimas apie tamsuolį totorių „cara“, kuris atsiuntė pasiuntinį, kad tas įsitikintų, ar tikrai Vilniaus vyskupas Jonas (tekste Janušas) iš Lietuvos kunigaikščių turi dvi galvas<sup>79</sup>.

Renesansinė juoko teorija rėmėsi antikiniais šaltiniais – Kvintilianu ir Ciceronu, ypač pabrėždama juoko svarbą kūnui ir protui. 1579 m. prancūzų gydytojas Laurent'as Joubert'as išleido traktatą *Traité de ris*, skirtą išimtinai juokui. Joubert'as, ėjęs medicinos profesoriaus pareigas Monpeljė universitete, kur mokėsi ir Rabelais, teigė, kad Dievas davė žmogui juoką, kad šis galėtų atsigauti, atpalaiduodamas savo proto vadeles. Tai tiko netgi bažnyčios žmonėms – antai katalikė mokytoja ir poetė Anna Bijns 1528 m. poemoje rašė:

Kas čia tokio, jei kunigai juokiasi, dainuoja ir linksminasi. Jie taip pat žmonės ir turi prasivėdinti, o tas, kuris nesijuokia, yra gyvulys.<sup>80</sup>

Jos amžininkas teigė: nenorėčiau, kad protingas žmogus niekada nesijuoktų ir nesinaudotų galimybe, kurią jam vieninteliam Dievas suteikė kaip dovaną. Rabelais kartojo Aristotelį: juokas yra išskirtinis žmogaus požymis. Juokas buvo skiriamas kaip vaistas nuo melancholijos, pavyzdžiui, Elžbietai I, kurios juokdarys Richardas Tarltonas taip stengdavosi, kad kartą ji įsakiusi išprašyti „šitą nenaudėlį“, privertusį ją visiškai nevaldomai juoktis. Buvo manoma, kad juokas išplečia širdį ir stimuliuoja kraujo gamybą. Ne vienoje knygoje buvo minima, kad jų tikslas išblaškyti blogą nuotaiką ir melancholiją – tarkime, nešvan-

<sup>79</sup> Eglė Patiejūnienė, „Dvariškio knyga apie dvariškį“, Lukas Gurnickis, *Lenkų dvariškis*, iš senosios lenkų kalbos vertė Eglė Patiejūnienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009, p. xxxi.

<sup>80</sup> Walter S. Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, p. 19.

kius juokus *Gargantiua ir Pantagriuelyje* (1532–1552) Rabelais teisingai būtent šia funkcija. *Tilio Ulenšpygelio* (1510–1511) vertėjas į Nyderlandų kalbą tikėjosi, kad dažnai vulgarūs ir neskoningi juokai ne įžeis skaitytoją, o prašviesins ir atnaujins jo dvasią.

Populiarumu nepralenkiamos buvo juokų-anekdotų knygos, teigusios, kad jų tikslas – suteikti sielai poilsį. Viena pirmųjų buvo italo Poggio Bracciolini anekdotų knyga, išleista lotyniškai XV a. pradžioje ir daugybę kartų perleista visoje Europoje. Iki XVI a. pabaigos Nyderlanduose išėjo 28 įvairūs juokų rinkiniai. Kai kurie buvo išleisti mažu kelioniniu formatu, kad būtų patogūs vežiotis. Juokų knygų buvo ir aukštuomenės bibliotekose – antai Margaritos Austrijietės, Nyderlandų regentės, bibliotekoje jos stovėjo greta istorinių ir moralinių traktatų. Kalbėdamas apie juoko priežastis, Joubert'as, pavyzdžiui, nurodė netikėtus nugriuvimus ar netyčia apnuogintą užpakalį. Taip ir juokų knygose dauguma istorijų yra nepadorios ir, žvelgiant iš visuomeninės doros pozicijų, negali būti pateisinamos. Jų herojai – tai apgavikai, nenaudėliai, juokdariai, prostitutės, neištikimos žmonos ir jų meilužiai, kunigai, studentai, prekeiviai ir smuklininkai bei įvairūs senovės valdovai (Vespasianas, Titas, Karolis Didysis). Kai kurios istorijos paslaptingos arba perdėtai tragiškos. Kitos tiesiog perpasakoja anekdotus – pavyzdžiui, istoriją apie dailininką, kuris piešė tik labai gražius vaikus, nors paties vaikai buvo itin negražūs. Paklaustas, kodėl taip yra, atsakęs, kad vienus piešiąs dieną, o kitus – naktį. Tai anekdotas, žinomas nuo V a.; net Francesco Petrarca yra jį įtraukęs į savo anekdotų rinkinį. Tačiau ką kalbėti apie juokų knygas, jei skatologiniai ir obsceniški motyvai buvo būdingi net religinei literatūrai.

Juoką kaip prekę taip pat siūlė Nyderlandų *dramos draugijų* nariai. Jie būrėsi, kad statytų ir rodytų *moralité*, tačiau panašu, kad komiškieji elementai, skirti sielos atgaivai ir melancholijai išsklaidyti, ten nusverdavo rimtuosius, o kai kurios pjesės buvo grynai pramoginės. Dažnai tai būdavo farsai (*kluchten*), kuriuose pasirodydavo komiški personažai valstiečiai – vyrai, žmonos ir jų meilužiai. Tokie farsai būdavo vaidinami ir per *kaimo šventes* („kermošius“, *kermis*),

vieną kurių pavaizdavo Peeteris Baltensas paveiksle *Valstiečių šventė su „Stebuklingo vandens farsu“* (po 1550). Turgaus aikštės vidury stovi scena, kurioje vaidinamas siužetas apie naivų vyrą. Neištikima žmona jį išsiuncia neva gydomųjų galių turinčio stebuklingo vandens, o pati pasikviečia meilužį kunigą. Kelyje sutiktas paukščių pardavėjas perspėja apgautą vyrą dėl žmonos neištikimybės ir parneša jį namo dideliame savo krepšyje. Tokie vaidinimai buvo rodomi ir mieste. Ispanijos princo Pilypo, vėliau tapusio Pilypu II, triumfo Briuselyje metu vakare buvo parodytas panašaus pobūdžio spektaklis ant scenos, pastatytos priešais miesto sieną. Jį labai kritiškai aprašė vienas vokietis, daktaras Franzas Kramas, kuriam ypač nepatiko, kad juokėsi absoliučiai visi – net moterys ir merginos.

XVI a. klestėjo juokdarių kultūra. Jų buvo pilni didikų ir karalių rūmai. Kaip teigia Ragauskienė, XVI a. linksmintojų skaičius LDK valdovų rūmuose buvo rekordinis: Žygimantui Senajam tarnavo dešimtimis skaičiuojami juokdariai<sup>81</sup>. Nyderlanduose ne tik rūmai, bet ir dramos draugijos turėjo savo juokdarius. 1551 m. liepą tokie juokdariai atšventė savo šventę Briuselyje, kur buvo renkamas juokdarių karalius – jam visi prisiekė ištikimybę ir pasiryžimą ginti aikštingas vienuoles, vienuolius, tinginius, valkatas ir visus dykaduonius. Kas tik pareikalautų iš jų dirbti, bus pašalintas iš Kvailių karalystės. Priesaiką reikėjo patvirtinti nepadoriu gestu.

Pastoriai pamoksluose pasakojo juokingas istorijas ne tik kaip pavyzdžius, bet ir siekdami patraukti klausytojų dėmesį, derindami naudą bei malonumą. Apie tai rašė Giovanni Boccaccio *Dekameronė*, sakydamas, kad gerų šiuolaikinių kunigų pamokslai pilni sąmojo ir juokų, todėl ir jo istorijose tokie mažmožiai neturėtų ižėisti – juk buvo rašomi tam, kad palengvintų moterų melancholiją. Buvo ir kitaip galvojančių. Štai Margarita Austrijietė 1525 m. uždraudė pamokslininkams pataikauti liaudžiai pasakojant nepadorias istorijas. Nepaisant

<sup>81</sup> Raimonda Ragauskienė, „Dvaro juokdario ‘institutus’ Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XIV a. pabaigoje – XVIII a. pradžioje“, p. 267.

tokių pastangų ir rūpesčių, dauguma vėlyvųjų Viduramžių *misterijų* ir *moralitė*, kad patrauktų auditoriją, rodydavo komiškas scenas. Taip pat ir dramos draugijų alegoriniai spektakliai turėjo *interliudijas*, kurios juokingos net šiuolaikiniam skaitytojui. Itin populiarūs tuo metu buvo patarlių ir priežodžių rinkiniai. Bruegelis juos iliustravo paveiksluose *Pamišusi Grytė* (1562) ir *Nyderlandų patarlės* (1559). Antrasis paveikslas vaizduoja nuo 85 iki 126 patarlių, kurių veiksmas perkeltas į kaimą. Knibždantis miestelio peizažas gali iliustruoti šio pasaulio viliones, tačiau taip pat primena pasaulinį beprotnamį, kurio gyventojai buvo paleisti vasaros atostogų.

Juokas dailėje rėmėsi sena Viduramžių fantastinių monstrų tradicija, kurios pavyzdžiai užtvindė Nyderlandų dailę po Jeronimo Boscho. 1565 m. Paryžiuje buvo išleista medžio raižinių knyga *Juokingi Pantagriuelio sapnai*, kurioje vaizduojama 120 boschiškų monstrų ir kuri skirta „sąmojingų protų poilsiui“. Tai rodo, kad knyga siekė teikti skaitytojams ir žiūrovams pramogą, o ne gąsdinti. Kaip ir Bruegelio paveikslas *Pamišusi Grytė*, nutapytas kraupia Boscho maniera, bet iliustruojantis posakius ir patarles apie vaidingas moteris: „Kai namuose dvi Grytės, lojančio šuns nereikia“, „Ji gali apsigogti pragaro prieangyje ir sugrįžti nenukentėjusi“, „Viena moteriškė sukelia triukšmą, dvi – daugybę rūpesčių, trys – metų turgų, keturios – ginčą, penkios – kariuomenę, o prieš šešias ir Velnias neturi ginklo“, „Daug vyrų turi velnią, gulintį šalia jo lovoje, tai yra savo žmoną“.

Komiško efekto siekė ir Bruegelio figūrų fizionomijos, kurių išraiškingumas itin pastebimas, lyginant su dailininko amžininkų tapytais sustingusiais ir bedvasiais veidais. Ypač *Trijų Karalių pagarbinime*, kuriame vaizduojama, kaip vienas karalius suraukęs nosį dėl nemalonaus tvarto kvapo, kareivis susidomėjęs stebilija į dovanas, o vietinis valstietis kažką į ausį šnibžda Juozapui. Toks neortodoksiškas populiaros temos traktavimas rodo dailininko norą pralinksminti žiūrovus.

Pagrindiniai darbai, atstovaujantys Bruegelio juoko menui, buvo paveikslai valstiečių švenčių tema. Gibsonas pasitelkia vienu XVI a. varžytinių Amsterdame dokumentus, rodančius, kad trys iš

šių paveikslų kabojo monetų kalyklos savininko šeimos valgomajame. Vadinasi, šių darbų tematika buvo artima turtingiems to meto miestiečiams, daugumai Bruegelio patronų ir užsakovų, pirkliais ir valstybės tarnautojams. Gibsonas mano, kad aukštuomenės „civilizacijos procesas“, t. y. atsiribojimas nuo populiariosios kultūros ir tradicinių turgaviečių, kaimo švenčių bei savikontrolės etoso puoselėjimas, XVI a. buvo tik prasidėjęs. Egzistavo didžiulis plyšys tarp etiketo reikalavimų, keliamų aukštesniojo luomo atstovams, ir kasdienės praktikos. Ypač tai matyti juoko atveju. Nors iš valstiečių buvo juokiamasi dramose ir jie kritikuoti dėl nevaldomų pasilinksminimų, miestiečiai laisvalaikį ir šventes mėgdavo praleisti už miesto sienų – ir ne tik todėl, kad ten alus buvo pigesnis.

Dailininko amžininkas rašė, kad nyderlandiečiai gali nukeliauti net 50 mylių ne tik į giminaičių ar draugų vestuves, bet ir dalyvauti vasaros procesijose, kurias jie vadina *kermisėmis*. Tokia šventė buvo pavaizduota Bruegelio piešinyje *Hobokeno kermisė* (išlikusi 1559 m. pagal jį atlikta Franso Hogenbergo graviūra). Hobokeno mugė buvo labai populiari tarp miestiečių ir netgi aukštuomenės, nors „valstiečiai joje šokdavo, mušdavosi ir nusigerdavo kaip gyvuliai“<sup>82</sup>. Tolimajame paveikslu plane vaizduojama iš bažnyčios išeinanti procesija, o artimesniajame – rateliu šokanti paprasta liaudis. XVI a. dailininkų paveiksluose, vaizduojančiuose kaimo šventes, atsiranda ir miestietišškai apsirengusių žmonių. Jie linkę laikytis padoriai ir atokiau, nors kartais įsitraukia į bendrą vyksmą arba organizuoja atskirą pasilinksminimą su vaišėmis ir šokiais. Valstiečių šokių muzika buvo įtraukiama į tuomečius muzikos rinkinius. Labai populiarius buvo dūdmaišiais akomponuojamas klumpakojis. Tapo madinga laisvalaikį leisti taip, kaip leidžia liaudis, švėsdama šventes. Bruegelis su draugu, persirengę valstiečiais, lankydavosi kaimo vestuvėse ir šventėse. Michelis de Montaigne'is laiške iš Italijos rašė, kad po vienų pietų šoko su kaimo merginomis.

<sup>82</sup> Walter S. Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, p. 83.



Kad kaimo šventės turėjusios didelį pasisekimą, rodo XVI a. Vienos ir Strasbūro valdžios ediktai, draudžiantys miesto gyventojams karnavale persirengti valstiečiais. Nes persirengę jie leisdavę sau linksmybes, kurios nederėjusios su aukštuomenės elgesio normomis (pavyzdžiui, įsiverždavę į namus ir gaudydavę po pakampes moteris). Nyderlandų patarlės sako: „Valgymas ir gėrimas laiko sielą ir gyvenimą kartu“, „Linksmas širdis ir mielas pokalbis puikiai tarnauja prie pietų stalo“, „Vestuvėse ir krikštynose tvirtinama draugystė“, „Varganas kaimas (arba bažnyčia), kuris neturi bent jau vienos kermisės per metus“, „Leiskite didikams medžioti, valstiečiams švęsti kermisės, šunims poruotis, ir galėsite gyventi taikiai“. Nyderlandiečiai itin mėgo šventes – gimimo dienas, Tris Karalius. Jie keldavo didžiules puotas, kviesdavosi daug svečių, nes, kaip rašė amžininkas, „natūraliai yra linkę į malonumus, šventes ir pasilinksminimus“. Buvo manoma, kad jų temperamentas labai palankus linksmybei ir juokui. Gal per daug geriantys ir valgantys, bet jiems galima atleisti, nes klimatas labai drėgnas ir melancholiškas.

Taigi kaimo švenčių paveikslai aukštuomenės namuose ne tik rodė jų turumą, bet taip pat primindavo malonią taisyklę, pagal kurią kaimiečiai gyveno ir švęsdavo niekieno netrukdomi, ir galbūt asmeninę šių švenčių patirtį bei atlaidų juoką. Kad juokas buvo tikrai labai vertinama prekė, rodo faktas, jog Ispanijos Nyderlandų valdovai Albertas ir Izabelė, norėdami įsiteikti valdiniais, lankydavosi jų šventėse, netgi kaimuose. Jie nupirko iš Bruegelio sūnaus Jano vyresniojo (Švelniojo) keturis tėvo paveikslus kaimo švenčių tema, taip pat užsakė jam paveikslą, turėjusį vaizduoti, kaip kunigaikštis ir kunigaikštienė apsilanko kaimo vestuvėse. Simboliškai tai turėjo reikšti valdovų ir karalystės sąjungą.

Bachtinas rašė, jog karnavalinės kultūros dezintegracija ankstyvuojau Renesansu, karnavalinių motyvų išsibarstymas ir nutolimas nuo juos sukūrusių karnavalinių šaltinių bei pasaulėžiūros lėmė, kad, išsaugota tolesnėje kultūros raidoje, karnavalinė medžiaga retai kada buvo atpažįstama kaip tokia. Dauguma Renesanso, o ypač Baroko

meno temų yra nesuprantamos, jei nesiremiamą šventinės karnavali-  
nės kultūros perspektyva. Tarp tokių temų būtų miesto aikštės gyve-  
nimas: šventės, muštynės („linksmoji anatomija“), prekyvietės, žaidi-  
mai – šachmatai ir kiti, vaikiškos ir suaugusiųjų pramogos, būrimas,  
muzikavimas ir pan. Jų personažai – daktarai, prekeiviai, pranašai,  
vienuoliai; didžioji masė – valstiečiai. Žanrinės smuklės ar virtuvės  
scenos: puotos, valgomųjų interjerai, natiurmortai su gausiais vyno ir  
maisto likučiais, Pupų karaliaus rinkimai, karnavalinis moters kultas.  
Gibsono studija apie Bruegelio juoko meną atskleidžia istorinį socia-  
linį tokios šventinės kultūros kontekstą.

## 2. Senosios Rusios juoko kultūra

Dmitrijaus Lichačiovo, Aleksandro Pančenkos ir Natalijos Ponyrko  
knyga *Juokas Senojoje Rusijoje*<sup>83</sup> Rusijoje sukėlė nemažų diskusijų.  
Vieni abejojo, ar visi jų aprašomi reiškiniai priklauso juoko sferai (pa-  
vyzdžiui, Ivano Rūsčiojo „juokavimas“ ir *šventpaikščių* institutas), kiti  
svarstė rusiškojo požiūrio į juoką ir jo kuriamą kultūrą savitumą. Bi-  
zantijos literatūros ir kultūros tyrinėtojas Sergejus Averincevas teigė,  
kad ne literatūrinė, o gyvenimiška Bachtino knygos prielaida yra sen-  
nas, iš Viduramžių kylantis rusų įsitikinimas, kad juoktis yra nuodė-  
mė<sup>84</sup>. Juokas (*смех*) rusų patarlėse surimuojamas su nuodėme (*грех*)  
ir turi tik negatyvią reikšmę: *kur juokas, ten ir nuodėmė (где смех,  
там и грех); mažas juokas, didelė nuodėmė (малый смех, да большой  
грех)* ir pan., o juoko ir juokavimo įkvėpėju laikomas šėtonas.

Toks požiūris atitinka ne kokią nors asketinę šventeivų programą,  
o yra esminis nacionalinis bruožas, susijęs su Rytų krikščionybės pa-  
saulėžiūros savitumais. Pavyzdžiui, Vakarų bažnyčioje galėjo pasirodyti  
ir milžinišką autoritetą įgyti toks vienuolis, vėliau šventasis, kaip Pran-

<sup>83</sup> Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко, *Смех в Древней Руси*, Ленинград: Наука, 1984.

<sup>84</sup> С. С. Аверинцев, «Бахтин и русское отношение к смеху», *От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского*, Москва: РГГУ, 1993, p. 342–344.

ciškus Asyžietis, kuris save vadino Dievo juokdariu – *Ioculator Domini*, arba egzistuoti toks reiškinytis kaip Velykinis juokas – *risus pascalis*. Stačiatikių bažnyčioje tokie reiškiniai būtų neįmanomi. Krikščioniška simbolika persmelkia rusų karnavalą Maslenicą ir susieja ją su artėjančių Velykų švente, juoko elementai išskverbiasi į Atkalėdžio apeigas netgi cerkvės viduje, prie altoriaus, bet tai nepakeičia Bažnyčios ir visos kultūros požiūrio į juoką, kurį Bažnyčia formavo nuo pat Rusios krikšto pradžios IX a. Krikščionybė rytinėje Romos imperijos dalyje, Bizantijoje, nuolat konkuravo su giliomis vietinėmis antikinės graikų kultūros tradicijomis. Tarkime, kai vakarinėje Romos imperijos dalyje bet kokie „pagoniški“ juoko kultūros reiškiniai buvo uždrausti, Bizantijoje tebegyveno liaudiškas mimo teatras, kurio visa tematika siejosi tik su fiziologiniais žmogaus poreikiais. Vienas populiariausių Rytų bažnyčios tėvų Jonas Auksaburnis, persekiotas dėl savo aršumo skelbiant tikėjimo tiesas, teigė, kad „Kristus niekada nesijuokė“ ir todėl juoktis yra nuodėmė. Suprantama, kad krikštijant naujas tautas, rytų ir pietų slavus, antikinis pagoniškas Kristaus mokymo elementas buvo eliminuojamas. Žlugus Bizantijos imperijai ir Rytų bažnyčios centru tapus Maskvai, Rytų krikščionybė prarado ją maitinusios antikinės kultūros pagrindą ir savotiškai užsikonservavo, pasaulietinio gyvenimo atžvilgiu laikydamosi gynybiškai. Rusų bažnyčioje netgi poezija iki šiol yra laikoma nuodėme, dėl kurios reikia atgailauti<sup>85</sup>.

Tai, žinoma, nereiškia, kad rusai neturi juoko kultūros, – priešingai, ji labai įvairi ir gausi, tačiau atsiradusi tarytum iš malonumo pažeisti įstatymą ir paprotį, iš pagundos elgtis blogai. Juoktis tuomet, kai negalima, yra daug aštresnis pojūtis nei tuomet, kai galima (kaip Bažnyčios sankcionuotame europietiškame karnavale). Averincevo nuomone, Bachtinas sukūrė itin rusišką juoko filosofiją, nors rėmėsi Rabelais ir kitais Vakarų Europos kultūros reiškiniais. Kad sukurtų galingo, tyro, gyvybę skatinančio Juoko rusišką utopiją, jam prireikė Vakarų kaip Rusijos *kito*. Levas Pinskis yra sąmojingai pastebėjęs, kad

<sup>85</sup> Ten pat, p. 342.

asmenybės idėja, kuri šiaip jau yra vakarietiška, Bachtino yra rutuliojama ruso Fiodoro Dostojevskio kūrybos pagrindu, o iš esmės rusiška apie bažnyčią susibūrusios *bendruomenės* (*соборность*) idėja – Vakarų europiečio Rabelais pagrindu<sup>86</sup>. Žinoma, kad bendruomenė šia konkrečia reikšme Bachtino tekste negalėjo pasirodyti dėl sovietinės cenzūros. Tačiau ji negalėjo atsirasti ir greta juoko. Aštri neigiama filosofo Aleksejaus Losevo reakcija į Bachtino knygą kaip Renesanso kultūros iškraipymą<sup>87</sup> buvo paties rusiško konteksto, iš kurio išaugo Bachtino idėjos, reakcija.

Rusų juoko antipasaulis. Lichačiovo, Pančenkos ir Ponyrko rusų Viduramžių juoko studijoje į juoką žvelgiama kaip į kultūrą grindžiantį ir kultūros praktikose dalyvaujantį žmogaus pasaulio elementą. Nebūtinai jis komiškas, t. y. kylantis iš juokingumo suvokimo. Daug dažniau jis yra ritualinis arba juokas-gestas, simboliškai perteikiantis tam tikrą turinį. Tyrinėtojai išskiria *juoką kaip pasaulėžiūrą*, *juoką kaip reginį* ir *ritualinį juoką*. Nors, kaip mano Averincevas, vakarietiški juoko reiškiniai Rusijoje neįmanomi, juoko raiškos kontekstai sutampa: *caro dvaras*, *bažnyčia* ir *aikštė* rusų kultūroje kuria savitus juoko variantus.

Rusijoje egzistavo įvairūs tautosakiniai juoko žanrai, nepriklausę cenzūros kontroliuojamai literatūros sferai: *plūstamosios dainos* (*поносные*), *bepasmiškos dainos* (*нелепые*), *smuklės mišios* ir *girtuoklių maldos*, parodijavusios bažnytinį ritualą, nešvankios erotinės *slaptosios pasakos*, kurias publikuoti 1872 m. Aleksandras Afanasjevas galėjo tik užsienyje. Bendras šių žanrų principas yra *parodia sacra*, kai juokiamasi iš visko, kas laikoma šventa, rimta, padoru, garbinga. Tačiau, kaip teigia Lichačiovas, parodijuojamas ne šventumo turinys, o jo žanras – organizuota, savo struktūrą turinti forma. Tai kultinės parodijos variantas. Tokios parodijos tikslas – suardyti tvarką, sukurti antipasaulį, antikultūros pasaulį.

<sup>86</sup> Ten pat, p. 344.

<sup>87</sup> А. Ф. Losev, *Эстетика Возрождения*, Москва: Мысль, 1978, p. 588–593.

Svarbu, kad šie žanrai buvo apverčiami universaliai. Antipasaulis visada blogas – tai blogio karalystė. Jis yra netikras (neturintis realybės statuso), išgalvotas, nelogiškas (*кромешный мир*). Tokiame pasaulyje viskas egzistuoja ar vyksta atvirkščiai: žmonės basi, nuogi arba apsirengę skudurais, su tošies šalmais, šiaudinėmis karūnomis, neturintys savo vietos, pasmerkti atbulai egzistencijai; smuklė yra jų bažnyčia, kalėjimas – namai, girtuokliavimas – asketinis aktas. Viskas, kas su jais vyksta, yra bloga ir netikra: vieta, laikas, adresatas. Yra net toks tautosakinis „nebūties“ žanras – *nebylica*. Kaip tokį pasaulį traktavo Viduramžių vaizduotė, rodo 1490 m. Novgorodo arkivyskupo Genadijaus surežisuota eretikų procesija: jis liepė pasodinti juos ant arklių atbulai, veidu į uodegą, apvilkti išverstais drabužiais, uždėti tošies šalmus, vainikuoti šieno ir šiaudų vainikais ir prikabinti užrašą „Šėtono kariauna“. Tai buvo grynai Senosios Rusios juoko stiliumi atliktas demaskavimas<sup>88</sup>.

Kita netikro pasaulio vaizdavimo priemonė buvo *dvejinimas*. Jis būdingas komiškumui apskritai: komiškas efektas kyta, kai lyginami dalykai, kurie yra vienodi. Lichačiovas pastebi, kad juokas nuolat dubliuoja pasaulį, nes jį parodijuoja. Pavyzdžiui, atsiranda dvilypis pasakotojas (*katinas ir katė, кот да кошка*) arba du herojai – kaip „Apsakoje apie Fomą ir Jeriomą“. Tai personažai antrininkai; abu priklauso išvirkščiam antikultūros pasauliui, ir visgi jų nesėkmės (o kalbama tik apie jas) supriešinamos ne tik su realybe, bet ir tarpusavyje, taip dar kartą dvejinant blogio pasaulį. Nei veiksmo laikas, nei vieta nėra aiškūs, savarankiškų veikėjų taip pat nėra – jie tarsi lėlės, mechaniškai kartojančios viena kitą. Iš šios apysakos, Lichačiovo nuomone, galima kildinti antrininkų temą rusų literatūroje, kur antrininkas traktuojamas kaip likimas, kaip neišvengiamas blogis. Toks Dostojevskio apysakos „Antrininkas“ (1846) personažas arba Andrejaus Bielo romano *Peterburgas* (1913–1914) herojai.

Svarbus vaidmuo kuriant išvirkščiąjį pasaulį atitenka kalbai. Aikštės juoko kultūroje susiformavo solinis kalbėjimo žanras *tauška-*

88

Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко, *Смех в Древней Руси*, p. 16.

*lai* (балагурство) ir jų atlikėjai *seniai tauškaliai* (балагурные деды): labai greitai kalbant žaidžiama žodžių formomis, reikšmėmis, sintaksinėmis konstrukcijomis. Lichačiovas mano, kad tai viena originaliausių rusiškojo juoko ypatybių. Jis tai vadina savotišku žodžio apnuoginimu, kai griaunamos žodžių reikšmės, darkoma ir jų, ir sakinio forma (pavyzdžiui, metatezės, kai frazėje kilnojami žodžiai ir žodžių dalys). Komišką efektą tauškaliai kurdavo naudodami rimą, kuris gretina atsitiktinius žodžius, skaldo pasakojimą į vienodus „gabalus“, išryškina jo sąlyginumą, pakeičia, iškraipo kalbą, o kartu su ja – ir realybę. Rimas, sintaksinės ir prasminės paralelės, oksimoronai (dažniausia turto ir skurdo sąvokų pagrindu) buvo suvokiami kaip fokusas. Tarp senių tauškalių ypač populiarūs buvo pasakojimai apie savo negražią ir bjauraus charakterio žmoną – kaip ją susitiko, kaip susituokė, kaip kartu gyvena ir pykstasi<sup>89</sup>.

Tad juoko žanrai ir temos Senojoje Rusijoje turėjo ryškų vargo ir nelaimės prieskonį bei tendenciją demaskuoti – priešingai nei apvainikuojantis ar nuvainikuojantis Vakarų Europos karnavalo juokas. Rusijoje juokas tarnavo, kad suardytų neteisingų socialinių santykių tvarką ir sugrąžintų pasaulį į pirmąpradį chaosą. Juokas kūrė pažeistų santykių pasaulį, laisvą nuo visų normų, nerūpestingą – antikul-tūros – pasaulį. Šitas juokas yra viduramžiškas – pasisukęs į besijuokiantį, kvailį ir nevykėlį. Taip save suvokdavo rusų juokdariai, kurie anot rusiško posakio, „volioja kvailį“ (валяют дурака). Vakarų Europos juokdarį Bachtinas vadina nuolatine karnavalo forma kasdieniame gyvenime. Jis turi visuomenės leidimą ir įgaliojimą nuolat atlikti ritualinės parodijos apvertimus: juoko kontekste perinterpretuoti visa, kas reikšminga, šventa ir rimta. Tuo tarpu Rusijoje toks vaidmuo neįmanomas.

Kvailybė buvo labai svarbus Senosios Rusijos juoko kultūros elementas. Kvailiu apsimetama, nes jis suvokiamas kaip labai protingas žmogus, nors jo elgesys priešingas įprastoms normoms. Kvailys nu-

<sup>89</sup> Ten pat, p. 25.

sikrato visų ceremonijos formų, ignoruoja visas ženklų sistemas, išrengia pasaulį iš jo sąlyginumų – demonstruoja savo ir pasaulio nuogumą. Kvailio tiesa yra kritiška, jis kalba apie neteisingus socialinius santykius. Tas, kuris juokiasi, laiko save protingu – tik dedasi kvailas, kad būtų laisvas. Kvailio pasaulis dvejopas: tiems, kurie nesupranta, juokingas, suprantantiems – reikšmingas.

Kitas specifinis Senosios Rusijos juoko aspektas – nuogumas. Jis labai dažnai matomas kaip gryniausios tiesos išraiška ir simbolis. Nuogybė smuklių antimaldose: laisvė nuo rūpesčių, nuodėmių, pasaulio tuštybės. Nuogybę galima suprasti kaip savotišką šventumą, lygybės idealą, „rojaus būseną“. Kvailybė ir nuogumas kartu apnuogina tiesą, nuplėšia nuo realybės etiketo rūbus. Kvailybė ir yra nuogumas, proto apnuoginimas, sąlyginumų atsisakymas. Kvailio tiesa – tai plikšio, kuris nieko nebrangina, juokas ir „plika“ tiesa<sup>90</sup>.

Kita išvirkščiojo pasaulio pusė yra ne tikrovė, bet utopinis idealas – turtingas, sotus, moralus, prasmingas gyvenimas. Antipasaulis jį vis primena. Taip šėtonas, senovės rusų supratimu, nėra praradęs ryšio su angelu, o Judas laikomas vienu iš apaštalų.

Caro dvaro juokas: Ivano Rūsčiojo juoko drama. Kad būtų juokingas, antikultūros pasaulis turi būti anapus tikrovės, nerealus, netvarkingas, be aiškios ženklinės sistemos. Be to, jis turi pripažinti idealą, nebūti satyrinis – kritikuojančias. Kai juoko situacija išauga tiek, kad realybė ima panėšėti į antikultūros pasaulį, juokas nebeįmanomas ir nunyksta. Taip atsitiko Ivano Rūsčiojo juokavimo atveju.

Ivanas Rūstusis (1533–1584) buvo ne tik galingiausias Maskvos Rusijos valdovas, bet ir žymiausias savo epochos rusų rašytojas. XVI a. Rusijos caro asmenybė (nebūtinai Ivano) jau turėjo labai ryškių individualių bruožų, tačiau to meto rusų literatūros stiliuje jų beveik nebūta. Išimtis buvo Ivano Rūsčiojo stilius. Lichačiovas mano, kad būtent asmenybės ryškumas tapo stilistinio individualumo pagrindu<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> *Ten pat*, p. 15–18.

<sup>91</sup> *Ten pat*, p. 25–35.

Ivanui buvo būdinga apsimestinė savinieka, dažnai susijusi su vaidinimu ir persirengėjimu. Kai chanas atsiuntė pasiuntinius, kad tie atsiimtų duoklę, Ivanas Rūstusis apsirengė varganais paprasto bajoro rūbais ir taip pasirodęs pasakė, kad nieko neturįs, nes esąs visiškai totorių apiplėštas. Kitą kartą, norėdamas pasityčioti iš LDK pasiuntinių, savo juokdariusi uždėjo „lietuvišką kepurę“ ir liepė priklaupyti taip, kaip priklaupia lietuviai. Kai juokdariusi neišėjo padaryti, kaip reikalauta, caras priklaupė pats ir sušuko: „Goida, goida!“ – taip rašoma metraščiuose. Arba pasodino į sostą buvusį chaną Simeoną Bekbulatovičių, kuris su tėvu perėjo į jo tarnybą, aprenkę caro drabužiais, atidavė savo karietą ir visa kita, o pats išsikraustė iš Kremliaus, gyveno Petrovkoje, važinėdavo į rūmus kaip bojarinas rogėmis ir atvažiavęs sėdėdavo toliau nuo sosto. Yra išlikęs nuolankus jo prašymas Simeonui, kad leistų „perrinkti žmogelius“, t. y. įvykdyti vieną nuožmiausių masinių bausmių.

Ivano persirengimai rėmėsi tam tikra ženklų sistema. Amžininkas rašė:

Kai jis apsirengdavo raudonai – liejo kraują; kai apsirengdavo juodai – visų laukė nelaimės ir skausmas: žmones skandino, smaugė ir plėšė; kai apsirengdavo baltai – visi linksmindavosi, bet ne taip, kaip pritinka tikriems krikščionims.<sup>92</sup>

Caras Ivanas mėgo liaudies šventes – teisinosi, kad tik dėl juoko jis ir jo sėbrai būna pagonimis.

Tą patį polinkį persirenginėti ir apsimestinėti randame ir Ivano raštuose. Jis tai rašo bojarų vardu, tai susigalvoja juokdarišką pseudonimą „Parfonas Šventpaikšis“ ir nuolat keičia laiškų toną – nuo prašmatnaus daugiažodžio iki pasityčiojamai prielankaus ir nusižeminusio. Būdingiausias jam pastarasis, apsimestinai nuolankus, tonas, derinamas su aukštomis biblinėmis frazėmis. Norėdamas pasityčioti iš prastos Stepono Batoro kilmės, Ivanas netikėtai jam rašo „su nuolankumu“ ir praneša: kaip Ezekijas Sanheribui, „čia tavo vergas, viešpatie,

<sup>92</sup> Ten pat, p. 27.



Ezekijas<sup>93</sup>, taip aš tau, Steponai rašau – „Čia vergas tavo, viešpatie, Ivanas! Čia vergas tavo, viešpatie, Ivanas! Čia vergas tavo, viešpatie, Ivanas! Ar jau paguodžiau tave nuolankumu?“<sup>94</sup> Minėtajame laiške su prašymu „perrinkti žmogelius“ nusižeminimas ir nuolankumas reiškiami mažybiniais vardais ir žodžiais: Ivanėlis Vasiljevas su vaikučiais Ivanėliu ir Fiodorėliu prašo leisti perrinkti „dvarelius“, „žemeles“, „pinigėlius“, „mantelę“ ir t. t.

Ivano Rūsčiojo nuolankumo žaidimai neužsitęsdavo. Jam buvo svarbus jų kontrastas su neribota valdžia, kurią turėjo. Apsimesdamas kukliu, tyčiodavosi iš savo aukos. Jam patiko netikėtas pyktis, netikėtos bausmės ir žudymai. Pagal vaidmenį, kurį vienu ar kitu atveju pasirinkdavo kaip *skomorochas* (taip buvo vadinami klajojantys rusų artistai ir muzikantai), kito ir jo laiškų stilius – kartais iškilmingas bažnytinės slavų kalbos, kartais šnekamosios kalbos ir vulgarus. Keiksmazodžiai – stabiliausia jo laiškų leksinė grupė. Ivanas rašė taip, kaip kalbėjo ir galvojo: jo laiškuose reiškiasi reali valdžia, malonė ir bausmė, nuotaikų kaita, ironija. Išjuokti jam reiškė sunaikinti priešininką dvasiškai. Literatūrinį Ivano Rūsčiojo talentą Lichačiovas aiškina tuo, kad laiškai buvo organiška jo elgesio dalis. Pavyzdžiui, sėdintis kalėjime buvęs bičiulis prašo Ivano malonės, o tas jam atsako juokaujamai, kaip kad jie kartu juokaudavo, sėdėdami prie puotos stalo. Pajuokauti vykdant mirties bausmę, juokaujant neigiamai atsakyti į malonės prašymą, netikro karaliaus-juokdario nuolankiai prašyti įvykdyti vieną didžiausių masinių bausmių – visa tai elgesio, o ne teksto bruožai. Itin individualus Ivano Rūsčiojo stilius buvo ne literatūrinės, bet teatrinės skomorochų tradicijos pasekmė.

Pastebėta, kad Ivano Rūsčiojo elgesys turėjo istorinių analogų: Bizantijos imperatorius Michailas III ir rusų imperatorius Petras I, kurie taip pat valdė visuomeninių pertvarkų ir lūžių epochomis, dažnai rinkdavosi juokdarių elgesio taktiką. Jakovas Liubarskis manė, kad taip jie

<sup>93</sup> Atrodo, kad čia Ivanas laisvai interpretuoja Senojo Testamento Izaijo knygos 36 ir 37 skyrius.

<sup>94</sup> Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко, *Смех в Древней Руси*, p. 27.

demonstravo begalinę savo valdžią (iki tos valdžios atsisakydavo)<sup>95</sup>. Kita interpretacija karalių-juokdarių elgesį bent iš dalies aiškina marginalia jų pozicija visuomenės atžvilgiu<sup>96</sup>.

Tarp bažnyčios ir aikštės: šventpaikšio juoko drama. *Šventpaikšystė* (юродство) – tai specifinis tikėjimo būdas, kuris savanoriškai pasirenkamas kaip kankinystė. Šventpaikšystės tradicijos atėjo iš Bizantijos<sup>97</sup>. Garsaus Konstantinopolio šventpaikšio Andrėjo, ypač populiarus Rusijoje, hagiografija yra labai svarbus šio instituto šaltinis ir kanonas. Žlugus Bizantijai, šventpaikšystė išliko tik Rusioje (nei ukrainiečių, nei baltarusių stačiatikių kultūra jos neturėjo). Dėl to tarp šventpaikšių buvo nemažai atvykėlių, kurie tik čia galėjo pasirinkti tokį sunkų tikėjimo išpažinimo ir liudijimo būdą. Iš hagiografijų galima suprasti, kad tai buvęs reginio pobūdžio reiškiny, *šventpaikšio drama*, turėjusi sukrėsti žiūrovus. Šventpaikšiai pasirinkdavo išeiti iš kultūros, o tai reikšdavosi asketiniu savo kūno niekinimu ir marinimu bei „pamišimu“. Kartu jie išeidavo ir iš oficialiosios bažnytinės kultūros: šventpaikšio etiketas reikalavo priešintis bažnyčios ceremonialui, ritualo rutinai, savo elgesiu tarsi atnaujinti tikėjimo tiesas. Poveikį žiūrovui numanė ir šventpaikšių išvaizda: jie pasirodydavo nuogi arba su keistais „kostiumais“ – prisidengę skarmalais, tošies atplaišomis. Kartais būdavo davę tylėjimo įžadus, kartais bendraudavo tylėjimą atstojančiais garsais, svetima kalba (pavyzdžiui, „siriškai“, nes buvo manoma, kad tokia kalba kalbėjo pirmieji žmonės Rojuje). Naktį jie meldavosi, o dieną – „kvailiodavo“. Atsirasdavo būtinai ten, kur susirinkdavo minia, ir stengėsi žmones „supykdyti“, kad šie baustų ir

<sup>95</sup> Я. Н. Любарский, «Царь – мим» (к проблеме образа Византийского императора Михаила III), *Византия и Русь*, Москва: Наука, 1989, p. 61.

<sup>96</sup> Žr. Н. А. Сайнаков, «Общекультурологическая концепция смеха и исторический анализ маргинальности (по материалам медиевистики)», *Методологические и историографические вопросы исторической науки* 26, Томск: Томский государственный университет, 2001, p. 101–112.

<sup>97</sup> Studijos *Bizantija* autorės šventpaikšio fenomeną kildina iš Bizantijos miestams būdingos kvailėlio figūros (A. Čekalova, M. Poliakovskaja, *Bizantija*, p. 116). Vertėjas Sigitas Parulskis pasiūlė ir vykusį vertimą į lietuvių kalbą *šventpaikšis*.

žemintų, taip įsitraukdami į šventpaikšio dramą, virstančią ritualiniu veiksmu.

Pančenkos manymu, paaiškinti šventpaikšio poreikį kentėti gali šv. Pranciškaus žodžiai:

Iš visų Šventosios Dvasios malonių ir dovanų, kurias Kristus teikia savo artimui, didžiausia yra įveikti save ir noriai išverti kančias, įskaudinimus, pažeminimus, vargus. Mat kitomis Dievo dovanomis mes negalime būti pašlovinti, nes jos yra ne mūsų, bet Dievo, kaip sako apaštalas: „Ir ką gi tu turi, ko nebūtum gavęs iš Dievo?“ Bet mes galime būti pašlovinti kančių ir skausmo kryžiumi, nes jis yra mūsų. Todėl apaštalas sako: „Aš niekuo nesigirsiu, nebent mūsų Viešpaties Jėzaus Kristaus kryžiumi!“<sup>98</sup>

Šventpaikšystė – viena Viduramžių kultūros teatriškumo apraiškų, gretinama su velykinės caro vedamo asilo procesijos reginiu arba iškilmingu karališkos išmaldos dalijimu. Juokas šventpaikšio dramoje atsirasdavo siekiant tiesioginės žiūrovų reakcijos. Viduramžiais rimti reginiai buvo stebimi su pagarbia baime. Kad išprovokuotų publiką, šventpaikšiai turėdavo griebtis komiškų veiksmų, tapti artistais. Vasilijus Palaimintasis (1469–1552), visą gyvenimą praleidęs Maskvoje, be namų, visiškai nuogas (toks jis vaizduotas ir ikonose), su sunkiomis grandinėmis, nuolat įsiveldavo į muštynes su elgetomis, karnavališkais persirengėliais, skomorochais, kuriuos persekiavo ir Bažnyčia. Šventpaikšis buvo groteskinis miesto aikštės personažas, tik jo tikslas buvo ne linksminti (kaip skomorochas), bet mokyti. Jo sukeliamas ir išstveriamas juokas priklausė tragiško juoko pasaulio variantui.

Visa šventpaikšystė – paslaptingas gestas, paremtas paradoksu poetika, artimas mįslės bei parabolės struktūrai, pasakos logikai (pasakų herojus Ivanas kvailėlis, sveiko proto požiūriu, krečia nesąmones). Vasilijus Palaimintasis savo elgesiu nuolat mindavo mįslės: pavyzdžiui, bučiuodavo visiems žinomų nusidėjėlių namų kampus, o padorių miestiečių namų kampus daužydavo lazda, kad išvytų velnius. Paradoksali būdavo ir žiūrovų reakcija į tokius veiksmus: žino-

<sup>98</sup> Šventojo Pranciškaus žiedeliai, vertė R. Alminienė, N. Norkūnienė, Vilnius: Taura, 1993, p. 47–48.

dami, kad šventpaikšis yra šventasis, vis tiek jį mušdavo ir kankindavo. Kilmingas katalikas pirklys iš Liubeko tapo šventpaikšiu Prokopijumi Ustugiečiu (mirė 1303 m.), nes, kaip rašoma jo hagiografijoje, buvo pakerėtas Novgorodo cerkvių grožio. Tačiau, tapęs šventpaikšiu, tą grožį jis turėjo sąmoningai neigti. Vasilijus Palaimintasis metė akmenį į garbinamą miesto vartų Dievo Motinos ikoną. Toks gestas sietinas su kinikų tradicija<sup>99</sup>, taip pat su Rytų bažnyčios prielaida, kad grožis (kaip poezija ir menai) eina iš šėtono, o ne Dievo. Čia galima prisiminti ir VIII–IX a. ikonoklastų judėjimą Bizantijoje.

Rusioje į šventpaikšius žiūrėta labai pagarbiai. Su caru jie turėjo tiesioginį, folklorinį kontaktą, per kurį reikėsi kultūros archetipas, pirmąjį siejantis su paskutiniuoju. Ivanas Rūstusis bijojo Vasilijaus Palaimintojo pranašysčių, leisdavo jam įeiti į rūmus, lankė mirštantį. Taigi šventpaikšis buvo tarpininkas tarp liaudies ir oficialiosios kultūros, jungė juoko ir rimtąjį pasaulius. XVII a. Maskvoje buvo uždrausta juoktis iš šventpaikščių, už tai tremdavo į Sibirą. XVII a. viduryje skilus Rusų bažnyčiai, šventpaikšystę asimiliavo sentikių judėjimas.

Stačiatikių ritualinis (karnavalinis) juokas. Stačiatikiai švėsdavo dvi karnavalinio tipo šventes: Atkalėdį (*Святки*) ir Maslenicą, kurią atitiktų mūsų Užgavėnės. Čia bus remiamasi Ponyrko interpretacija: joje teigiama, kad šios šventės „išversdavo“ bažnyčioje švenčiamą krikščionišką misteriją į liaudies kultūros kalbą<sup>100</sup>. Ponyrko interpretacija artimesnė Freidenberg kultūros formų paleontologijos projektui nei Bachtino karnavalo koncepcijai, kurioje karnavalas tampa kito ir kitokio pasaulio erdve. Karnavalinį stačiatikių juoką Ponyrko mato kaip grynai ritualinį, išvirkščiai garbinantį švenčiausius ir rimčiausius Viduramžių gyvenimo dalykus.

Atkalėdis buvo švenčiamas nuo Kalėdų – Kristaus Gimimo (*Рождество*) – iki Epifanijos (*Богоявление, Крещение*), kuri Vakarų tradi-

<sup>99</sup> Žr. skyrių „Juoko filosofija“.

<sup>100</sup> Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко, *Смех в Древней Руси*, p. 154–205.

cijoje atitinka Trijų Karalių šventę sausio 6 d. Atkalėdžio juokas susijęs su Kristaus Gimimo – Dievo Įsikūnijimo – perrašymu liaudies kultūros sampratomis. Gimimas buvo suvokiamas kaip ambivalentiškas: žemiškumas Dievą nužemina, tačiau žmogus dėl jo sudievinamas. Kristus, atėjęs į žemę, atsiduria tarp žmogaus ir Dievo, tarp žemės ir Dangaus. Toks pat ambivalentiškas tampa visas pasaulis. Liaudies kalba ši ambivalencija buvo reiškiamą kūno, *mažojo pasaulio*, „viršaus“ ir „apačios“ apsikėitimais.

Liaudiški Atkalėdžio papročiai buvo bažnytinio ritualo tąsa ir iš dalies jo travestija. Atkalėdžio aprašymuose minimi aiškiai karnavališkieji jų elementai: pašėlę žaidimai, persirengėliai, kaukės, šventvagiškas juokas, kurie buvo atskirti nuo Bažnyčios ir jos smerkiami. Tačiau gatvėse pasirodydavo ir personažai, kurie į liaudies šventę patekdavo tiesiai iš bažnyčios. Tokie buvo *chaldėjai*, kurie gaudavo teisę 8 dienas prieš Kalėdas ir 8 dienas po jų su deglais bėgioti po gatves ir padeginėti sieną ir barzdas. Jie dėvėdavo raudonus drabužius, medines skrybėles, o barzdas būdavo išsiteplioję medumi. Medus ant chaldėjų barzdų reiškė Rojaus linksmybę. Bažnyčioje jie dalyvaudavo *Krosnies vaidinime* (*Пещное действо*) – stačiatikių apeigose, kurios buvo kilusios iš Bizantijos ir vykdavo prieš Kalėdas. Krosnies vaidinimas inscenizavo Pranašo Danieliaus knygos epizodą (Dan 3, 1–30), kuriame trys jaunuoliai nepakluso Nebukadnecarui, atsisakė garbinti auksinį stabą ir už tai buvo pasmerkti sudeginti krosnyje. Tačiau Dievas atsiuntė arkangelą Mykolą, kuris įžengė į krosnį ir apsaugojo jaunuolius nuo liepsnų.

Per rytines pamaldas cerkvės viduryje pastatydavo krosnies dekoraciją, į kurią įvesdavo jaunuolius, o jų „kankintojai“ chaldėjai bėgiodavo aplinkui su ugnimis; angelas nusileisdavo į krosnį iš viršaus. Chaldėjai puldavo kniūbsti ir pagarbindavo jaunuolius. Tuomet visi sueidavo į krosnį, kur būdavo skaitoma Evangelija. Krosnies vaidinimas simbolizavo artėjantį Gimimą, kai dieviška ugnis įėjo į Mergele Mariją ir jos nesudegino. Po šių apeigų chaldėjai pasklisdavo po miestą ir per visą Atkalėdį dalyvaudavo liaudies šventėje.

Ugnies simbolika rusų tradicijoje dvejopa – ir velniška (pragaro ugnis), ir dieviška (Mergelė Marija – Nedegantis Krūmas). Šieno deginimas simbolizavo senojo pasaulio sunaikinimą, mirties įveiką, naujo gyvenimo pradžia, kai Kristus įsikūnijo, o senasis Adomas buvo nugaltas. Šieno ir ugnies simbolika dalyvavo ir rusų vėlinių apeigose, o per Atkalėdį būdavo rengiamos *Kostromos laidotuvės* (iš šiaudų padarytos lėlės sudeginimas arba paskandinimas), vaidinama su „numirėliu“. Pastarasis vaidinimas įvairiai žaisdavo su mirties-gyvenimo ir vaisingumo archajine simbolika: vienas iš dalyvių atsiguldavo ant neštuvų, jam įstatydavo baisius dantis, nepadoriai apnuogindavo, šokinėdavo per jį, nešiodavo iš namų į namus, parodiškai apraudodavo, merginos turėdavo jį bučiuoti – o pabaigoje jis „atgydavo“ ir sugrįždamas į gyvenimą pradėdavo šokti<sup>101</sup>. Taip pat per Atkalėdį pasakodavo nepadorias slaptąsias pasakas, kuriose dominavo erotiniai ir antibažnytiniai motyvai.

Kristaus įsikūnijimą, tapimą žmogumi, simbolizavo ir karnavalinis persirengimas, reiškęs esmės pakeitimą. Labai dažnai buvo naudojami išversti kailiniai (jie būdingi ir Vakarų karnavalams). Kailiniai taip pat yra vizuali Senojo ir Naujojo Testamentų santykio metafora, o vilna buvo siejama su Mergele Marija.

Atkalėdis baigdavosi Epifanijos, Dievo Krikšto švente (*Бого-явление*), pažyminčia momentą, kai įsikūnijęs Kristus atskleidžia savo dieviškąją esmę. Tą dieną buvo rengiama caro ir visų rūmų bei Bažnyčios hierarchų eiseną prie upės, tapdavusios Jordano upe, kurioje buvo pakrikštytas Jėzus. Eiseną lydėdavo chaldėjai su uždegtais deglais. Upėje iškirsdavo eketę, patriarchas šlakstydamas vandeniu carą, tarsi iš naujo jį krikštydamas, chaldėjai išsimaudydavo eketėje ir nusiplaudavo savo vaidmens nuodėmes. Vanduo gesindavo ugnį. Per vandenį juoko pasaulis susitaikydavo su rimtu bažnytiniu pasauliu. Visi persirengėliai, Atkalėdžiu vaizdavę senąjį žmogų Adomą, išsimaudę krikšto vandenyje atgimdavo naujam gyvenimui.

<sup>101</sup> Plg. lietuvių Kalėdų žaidimus „Meškos vedimas“, „Dadulio vedimas“, kuriuose vedžiojamas persirengėlis bernas, kimbantis prie merginų ir vedantis jas šokti (Jonas Balys, *Lietuvių kalendorinės šventės*, Silver Spring, Md: Lietuvių tautosakos leidykla, 1978, p. 147).

Maslenica, kurią rusai švęsdavo prieš Gavėnią, buvo labai artima europietiškam karnavalui. Maslenicos pavadinimas kildinamas iš žodžio *масло* („sviestas“): savaitę prieš Gavėnią rusai vadindavo sūrine savaitė, per kurią valgydavo sviestą, kitus pieno produktus ir žuvį. Maslenica vadinama ir antropomorfinė lėlė, kuri dalyvaudavo šventėje, o jos pabaigoje, kaip ir lietuvių Morė, būdavo sudeginama.

Užsieniečiai, stebėję Maslenicą Rusioje, pasakojo, kad ši šventė yra tikra bakchanalija, labai primenanti itališką karnavalą, švenčiama nuoširdžiai ir audringai. Visą savaitę žmonės vaikšto vieni pas kitus į svečius, valgo riebius blynus, geria saldų alų ir degtinę, ištvirtkauja, žaidžia, siautėja, kartais mušasi ir skandina vienas kitą upėje. Etnografai Maslenicoje įžvelgia daug pagoniškų apeigų reliktų. Tokia būtų ugnies, kurioje sudeginama šiaudinė Maslenica, simbolika – senojo gyvenimo pabaiga, naujojo pradžia, nes šiaudai asocijuojasi ir su grūdais, iš kurių auga naujas derlius. Blynai siejami su grįžtančia saule, pasivažinėjimais rogėmis ir nuo ledo kalnų, sniego tvirtovės paėmimas, peštynės – visa tai yra simbolinių karų tarp mirties ir gyvenimo, kosmogonijos inscenizacijos.

Ponyrko teigia, kad sūrinės savaitės tema – Adomo ir Ievos nuopuolis. Todėl ir pagrindiniai veikėjai visuose renginiuose yra pirmųjų metų jaunavedžiai, kurie turėdavo girdint visam kaimui „įrodinėti savo meilę“, lankyti anytas ir uošves, važinėti rogėmis, leisti nuo ledo kalnų, o nusileidę bučiuotis. Būtent jaunieji arba sužadėtiniai važinėdavosi po kaimą Maslenicos vežime: pirmąją dieną tik mergina, antrąją – pora. Šitą vežimą taip pat paleisdavo nuo kalno, ir tai simbolizavo Adomo ir Ievos nuopuolį, atvirkščią būsimam Kristaus Prisikėlimui per Velykas.

Sūrinė savaitė yra paskutinė savaitė prieš Gavėnią, kurią rusai supranta kaip kelią nuo Adomo prie Kristaus. Jos pabaiga sutampa su Pelenų diena. Būtent šią savaitę žmonės, kad ir nepažįstami, susitikę sveikinasi bučiuodamiesi ir sakydami: „Atleisk man, prašau“, sulaukdamai atsakymo „Dievas tau atleis“. Gavėnios viduryje vykdavo Apreiškimo šventė. Per ją vaikai vaikščiodavo po namus ir sveikindavo

su švente, o šeimininkai juos laistydavo vandeniu. Su vaikų juoku į žmonių širdis grįždavo viltis. Ir per Velykas slavai laistosi vandeniu – tai jų *risus pascalis*, kuris kartu su gamtos pabudimu reiškia išpirkimą ir dvasingumą<sup>102</sup>.

Ponyrko atlikta rusų ritualinio juoko interpretacija susieja archajinės ir krikščioniškosios kultūrų ženklų sistemas. Šio saito rezultatas yra nauja atitikmenų sistema, kurioje archajinis juoko gestas, garbinantis senovinę dievybę ir skatinantis žemės bei žmogaus atgimimą, įgyja naujas, iš biblinės simbolikos kylančias prasmes – Ievos ir Adomo nuopuolio, Mergelės Marijos, Dievo Įsikūnijimo. Lietuvių kultūroje, kurioje archaikos klodai yra arčiau paviršiaus ir Bažnyčios atžvilgiu savarankiškesni, toks juoko ritualų aiškinimas atrodytų neteisingas arba savavališkai apribojantis. Taip žvelgiant lietuviams artimesni vakarietiškosios juoko kultūros požiūriai.

<sup>102</sup> Plg. lietuvių vandens ritualus (žr. Jonas Balys, *Lietuvių kalendorinės šventės*, p. 84–86).



*Juoko* kaip komiškųjų žanrų savasties ir socialinio reiškinių refleksija užsimezgė klasikinėje Antikoje, tačiau vartoti *juoko filosofijos* sąvoką ir konstruoti jos tradiciją pradėta antrojoje XX a. pusėje. Juoko filosofijos srities atsiradimą paskatino ir pagrindė pačioje XX a. pradžioje pasirodę du reikšmingi juokui skirti veikalai – Henri Bergsono *Juokas* (1900) ir Freudso *Sąmojis ir jo santykis su sąmone* (1905). Bergsonas juoko klausimą formulavo teatro (komedijos) santykio su gyvenamąja tikrove kontekste. Freudą domino vidinė juoko situacijų dalyvių veikla: prie sąmojo ir juoko reiškinių analizės jis perėjo iš karto po sapnų interpretacijų, pastebėjęs *sąmojo* ir *sapno* veiklų panašumus. Tačiau abu darbai šalia juoko filosofijos iškėlė ir pagrindė *juoko sociologijos* problematiką, iki šiolei dominuojančią juoko tyrimų lauke. Kaip matyti jau iš šių dviejų pavyzdžių, juoko filosofijos sąvoka apima platesnę nei pati filosofija sritį, kurioje nuolat vyksta juoko teorijos problematikos grindžiami tarpdalykiniai filosofijos, sociologijos, psichologijos, psichoanalizės, estetikos mainai.

Juoko teoriniame diskurse išsirutuliojo trijų juoko teorijų sistema, kurios pagrindu konstruojamas šiuolaikinis juoko diskursas: 1) *pranašumo*, arba socialinė (elgesio), 2) *iškrovos* (atsipalaidavimo), arba psichoanalitinė, bei 3) *neatitikimo*, arba kognityvinė (suvokimo). Tokia trinarė skirtis išsikristalizavo XX a., bet dažnai yra taikoma ir retrospektyviai visoms ištarams apie juoką nuo Antikos iki mūsų dienų klasifikuoti<sup>103</sup>.

Šioje knygoje remiamasi Michaelo Billigo požiūriu, kad Antikos filosofai nekūrė juoko teorijų, o jų ištaros apie juoką yra paskirų ž-

<sup>103</sup> John Morreall, „Philosophy and Religion“, p. 211–242; *The Philosophy of Laughter and Humor*, p. 9–127; А. В. Дмитриев, А. А. Сычев, *Смех: социофилософский анализ*, p. 114–171.

valgų lygmens ir pasirodo platesnės problematikos kontekste – pedagogikos, moralės, retorikos, poetikos. Kalbėti apie juoko teorijas ir specifinį juoko filosofijos lauką galima tik nuo tada, kai išsivystė modernusis psichologinis mąstymas, t. y. nuo XVII a.<sup>104</sup> Kita vertus, juoko teorijų skirtis pasirodo nepakankama, kai reikia atskleisti paskirų juoko koncepcijų savitumą. Dėl šios priežasties reikšmingiausi juoko filosofijos ir parafilosofijos tekstai čia aptariami atskirai, neįtraukiant jų į trinarę teorijų schemą.

## 1. Juoko teorijos

Pranašiojo juoko teorija aiškina, kad mes juokiamės dėl to, jog jaučiame savo pranašumą prieš juoko objektą. Klasikinis pranašiojo juoko teorijos socialinėje filosofijoje pavyzdys yra Thomaso Hobbeso (1588–1679) koncepcija, kurią jis trumpai ir griežtai išdėstė pirmosios *Leviatano* (1651) dalies skyriuje apie aistras<sup>105</sup>. Juoką Hobbesas laikė netikėtos garbės (arba staigaus triumfo, *sudden glory*) pojūčio rezultatu. Jis skeptiškai žiūrėjo į nuomonę, kad žmonės juokiasi, nes yra protingi ir sąmojingi. Kad juoktumeisi iš nesėkmių ar trūkumų, didelio proto nereikia. Žmogus juokiasi tuomet, kai pats netikėtai atlieka sėkmingą veiksmą arba kai staiga suvokia tam tikrą kito žmogaus trūkumą, leidžiantį pajusti savo pranašumą. Hobbesas dar priduria, kad toks juokas būdingesnis tiems, kurie nepasitiki savo jėgomis ir nuolat turi save stiprinti, stebėdami kitų netobulumą. Štai kodėl daug juoktis iš kitų reikia dvasios menkumą, tuo tarpu kilniaširdžiams žmonėms būdinga padėti kitiems išvengti pajuokos ir lyginti save tik su gambiausiaisiais.

Pesimistinė Hobbeso juoko interpretacija atrodo labai niūri. Jau Hobbeso amžininkai kritikavo jo koncepcijos vienpusiškumą. Tačiau

<sup>104</sup> Michael Billig, *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 2005, p. 39.

<sup>105</sup> Thomas Hobbes, *Leviatanas*, iš anglų kalbos vertė Kęstutis Rastenis, Vilnius: Pradai, 1999, p. 76.

šis vienpusiškumas prisidėjo prie Hobbeso įtakos dabartinėms juoko teorijoms. Kaip teigia Billigas, jo raštai išprovokavo maloniojo juoko (neatitikimo) teoriją, kuri Anglijoje suklestėjo XVIII a. Kita vertus, Hobbesas, nurodydamas į egoistinius ir žemuosius juoko motyvus, pasirodė reikšmingas Freudo sąmojo teorijai<sup>106</sup>. Ir nors pastarasis diskutavo su Hobbesu teigdamas, kad pranašusis juokas – tai tyras vaikiškas juokas, palyginti su sąmojo kandumu, jų juoko mechanizmo supratimas buvo panašus. Dabartinės sociologinės juoko teorijos pabrėžia pozityvų juoko vaidmenį telkiant visuomenę, mažinant socialines įtampas ir pan. Tačiau pranašiojo juoko teorija neleidžia nuslėpti tamsių juoko pusių – agresijos, prievartos, o Hobbeso pastebėta ir įvardyta netikėtos garbės, triumfo, sėkmės raiška per juoką yra svarbus socialinio elgesio semiotikos aspektas, kuriuo domisi sociologinės konflikto teorijos<sup>107</sup>.

Iškrovos (atsipalaidavimo) teorija aiškina, kad žmogus juokiasi, nes sąmoningai ar nesąmoningai siekia išsilaisvinti iš įtampos, atsipalaiduoti. Iškrovos (atsipalaidavimo) juokas yra kūno reakcija į tam tikrus psichinius ir nervinius procesus.

Nervinės-emocinės iškrovos teorija siejama su XIX a. anglų filosofija, kuri tiesiogiai patyrė Charleso Darwino evoliucijos teorijos poveikį ir pritaikė ją psichologijai<sup>108</sup>. Tačiau juoko ryšio su vidine įtampa motyvas būdingas juoko filosofijai apskritai. Iškrovos (atsipalaidavimo) teorijos savitumas reiškiasi tuo, kad ji pabrėžia ryšį tarp žmogaus psichikos ir kūno, per kurį juokas reiškiasi. Apie tai rašo René Descartes'as (1596–1650) *Sielos aistrose* (1649), II dalies 124–127 skyriuose ir III dalies 178–181 skyriuose. Juoką jis sieja su džiaugsmo aistra, tačiau kartu numano nuostabos bei neapykantos sukeltą juoką. Juokas atsiranda iš plaučių pripildymo krauju – dėl to oras susispaudžia ir trūkčiodamas turi išeiti. Sujudinti plaučių ir gerklės raumenys savo ruožtu išjudina veido raumenis. Juokas yra „šis veido judėjimas

<sup>106</sup> Michael Billig, *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, p. 38.

<sup>107</sup> Giseline Kuipers, „The sociology of humor“, *The Primer of Humor Research*, p. 368–373.

<sup>108</sup> Michael Billig, *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, p. 86–111.

kartu su neartikuluotu ir trankiu garsu<sup>109</sup>. Labai didelis džiaugsmas nesukelia juoko, nes plaučiai jau yra prisipildę kraujo. Juoką sukelia vidutinis džiaugsmas, „ypač kai į jį įsimašo truputis nuostabos ar neapykantos“<sup>110</sup>.

Juoko priežastys yra dvi: *netikėta nuostaba*, susieta su džiaugsmu, ir *pasipiktinimas*. Besipiktinantis juokas natūralus tik tuo atveju, kai „kyla iš džiaugsmo suvokus, kad blogis, kuriuo piktinamės, mums negali pakenkti, taip pat iš nuostabos susidūrus su nauju ar netikėtu blogiu. Taigi čia iškart pasireiškia džiaugsmas, neapykanta ir nuostaba“<sup>111</sup>. Galiausiai Decartes’as prieina prie išvados, kad „apskritai visa, kas gali staiga pripildyti plaučius“ sukelia juoką. Iš esmės tai yra visa, kas nustebina, ir staigumas yra būtina tokios nuostabos sąlyga. Ši nuostabos sukeltą šoką ir jo atlėgimą galime interpretuoti kaip afekto būsenos iškrovą. Juokautojui Decartesas pataria: „susilaikyti nuo juoko, kad neatrodytum nustebęs dėl savo paties pasakojimo ir nesistebėtum savo paties išmone“<sup>112</sup>. XX a. prie šio motyvo stabtelėjo Freudas, tame pat energijos iškrovos kontekste aiškindamas nesutampančią juokaujantį asmens ir jo auditorijos kūnišką raišką: tas, kuris juokauja, pats nesijuokia, nes psichinė energija yra išseikvota juokui kurti. Jeigu jis juokiasi, juokiasi rikošetu – užsikrėtęs savo klausytojų juoku.

Nervinės iškrovos juoką aprašė Friedrichas Nietzsche (1844–1900) knygoje *Žmogiška, pernelyg žmogiška* (1878–1880):

*Komiškumo kilmė.* Kai pagalvoji, kad žmogus ne vieną šimtą tūkstančių metų buvo nepaprastai baimingas gyvūnas ir kad visokios staigmenos, netikėtumai jį versdavo iškart pasirengti kovai, gal net mirčiai, <...> netenka stebėtis, kad staigus, netikėtas žodis ar veiksmas, kurie niekam niekuo negrasina, žmogų pralinksmina, nuteikia priešingai negu baimė: iš nuogaščio tirtanti, susigūžusi būtybė atsitiesia, plačiai atsilapoja – žmogus juokiasi. Šis perėjimas iš momentinės baimės į neilgai trunkantį linksmu-

<sup>109</sup> René Descartes, *Sielos aistros*, iš prancūzų kalbos vertė Linas Rybelis, Vilnius: Pradai, 2002, p. 99.

<sup>110</sup> *Ten pat*, p. 100.

<sup>111</sup> *Ten pat*, p. 102.

<sup>112</sup> *Ten pat*, p. 145.

mą vadinamas *komizmu*. Ir priešingai: tragizmo atveju žmogus iš didelės, ilgai trunkančios linksmybės staiga pereina į baimės būseną; o kadangi tarp mirtingųjų didelė, ilgai trunkanti linksmybė pasitaiko kur kas rečiau nei pretekstas bijoti, tai pasaulyje esama nepalyginamai daugiau komizmo nei tragizmo; juokiamasi daug dažniau nei patiriama sukrėtimų.<sup>113</sup>

Herbertas Spenceris (1820–1903) esė *Juoko fiziologija* (1891) išdėstė „hidraulinę“ juoko teoriją, pagal kurią juokas yra nervinės energijos iškrova ir, skirtingai nei kiti nervinio susijaudinimo metu atsiradę raumenų judesiai, visiškai betikslis prabangos refleksas. Juokas gali būti susijęs su bet kokiais stipriais jausmais – taip pat ir negatyviais, kaip sardoniško ar isteriško juoko atveju. Intelektualaus juoko priežastis, Spencerio manymu, esti nesąmonė – tačiau ne bet kokia nesąmonė, o ta, kurią reflektuodamas protas nuo reikšmingo dalyko pereina prie nereikšmingo (ne atvirksčiai). Tai irgi yra iškrova – tik ne nervinė, o intelektinė<sup>114</sup>.

Neatitikimo (*incongruity*) teorijos požiūriu, žmonės juokiasi, nes jų sąmonė staiga patiria tam tikrą, paprastai malonų, psichologinį lūžį, kurį išprovokuoja suvoktas neatitikimas, pavyzdžiui, tarp daikto ir jo idėjos (ar pavadinimo), tarp formos ir turinio, tarp to, ko tikimės (veiksmo, žodžio, sprendimo), ir to, ką realiai gauname.

Anglijoje neatitikimo juoko koncepcija suklestėjo XVIII a.<sup>115</sup> Billigas ją vadina *džentelmenų juoko* teorija, nes jos dėmesio centre buvo išsilavinusių žmonių juokas ir sąmojis, o ne farsinis komedijos juokas. Kontinentinėje Europoje neatitikimo teorijos pradžią galima sieti su Immanuelio Kanto (1724–1804) juoko aptarimu *Sprendimo galios kritikoje* (1790)<sup>116</sup>. Tačiau Kanto mąstymas apie juoką, sąmojų ir

<sup>113</sup> Friedrich Nietzsche, *Žmogiška, pernelyg žmogiška*, iš vokiečių kalbos vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Alma littera, 2008, p. 121–122.

<sup>114</sup> Herbert Spencer, *On the Physiology Of Laughter*, Readbooksonline.net (<http://www.readbookonline.net/readOnline/23349/>; žiūrėta 2012 02 15).

<sup>115</sup> Apie anglosaksiškąją neatitikimo juoko tradiciją žr. Michael Billig, *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, p. 57–85.

<sup>116</sup> Immanuelis Kantas, *Sprendimo galios kritika*, iš vokiečių kalbos vertė, įvadinį straipsnį ir paaiškinimus parašė Romanas Plečkaitis, Vilnius: Mintis, 1991, p. 189.

humorą įtraukė visų juoko teorijų pozicijas, todėl jį aptarsime atskirai. O čia stabtelėsime ties klasikiniu neatitikimo teorijos pavyzdžiu, kurį pateikia Arthuras Schopenhaueris (1788–1860) veikale *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys* (1818).

Schopenhaueriui atrodė, kad juokas yra labai savitas reiškinys, „kaip ir protas, būdingas tik žmogui, bet kurio, nepaisant vis naujų pastangų, deramai paaiškinti iki šiol nepavyksta“<sup>117</sup>. Todėl jis jautėsi įpareigotas pateikti savąjį juoko aiškinimą, kurį apibūdino kaip trumpą, bet išsamią juoko teoriją<sup>118</sup>. Schopenhaueris rėmėsi stebimojo ir abstrakčiojo pažinimų skirtimi bei neatitikimu:

Juokas visada atsiranda ne iš ko nors kito, o iš netikėto suvokimo, kad kokia nors sąvoka nesutampa su realiais objektais, kurie kažkuriuo požiūriu buvo mąstomi šia sąvoka, ir jis pats yra tik šitokio nesutapimo išraiška. Dažnai nesutapimas atsiranda dėl to, kad du ar keletas realių objektų mąstomi *viena* sąvoka ir jos tapatybė perkeliama į pačius objektus <...>. Tačiau lygiai taip pat dažnai netikėtai pajuntamas ir vienintelio realaus objekto ir sąvokos, kuriai vienu koku nors požiūriu jis palenkiamas teisingai, neatitikimas. <...> Taigi bet koks juokas kyla paradoksalaus ir todėl netikėto palenkimo sąvokai dingstimi, – nesvarbu, ar tas palenkimas pasireiškia žodžiais, ar veiksmais.<sup>119</sup>

Schopenhaueris nepateikia pavyzdžių, sako nepasakosiantis anekdotų, nes aiškinimas esąs toks paprastas ir suprantamas, kad jį patvirtinti gali bet koks juokingas skaitytojo prisimenamas dalykas. Schopenhaueris manė, kad juoko interpretacija sąvokos ir vaizdinio neatitikimu paaiškina ir dvi juokingumo rūšis – sąmojų ir kvailystę. Sąmojo atveju du labai skirtingi realūs objektai, „stebimieji vaizdiniai“, sutapatinami vienos sąvokos pagrindu. Kvailystę stebime tuomet, kai sąvoka iš pradžių yra sąmonėje, o nuo jos pereinama prie realybės ir prie poveikio jai – veiksmo. Objektai, šiaip skirtingi, bet visi mąstomi ta pačia sąvoka, yra stebimi ir traktuojami vienodai, kol suglu-

<sup>117</sup> Arthur Schopenhauer, *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*, iš vokiečių kalbos vertė Arvydas Šliogeris, Vilnius: Pradai, 1995, p. 115.

<sup>118</sup> *Ten pat*, p. 117.

<sup>119</sup> *Ten pat*, p. 116.

musiam ir nustebusiam veikėjui atsiskleidžia visiška jų skirtybė kitais atžvilgiais. „Taigi bet koks juokingumas yra arba sąmojingas pramanas, arba kvailas poelgis <...>. Pirmasis visada atliekamas sąmoningai, antrasis visada įvyksta netyčia ir dėl išorinės prievartos“<sup>120</sup>, – teigia Schopenhaueris. Kvailystės sričiai jis priskiria ir pedantiškumą, kuris atsiranda dėl to, kad

žmogus, nelabai pasitikėdamas savo intelektu, kiekvienu atskiru atveju nesiryžta jam patikėti tiesiogiai pažinti tai, kas pridera, jį visiškai palenkia proto kontrolei ir visur siekia pastaruoju vadovautis <...>. Iš to kyla pedantizmui būdingas prisirišimas prie formos, maneros, išraiškos ir žodžio, kurie jam pakeičia reikalo esmę.<sup>121</sup>

Neatitikimo juoko teoriją palaikė ir Sørenas Kierkegaard'as (1813–1855), manęs, kad komiškas ir tragiškas turi tą patį pagrindą – prieštaravimą. *Baimėje ir drebėjime* (1843) sakoma, kad „komizmas ir tragizmas susiliečia absoliučioje begalybėje“<sup>122</sup>. Tačiau Johno Climacus slapyvardžiu pasirašytame *Filosofijos trupinių nemoksliniame prieraiše* (1846) patikslinama, kad tragiškasis prieštaravimas yra skausmingas, o komiškasis – neskausmingas. Šis teiginys turi ilgą išnašą – tai maža esė apie komiškumą, sudarytą iš sąrašo juokų, kurių nesutapimai nekelia skausmo. Pavyzdžiui, kas nors sako: „Prisiekiu gyvybe, kad šios knygos įrišimas kainuoja keturis šilingus aukso“. Prieštaravimas iškyla tarp aukšto patoso (prisiekiu gyvybe!) ir niekingo dalyko, kuriam jis skiriamas. Arba juokinga, kai moteris siekia, kad būtų pripažinta prostitute. Mes įpratę, kad būtų siekiama vertingų pozicijų, o ne priešingai. Komiškos gali būti loginės klaidos, nes jos sukuria pertrūkį kalboje, kurią racionaliai suvokiame kaip ryšių visumą. Arba įprasto ritmo pertrūkiai: kai žmogus nuolat rengiasi

<sup>120</sup> *Ten pat*, p. 117.

<sup>121</sup> *Ten pat*. Po 100 metų Henri Bergsonas skirtį tarp natūralaus ir mechaniško pobūdžio laikys esmine komiško efekto priežastimi (žr. skyrių „Gyvenimo komedijos juokas: Henri Bergsonas“).

<sup>122</sup> Søren Kierkegaard, *Baimė ir drebėjimas*, iš danų kalbos vertė Jolita Adomėnienė, Vilnius: Aidai, 1995, p. 81.

netvarkingai, o vieną dieną pasirodo kaip dabita, aplinkiniai juokiasi, nes prisimena, kaip jis paprastai atrodo. Taip pat juokingas yra apgirtęs žmogus, nes jo judesiai sudaro kontrastą blaivaus žmogaus judesiams. Kierkegaard'as specialiai parenka pavyzdžius iš gyvenimo, o ne estetikos sferos – kad parodytų, jog jų esama visur, tik reikia akies, kuri juos pamatytų. Kierkegaard'as aptaria ir juoko etikos klausimus, dar priekaištaudamas Aristoteliui, kuris juos aplenkia. Jo paties pastabos šiuo klausimu susijusios su tuo, kad sąmoningai juoktis beveik neįmanoma. Kai pradedame galvoti apie juoko priežastis ir pasekmes, prarandame norą juoktis. Yra tokių žmonių, kurie gali pasitenkinti supratę, kodėl vienas ar kitas dalykas yra juokingas, bet jie neturi komiškumo pojūčio<sup>123</sup>.

Kita vertus, Kierkegaard'ui komiškumo klausimai nebuvo svarbiausi. Jo atlikta egzistencijos būdų – estetinio, etinio ir religinio – analizė įtraukė ironijos ir humoro sampratas. Tačiau jas reikėtų aiškintis jo religinės pasaulėžiūros kontekste. Tai, ką jis kalbėjo apie komiškumą, įrašytina į neatitikimo juoko tradiciją.

Juoko teorijų skirtis steigia, grindžia ir orientuoja šiuolaikinę filosofinę-teorinę juoko diskursą. Pačių filosofijos tekstų lygmeniu ribos tarp teorijų nėra ryškios, galima išvelgti šių požiūrių į juoką istorinę kaitą, jų perimamumą bei dažnus persidengimus, o kartais – vienu ar kitu filosofų priklausymą skirtingų teorijų laukams. Pavyzdys, kaip juoko teorijų skirtis gali būti taikoma analizėje, yra Johno Morreallo komedijos žanro klasifikacija. Jo manymu, nuo to, kaip suprantame juoką, priklauso, kaip interpretuosime komediją. Straipsnyje apie komediją *Estetikos enciklopedijoje* komedijas jis skirsto pagal atliekamą vaidmenį: visuomenės kritikos (susijusios su pranašumo teorija), psichologinio atsipalaidavimo (iškrovos teorija) ir humoristinio malonumo (neatitikimo teorija)<sup>124</sup>.

<sup>123</sup> Søren Kierkegaard, „Concluding Unscientific Postscript“, transl. by David F. Swenson, *The Philosophy of Laughter and Humor*, p. 83–89.

<sup>124</sup> John Morreall, „Comedy“, *The Encyclopedia of Aesthetics* 1, ed. by M. Kelly, New York: Oxford University Press, 1998, p. 401–404.



## 2. Antikinė filosofinio juoko scena

Antikinio mąstymo apie juoką savitumas didele dalimi remiasi pačios filosofijos kaip veiklos savitumu, kuris reiškėsi kaip adekvatus filosofinio mąstymo ir mąstytojo laikysenos (elgesio) ryšys. Žymiausias taip suprantamos filosofijos pavyzdys yra Sokratas (469–399 pr. Kr.), kurio filosofinė kūryba, anot Pierre'o Hadot, – jo gyvenimas ir mirtis<sup>125</sup>. Iš adekvataus santykio tarp minties ir gesto graikams susiformavo gyvenimo teatriškumo jausena, į kurios kontekstą patenka beveik visos filosofinės ištaros apie juoką.

Platonas (422–347 m. pr. Kr.) dialoge *Filebas*<sup>126</sup> Sokratas svarsto apie malonumo ir skausmo mišinį, kurį patiria stiprių jausmų apsėsti žmonės arba tragedijos žiūrovai. Nes pyktis, liūdesys, meilė, pavydas ir panašūs jausmai, keldami kančią, kartu yra ir be galo malonūs. Taip pat ir žiūrint komedijas – mūsų siela patiria liūdesio ir malonumo mišinį, nors tai ir sunkiau suprasti. Juk juokiamės iš dalykų, kurie yra blogis, žmogaus ydų – pirmiausia tų, kurios kyla nepažįstant savęs: žmonės įsivaizduoja esą turtingesni, gražesni ir protingesni, nei iš tikrųjų yra. Kaip ir visa žmonija, jie gali būti padalyti į dvi dalis – tuos, kurie yra stiprūs ir galingi, ir tuos, kurie tokie nėra. Silpnieji, kurie išjuokti negali atsikeršyti, Sokrato manymu, yra iš tiesų juokingi. Galingojo kvailybė greičiau sukelia neapykantą nei juoką, – tiek realiame gyvenime, tiek scenoje. Bet jeigu juoką sukelia juokingos tavo draugo savybės? Tu juokiesi iš jo nelaimės ir patiri džiaugsmą, kylantį iš pavydo jam, kuris, kaip ir bet kokia yda, susijęs su skausmu. Tad juokiantis mūsų malonumas sumyšta su skausmu. Vadinasi, komedijos kelia jausmų, kurie yra būdingi tragedijoms, ir atvirkščiai. Taip esti ne tik scenoje, bet ir „visoje gyvenimo tragedijoje ir komedijoje“<sup>127</sup>.

<sup>125</sup> Pierre Hadot, *Antikos filosofija – kas tai?*, iš prancūzų kalbos vertė Aušra Grigaravičiūtė, Vilnius: Aidai, 2005, p. 34–67.

<sup>126</sup> Plato, *Philebus*, transl. by Benjamin Jowett, The Internet Classics Archive (<http://classics.mit.edu/Plato/philebus.html>); žiūrėta 2012 02 16).

<sup>127</sup> Vytautas Ališauskas, „Paaškinimai“, Platonas, *Puota, arba Apie meilę*, iš graikų kalbos vertė Tatjana Aleknienė, Vilnius: Aidai, 2000, p. 205.

Platono *Valstybės* trečiojoje knygoje aptariama jaunimo auklėjimui žalinga poezija. Greta nepageidautinos poezijos, kuri gali kelti mirties ir Hado baimę bei gailestį dėl žuvusių artimųjų ar nesėkmės apgailėstavimus, minima ir tokia, kuri gali kelti juoką:

– Bet mūsų jaunuoliai neturi pasiduoti ir juokui. Mat kai žmogus smarkiai juokiasi, didelis juokas beveik visada virsta visai priešinga nuotaika.

<...>

– Taigi jei kas garbingus žmones vaizduos suimtus juoko, tokių vaizdavimų reikės atmesti, o juo labiau – jei taip vaizduos dievus. <...>

– Todėl mums nepriimtina, kai Homeras šitaip kalba apie dievus:

Nebesuvaldomai juoktis pradėjo dievai laimingieji,

Šlubį Hefaistą pamatę vikriai sukinėjantis rūmuos. (388 e–389 a)<sup>128</sup>

Dabar sunku patikėti, kad Sokratas neironizuoja, lengva ranka išbraukdamas poeziją, bet Platono rūpestis yra ne komiški komedijos ar epo epizodai, o gyvenimo reikalai: jis sako, kad didelis juokas beveik visada virsta priešinga nuotaika, t. y. liūdesiu, melancholija, nuo kurios reikia saugoti būsimus karius.

Platono-Sokrato gyvenimo tragedijos ir komedijos metafora paranki kalbant ir apie pačius filosofus. Dialoge *Teaitetas* Sokratas pasakoja anekdotą apie vieną pirmųjų graikų filosofų Talį, kuris užsižiūrėjo į žvaigždes ir įkrito į šulinį. Graži ir sąmojinga jo tarnaitė iš Trakų pasakė, kad jis taip norėjo žinoti, kas vyksta dausose, jog nepamatė, kas yra po jo kojomis<sup>129</sup>. Sokratas dar prideda, kad toks pat likimas laukia kiekvieno filosofo, nes praktinio gyvenimo neišmanymas jį nuolat įstumia į juokingą padėtį – ar būtų kalbama apie kaimyną, ar apie valdovą. Anekdotas turi ir kitą šaltinį: Ezopo pasakėčioje į duobę dėl tos pat priežasties įkrinta bevardis astronomas. Platono pasirinktas Talis šį įvykį nukelia į pačią graikų filosofijos pradžią, tuo tarpu tarnaitės kilmės vieta gali būti nuoroda į Dioniso kulto atsiradimo vietą. Peteris

<sup>128</sup> Platonas, *Valstybė*, iš senosios graikų kalbos vertė Jonas Dumčius, Vilnius: Pradai, 2000, p. 95.

<sup>129</sup> Plato, *Theaetetus*, transl. by Benjamin Jowett, The Internet Classics Archive (<http://classics.mit.edu/Plato/theatu.html>; žiūrėta 2012 02 16).

Bergeris mano, kad šis anekdotas supriešina protofilosofą su protoko-  
mediante ir nušviečia tiek filosofijos, tiek komedijos kilmę<sup>130</sup>.

Filosofinės juoko dramos veikėjas yra ir Sokratas, gyvenantis tarp  
žmonių ir daiktų, nes tikroji filosofija reiškiasi tik kasdienybėje, kuri  
yra komedijos, o ne tragedijos savastis. Bachtinas teigia, kad vienas  
iš romano žanro šaltinių buvo *sokratiškasis dialogas* – žanras, rimtas  
problemas sujungęs su ironija, parodija ir juoku. Jo pagrindinis veikė-  
jas – filosofas juokdarys (ypač anekdotuose apie Sokratą ir jo žmoną  
Ksantipę), o kartu – tragiškasis herojus<sup>131</sup>. Šį susidvejinusį Sokrato  
įvaizdį atliepia mįslingas jo paties teiginys Platono *Puotos* finale. Kaip  
ir daugelis puotos dalyvių, įvykių liudytojas Aristodemas paryčiais už-  
miega. Pabudęs mato tebebūdraujančius Agatoną ir Aristofaną, kurie  
kalbasi su Sokratu, ir šis priverčia juos pripažinti, kad „tas pats žmo-  
gus turi mokėti kurti komedijas ir tragedijas, taip pat kad tragedijų  
kūrybos meną įvaldęs žmogus sukurs ir komediją“ (223 d)<sup>132</sup>. Sokrato  
samprotavimai ir klausimai, kuriais jis vedė klausytojus šios minties  
link, Platono nuslepiami. Ankstesniuose epizoduose pasakota,  
kaip puota įsisiūbavo, jos dalyviai vis labiau girtėjo, Alkibiadas liaup-  
sino Sokratą, vyko komiška Alkibiado ir Sokrato žodžių dvikova dėl  
to, šalia kurio turėtų gulėti Agatonas, visi juokėsi, prie durų pasirodė  
minia lėbautojų ir „kilo sumaištis, jokios tvarkos nebeliko ir teko bai-  
siai daug gerti“<sup>133</sup>. Vyksmas, kurį Platonas aprašo *Puotoje*, yra kome-  
dija su jai būdingais ritualinių orgijų, falinių eitynių, eroso motyvais.

*Puotai* visiškai priešingas *Faidonas*, dialogas-tragedija, kuriame  
atkuriamos paskutinės Sokrato valandos prieš mirtį ir mirtis. Todėl  
manoma, kad Sokrato minimas autorius, kuris gali rašyti komedijas  
ir tragedijas, yra pats Platonas<sup>134</sup>. Juolab kad nuo pat IV a. prieš Kr.  
pabaigos gyvavo padavimas, esą prieš atsiversdamas į filosofiją Plato-

<sup>130</sup> Peter L. Berger, *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*, Ber-  
lin, New York: Walter de Gruyter, 1997, p. 15–16.

<sup>131</sup> Михаил Бachtин, *Энос и роман*, Санкт-Петербург: Азбука, 2000, p. 216.

<sup>132</sup> Platonas, *Puota, arba Apie meilę*, p. 72–73.

<sup>133</sup> *Ten pat*, p. 72.

<sup>134</sup> Vytautas Ališauskas, „Paaiškinimai“, p. 205–206.

nas kūrė poeziją: tragedijas, ditirambus ir elegijas, ir kad tapęs Sokrato sekėju, kaip ir pats Sokratas, Platonas nepaliko tarnystės Mūzoms<sup>135</sup>.

Kitas besijuokiantis Antikos filosofas buvo Sokrato amžininkas Demokritas iš Abderų (460–370 m. pr. Kr.), kurio raštai, manoma, buvo sunaikinti Platono valia. Išlikę istoriniai pasakojimai bei gerokai vėliau atsiradęs literatūrinis personažas jo vardu liudija Demokritą buvus įtakingu juoko strategijos kūrėju. Paprastai jis priešinamas Herakleitui (535–475 m. pr. Kr.), kuris, matydamas neteisingai gyvenančius žmones ir jų gailėdamasis, apsipildavo ašaromis. Tuo tarpu Demokritas, kaip pasakojama, priešingai – būdamas žmonėse visada juokdavosi: viskas, ką jie darydavo rimtai, jam atrodydavo nerimta. Dėl to jis ilgai buvo laikomas pamišėliu<sup>136</sup>. Kartais Demokritas suartinamas su Aristofanu ir senąja komedija, tačiau jo, kaip ir vėliau Diogeno, juoke nėra nei ekstazės, nei nekontroliuojamo ritualinio šėlo. Demokrito juokas – filosofinės pozicijos raiškos būdas, visuomeninis gestas, racionali, apgalvota ir efektyvi elgesio programa, kurioje juokas atsiejamas nuo džiaugsmo, kaip tai daroma Platono interpretacijoje<sup>137</sup>. Besijuokiančio filosofo legenda buvo sukurta apokrifiniame laiško forma parašytame *Hipokrato romane*, kur garsusis gydytojas pasakoja apie Demokrito pamišimą, besireiškiantį netylančiu juoku. Pats Demokritas savo pamišimą aiškina taip:

Aš tik iš vieno dalyko juokiuosi – iš žmogaus, pilno beprotybės, svetimumo teisingumui, pasiduodančio kvailoms fantazijoms, skausmingai dirbančio visokius darbus be jokios naudos, beribių aistrų vedamo keliauti į pasaulio kraštą ir jo nepažįstamus kampus, lydančiam sidabrą ir auksą ir juos besaikiai kaupiančio, visada susirūpinusio turėti daugiau arba kad turtai nesumažėtų ir t. t. ... Kokie juokai!<sup>138</sup>

<sup>135</sup> Tatjana Aleknienė, „Nemirtingumo patosas“, Platonas, *Faidonas, arba Apie sielą*, iš senosios graikų kalbos vertė Tatjana Aleknienė, Vilnius: Aidai, 1999, p. 7.

<sup>136</sup> С. Я. Лурье, *Демокрит: тексты, перевод, исследования*, Ленинград: Наука, 1970, p. 198.

<sup>137</sup> Plato, *Philebus*.

<sup>138</sup> С. Я. Лурье, *Демокрит: тексты, перевод, исследования*, p. 198.

*Hipokrato romanas* buvo labai populiarus Renesanso Europoje – pavyzdžiui, Rabelais juo grindė savo juoko teoriją *Gargantiua ir Pantagruelio* įvade. Sokratui taip pat atrodė, kad žmonės užsiima niekais ir neteisingai mąsto, tačiau jo laikysena buvo priešinga Demokrito juokui. Sokratas neatsiribojo nuo žmonių, o santuokos su Ksantipe atveju buvo tiesiogiai įtrauktas į gyvenimišką juoko dramą. Todėl jis tampa kasdienybės komedijos personažu, o Demokritas – tos komedijos žiūrovu.

Ne mažiau drąsiai nei Sokratas į filosofinio juoko sceną žengė Diogenas Sinopietis (412–323 m. pr. Kr.), vienas garsiausių kinikų mokyklos atstovų. Pasakojama, esą Platonas apie Diogeną pasakęs: „Tai iš proto išsikraustęs Sokratas“. Hadot mano, kad tam tikra prasme Sokratas užbėgo kinikams už akių: komikai tyčiojosi iš Sokrato išorės, jo basų kojų ir palaikio apsiausto. Diogenas yra kaip antrasis Sokratas ir todėl, kad taip pat tikėjo savo misija – versti žmones susimąstyti, kandžiomis pastabomis ir gyvenimu pulti žmonių ydas bei klaidas. Tačiau Sokratas, kaip teigia Hadot, visada išlaikė gerą dozę besišypsancio miesčioniškumo, kurio nė pėdsako nelieka Diogeno ir kinikų gyvenime<sup>139</sup>.

Rekonstruodamas Diogeno gyvenimo būdą (kaip jis galėjęs atrodyti amžininkams), Peteris Sloterdijkas pabrėžia jo laisvę nuo materialių troškimų. Žinoma, kad Diogenas gyveno statinėje ir iš tiesų nieko neturėjo, todėl galėjo sukrėsti amžininkų sąmonę; panašiai vėliau, jau krikščionybės laikais, taip savo amžininkus sukrėtė pranciškonai. Ši laisvė Diogeniui tapo neįtikėtino linksnumo pagrindu: „Esi tarsi dievas, kai nieko nereikia, ir panašus į dievą, kai reikia tik nedaug“. Todėl Aleksandras Didysis ir sakė, kad, jei nebūtų Aleksandras, norėtų būti Diogenas.

Kaip formuluoja Sloterdijkas, kinizmas buvo graikų įžūlumo filosofija<sup>140</sup>. Jis be pagrindo laikomas vien satyros spektakliu, pusiau linksmu, pusiau nešvankiu epizodu. Tai buvo subversyvus, priešin-

<sup>139</sup> Pierre Hadot, *Antikos filosofija – kas tai?*, p. 130–131.

<sup>140</sup> Peter Sloterdijk, *Ciniškojo proto kritika*, iš vokiečių kalbos vertė Teodoras Četrauskas, Vilnius: Alma littera, 1999, p. 136–219.

gas „aukštajai“ Platono teorijai, žemosios teorijos variantas, kurio pirmajame plane atsiduria groteskiška praktika. Kinikai elgėsi kaip juokdariai, klounai, o jų argumentai buvo gyvuliškasis žmogaus kūnas ir jo gestai. Formaliai kinikai buvo artimi antikiniam mimui<sup>141</sup>, kurio spektaklių temos sukdavosi apie gyvulišką žmogaus prigimtį, o aktoriai dažnai vaidindavo apnuoginę apatinę kūno dalį<sup>142</sup>. Su tokio- mis pat temomis dirbo ir Diogenas, tik jo tikslai buvo kiti – jis kūrė filosofinį diskursą klouno kalba. Kai Platonas paskelbė, kad žmogus yra beplunksnis dvikojis padaras, Diogenas, nupešęs vištos plunksnas, atnešė ją į mokyklą ir pasakė: „Tai Platono žmogus“; dėl to buvo pridurta: „Su suplokštėjusiais nagais“. Gerai žinomas pantomimiško- sios Diogeno filosofijos pavyzdys yra jo vaikščiojimas Atėnų gatvėmis vidury dienos su uždegtu žibintu sakant: „Ješkau žmogaus“. Juokas buvo Diogeno ginklas – filosofinę kompetenciją jis naudojo, kad pa- sišaipytų iš rimtųjų kolegų. Jo įsitikinimu, išmintis reiškiasi tuo, kad svarbiausiems gyvenimo dalykams nėra jokios teorijos, – reikia ryžtis blaiviai ir linksmai egzistencijai. Todėl suprasti Diogeno filosofiją la- biausiai padeda anekdotai. Kai Aleksandras Didysis kreipėsi į Dioge- ną, drybsantį prie savo statinės, tardamas: „Prašyk, ko nori“, šis atsą- kęs: „Neužstok man saulės“.

Visai dėl kitų priežasčių į juoko filosofijos tradiciją pateko Dio- geno amžininkas Aristotelis (384–322 m. per. Kr.). Pirmiausia dėl paprastos, bet Viduramžių ir Renesanso protus labai jaudinusios min- ties, kad iš visų gyvūnų tik vienintelis žmogus gali juoktis, suformu- luotos veikle *Apie gyvūnų dalis* (III knyga, 10 skyrius). Humanistams ji buvo bene autoritetingiausia nuoroda į juoko svarbą<sup>143</sup>. Kita vertus, iki šiolei aktualus Europos kultūros tradicijai išlieka Aristotelio kome- dijos žanro apibrėžimas *Poetikoje*:

<sup>141</sup> Mimas – drastiški realistiniai dorėninės graikų epochos dramos fragmentai su dialo- gais, kurių pagrindinė tematika buvo kūno „apačia“. Mimas paveikė Aristofano komediją, o vėliau Romos komedijos raidą, ypač Plautą.

<sup>142</sup> Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru lalk: Od antyku do romantyzmu*, Warszawa: Państwo- wy Instytut Wydawniczy, 1970, p. 38.

<sup>143</sup> Žr., tarkime, eiliuotą François Rabelais *Gargantiua ir Pantagriuelio* įžangą.

Komedija, kaip sakėme, yra morališkai blogesnių žmonių imitacija, tačiau ne viso jų blogumo, o apsiribojanti juokingumu, nes juokingumas yra bjaurumo dalis. Iš tikrųjų juokingumas – tai tam tikras trūkumas ir toks bjaurumas, kuris neteikia skausmo ir yra nekenksmingas. Kaip tik taip bjauriai išdarkyta, pavyzdžiui, komiška kaukė, tačiau joje nėra nieko skausmingo.<sup>144</sup>

Imitacija, su kuria susiduriame komedijoje, pasirenka deformuotą, nukrypusią nuo normos, bjaurią tikrovę, „pertrūkį kasdienės tikrovės audinyje“<sup>145</sup>, o komiškoji reprezentacija atskleidžia tokio pobūdžio tikrovės nederbę ir prieštarumą. Juokingumą Aristotelis apibrėžia kaip bjaurumo dalį ir trūkumą, kuris vis dėlto turi būti saikingas – toks, kuris neteiktų skausmo ir nekeltų pavojaus (būtų nekenksmingas). Kai Aristotelis iliustruoja komedijos juoko saikingumą komiškos kaukės, kuri neturi „nieko skausmingo“, pavyzdžiu, jis atrodo mažiau suprantamas. Šiuolaikiniam žmogui išlikusios graikų teatro kaukės nėra juokingos pačios savaime. Jų keliamas juokas turėjo semtis galių iš ritualinių komedijos šaltinių.

Aristotelio apibrėžimas pasirodė aktualus ne tik dramos teorijos srityje. Tarkime, nuo Aristotelio komedijos apibrėžimo implikacijų fenomenologinį juoko tyrimą pradeda rusų filosofas Leonidas Karasiovas<sup>146</sup>. Jis kalba apie juoko paradokšą, kuris yra juoko artumo ar net sutapimo su blogiu pasekmė. Tačiau kitaip nei kitos žmogaus reakcijos, kurios daugiau ar mažiau atitinka savo dirgiklius, juokas blogio neatitinka – priešingai, jį neigia, tačiau ryšį su juo išsaugo. Apie tai liudija ir juoko grimasa – iššiepti dantys, trūkčiojantis veidas, lojimo garsas ar dusulio spazmai. Atidžiai tyrinėjęs žmogaus išraiškas, Leonardo da Vinci rašė: „Besijuokiantis nesiskiria nuo verkiančio nei akimis, nei burna, nei skruostais, tiktai nejudria antakių padėtimi. To, kuris verkia, veide jie yra sujėję, o to, kuris juokiasi, – pakilę“<sup>147</sup>.

<sup>144</sup> Aristotelis, *Poetika*, p. 282.

<sup>145</sup> Peter L. Berger, *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*, p. 18.

<sup>146</sup> Л. В. Карасев, *Философия смеха*, Москва: РГГУ, 1996.

<sup>147</sup> Cit. pagal: *Ten pat*, p. 216.

Juoko paradoksalumą, ryšį su blogiu, Karasiovo nuomone, pavirtina ir tai, kas sudaro tikrąją juoko opoziciją, būtent – gėda dėl kokio nors blogo poelgio, žodžio, minčių, intencijų ir pan. Įprasta manyti, kad juokas priešingas ašaroms. Tačiau juokas ir ašaros – tai dvi skirtingos emocijų raiškos, kurios, beje, gali turėti tą patį šaltinį, plg.: laimės ašaros, juokas kaip atsakas į siaubą. Tuo tarpu gėda yra susijusi su blogiu. Ji priskirtina juoko objektui ir turi su juoku bendrų savybių: kaip ir juokas, ji intelektualiai (kad pajustum gėdą, turi suvokti savo blogį) ir kūniška (t. y. turi išorinę ir nevalingą raišką). Kita vertus, gėda nuo juoko radikaliai skiriasi: juoko raiška efektingesnė – iššiepti dantys, stiprus garsas ir kūno judesiai; gėda patiriama viduje ir reiškiasi be garso, tyliai, bet yra pastebima dėl nevaldomo raudimo. Juokas gali užkrėsti kitus, yra socialus, o gėda individuali.

Nuosekliausia antikinė juoko reiškinių, ypač sąmojo, analizė yra pateikta Marko Tulijaus Cicerono (106–43 m. pr. Kr.) veikalo *Apie oratorių* (55 m. pr. Kr.) antrojoje knygoje, 217–290<sup>148</sup>. Keldamas juoko ontologijos klausimą, Ciceronas prisimena Demokritą: norint žinoti, kas yra juokas, reikia suprasti, kaip jis atsiranda, kur jo vieta mūsų kūne; kodėl jis išsiveržia, o mes negalime jo sulaukyti, kokiū būdu jis iš karto apima plaučius, burną, gyslas, veidą ir akis. „Visa tai tegu aiškina Demokritas, nes man ne gėda nežinoti to, ko niekas nežino, teigia Ciceronas diskusijos dalyvio Cezario lūpomis.“<sup>149</sup> Ciceronas pripažįsta juokavimą esant labai efektinga retorine priemone. Juoko šaltinis arba juokingumo sritis, jo manymu, – tai visa kas niekinga ir bjauru, nes juokas beveik visada sukeliamas to, kas ženklina arba nurodo bjaurumą be bjaurumo. Oratoriui juokavimas yra labai naudingas ne tik todėl, kad sąmojis sutriuškina, sužlugdo, pažemina priešininką arba parodo paties oratoriaus patrauklumą, bet ir todėl, kad išsklaido liūdesį, sušvelnina griežtumą ir padeda spręsti nesusipratimus.

<sup>148</sup> Цицерон, *Об ораторе*, пер. Ф. А. Петровского, Цицерон, *Три трактата об ораторском искусстве*, под ред. М. Л. Гаспарова, Москва: Наука, 1972, p. 177–191.

<sup>149</sup> *Ten pat*, p. 178.



Reikalaudamas žiūrėti juokavimo saiko, Ciceronas panašus į Aristotelį, tačiau jo srities – viešojo kalbėjimo – reikalavimai didesni: parodyti bjaurumą be bjaurumo reiškia įvilkti bjaurumą į priimtina formą. Tai sąmojo, o ne komedinio išjuokimo, kuris domino Aristotelį, atvejis. Įdomu pastebėti skirtumą tarp Cicerono ir Freudo sąmojo sampratų. Pastarasis tyrinėti sąmojų taip pat pradeda nuo formos, dėl kurios nepadorūs dalykai tampa mums priimtini, tačiau tuomet aiškinasi vidinius sąmojo motyvus. Tuo tarpu Ciceronas aistringai gina sąmojo kaip iškalbos ir ginčo elemento vertę, ignoruodamas tiek jo paskatas, tiek pasekmes. Taip ir pasireiškia skirtis tarp moderniojo ir antikinio mąstymo apie juoką.

Renesanso humanistinio sąjūdžio autoriai itin vertino satyrinius Lukiano iš Samosatos (apie 120–180) dialogus. Juos versdami bendradarbiavo ir lenktyniavo Erazmas ir Thomas More'as (1478–1535). Lukiano satyros ir ironijos patirtys atsispindėjo ir More'o *Utopijoje* (1516), ir Erazmo *Pagiriamajame žodyje kvailybei*<sup>150</sup>. Bachtinas Lukiano dialogus laikė vienu svarbiausių antikinių juoko filosofijos šaltinių, maitinusių (greta Aristotelio ir *Hipokrato romano*) Rabelais kūrybą. Bachtinui buvo svarbu pabrėžti Lukiano juoko ryšį su požeminiu pasauliu ir mirtimi, dvasios ir kalbos laisve (dialogai *Menipas, arba Kelionė į požemių karalystę; Pokalbiai mirties karalystėje; Charonas, Hermis ir visokie mirusieji; Charonas ir Menipas*)<sup>151</sup>. Tačiau Lukiano juoką galima interpretuoti ir kitaip: nepaisant grakštaus sąmojo geriausiuose kūriniuose, „jo kūrybos visuma dvelkia kažin koku šalčiu ir liūdesiu, nes autoriui nieko nėra šventa, jis viską neigia, viską kritikuoja, iš visko tyčiojasi“<sup>152</sup>.

Populiariausias Lukiano herojus yra Menipas (III a. pr. Kr.), istorinė asmenybė, kinikas ir satyrikas. Jo vardu pavadintas Menipo satyros (menipėjos) žanras, kuriame keliamų klausimų rimtumas deri-

<sup>150</sup> Gintautas Mažeikis, „Užmirštas utopijos gebėjimas“, Tomas Moras, *Utopija*, iš lotynų kalbos vertė Leonas Valkūnas, Vilnius: Vaga, 2010, p. 25.

<sup>151</sup> М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, p. 81–82.

<sup>152</sup> Dalia Dilytė, *Antikinė literatūra*, p. 182.

namas su jų komiška traktuote<sup>153</sup>. Dialoge *Ikaromenipas, arba Polėkis virš debesų* Menipas atsiduria dausose pas Dzeusą ir stebi žemę kaip teatro sceną. Palyginęs žmones su choristais, kurie vietoj darnios melodijos kiekvienas traukia savo giesmę, Menipas apibendrina:

tokia nederme ir grindžiamas žmonių gyvenimas, nes jie traukia ne tik nedarnią gaidą, bet ir apsirengę yra skirtingai ir žengia į priešingas puses; jų mintys prieštaringos, kol choro vadovas išvys kiekvieną jų iš scenos, sakydamas, jog jis čia neberekalingas. Nuo to laiko žmonės praranda savo ankstesnius skirtingumus, nutilę nebetraukia tos mišrios, nedarnios giesmės. Ir viskas, kas atsitinka tame margame ir įvairiame teatre, iš tikrųjų kėlė juoką.<sup>154</sup>

Tarsi iš teatro ložės stebimo gyvenimo juoko motyvas sugriš į filosofiją po 2000 metų Bergsono *Juoke* (1901).

### 3. XVIII a. išsilavinusios draugijos juokas: Immanuelis Kantas

Immanuelis Kantas (1724–1804) apmąstė sąmojų ir juoką, kuris skambėjo tuometėje išsilavinusių žmonių aplinkoje. Nors apie Kantą esame įpratę galvoti kaip apie itin disciplinuotą, santūrią ir savo gyvenimą išimtinai dvasine veikla apribojusią asmenybę, jo išvalgos apie juoką ir subtilus jų dėstymo humoras leidžia spėti, kad XVIII a. klestėjusi salono kultūra jam buvo pažįstama.

Mintis apie juoką Kantas išdėstė „Pastaboje“ prie 54 paragrafo *Sprendimo galios kritikoje* (1790). Jas galima laikyti visų trijų juoko teorijų iliustracija, parodančia, kad iš esmės teorijos akcentuoja skirtingus juoko reiškinių aspektus, o ne skirtingus juoko reiškinius. Su pranašiojo juoko tradicija siejasi Kanto komiškumo apibrėžimas: „Visa, kas sukelia smagų nesulaikomą juoką, turi turėti ką nors absurdiška“<sup>155</sup>.

<sup>153</sup> Michail Bachtin, *Dostojevskio poetikos problemos*, iš rusų kalbos vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 1996, p. 132–140.

<sup>154</sup> Lukianas, „Ikaromenipas, arba polėkis virš debesų“, Lukianas, *Dievai, heteros, pranašai*, iš graikų kalbos vertė Leonas Valkūnas, Vilnius: Vaga, 1975, p. 108.

<sup>155</sup> Immanuelis Kantas, *Sprendimo galios kritika*, p. 188–189.

Kanto pasiūlytas juoko aiškinimas labai artimas nervinės iškrovos teorijai, kadangi numano ir pabrėžia juoko kūniškumą ir nepriklausymą sprendimo galiai. Juoką keliančių temų poveikį žmogui Kantas palygino su muzikos poveikiu. Abu jie teikia pasitenkinimą dėl

žaismo estetinėmis idėjomis arba ir intelektualiais vaizdiniais, kuriais galiausiai nieko nemąstoma ir kurie pačia savo kaita gali vis dėlto teikti gyvą pasitenkinimą; tuo jie pakankamai aiškiai parodo, kad pagyvinimas abiem atvejais tėra kūniškas, nors ir sukeltas sielos idėjų, ir kad sveikumo jausmas dėl tą žaismą atitinkančio vidinių organų judėjimo yra viskas, kas išgirta kaip subtilus ir dvasingas nuotaikingos draugijos pasitenkinimas. Ne spręsmas apie garsų ar sąmojų harmoniją, kuri su savuoju grožiu čia tėra būtina priemonė, bet suintensyvėjusi kūno gyvybinė veikla, afektas, kuris sukelia vidinių organų ir diafragmos judesius, žodžiu, sveikumo jausmas (šiaip jau be tokios paskatos sveikata neįjuntama) – štai kas yra pasitenkinimas, kuris patiriamas dėl to, kad kūną galima paveikti taip pat per sielą ir pasitelkti ją kaip kūno gydytoją.<sup>156</sup>

Todėl Kantas mano, kad galima ramiai sutikti su Epikūru, jog kiekvienas pasitenkinimas, net jeigu jo dingstis buvo estetiškos idėjos sužadinančios sąvokos, yra

*gyvūniškas*, t. y. kūniškas, pojūtis, ir tuo nė kiek nepakenkiama nei *dvasiniam* pagarbos moralinėms idėjoms *jausmui*, kuris yra ne pasitenkinimas, bet savigarba (pagarba žmonijai mumyse), mus iškelianti virš tokio pasitenkinimo poreikio, nei net ne tokiam kilniam *skonio* jausmui.<sup>157</sup>

Voltaire'as sakė, kad dangus kaip atsvarą daugeliui gyvenimo vargų mums davė du dalykus – viltį ir miegą. Kantas mano, kad jam derėjo pridėti ir juoką.

Kanto aprašytas juoko mechanizmas atliepia neatitikimo teoriją:

*Juokas yra afektas, kurio šaltinis – įtempto laukimo staigus pavirtimas į nieką.* Būtent šis pavirtimas, kuriuo intelektas tikrai neapsidžiaugia, vis dėlto netiesiogiai akimirksniui labai gyvai nudžiugina. Vadinas, priežastis turi būti vaizdinio įtaka kūnui ir kūno grįžtamasis poveikis sielai, ir

<sup>156</sup> *Ten pat*, p. 188.

<sup>157</sup> *Ten pat*, p. 191.

ne todėl, kad vaizdinys objektyviai yra pasitenkinimo objektas (argi gali teikti pasitenkinimą apviltas lūkestis?), bet vien dėl to, kad jis, kaip vien tik vaizdinių žaismas, atstato gyvybinių jėgų pusiausvyrą kūne.<sup>158</sup>

Taip neatitikimas tarp įtampos (laukimo ir tikėjimosi sulaukti kažko didinga) ir rezultato (nieko) veda prie nervinės iškrovos, kuri suteikia kūniško pasitenkinimo jausmą net tuomet, kai intelektas nesidžiaugia. Kitas svarbus Kanto nurodytas juoko aspektas yra iliuzijos momentas: „Pažymėtina, kad <...> pokšte visada turi būti kažkas, kas akimirksnį gali apgauti“<sup>159</sup>.

Priešingai nei ankstyvieji romantikai, svaigę nuo humoro galiemybių ir prilyginę jį pačiam grožinės kūrybos aktui, Kantas manė, kad humoras nesusijęs su dailiųjų menų kūrėjo talentu, „nes dailiojo meno objektas visada turi pats savaime atrodyti orus, ir todėl jį atvaizduojant reikalingas tam tikras rimtumas, panašiai kaip sprendžiant šito reikalauja skonis“<sup>160</sup>. Tuo tarpu humoras yra talentas susikurti tam tikrą sielos nusiteikimą, kai apie visus daiktus sprendžiama visai kitaip, negu įprasta (net priešingai), ir vis dėl to pagal tam tikrus proto principus. Tačiau tai nereiškia, kad Kantas nuvertino humorą. Jis manė, kad priemonių sukelti protingiems žmonėms juoką sunku rasti. Tam būtinas sąmojis, arba „džiugios nuotaikos originalumas“, kurio labai retai pasitaiko. Ypač kai lygini su tokiais dažnais talentais kaip „poetizuoti *susukant galvą* – kaip daro mąstytojai mistikai, *nu-sisukant sprandą* – kaip daro genijai, taip pat *širdį veriant*, kaip daro sentimentalių romanų autoriai (ir į juos panašūs moralistai)“<sup>161</sup>, – teigia šypsodamasis Kantas.

<sup>158</sup> *Ten pat*, p. 189.

<sup>159</sup> *Ten pat*, p. 190.

<sup>160</sup> *Ten pat*, p. 192.

<sup>161</sup> *Ten pat*, p. 191.

#### 4. Filosofinis juoko svaigulys: vokiečių romantikai

Svaigulį čia privalu suprasti kaip sąmonės būseną, atsirandančią iš staiga atsivėrusio dalykų, apie kuriuos nebuvo galvota, kad jie yra, suvokimo. Jis nebūtinai numano dramatišką stovėjimą ant bedugnės krašto – autoironiškas subjektas turi galimybę į save žiūrėti su distancija. Juokas ir svaigulys sukimba pirmosios vokiečių romantikų kartos tekstuose: Friedricho Schlegelio (1772–1829) fragmentuose apie romantinę ironiją, Augusto Schlegelio (1767–1845) Vienos paskaitose apie dramą, taip pat jiems artimo vokiečių romanisto ir apsakymų autoriaus Jeano Paulio Richterio (1763–1825) *Parengiamosios estetikos mokyklos* (1804) skyriuose apie komiškumą ir humorą.

Juoko reikšmė filosofiniam svaiguliui dvejopa. Iš klasicizmo niekintos juoko kultūros romantikai semiasi medžiagos: savitai interpretuoja Sokrato ironiją, siedami jos formą su italų *commedia dell'arte*, iš naujo atranda Aristofano komedijas, kurios leidžia kalbėti apie žmogaus galimybių beribiškumą, kvailiojimo prasmę ir juoko svarbą. Romantikai pagrindžia romantinio komiškumo formą ir pasaulėžiūrą – humorą – ir įtvirtina šią humoro reikšmę Europos kultūroje.

Juoko svaigulys kartu yra ir romantikų atsiribojimo nuo biurgeriškosios kultūros pasekmė. Biurgeris yra sumanus ir atsargus, netgi linksmindamasis, netgi per šventes. Tačiau kultūros istorija žino linksmybę ir užsimiršimą, kurių pavyzdžiu romantikams tapo Aristofanas, jo komedijų „chaosas“ ir polėkis viską griauti ir statyti iš naujo. Broliai Schlegeliai pirmieji pradėjo kalbėti apie Dionisijas kaip antikinio teatro ir dramos ištakas, apie Dionisijų tradicijos tęsinį Europos tautų karnavaluose ir Užgavėnių linksmybėse. Į kultūros diskursą jie sugrąžino ritualinio šventės juoko temą, kuri legitimavo ir pateisino dionisišką ekstatinį šventės juoką.

Neatsitiktinai Dionisijų motyvai nuspalvino net romantinės ironijos sampratą. Pati samprata neimplikuoja būtino komiškumo ar

komiškų efektų ir juoko. Friedrichas Schlegelis yra linkęs ją suartinti su Sokrato ironija ir todėl mano, kad ironijos „tikroji tėvynė“ yra filosofija, o ne retorika. Tačiau poezija gali pakilti iki sokratiškosios mūzos aukštumų. Yra daugybė senų ir naujų kūrinių, visiškai persmelktų „dievišku ironijos kvėpavimu. Juose gyva tikra transcendentinė bufonada“, kuri „vidujai yra nusiteikimas žvelgti į visa, kas žemiška, taip pat ir savo meną, padorumą ar genialumą, iš be galo tolimo taško“ – o „išoriškai, pagal atlikimą“ tai „paprasto gero italų bufono mimika“<sup>162</sup>. Ironijos ryšys su italų liaudies komedija, o per ją – su kultinio juoko tradicija (neatsitiktinai ironija vadinama nesibaigiančiu savęs pačios parodijavimu), buvo vienas iš tiltų, kuriais Schlegelis tvirtino ryšį tarp romantizmo literatūros ir senosios graikų kultūros: „Romanai – mūsų dienų sokratiškieji dialogai. Šioje laisvoje formoje gyvenimiška išmintis rado prieglobstį nuo mokyklinės išminties“<sup>163</sup>. Todėl romantinė ironija yra „paradokso forma“: „visa, kas gera ir didu, yra tuo pat metu paradoksalu“<sup>164</sup>.

Sokrato ironija – vienintelis visiškai nevalingas ir kartu iki galo apgalvotas apsimetimas (*Verstellung*). Čia viskas yra pokštas ir viskas rimta. Ji sukelia neišsprendžiamo prieštaravimo tarp laisvės ir sąlygotumo, tarp negalimybės ir būtinybės įspūdį, tačiau besąlygiška ironijos laisvė, leidžianti pakilti net virš savęs paties, juos išsprendžia. Pokšto, apsimetimo-iliuzijos, bufonados sąvokos bei gan laisva Sokrato interpretacija siejo romantinės ironijos sampratą su antikinė juoko kultūra. Vėlesnysis romantizmas atsigrėžė į krikščionybės ideologiją, ir vėlyvoji ironijos samprata nuo juoko atsijo.

Friedricho Schlegelio brolis Augustas, literatūros istorikas, Shakespeare'o vertėjas, teatro kritikas, ponios de Staël bičiulis ir jos vaikų mokytojas, buvo didelis Aristofano ir Shakespeare'o komedijų gerbėjas. 1809–1811 m. Vienoje skaitytose paskaitose komedijos isto-

<sup>162</sup> Фридрих Шлегель, «Критические фрагменты», Фридрих Шлегель, *Эстетика. Философия. Критика* 1, пер. с немецкого Ю. Н. Попова, Москва: Искусство, 1983, p. 283.

<sup>163</sup> *Ten pat*, p. 281.

<sup>164</sup> *Ten pat*, p. 283.

riją jis išdėstė kaip laipsnišką poezijos ir stichiško juoko nykimą – nuo Aristofano iki Molierė, kurį jis laikė komedijos nuosmukio Naujaisiais laikais kaltininku. Schlegelis buvo įsitikinęs, kad komediją reikia analizuoti atsižvelgiant į jos santykį su tragedija, apie kurį Platono *Puotoje* užsimena Sokratas. Toks santykis yra parodija, apimanti viską – temą, herojus, pastatymą, muziką, šokį, mimiką ir pan.<sup>165</sup> Kita vertus, kaip ir tragedija, senoji komedija yra labai toli nuo realybės. Tragiškumo ir komiško priešprieša, anot Schlegelio, pasireiškia tuo, kad tragedija susijusi su rimtimi, o komedija – su pokštu. Rimtumas – tai dvasios galių koncentracija ties vienu tikslu, todėl kartu – ir jų veiklos apribojimas. Priešingas, komiškas, principas pasireiškia išoriniu netikslingumu, dvasinių galių neribojimu. Komedija kaip žanras yra tuo geresnė, kuo plačiau naudojasi sielos galimybėmis ir kuo itiniam pateikia betikslio žaidimo ir nežabotos savivalės regimybę. Komiškumas sustiprėja ten, kur tikslo nebuvimas tampa vis akivaizdesnis, o klaidos, nesupratimai, bergždžios pastangos ir pan. pavirsta į nieką.

Rimtąjį idealą („vientisą ir harmoningą juslinio žmogaus tapimą dvasiniu“) Schlegelis supriešina su komiškuoju idealu. Kartu jie dialektiškai susiję: sąmojis ir pašaipą gali kalbėti apie rimtus dalykus – pavyzdžiui, žmogaus priklausomybę nuo gyvuliškųjų instinktų. Rimtasis idealas susijęs su tikslingumu ir apribojimais, o komiškas – su chaosu, netikslingumu, anarchija, dvasinių galių laisve. Tragikoje vidinė laisvė yra morali ir įsitvirtina per kovą su išorine būtinybe. Komikoje laisvė remiasi „betiksliu žaidimu“, o moralumo slopinami gyvuliškieji instinktai čia išsiveržia į paviršių. Kaip ir kiti romantikai, Augustas Schlegelis manė, kad gryniausia komiško išraiška yra Aristofano komedijos, kuriose komiška net pati forma, nulemta demonstruojamo betiksliškumo ir savivalės. Visas Aristofano kūrinys yra vienas milžiniškas pokštas, kuriame egzistuoja išstis juokingų epizodų, tu-

<sup>165</sup> Август Шлегель, «Чтения о драматической литературе и искусстве», пер. Т. И. Сильман, *Литературная теория немецкого романтизма*, под ред. Н. Я. Берковского, Ленинград: Издательство писателей, 1935, p. 232.

rinčių savo vietą ir akivaizdžiai nesidominčių vienas kitu, pasaulis<sup>166</sup>. Senosios komedijos esmę sudaro tai, kad komiška ne tik jos tema, bet ir temos interpretacijos būdas, kuris neleidžia į nieką žiūrėti rimtai. Tai fantastinis balaganas, linksmas sapnas, kuris galiausia baigiasi niekuo<sup>167</sup>. Kad palaikytų žaismingą žiūrovų nuotaiką spektaklyje, komedija turi vengti moralinio vertinimo, nes vertinimai ir užuojauta yra rimti dalykai, žudantys gerą nuotaiką. Autorius viską perkelia į proto sritį: „žmonės supriešinami kaip paprastos fizinės būtybės, kurios lyginasi savo jėgomis, suprantama, ir dvasinėmis“<sup>168</sup>. Šie parodomi kaip baisūs egoistai, patenkantys į tradicines komiškas situacijas.

Knygoje apie Rabelais Bachtinas aistringai tvirtino, kad karnavalinė pasaulėžiūra turi savo tiesą, kuri negali būti suformuluota kitos pasaulėžiūros sistemoje, – tačiau pačią tiesą diskretiškai nutylėjo. Augusto Schlegelio ji suformuluojama atvirai: žmogus yra priklausomas nuo gyvuliškųjų instinktų. Tačiau ši tiesa nėra moraliai įvertinama nei Aristofano komedijose, nei karnavale, kurių tikslas – komiškas katarsis, kylantis iš neribotos vaizduotės sukkelto komedinio kvailiojimo ir šėlsmo.

Vokiečių romantizmo orbitoje susiformavusios juoko išvalgos buvo panaudotos Jeano Paulio Richterio (1763–1825) veikale *Paruošiamoji estetikos mokykla* (1804), kuriame jis pateikė sudėtingą juoko, komiškumo ir humoro sampratų sistemą, turėjusią pagrįsti, paaiškinti, įteisinti ir sureikšminti komiškosios literatūros svarbą. Tokių tikslą didele dalimi lėmė ir tai, kad pats šio išsamaus veikalo autorius buvo komiškųjų romanų ir apsakymų autorius, teigęs, kad humoras nebūtinai turi būti teisinamas išoriniais tikslais – juokaujantįjam jis teikia malonumą pats savaime.

Jeanas Paulis, tokiu vardu pasivadinęs Jeano Jacques'o Rousseau garbei, į komiškumą žvelgė kaip į privalomą išvirkščiąją rimtumo pusę. Jis teigė, kad vokiečiams trūksta juokavimo, nes trūksta rim-

<sup>166</sup> *Ten pat*, p. 234.

<sup>167</sup> *Ten pat*, p. 240.

<sup>168</sup> *Ten pat*, p. 244.



tumo, kurį pakeičia viską sulyginantis sąmojis, vienodai puolantis gerą elgesį ir ydas, juos kartu sunaikindamas. Būtent todėl prancūzai, mėgstantys erzinti, humoro ir poetinės komikos atžvilgiu mažiausiai gali lygintis su rimta britų tauta. Paryžiuje, puoselėjusiame sąmojin-go pokalbio kultūrą, Jeano Paulio nuomone, juokas virsta sukaustyta užuomina – tuo tarpu rimtieji ispanai sukuria daugiausia komedijų ir jose būna net po du arlekinus<sup>169</sup>. Dar daugiau: Jeanas Paulis įsitikinęs, kad rimtumas yra juokavimo sąlyga. Griežtam šventikų luomui priklausė François Rabelais, Jonathanas Swiftas, Laurence'as Sterne'as, o pastarieji du dar buvo kilę iš nykiosios Airijos. Kai Nyderlanduose siautėjo hercogas Alba, Miguelis de Cervantesas kalėjime rašė *Don Kichotą*, tuo tarpu Lope de Vega buvo inkvizicijos patikėtinis, bet rašė linksmas komedijas. Praradęs ankstesnę atšiaurumą, Leipcigas prarado Hansvurstą<sup>170</sup>. Kita juoko trūkumo priežastimi Jean Paulis laikė vokiečių miesčioniškumą – tai, kad jie daugiau rūpinasi ir saugo šeimoms garbę, nei pilietišškai domisi visuomenės reikalais.

Su komiškumu susijusiais klausimais Jeanas Paulis diskutavo su Kantu, kurio juoko apibrėžimas – „toks neaiškus ir toks teisingas“ – jam neatrodė pakankamas, o išvados apie humorą – netgi nepriimtinos. Tiesos dėlei reikia pasakyti, kad Kanto juoko diskursas yra aiškesnis nei Jeano Paulio – šis turi daugybę įdomių idėjų, bet joms išreikšti naudoja pernelyg žaismingą stilių.

Priešingai nei Kantas, Jeanas Paulis teigė, kad komiškas yra ne tik laukimo virsmas nieku, bet juokingas yra ir kažko atsiradimas iš nieko. Šią mintį pagrįstų senosios komedijos ir aikštės kultūros triukai, skirti stebinti ir juokinti, – tuo tarpu Kantas svarstė apie gyvenimo reiškinius, sąmojų ir humorą kasdienybėje. Komiškumas, anot Jeano Paulio, gali būti susijęs tik su proto sfera, ir tai tik su maža jos dalimi – beprotyste.

<sup>169</sup> Arlekinas – ritualinėje juoko praktikoje susiformavęs liaudies juoko kultūros personažas, klounas, juokdarys, *commedia dell'arte* veikėjas.

<sup>170</sup> Жан-Поль, *Приготовительная школа эстетики, вступит. статья, сост., перевод и комментарии* А. В. Михайлова, Москва: Искусство, 1981, p. 141. Hansvurstas – liaudies (taip pat ir lėlių) komedijos personažas juokdarys.

Regisi, kad sėkmingiausiai šiuo juokingumo aspektu pasinaudojo Nikolajus Gogolis *Pamišėlio užrašuose* (1835). Juokingumą Jeanas Paulis apibūdina priešindamas ne tragiškumui ar sentimentalumui, bet pakylėtumui, t. y. aukštajam patosui. Kaip ir pakylėtumo atveju, komiškumas patiriamas subjektyviai. Tik mūsų vaizduotė leidžia mums kontrastiškai pamatyti komiškumą kaip nesusipratimą ar nesąmonę. Kodėl juokiamės iš Sančo Pansos pastangų, kai jis visą naktį prakymo virš mažos duobės, galvodamas kybą virš bedugnės? Nes mūsų matymas ir žinojimas leidžia pamatyti, kad paskutines jėgas įtempęs herojus iš tiesų stengėsi visai be reikalo. Ir niekada nesijuokiamo iš savęs tuo metu, kai veikiamo, nebent kitą akimirką, kai tampame sau antruoju aš. Komiškumas kyla iš kontrasto tarp to, kas yra iš tiesų, ir to, kas turėtų būti.

Komiškasis malonumas, teigia Jeanas Paulis, kyla iš galimybės minčiai judėti trimis plotmėmis, susiliejančiomis viename vaizdinyje: mūsų pačių tikrąja plotme, svetima tikrąja plotme ir svetima iliuzine plotme, kurią įsivaizduojame. Reginys verčia nuolat keisti išsiskiriančias plotmes ir jomis žaisti, todėl prievarta laipsniškai pereina į linksmą laisvę. Taigi komiškumas – tai atsipalaidavusio ir į laisvę paleisto proto malonumas, arba vaizduotė ir poezija. Ši proto malonumą nuo kitų skiria trys elementai: pirma, čia neprisiskverbia stiprus jausmas, komiškumas slysta taip, kad tarp proto ir širdies neatsiranda trinčių. Antra, komiškumo ir sąmojo kaimynystė prote. Trečiasis komiškojo malonumo elementas – neapibrėžtumo žavesys, kutenantis sielą svyravimas tarp netikro nemalonumo ir malonumo. Todėl juokingumas amžinai priklauso baigtinės dvasios svitai<sup>171</sup>.

Tuomet kaipgi įmanomas *romantinis komiškumas*, t. y. komišku-  
mas, susijęs su beribiškumu? – klausia Jeanas Paulis. Įmanomas – tai humoro forma, nes humoras – tai begalinio kontrasto forma<sup>172</sup>. Humoras – centrinė Jeano Paulio estetikos sąvoka, kuri reiškia atvirkščią pakylėtumą.

<sup>171</sup> *Ten pat*, p. 146–147.

<sup>172</sup> *Ten pat*, p. 148.

Humorui būdingi keturi bruožai. Pirma – *visuotinumumas*. Humorą nukreiptas ne prieš individualybę, bet prieš baigtinumą, kuri įveikia priešindamasis pačiai jo idėjai. Jam egzistuoja ne paskiros kvailybės ir kvailiai, bet Kvailybė ir pamišęs pasaulis; ne gyvenimiškos kvailybės, o žmogaus kvailybė apskritai. Humoro visuotinumumas gali reikštis ir pasikirai: universalus Carlo Gozzi, Sterne'o, Voltaire'o, Rabelais humoras reiškiasi ne dėl konkrečių jų užuominų, bet jų nepaisydamas, – kaip didi antitezė visam gyvenimui. Shakespeare'as sąmoningai, Cervantesas mažiau sąmoningai – abu slepiasi už beprotybės kaukės ir iki kraštutinumo išdidina panieką pasauliui Hamleto, melancholiškų juokdarių, Don Kichoto paveikslais.

Naujosios estetikos mokyklos (taip Jeanas Paulis vadina romantikus) komiškumas turi tapti humoru. Šios mokyklos mokiniai burleskose, dramose ir parodijose išreiškia aukštesnę komišką pasaulio dvasią nei ankstesnieji skundikas ar kalėjimo kunigas (t. y. satyros autorius), kuris į paskutinę kelionę palydi vieną kvailį. Nors kartais ši dvasia ir pasirodo netašyto prasčioko paveikslu.

Antroji humoro ypatybė – *begalinė jo idėja*. Humorą nusileidžia į pragarą, kad pakiltų į dangų. Kai žmogus žvelgia į žemiškąjį pasaulį iš nežemiškų aukštybių, kaip daro teologija, žemė taip sumenksta, kad pranyksta. Humorą šiuo mažu pasauliu matuoja ir sujungia begalybę, o tuomet kyla juokas, kuriame esti ir didybė, ir skausmas<sup>173</sup>. Humorą, kitaip nei senovės juokai, šiek tiek nuteikia rimtumui: jis vaikšto be koturnų, bet dažnai su tragiška kauke – bent jau rankoje. Senovės graikai pernelyg džiaugėsi gyvenimu, kad jį humoristiškai niekintų. Humoristinių senųjų vokiečių požiūrį išreiškia farsų juokdarys, kuris yra šėtonas. Tai geniali idėja – visiškas dieviškojo pasaulio išvertimas, jo šešėlis. Bet šėtonas pernelyg neestetiškas, jame per daug nemalonaus skausmo. Todėl senosios prancūzų misterijos, kai ateidavo laikas šventųjų kankinių ar Kristaus nuplakimui, patardavo: „Čia pasirodys arlekinas, ir tegu jis kalba, kad truputį pralinksminčių“<sup>174</sup>.

<sup>173</sup> *Ten pat*, p. 152.

<sup>174</sup> *Ten pat*, p. 153.

Humoras panašus į Josepho Haydno muziką: vieną melodiją panaikinanti kita, nuolat svyruojanti tarp *fortissimo* ir *pianissimo*, *presto* ir *andante*. Taip pat jis artimas skepsiui, nugalėtam priešišku, iš visų pusių puolančių nuomonių. Jis sukasi aplink savo ašį, svaigsta, ir jo paties sukimasis tampa viso pasaulio skriejimu. Trečias į humorą panašus reiškiny – Viduramžių kvailių šventės, kuriose vietomis keitėsi pradžia ir pabaiga, siela ir kūnas, visi luomai, statusai. Bet tokį humorą suprasti trukdo ne tiek mūsų išlavintas skonis, kiek sielos pagedimas<sup>175</sup>.

Trečiasis humoro bruožas – *jo subjektyvumas*. Kaip romantinis subjektyvumas susipriešino su klasikiniu objektyvumu, taip ir romantinis humoras yra perdėm subjektyvus. Aš groja pirmuoju smuiku, ir, kai tik gali, net savo asmeninio gyvenimo aplinkybes parodo komiškajame teatre – kad ir dėl to, jog sunaikintų jas poezijos galia. Nes humoristas – tai savo paties dvaro juokdarys ir italų teatro kaukių kvartetas, bet taip pat – direktorius ir režisierius<sup>176</sup>.

Ketvirtoji humoro ypatybė – *jo pasaulio kūniškumas*. Be juslinio konkretumo nėra komiško. Humoristinis kūrinys viską individualizuoja ir konkretizuoja – priešingai nei rimtas kūrinys, kuris stengiasi pirmajame plane parodyti bendrumą. Konkretumas gali išsilieti nesibaigiančiomis parafrazėmis, alegorijomis, kurių detalių gausa, kaip Sterne'o romanuose, komiškai parodijuoja Homero epo metaforas ir palyginimus.

Romantikų juoko teorija labiausiai yra nusipelnusi suvokiant komiškosios literatūros ir meno reiškinius. Joje juokas sietas su ritualinėmis šaknimis, įteisinta žemoji (karnavalinė) groteskinė vaizdinija. Grotesko apologija išreiškė romantinį pasipriešinimą klasikinio grožio sampratai ir meno hierarchizavimui. Groteskas buvo suvokiamas kaip grynoji, nesusaisyta išpareigojimo mėgdžioti tikrovę kūryba. Vėlesnės romantikų kartos juoką ir groteską demonizavo, siejo su šėtono veikla.

<sup>175</sup> Ten pat, p. 155.

<sup>176</sup> Ten pat.

Toks požiūris būdingas Charles'ui Baudelaire'ui, teigusiam, kad juokas – nuopuolio, velniškos garbėtroškos, simbolis, jis kyla iš pragaro<sup>177</sup>. Bachtinui atrodė, kad taip buvo iškreipta karnavalinės vaizdinijos prasmė<sup>178</sup>, nors Victorio Hugo kūryboje jis išvelgė Rabelais tradicijos tąsą.

Humoro kaip komiško formos įtvirtinimas leido romantiškams į juoko kultūros sritį įtraukti reiškinius, derinančius komišką ir rimtą požiūrius, prasmės ir beprasmybės žaismę, subtilaus ir šiurkštaus juoko galimybę.

## 5. Gyvenimo komedijos juokas: Henri Bergsonas

Čia svarbus trijų Henri Bergsono (1859–1941) esė rinkinys, publikuotas bendru pavadinimu *Juokas* (1900)<sup>179</sup>. Bergsono juoko koncepcija remiasi *gyvenimo teatro* metafora, kurią jis traktuoja pažodžiui: gyvenimas – tai teatras, kuriame yra scena ir žiūrovų salė. Tie, kurie stebi spektaklį, juokiasi; tie, kurie tampa reginiais, šios galimybės neturi. Dar daugiau: gyvenimo teatriškumas yra būtina juoko sąlyga. Žmogus ir jo gyvenimas niekada nesukeltų mums juoko, teigia Bergsonas, jei negalėtume pažvelgti į jį kaip į spektaklį, kurį stebime atitole, iš savo ložės. Todėl ir sąmojų plačiausia prasme jis apibūdina kaip sugebėjimą mąstyti dramatiškai, žiūrėti į daiktus *sub specie theatri*. Tai nereiškia, kad gyvenimas estetizuojamas. Net teatre juokas nėra grynai estetinis, teigia Bergsonas: komiškojo pobūdžio elementai gyvenime ir scenoje sutampa, ir apskritai komedija yra artimesnė gyvenimui nei drama, o gyvenime būna tokių scenų, kurias galima iš karto perkelti į teatrą.

<sup>177</sup> Apie tai žr. Baudelaire'o straipsnį: Charles Baudelaire, „De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastique“, *Oeuvres complètes de Baudelaire* 2(7), Bruges: Les Presses de l'imprimerie Sainte-Catherine (Bibliothèque de la Pléiade), 1938, p. 165–183.

<sup>178</sup> М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, p. 137–139.

<sup>179</sup> Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of Comic*, authorised transl. by Cloudesley Brereton, Fred Rothwell, Authorama – Public Domain Books (<http://www.authorama.com:80/laughter-1.html>; žiūrėta 2012 04 06).

Bergsono juoko teorija remiasi trimis teiginiais:

- 1) komiškas gali būti tik žmogus;
- 2) juokui būtinas širdies neįautrumas;
- 3) komiškumą regintis protas turi bendrauti su kitais protais.

*Komiškas gali būti tik žmogus.* Kaip teigė Bergsonas, vaizduotė turi savo filosofiją, pagal kurią žmogaus kūnas yra jo dvasios išraiška. Komiškumo pagrindas yra žmogaus kūno, proto, charakterio ar intelekto automatiškumas, kai žmogus pradeda kelti daikto įspūdį, kai forma (kūnas, žodis, pavidalas) pradeda dominuoti turinio (dvasios, prasmės, esmės) atžvilgiu. Gyvybės redukcija iki automato, fizinio žmogaus pavaldalo persvara prieš dvasingumą sukelia juoką. Tačiau nukrypimas nuo žmogiškumo normos prie tobulybės irgi komiškas. Tobulybė yra išvirkščioji komiškumo pusė, todėl ji taip pat juokinga, ir bjaurumas būtų arčiau gyvenimo normos nei visiška tobulybė. Juoko esmei nusakyti Bergsonas susieja du vaizdinius: netyčinį nugriuvimą, kuris juokingas kaip nukrypimas nuo normalaus elgesio, ir automatiškai atsistojančią į vertikalią padėtį lėlę (lėlytę linguolytę, *ванька-встанька, jack-in-the-box*). Komiškas pastarosios efektas kyla netikėtai ir be pabaigos kartojant vis tą patį judesį, o tai įmanoma tik automatui. Juokas kyla įsivaizdavus lėlės ir žmogaus judesių analogiją.

*Juokui būtinas širdies neįautrumas.* Komiškumui „perskaityti“ būtinai reikia žiūrovo. Besijuokiantis Bergsono žmogus už juoko objektą pranašesnis ne tik todėl, kad yra atsidūręs juoko subjekto pozicijoje, bet ir todėl, kad, priešingai nei komiškasis personažas, mato ir suvokia komizmą. Komiškumas nesąmoningas – žmogus nesuvokia savo komiškumo, yra „natūraliai“ komiškas. Visada juokinga ta asmenybės pusė, kurios nekontroliuoja sąmonė. Kad pamatytum komiškumą, reikia intelektualios reiškinių analizės, proto pastangos. Viena iš juoko sąlygų – širdies anestezija, neutralios zonos įsteigimas, kur žmogus žmogui yra tik reginys, bet ne būtybė, kuriai reikia užuojautos. Trūkumai ir ydos matomi ir suvokiami protu, jie negali ir neturi jaudinti. Jausmas ir įsijautimas – stipriausi juoko priešai. Čia galima prisiminti

Nietzsche's aforizmą: „Pokštas yra ne kas kita, kaip epigrama jausmo mirties tema“<sup>180</sup>. Kadangi komiškumas iškyla anestezuotame, nuo emocijų išvalytame suvokimo sektoriuje, jis labai panašus į teorinio protavimo būseną.

Kita vertus, Bergsonas neignoruoja juoko dviprasmybės, malonumo ir skausmo mišinio, apie kurį svarsto Platono Sokratas. Juokas nebūtinai kyla tiksliai iš gėrio troškimo ar teisingumo jausmo – jis yra nekontroliuojama reakcija, kaip atsakas į smūgį smūgiu. Todėl komiškumo įžvalga dažnai būna atsitiktinė, o pats komiškumas – primestas. Juokas neturi laiko žiūrėti, kam tenka smūgis. Šiuo požiūriu juokas negali būti absoliučiai teisus. Jis išreiškia linksmybę, yra poilsio rūšis, bet, kaip mano Bergsonas, filosofas jame visada ras nedidelę skausmo dozę. Kartu Bergsonas pripažino filosofinės analizės ribotumą, begalinę gyvenimo įvairovę, kurios išsemti negali jokia filosofinė koncepcija.

*Protas, kuriam reiškiasi komiškumas, turi bendrauti su kitais protais.* Nuo juoko objekto atskirtas juoko subjektas yra dominuojanti dauguma, absoliutus lėmėjas, kuris naudojasi teise spręsti apie objekto komiškumą. Toks pranašusis subjektas Bergsono koncepcijoje yra visuomenė, kuri, pasitelkdama juoką, atlieka auklėjamąją funkciją ir tobulina savo narius. Anot Bergsono, tai pagrindinė juoko funkcija. Visuomenė yra natūrali juoko aplinka, juokas – visuomeninis gestas, intuityviai naudojamas visuomenės gerovės labui. Bergsonas neturėjo omenyje skausmingų visuomenės problemų sprendimo. Analizuodamas komiškumą jis remiasi tuo pačiu juoko saiko jausmu, kuris buvo svarbus Aristoteliui ir Ciceronui. Juoko objektas neturi kelti nei grėsmės, nei skausmo. Auklėjamajai juoko funkcijai pavaldūs žmogaus trūkumai, kurie neleidžia jam natūraliai integruotis į visuomenę: savi-meilė, garbėtroška, kvailumas, tuštybė, išsiblaškyimas ir pan. Bergsono manymu, jie reiškiasi kaip tam tikras nukrypimas nuo žmogiškumo normos, tarsi žmogus pradėtų artėti prie negyvo automato.

<sup>180</sup> Friedrich Nietzsche, *Žmogiška, pernelyg žmogiška*, p. 331.

Bergsono juoko problematika tiesiogiai kilo iš jo plėtojamų gyvenimo filosofijos. Tokios juoko savybės kaip spontaniškumas, intuityvumas atitiko paties *élan vital* – gyvybės impulso – esmę. Bergsono mąstymas apie juoką ir komiškumą netikėtai atskleidžia gyvenimo kaip kūrybinio proceso sampratą teatriškumą.

## 6. Juokas ir slaptieji malonumo šaltiniai: Sigmundas Freudas

Sigmundas Freudas (1856–1939) sukūrė vieną reikšmingiausių XX a. juoko koncepcijų, išdėstyta knygoje *Sąmojis ir jo ryšiai su sąsąmone*<sup>181</sup> (1905)<sup>182</sup>. Apskritai Freudas laikėsi išskrovos juoko teorijos<sup>183</sup>, rėmėsi Spenceriu ir su pastaruoju diskutavo. Tačiau jo juoko svarstymai peržengia išskrovos teorijos ribas. Svarbiausias nuopelnas sietinas su juoko sociologija.

Veikale *Sąmojis ir jo ryšiai su sąsąmone* parodyta, kad sąmojis galimas tikrai kaip žmonių tarpusavio sąveika. Kad sąmojis pasiektų savo tikslą, reikia bent trijų juoko situacijos dalyvių – *sąmojo autoriaus, sąmojo objekto ir sąmojo klausytojo*. Kita vertus, Freudo apmąstoma juoko situacija – tai ne regimo ir paviršinio žmogaus kontaktas su kitais tokiais pat, o psichologinių individualybių susitikimas. Kiekvienas jų pasižymi psichinės struktūros savitumais, asmenybės polinkiais ir poreikiais, kurių konsteliacija lemia konkrečią psichinių procesų raidą. Psichoanalizė numano žmogaus sąmonės lygmenų dinamiką, procesus tarp skirtingų *psichinių arenų* (būtent tokį terminą Freudas vartoja knygoje apie sąmoją). Taip *Sąmojis ir jo ryšiai su sąsąmone* sujungia ir

<sup>181</sup> Nors įprastas lietuviškas terminas *pasąmonė* nėra tikslus, knygoje visgi buvo nuspręsta nekomplikuoti terminologijos ir jo nekeisti į *nesąmoningąją sferą*, kaip pataria *Psichoanalizės žodynas* (žr. Stig Fhanér, *Psichoanalizės žodynas*, iš danų kalbos vertė Loreta Vaicekauskienė, Vilnius: Aidai, 2005, p. 172–173). *Visuotinėje lietuvių enciklopedijoje* VI (p. 253) siūlomas šio Freudo veikalo pavadinimo vertimas kaip *Sąmojai ir jų santykiai sąsąmonėje* yra netikslus ir iškraipantis prasmę.

<sup>182</sup> Čia naudojama šiuo leidimu: Sigmund Freud, *The Joke and Its Relation to the Unconscious*, transl. by Joyce Crick, London: Penguin Books, 2002.

<sup>183</sup> Stig Fhanér, *Psichoanalizės žodynas*, p. 101–102.



analizuoja dvipusę žmogaus veiklą – vidinius psichinius procesus ir išorinę socialinę raišką ir būtį.

Kita svarbi aplinkybė, norint suprasti Freudo įnašą į juoko teoriją, – sąmojis jam nebuvo atsitiktinis tyrimo objektas. Sąmojo problematika formavosi nuosekliai ir kilo iš sapno veiklos analizės *Sapnų aiškinime* (1900). Šiuodu pirmuosius Freudo veikalus sieja ir asmeninės jų autoriaus patirties medžiaga. *Sapnuose* Freudas naudojosi savo sapnų medžiaga, o *Sąmojo* atveju didžiąją dalį pavyzdžių ima iš jam artimos Vidurio Europos žydų gyvenimo aplinkos. Kaip teigia Elliotas Oringas<sup>184</sup>, *Sąmojis* atskleidžia intymų Freudų ryšį su žydiškąja jo tapatybe. Tyrinėtojas mano, kad Freudas dažnai tapatinosi su savo pasakojamų anekdotų herojais ir kad šie anekdotai liudija jo psichologinę būseną bei socialinę padėtį.

Sąmojo ir sapno sąsaja buvo visiškai naujas atradimas juoko tyrimų srityje. Freudų įsitikinimu, nors sąmojis ir sapnas yra labai tolimos sritys, vis dėlto tai vieninteliai panašūs dalykai psichinės veiklos požiūriu. Sąmojo, kaip ir sapno, veiklai būdingos tam tikros raiškos formos, technikos, tarp kurių svarbiausios – *sutirštėjimas (kondensacija)*, *perkėlimas* ir *netiesioginis vaizdavimas*. Dėl to galima kelti hipotezę, kad sąmojo ir sapno veiklos artimos bent vienu atžvilgiu: ikisąmoninės būsenos mintis trumpam atsiduria sąmonėje, ir pastarosios poveikio rezultatas netrukus suvokiamas sąmoningai. Nors ir teigiama, kad sąmojis sukuriamas, vis dėlto esama skirtumo tarp jo sukūrimo ir minties, nuomonės ar prieštaravimo formulavimo proceso. Sąmojis yra ryškus „šovusios į galvą minties“ pobūdžio. Akimirka prieš pasakydamas sąmojų, žmogus dar nežino, kad tai padarys. Tai labai specifinė būseną, kurią sunku įvardyti. Freudas linkęs ją lyginti su nebūtimi, staigia intelekto energijos iškrova, po kurios iškart sukuriamas sąmojis – dažnai tuo pat metu kaip ir jo forma. Sąmojis turi ypatingą santykį su asociacijomis – niekada neateina į galvą tuomet,

<sup>184</sup> Žr. Elliott Oring, *The Jokes of Sigmund Freud: a Study of Humor and Jewish Identity*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984.

kai norime pasakyti, o išskyla mintyse spontaniškai, kai nesuprantame, kodėl būtent tai čia išsprūdo. Tai nežymūs bruožai – bet jie parodo sąmojo ryšį su sąsąmone.

Itin ryškiai sąmojis ir sapnas skiriasi socialiniu požiūriu. Sapnas – visiškai individuali veikla, kurios tikslas yra nuslėpti, maskuoti, ir tai jis daro neatpažįstamai iškraipydamas. Sąmojis, priešingai, yra socialiausia iš psichinių veiklų, nukreiptų malonumo siekio link. Jai reikia trijų asmenų, ir nors čia naudojamosi sapnui būdingomis technomis, tai tik tokiu laipsniu, kad trečiasis asmuo galėtų suprasti. Sapnas vis dar yra geismas, nors jau neatpažįstamas, o sąmojis – aukščiausia žaismės stadija. Sapnas, nors praktiškai nereikšmingas, yra susijęs su stipriais gyvenimiškais interesais. Sąmojis siekia malonumo iš vidinės veiklos, kuri nėra susijusi su sąmoningais poreikiais. Sapnas veikia, kad išvengtume nemalonumo, sąmojis – kad malonumą pasiektume. Tačiau, kaip mano Freudas, šiedu tikslai vienija visas mūsų vidinės veiklos rūšis.

Freudas išskiria ir analizuoja dvi sąmojo rūšis – tendencingą sąmojų ir sąmojų be tendencijos, savitikslį, nekaltą. Kaip pastarojo pavyzdį jis cituoja Gottholdą Ephraimą Lessingą: „Ne visi, kurie ironizuoja savo pančių atžvilgiu, yra laisvi“<sup>185</sup>. Juoką čia sukelia žodžių žaismė, nes, atskyrus turinį nuo raiškos formos, turinys gali pasirodyti banalus arba sąmojis, redukuotas iki turinio, – visai nejuokingas. Sakysime: „Gyvenimo patirtis reiškia, kad patirti tai, ko nenori patirti“<sup>186</sup>. Freudo nuomone, teoriniam kalbinio sąmojo aiškinimui nekalti ir neturiningi pokštai turi būti svarbesni nei tendencingi ir giliaminčiai. Būtent jie kelia sąmojo grynuoju pavidalu klausimą. Kad būtų galima į jį atsakyti, iš pradžių siūloma analizuoti tendencingą sąmojų. Filosofai, teigia Freudas, linkę sieti malonumą, patiriamą iš sąmojo, su estetiiniu malonumu ir žmogaus intelektu. Tačiau aiškinantis šį malonumą reikia atsižvelgti ir į tendencingą sąmojų. Malonumas iš nekalto juoko

<sup>185</sup> Sigmund Freud, *The Joke and Its Relation to the Unconscious*, p. 89.

<sup>186</sup> *Ten pat*, p. 90.

saikingas: klausytojas jį sutinka palankiai, su šypsena. Tendencingas sąmojis gali sukelti juoko sprogimą. Reikia manyti, jis semiasi iš malonumo šaltinio, nepasiekiamo nekaltam juokui.

Tendencingas sąmojis būna: 1) *nepadorus* – simboliškai apnuoginantis; 2) *priešiškas* – išreiškiantis agresiją, satyrą, gynybą; 3) *ciniškas* – kritiškas, šventvagiškas; 4) *skeptiškas*, kuris atakuoja mūsų pažinimo patikimumą, dažniausia naudodamas nesąmonės techniką.

Kadangi *nepadorusis* (simbolinio apnuoginimo) *sąmojis* tyrinėtas mažiau, jam Freudas skiria daugiausia dėmesio<sup>187</sup> ir jo veiklos analizės rezultatus vėliau pritaiko kitiems atvejams. Pagal Freudą, nešvankybė yra skiriama moteriai ir lygintina su bandymu sugundyti. Kas juokiasi iš nešvankybės, juokiasi kaip seksualinio agresyvumo liudininkas. Seksualumas yra nešvankybės turinys, todėl ji – asmens, į kurį taikoma, išrengimas. Ji priverčia įsivaizduoti tą kūno dalį, kurią numano, ir demonstruoja, kad ir kalbėtojas tai įsivaizduoja. Pirminis nešvankybės motyvas yra seksualinis malonumas, kylantis iš apnuoginto kūno stebėjimo.

Freudas pastebi, kad moters priešinimasis seksualiniam gundymui dažnai susijęs su tuo, kad į situaciją yra įtrauktas trečiasis asmuo. Šis trečiasis, arba kitas, iš karto įgauna ypatingą reikšmę nešvankybės raidai. Tačiau pirmiausia reikia atkreipti dėmesį į moters vaidmenį. Smuklėje, kur renkasi prastuomenė, artėjant padavėjai iš karto pasi-pila nešvankybės. Tuo tarpu aukštuomenėje artėjant damai nešvankybės kaip tik baigiasi. Būtent todėl moters, kaip nešvankybės adresato, vietą užima *žiūrovas-klausytojas*, t. y. instancija, kuriai nešvankybė skiriama. Taip nešvankybė pradeda artėti prie sąmojo. Dėmesys nuo šiol turi būti skirtas dviem faktoriams: trečiojo vaidmeniui ir nešvankybės sąlygoms. Tendencingam sąmojiui reikia trijų asmenų. Juokiasi ne tas, kuris pokštauja, o tas, kuris klauso. Nešvankiu pirmojo asmens pokalbiu moteris apnuoginama prieš trečiąjį, kuris kaip klausytojas paperkamas jo paties be vargo patenkintu *libido*.

<sup>187</sup> Ten pat, p. 94–99.

Freudas mano, kad prastuomenė be galo mėgsta toki nešvankų pokalbį, ypač jeigu kompanija yra geros nuotaikos. Tačiau verta atkreipti dėmesį į tai, kad jų nešvankybės neturi nė vieno iš formalių sąmojo bruožų – spontaniškumo, lakoniškumo ar žodžių žaismės. Tik išsilavinusių žmonių aplinkoje sąmoju keliama formalūs reikalavimai, kadangi nešvankybė toleruojama tik tai tuomet, kai tampa sąmoju.

Šie pastebėjimai leidžia Freudui teigti, kad sąmojis daro įmanomą patenkinti gašlų potraukį nepaisant išskylančių kliūčių. Sąmojis aplenkia kliūtis ir taip semiasi iš malonumo šaltinio, kuris dėl kliūčių buvo nepasiekiamas. O kliūtis yra ne kas kita kaip išsilavinusios moters nesugebėjimas toleruoti neužmaskuoto seksualumo. Galia, kuri kliūdo pasiekti pasitenkinimą iš atviros nešvankybės, yra *ištūmimas*<sup>188</sup>, atpažįstamas ir psichoneurozėse. Kultūra ir auklėjimas kuria išstūmimus, keičiančius psichinę žmogaus organizaciją, ir tai, kas anksčiau buvo malonu, dabar atrodo nemalonu ir atstumtina visomis psichinėmis galiomis. Dėl kultūros išstūmimų prarandami pirminiai malonumų šaltiniai. Tačiau kiekvienas toks atsisakymas labai sunkus, ir tendencingi sąmojai suranda būdą atsisakymą paneigti ir susigrąžinti malonumą. Kai juokiamės iš subtiliai nepadoraus sąmojo, juokiamės dėl to paties, dėl ko juokiasi valstietis, klausydamasis nešvankybų. Malonumo šaltinis vienas. Tačiau šurkšti nešvankybė mums nepriimtina – galime juoktis tik tuomet, kai sąmojis ateina mums į pagalbą.

Tad tendencingas sąmojis kyla iš kitų malonumo šaltinių nei nekaltas, kurio visas malonumas susijęs su *technika*, t. y. būdu, kuriuo yra sukurtas. Tuo tarpu tendencingo sąmojo atveju negalime atskirti vieno malonumo nuo kito. Kalbant griežtai, nežinome, iš ko juokiamės.

Freudas nesileidžia į spekuliacijas sąmojo motyvų klausimu, tačiau pabrėžia, kad ne visi žmonės sėkmingai naudojami sąmoju. Sąmojingumas nepriklauso nuo kitų gebėjimų – intelekto, vaizduotės, atminties ir pan. Sąmojingi žmonės turi ypatingą talentą – arba ypatingas psichines sąlygas, kurios leidžia arba padeda sąmojo veiklai.

<sup>188</sup> Stig Fhanér, *Psichoanalizės žodynas*, p. 102–104.

Pavyzdžiui, Heinrichas Heine, rašęs kandžius satyrinius kūrinis apie turtuolių būdą, pats kentėjo nuo dėdės milijonieriaus arogancijos; sąmojais spindėjęs Georgas Christophas Lichtenbergas buvo hipochondrikas – tačiau tokias aplinkybes identifikuoti labai sunku.

Sąmojis kaip socialinė sąveika iškelia dar vieną klausimą: kodėl pats juokautojas nesijuokia iš savo sąmojo? Kodėl jam kyla noras sąmojų papasakoti kitam? Komiškumo atveju galima juoktis vienam – tik turi būti dar vienas asmuo, kuriame išvelgiamas komiškumas. O sąmojo procesas nesibaigia sukūrimu – šis turi būti papasakotas kitam. Koks tokioje situacijoje yra to kito vaidmuo? Jo malonumas atrodo stipresnis, nes gaunamas iš to, kad psichinės sąnaudos yra labai mažos. Malonumas dovanojamas, ir jis turi pakankamai psichinės energijos, kad sureaguotų į sąmojų juoku. Tuo tarpu sąmojo autorius, kuris taip pat patiria malonumą, nes aplenkia išstūmimą ir leidžia sau pasakyti tai, kas yra neleistina paprasta forma, pats nesijuokia, nes jo psichinė energija jau išekvota sąmoju sukurti. Beje, trečiasis asmuo nustoja juoktis tuomet, kai tik susimąsto apie sąmojo prasmę. Socialiniu požiūriu svarbu ir tai, kad pirmasis ir trečiasis asmenys turi psichiškai sutapti. Jei juokiasi žmonių grupė, vadinasi, jie artimi.

Antroji sąlyga: juokautojas turi neleisti, kad išlaisvintoji energija būtų panaudota kitiems tikslams. Ši aplinkybė svarbi bandant suprasti sąmojų tuo atveju, jei jo mintis sukelia klausytojams itin jaudinančius vaizdinius. Be to, nuo sąmojo ir klausytojams sukeltų minčių dermės ar prieštaravimo priklauso, ar bus skirta dėmesio psichiniam sąmojo procesui analizuoti. Priemonės, kuriomis reikia nukreipti dėmesį nuo sąmojo psichinio proceso, yra sąmojo lakoniškumas, suprantamumas bei formos išpūdingumas – gebėjimas sukurti minties fasadą, nukreipiantį dėmesį. Tokio fasado funkciją puikiai atlieka komiškumas – jis padeda sąmojo teknikai ne tik nukreipdamas dėmesį, bet ir stiprinamas reakciją į sąmojų pirmine reakcija į komiškumą. Turėdami omenyje šį dėmesio nukreipimo procesą, galime suprasti, kodėl juokdamiesi nežinome iš ko juokiamės, nors galime tai suprasti analizuodami. Šis juokas yra automatinio proceso, kuris įmanomas dėl sąmoningo dė-

mesio pašalinimo, rezultatas. Taip pat galime suprasti, kodėl sąmojis veiksmingas tik tuomet, kai yra naujas, kai mus nustebina. Ir, trečia, galime kalbėti apie papildomas priemones, kuriomis didinamas reakcijai skiriamos energijos kiekis. Tokios priemonės yra tai, kas kelia susidomėjimą arba drovumą (sutrikimą): nesąmonė, prieštaravimas, sąvokų kontrastas.

Tad sąmojo techniką apskritai nulemia dvejopos tendencijos: vienos sudaro sąmojo sąlygas pirmajam asmeniui, o kitos užtikrina kaip galima didesnę malonumą trečiajam. Sąmojis kaip Janas yra dvi-veidis. Pirmojo asmens malonumas, Freudo manymu, gaunamas jam juokiantis rikošetu, užsikrėtus trečiojo asmens juoku, nes juokas – itin užkrečiama reakcija. Taigi noras papasakoti sąmojų kitiems žmonėms atlieka kelias funkcijas: pasitikrinti sąmojo vertę ir patirti malonumą iš jau žinomo sąmojo, užsikrėtus klausytojų juoku. Tokią sąmojo ekonomiją<sup>189</sup> Freudas palygina su verslu<sup>190</sup>.

*Priešiškojo* (agresyviojo) *sąmojo* atveju taip pat galioja sąlyga, kad juoko situacijoje dalyvautų trys asmenys. Sukuriama nauja įžeidimo technika, kurią įvertinti gali tik trečiasis. Priešiškasis sąmojis – tai aplinkiniu keliu pasiektas malonumas nugalėti, įveikti priešą. Visiems žinomas posakis: „Pašaipos patraukia į savo pusę“. Pavyzdžiui, išsilavinęs žmogus negali juoktis iš kūno trūkumų. Tačiau skatinamas vidinės agresijos jis sukuria sąmojų, kuris padeda aplenkti šį vidinį draudimą ir pasijuokti. Klausytojai tokiu atveju juokiasi ne tiek iš formalaus sąmojo tobulumo, kiek iš asmens, kuris yra sąmojo objektas.

Priešiškasis sąmojis gali tarnauti gynybai, kai išorinės aplinkybės neleidžia rodyti atviros agresijos. Dažnai tai būna sąmojis galingesnių, aukštesnę socialinę padėtį užimančių žmonių atžvilgiu, sąmojis kaip protestas prieš autoritetą – visa, kas yra didinga, gerbtina ir galinga. Tai suvokdami galėtume suprasti kai kurių marginalių, neįtakingų žmonių sąmojo esmę. Tokie, Freudo manymu, yra žydų juokai apie žydus.

<sup>189</sup> Žr. *ten pat*, p. 60–61.

<sup>190</sup> Sigmund Freud, *The Joke and Its Relation to the Unconscious*, p. 152.

Žydų anekdotuose yra personažas *šadchenas* (santuokos tarpininkas), asmuo, kurio darbas – jaunikio ir jaunosios supiršimas bei derybos su tėvais. Istorijos su šadchenu turi savo komiškąją fasadą (pačią istoriją), už kurio gali slypėti sąmojis, bet gali jo ir nebūti. Tačiau jeigu istorijos su vestuvių tarpininkais ir yra sąmojingos, tai jos paveikesnės dar ir dėl to, kad, už fasado kažką nuslėpdamos, kartu pasako ir kai ką draudžiama – pavyzdžiui, tiesą apie jaunąją arba apie šadcheno nuovargį, norą nustoti vedžioti kitus už nosies (šadcheno vaidmuo – girti nuotaką, nesvarbu, ar ji ir jos aplinka tų pagyrų verta; toks jo darbas). Freudas perpasakoja kelis anekdotus šia tema:

Į derybas su tėvais šadchenas atsivedė padėjėją, kad tas patvirtintų jo teiginius apie jaunąją. „Ji tiesi kaip eglė“, – sako šadchenas. „Kaip eglė!“ – kartoja tas. „O jos akys tokios, kad reikia pažiūrėti.“ – „Ak, kokios jos akys!“ – kartoja aidas. „O kokia ji mokyta“, – „Ak, kokia mokyta!“ – „Ji, tiesa, turi nedidelę kuprą“, – sako šadchenas. – „*Ir kokią kuprą!*“ – ataidi patvirtinimas.<sup>191</sup>

Automatiškumo rezultatas šiuo atveju yra žmogiško požiūrio į paties šadcheno asmenybę, simpatijos ir užuojautos atkūrimas. Už šadcheno vidinio konflikto slypi ir vidinis visos tautos konfliktas. Visi supranta, kad tokia santuokos sutarčių praktika yra neveiksminga.

Taip pat galima kritikuoti ir institutus bei žmones, kuriems jie atstovauja, moralės ir religijos priesakus. Tarp institutų labiausiai atakuojama santuoka. Jokie apribojimai taip neerzina kaip seksualinės laisvės apribojimai, teigia Freudas, nes būtent seksualinėje sferoje kultūra sukūrė patį didžiausią spaudimą. Santuokos institutą atakuoja, pavyzdžiui, toks sąmojis: „Žmona kaip skėtis: bėdos prispausti visi naudojasi jo teikiamu komfortu“<sup>192</sup>.

*Ciniškojo sąmojo* pavyzdį Freudas taip pat skolinasi iš žydų anekdotų:

<sup>191</sup> *Ten pat*, p. 55.

<sup>192</sup> *Ten pat*, p. 108.

Turtingas verslininkas, patikėjęs, kad finansinės pagalbos iš jo prašančio žmogaus padėtis iš tikrųjų labai sunki, paskolina pinigų. Vakare sutinka prašytoją restorane valgantį lašišą su majonezu. Priėjęs pradeda priekaištauti, kad šis leidžia pinigus tokiai prabangai. Tačiau pastarasis supyksta ir sako: „Kai neturiu pinigų, lašišos su majonezu negaliu valgyti. Kai turiu pinigų, lašišos su majonezu vis tiek negaliu valgyti. Tai kada, po galais, galiu valgyti lašišą su majonezu?“<sup>193</sup>

Nuo alkoholio priklausomas žmogus užsidirbdavo duodamas pamokas. Tačiau jo yda tapo žinoma, ir jis ėmė prarasti geriausius mokinius. Draugas pabandė jį atkalbėti nuo bjauraus įpročio: „Galėtumėte turėti geriausius mieste mokinius, jei atsisakytumėte savo ydos“. Į tai išgirdo pasipiktinimo pilną atsaką: „Aš duodu pamokas tam, kad turėčiau galimybę gerti. Ir turiu atsisakyti girtuokliavimo tam, kad daugiau pamokų!“<sup>194</sup>

Abiejų istorijų herojai turi savą tiesą, epikūrišką *carpe diem*, ir siekia savo malonumo. Antroji – atviro cinizmo atvejis, komentuoja Freudas. Jeigu šito girtuoklio atsakymą redukuojame iki grynosios esmės, jis visiškai nejuokingas. Tik sąmojo forma daro jį juokingą.

Remdamasis žydų anekdotais, Freudas teigia, kad tendencingam sąmojui itin palankios aplinkybės, kai kritika ir protestas taikomi sau arba, hipotetiškai, grupinei asmenybei, kuriai priklauso ir juokautojas, – pavyzdžiui, tautai<sup>195</sup>. Freudas juos laiko savikritika, kaip antai žydų istorijos apie žydus. Jo manymu, nežydai žydų tema juokauja lėkštai ir paprastai sukuria komišką personažą. Patys žydai žino tikruosius savo trūkumus, o ir privalumus. Tai subjektyvi sąmojo sąlyga, kurią sunku aprašyti. Žydams būdingas demokratiškas mąstymas, specifiniai santykiai tarp turtingųjų ir vargšų – pavyzdžiui, įpareigojimas šelpti vargšus:

Neturtingas žydas eina pas turtingą paprašyti pagalbos. Ant laiptų susitinka tokį patį kaip jis prašytoją. Tas sako: „Gali šiandien neiti, jis blogos nuotaikos, davė tik vieną guldeną“. Pirmasis vis tiek eina: „Kodėl turėčiau jam padovanoti savo guldeną, juk jis man tai nieko nedovanoja?“<sup>196</sup>

<sup>193</sup> *Ten pat*, p. 41–42.

<sup>194</sup> *Ten pat*, p. 44.

<sup>195</sup> Žr. *ten pat*, p. 108.

<sup>196</sup> *Ten pat*, p. 110.



Žydų patarlė sako: „Jokios naudos būti turtingam tarp žydų: svetimas vargas neleidžia mėgautis savąja sėkme“<sup>197</sup>. Kitos sąmojo įkvėptos istorijos atskleidžia gilų pesimizmą ir cinizmą („duodu pamokas, kad gerčiau“). Žydiškasis žargonas, menas pasakoti, Freudo manymu, verčia juoktis, bet pati istorijos esmė liūdna, verčia susimąstyti, ar nėra teisus žmogus, kuris pasirenka susinaikinti alkoholiu. Šios istorijos yra tendencingi agresyvieji sąmojai – jos atskleidžia įvairias beviltiškas žmonių situacijas.

*Skeptiškajam sąmojui* iliustruoti svarbu pasirinkti gerą pavyzdį, teigia Freudas ir pasakoja dar vieną žydišką anekdotą, kuriame žaidžiama žydų nenoru atskleisti savo tikslus:

Traukinio vagone susitinka du Galicijos žydai. Vienas klausia: „Kur važiuoji?“ – „Į Krokuvą“, – skamba atsakymas. Pirmasis supyksta: „Na, pagalvok, koks tu melagis. Kai sakai, kad važiuoji į Krokuvą, tai nori pasakyti, kad važiuoji į Lvovą. O dabar aš žinau, kad iš tikrųjų važiuoji į Krokuvą. Tai kodėl gi meluoji?“<sup>198</sup>

Analizuodamas sąmojo teikiamo malonumo mechanizmą ir sąmojo psichogenezę, Freudas prieina prie išvados, kad ir nekalto tendencingo sąmojo atveju malonumas gaunamas iš tų pačių šaltinių kaip ir tendencingo sąmojo.

Kalbant apie tendencingą juokavimą, galimi du būdai malonumui pasiekti. Vienas – kai tendencijai patenkinti apeinama išorinė kliūtis: valdžia, autoritetas, galia. Pavyzdžiui:

Du sukčiai tapo labai turtingais verslininkais. Kad padarytų įspūdį publikai, užsisakė portretus iš garsaus to meto dailininko. Portretai buvo pakabinti vienas greta kito. Per priėmimą šeimininkai atsivedė prie jų garsų meno žinovą. Jis ilgai stovėjo prieš portretus, o tuomet, rodydamas į tuščią sieną tarp portretų, paklausė: „O kurgi Išganytojas?“<sup>199</sup>

Antrasis atvejis – kai tendencijai pasireikšti reikia aplenksti vidinį pasipriešinimą. Pavyzdžiui, ponas N. mėgsta keiktis, bet išsiauklėji-

<sup>197</sup> *Ten pat.*

<sup>198</sup> *Ten pat.*, p. 112.

<sup>199</sup> *Ten pat.*, p. 64.

mas neleidžia to daryti, todėl vietoj keiksmų jis žarsto sąmojus. Tokiu atveju kliūtis ne aplenkama, o suspenduojama, nesukuriama. Freudas mano, kad psichiniam stabdžiui sukurti arba išsaugoti reikia psichinio išsieikvojimo. Jis spėja, kad malonumo iš tendencingo sąmojo patyrimas atitinka psichinio išieikvojimo ekonomiją (šiuo terminu Freudas apibūdina savotišką psichinės energijos sutaupymą), kuri yra slaptas tendencingo juoko šaltinis.

Netendencingo juokavimo atveju malonumą patiriame iš žodžių žaismės arba sąmojo formos. Tačiau, teigia Freudas, taip atrodo tik iš pirmo žvilgsnio. Jis prisimena, kad vaikai labai mėgsta žaisti žodžiais, kurie skamba panašiai, bet neturi jokio semantinio ryšio. Vėliau, augant ir bręstant, žaidimai žodžiais pradeda drausti, žmogus pradeda kalbėti sąmoningai ir protingai, represuodamas infantilius potraukius. Netendencingo sąmojo atveju mus labiausiai pralinksmina juokai, suartinantys tokias tolimas sferas, kad sveikas protas atmeta jų ryšį – pavyzdžiui, kulinariją ir politiką. Kad pamatytum jų artumą, reikia atlikti daug loginių operacijų, o sąmojis sutrumpina minties kelią, įgalina minties ekonomiją.

Represiją žodžių žaismės srityje, Freudas manymu, gerai liudija studentų vakarėliai. „Žmogus yra nenuilstantis malonumų ieškotojas, ir jam labai sunku jų atsisakyti“<sup>200</sup>, – cituoja pamirštą šaltinį. Rimtas akademinis gyvenimas, paskaitos tramdo vaikišką studentų poreikį žaisti žodžiais, ir jie atsigriebia per vakarėlius. Alkoholis pagerina jų nuotaiką ir silpnina vidinius stabdžius. Tai yra pamokomas reginys, kaip, didėjant apsvaigimui, mažėja pretenzijų būti sąmojingam. Ši psichinį palengvėjimą galima supriešinti, bent iš dalies, su psichinės energijos ekonomija.

Visos šios pastabos leidžia Freudui išskirti tokius sąmojo psichogenezės etapus:

- 1) žaidimas žodžiais ir mintimis, kurį motyvuoja malonumas, patiriamas iš žodžių ekonomijos;

<sup>200</sup> *Ten pat*, p. 123.

- 2) tolesnę sąmojo raidą valdo noras išvengti kritikos ir pakeisti nuotaiką. Taip pereiname prie pajuokavimo-pokšto (netendencingo sąmojo), kuris priverčia užsičiaupti kritiką, stabdančią malonumą. Pokšto atveju malonumas gaunamas atliekant tai, ką draudžia kritika. Taigi sąmojo technikos taip pat yra malonumo šaltiniai;
- 3) juokavimo apogėjus – tendencingas sąmojis. Jis pasitarnauja tendencijoms ir intencijoms, kad, naudodamasis pokšto teikiamu malonumu kaip pirminiu, pasiektų naują malonumą apelenkdamas slopinimus ir išstūmimus. Sąmojo esmė nekinta. Jis prasideda kaip žaidimas siekiant išgauti malonumą laisvai dėliojant žodžius ir mintis. Kai protas uždraudžia beprasmę žodžių žaismę ir žaismę mintimis kaip nesąmonę, sukuriamas pokštas, kuris, išsaugodamas šiuos malonumo šaltinius, kartu dar suteikia malonumą pasakyti nesąmonę. Būdamas tik sąmojis be tendencijos, jis padeda mintims, stiprina jas puolant vidinei kritikai, be to, jam naudinga sulieti malonumo šaltinius. Galiausia jis prisijungia prie stiprių, iš slopinimo besivaduojančių tendencijų, kad kaip ir malonumo principas panaikintų vidinius trukdžius. Protas, kritinis mąstymas, slopinimas – tai galios, su kuriomis iš eilės kaunasi sąmojis. Jis stipriai laikosi pirminių kalbinių malonumo šaltinių ir, pradėdamas pokštu, šalindamas kliūtis atveria naujų malonumo šaltinių. Malonumą, kurį suteikia (ar tai būtų žaismės, ar pašalinimo malonumas), visada galime laikyti psichinio išekvojimo ekonomijos rezultatu, jei tai neprieštarauja malonumo esmei.

Veikale *Sąmojis ir jo ryšiai su pasąmone* humorui skiriami tik keli puslapiai. Anot Freud, humoras yra būdas pasiekti malonumą nepaisant trukdančių neigatyvių afektų. Humorą nuslopina afekto raidą ir užima jo vietą. Malonumas kyla iš afektui reikalingos psichinės energijos ekonomijos. Humoro technika susijusi su perkėlimu, kuris yra vienas iš gynybos procesų. Pastarųjų tikslas – išvengti nepasitenkinimo, kylančio iš vidinių šaltinių. Gynybos procesai – automatinis reguliatorius, kuris mums yra nuostolingas. Humorą – tobuliausia iš visų

gynybinių funkcijų: jis neslepia kankinamo afekto vaizdinių turinio nuo sąmoningo dėmesio ir įveikia automatinę gynybos mechanizmą.

Humoras randa būdą, kaip sustabdyti besivystantį nemalonų afektą ir gauti iš to malonumą. Tai saikingiausias būdas malonumui gauti – jam užtenka vieno asmens. Žmogus gali pats mėgautis savo humoru. Suprasti šią veiklą padeda pakaruoklių humoras. Pavyzdžiui, nusikaltėlis, kurį pirmadienį veda į mirties bausmės vietą, sako: „Taip, gera savaitės pradžia!“<sup>201</sup> Humoro rūšys išskiriamos pagal afektus, kuriuos jis pakeičia: užuojautos, pykčio, skausmo, susigraudinimo ir pan. Galima spėti, mano Freudas, kad ryšys su infantilumu pasiūlo būdų, kaip tai padaryti. Vaikystėje patiriame skausmingų afektų, kuriuos suaugę palydime šypsena. O suaugę taip pat juokiamės iš savo afektų, jei esame humoristai. Humoras reiškia savęs iškėlimą virš aplinkybių. Vėlyvajame straipsnyje „Humoras“ „brangią humoro dovaną“ Freudas susiejo su *superego* veikla: tai *superego* stengiasi sukurti *ego* dvasinį komfortą ir apsaugoti jį nuo kančios padedant humorui<sup>202</sup>.

Didžiausi Freudo nuopelnai tolesnei juoko teorijos raidai susiję su sąmojo analize. Nors daugelis teiginių diskutuoti, Freudas buvo pirmasis, kuris laikėsi sistemiško sociologinio požiūrio į juoką, – ir, kaip teigia specialistai, jo įtakos juoko sociologijai neįmanoma pervertinti<sup>203</sup>. Svarbiausias Freudo įnašas į juoko sociologiją yra dvi pagrindinės temos: socialinis saitas tarp juoko situacijos dalyvių bei ryšys tarp juoko ir socialiai konstruojamų tabu. Kita vertus, kritikos susilaukė agresyvių ir seksualinių impulsų absoliutizavimas bei aplinkybė, kad tokio sąmojo mechanizmo aprašymo neįmanoma patikrinti kitaip nei įsivaizdavimu.

<sup>201</sup> Ten pat, p. 223.

<sup>202</sup> Sigmund Freud, „Humor“, *The Philosophy of Laughter and Humor*, p. 116.

<sup>203</sup> Giseline Kuipers, „The sociology of humor“, p. 363–364.

## 7. Juokas ir šventė: Michailas Bachtinas

Michailo Bachtino knyga *François Rabelais kūryba ir viduramžių bei Renesanso liaudies kultūra*, bene įtakingiausias antrosios XX a. pusės juoko kultūros veikalas, buvo rašoma trečiuoju amžiaus dešimtmečiu. Bachtinas originaliai derino įvairias filosofijos tradicijas: hėgelizmą, neokantizmą, vitalizmą, gyvenimo filosofiją bei Rusijos religinės ir visuomeninės minties tradiciją. Knygos šaltinių įvairovė lėmė ir skirtingas jos interpretacijas. Publikuota Rusijoje tik 1965 m., į užsienio kalbas pradėta versti devintuoju XX a. dešimtmečiu, ji skaitoma itin kontroversiškai: siejama su porevoliucine Rusijos tikrove, kurios požiūriu bachtiniškasis karnavalas galėjo reikšti arba maištą ir pergales euforiją, arba socialistinių pertvarkų ir gyvenimo totalitarinėje valstybėje traumuotą sąmonę, arba užslėptas stačiatikių krikščionybės idėjas<sup>204</sup>. Juoko kultūros tyrimams Bachtino veikalas svarbus pirmiausia dėl karnavalo, kūniškumo, juoko ir ambivalencijos sąvokų konceptualizavimo.

Bachtino požiūris į karnavalą šakojasi: jo rekonstruojamas karnavalas yra sykiu istorinis ir tipologinis. Sociologijos požiūriu Bachtino karnavalinio juoko teorija priskirtina prie juoko fenomenologijos, kuri juoką konceptualizuoja kaip specifinę pasaulėžiūrą ar pasaulėjautos modelį, būdą suvokti pasaulį ir konstruoti socialinę tikrovę.

Čia stabtelėsime ties Bachtino aprašytu šventiniu juoku, kuris kuriamas karnavalinės šventės, laisvės, utopijos, juoko, kūno temų pagrindu. Tuomet aptarsime konkrečias Viduramžių karnavalinės kultūros formas.

Bachtino metaforos, kuriomis kalbama apie šventės prasmę, leidžia ją interpretuoti siejant su šventumu: šventė – pirminė ir nepajudinama kultūros forma, turinti didžiųjų žmogaus būties tikslų sankciją. Jos negalima paaiškinti visuomeninio darbo ir poilsio reikmėmis arba fiziologiniais atsipalaidavimo poreikiais. Šventė turi turėti kažką

<sup>204</sup> Žr. Galin Tihanov, *Pan i niewolnik*, p. 289–290.

iš „aukštųjų tikslų“, „idealų“ sferos. Ji išlaisvina iš bet kokio utilitarizmo ir praktiškumo: per ją laikinai išeinama į utopinį pasaulį. Jos neįmanoma apriboti jokia konkrečiu turiniu – tarkime, istorinio įvykio minėjimu. Ji išsiveržia iš siaurų vieno turinio ribų. Negalima jos atsieti ir nuo kūno, žemės, gamtos, kosmoso<sup>205</sup>. Šventė susijusi su laiko ciklais ir krizių momentais gamtos, žmogaus ir visuomenės gyvenime. Bachtinas nekalba apie konkrečias bažnytines šventes, tačiau teigia, kad karnavalas buvo *išvirškioji bažnytinės šventės pusė*<sup>206</sup>. Viduramžių šventė, sako Bachtinas, buvo tarsi senovės romėnų dievas Janas, turintis du veidus, atsuktus į priešingas puses: bažnytinė šventės dalis žvelgė į praeitį, aikštės šventės dalis – į ateitį.

Karnavalinis ateities motyvas nevienareikšmis. Bachtino koncepcijai jis suteikia labai ryškų utopijos kaip idealaus žmonių būvio vaizdavimo atspalvį<sup>207</sup>. Viena vertus, utopijos tema formuojasi iš simbolinio Romos Saturnalijų, su kuriomis Bachtinas sieja karnavalą<sup>208</sup>, arsenalo. Dėl ryšių su Chronu Saturnas buvo garbinamas kaip aukso amžiaus, kai visi buvę turtingi, laisvi ir lygūs, valdovas. Saturnalijose ponai ir vergai keisdavosi vietomis (todėl Saturnalijų, o vėliau ir karnavalo juokas kartais buvo vadinamas vergų juoku), įsivyraudavo nevaldoma linksmybė, žmonės keisdavosi dovanomis – šviestuvais ir molinėmis figūrėlėmis, rinkdavo Saturnalijų karalių. Šventės buvo labai populiarios ir užsitęsėdavo iki 5–7 dienų.

Su utopijos tema sietina ir tokia Viduramžių karnavalo savybė kaip visuotinumumas, čia ir dabar išgyvenama žmonių vienybė. Nors egzistavo tam tikros teatrizuotos karnavalo formos, jame nebuvo scenos ir žiūrovų. Karnavalas yra ne tam, kad jį stebėtum, o kad jame gyventum. Pabėgti nuo jo neįmanoma, nes jis neapribotas erdvėje, jis yra tam tikras laikas, per kurį visi turi gyventi pagal karnavalinės laisvės

<sup>205</sup> M. M. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, p. 13–14, 303–304.

<sup>206</sup> *Žr. ten pat*, p. 9.

<sup>207</sup> Apie utopiją žr. Gintautas Mažeikis, „Užmirštas utopijos gebėjimas“.

<sup>208</sup> Ryšį su Saturnalijomis sunku įrodyti, nes karnavalai būdingi tik vėlyvųjų Viduramžių miestui, o apie vykusius iki XIV–XV a. mažai težinoma.

dėsnius. Ši laisvė reiškėsi hierarchinių santykių atšaukimu: žmogus atgimdavo naujiems, grynai žmogiškiems santykiams, kurie ypač jau-triai buvo išgyvenami kaip priešingi griežtai feodalinei ir bažnytinei Viduramžių hierarchijai. Šie tikrai žmogiški santykiai nebuvo tik abstrakcija ar vaizduotės vaisius, o kurdavosi ir gyvuodavo kaip gyvas materialus juslinis kontaktas. Tai, kas priklausė idealo ir utopijos sferai, laikinai tapdavo tikra<sup>209</sup>.

Karnavalas kaip erdvė, kurioje realizuojama laisvė, bendrumas ir lygybė, pasireiškiantys juoku, plačiau – fiziškumu, kūniškumu, grotesku, Bachtino koncepcijoje iškyla kaip alternatyvi laisvės ir gyvenimo sfera. Viešosios erdvės teoretikas Jūrgenas Habermasas pripažino, kad Bachtino karnavalas yra galima alternatyva viešajai buržuazinei sferai ir gali būti kitoks „liaudies“ pilietinio dalyvavimo viešumoje modelis<sup>210</sup>.

Arūnas Sverdiolas yra nurodęs, kad Hanso Georgo Gadamerio mintims apie šventę<sup>211</sup> (Bachtino sąvokomis Gadamerio aptariamą šventę turėtume vadinti oficialiąja) būdinga *nostalginė mąstymo struktūra*<sup>212</sup>. Tokią pat struktūrą galima įžvelgti ir Bachtino karnavalo vizijoje. Į ją pirmiausia nurodo aistringoji utopijos idėja, kurią galima interpretuoti labai prieštaringai – ir kaip krikščionybės, ir kaip manicheizmo, ir kaip utopinio socializmo metaforą. Kita vertus, nostalgiką atspalvį karnavalinei šventei suteikia ir Bachtino rekonstruojama karnavalinio juoko degradacijos istorija.

Karnavalinis juokas, anot Bachtino, pratęsė ritualinio juoko tradiciją, kur juokas yra viena kosmogonijos metaforų ir pavasario švenčių atributas, kur jis simboliškai išreiškia ir skatina pasaulio atgimimą, žemės ir žmogaus vaisingumą, naujo ciklo pradžia. Bachtinas teigia

<sup>209</sup> M. M. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, p. 15–16.

<sup>210</sup> Jürgen Habermas, „Further Reflections on the Public Sphere“, *Habermas and the Public Sphere*, ed. by Craig Calhoun, Cambridge, London: MIT Press, 1992, p. 421–461.

<sup>211</sup> Hans-Georg Gadamer, *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*, p. 56–65.

<sup>212</sup> Arūnas Sverdiolas, „Žaidimo, simbolio ir šventės ilgesys“, Arūnas Sverdiolas, *Aiškinimo ratas: Hermeneutinės filosofijos studijos 2*, Vilnius: Strofa, 2003, p. 103–129.

karnavaliniame juoke skambėjus ritualinį, kuris nebuves individuali reakcija į komišumą. Karnavalinio juoko objektas – žmogaus kūniškumas apskritai. Tai viena iš pasaulio pusių – mirštanti, bet ir atgimsianti, laidojama ir gimdoma. Karnavalas sužaisdavo mirtį ir atgimimą, naujo gyvenimo pradžią. Karnavalinis juokas ambivalentiškas – garbinantis ir žeminantis, marinantis ir prikeliantis. Kita jo ypatybė ta, jog jis universalus – atsiskleidžia į pačius besijuokiančiuosius.

Ypatingą vietą Bachtino koncepcijoje užima kūno tema. Kūnas, kūniškoji žmogaus prigimtis, kurią bažnytinė Viduramžių moralė laikė drausmės ir kontrolės objektu, karnavale išgydavo išraišką ir simbolinę laisvę. Karnavalinė kūno tema turėjo specifinę vaizdiniją, kurią Bachtinas vadina groteskiniu realizmu. Groteskinis realizmas išreiškia ypatingą estetinę būties koncepciją, kur susilieja ir susipina kosmiškumas, socialumas ir kūniškumas. Ši kūną turi ne individas, o liaudis – dėl to jis yra perdėtas, hiperbolizuotas, neatsiribojantis nuo aplinkos, susijęs su kosmosu ir jį išreiškia. Kūnas nėra uždaras, pabaigtas, perauga save. Akcentuojamos jo angos. Kaip toks jis atsiskleidžia per sueities, neštumo, gimdymo, agonijos, valgymo, gėrimo, šalinimo aktus. Kūniškasis pradus yra iš esmės teigiamas – universalus, visuotinis, priešingas atskirumui ir uždaramumui savyje. Groteskiniam realizmui būdinga apversta topografija, viršaus ir apačios keitimasis vietomis. Viršus – tai dangus (veidas), apačia – žemė (pilvas, dauginimosi organai, užpakalis). Karnavale dominuoja apačia. Jam būdingas principinis nužeminimas – viso dvasinio žmogaus plano perkėlimas į kūniškąjį. Nužeminimas ambivalentiškas – išaukštinant ir paniekiantis tuo pat metu. Žemė „praryja“ (pilvas, kapas) ir „gimdo“ (iščios, pasėliai). Karnavalinė „apačia“, teigia Bachtinas, egzistavo ir kalbos lygmeniu. Per karnavalą į kalbą įsiverždavo aikštės kalbos chaosas – keiksmas, šūkavimai, dievagojimasis, reklamos, „linksmosios materijos“ (visų kūno išskyrių) vardijimas<sup>213</sup>.

<sup>213</sup> Filosofinę Bachtino idėjų bei kūno ir juoko sampratų analizę žr. Galin Tihanov, *Pan i niewolnik*, p. 289–319.



Bachtinas išskyrė tris pagrindines karnavalinės kultūros formas: 1) patį karnavalą kaip reginį ir vyksmą, 2) karnavalinės literatūros tradiciją ir 3) aikštės kalbą. Karnavalas kaip reginys ir vyksmas – tai savotiškas ritualo, teatro hibridas. Bachtinas nemanė, kad Viduramžių karnavalai yra autentiški juoko kulto ritualai (nors karnavalinis juokas yra ritualinio aidas). Jis tvirtina karnavalą vykdavus tarpinėje sferoje tarp meno ir gyvenimo arba buvus žaidybine gyvenimo forma. Karnavalinę literatūros tradiciją sudarė *parodia sacra*, kuriama išsilavinusių žmonių, o aikštės kalba, priešingai, buvo savotiškas liaudies žargonas. Jos savitumą Bachtinas sieja su ypatingu miesto aikštės gyvenimu, nekasdiene jos atmosfera, išsaugančia karnavalinę dvasią net ne karnavalo metu. Aikštės kalbų temos – maistas, gėrimas, smuklė, paleistuvystė ir pan. Viena jos forma – Paryžiaus riksmi: šmaikštūs reklaminiai pardavėjų tekstai apie prekes, gydytojų, šarlatanų, būrėjų šūkalojimai apie „stebuklus“, keliaujančių artistų, žonglierių kvietimai į pasirodymus. Aikštės kalba nešvanki, „ciniška“, sutampanti su bendra nužeminimo ir apvertimo tendencija, yra susijusi su linksmaja materija. Keiksmi, dievagojimaisi ir priesaikos – aikštės žanrai. Pirmykštėse bendruomenėse jie buvo maginio pobūdžio. Pasak Bachtino, karnavale jie nebeturi praktinės reikšmės, išskyrus tikslą kurti karnavalinę atmosferą su specifine laisve<sup>214</sup>, įskaitant ir visišką kalbos laisvę.

Bachtinas manė, kad karnavalinė kultūra ypač klestėjo XVI a. Renesanso epochos žmonėms, jo žodžiais, juokas turėjo pasaulėžiūros reikšmę, jis buvo viena iš tiesos apie gyvenimą, žmogų ir istoriją formų. Juokas buvo universalus požiūris, kuriuo remiantis pasaulis atrodė kitaip, bet ne mažiau esmiškai nei remiantis rimtuoju požiūriu. Todėl juokas drauge su rimtumu dalyvavo didžiojoje epochos literatūroje, nes tam tikros labai svarbios pasaulio pusės pasiekiamos tik

<sup>214</sup> Bachtinas teigia, kad karnavalinė laisvė išreiškė laikiną žmogaus išsivadavimą iš baimės pažeisti visuomenės draudimus bei iš mirties baimės – nėra individualaus kūno, tik amžinas tautos kūnas. Šiuolaikiniam mąstymui suvokti tokią laisvę nėra paprasta.

per jį<sup>215</sup>. XVI a. skaitytojai susižavėję, bet nenustebę sutiko Rabelais *Gargantiua ir Pantagriuelio* knygas, adekvačiai suprato jo vaizdiniją bei juoką, skambantį ir pasekėjų kūriniuose. Jie suprato ir įvertino tiek rimtas filosofines romano problemas, mokslo kalbą, tiek nešvankybės, keiksmus ir farsinę komiką kaip vieno požiūrio ir vieno stiliaus dalykus<sup>216</sup>. Šiuo požiūriu, Bachtino aprašyta XVI a. žmonių sąmonė atrodo itin artima hierarchinio mąstymo atsisakiusio postmodernybės žmogaus sąmonei.

Bachtino karnavalo ir šventės interpretacija priklauso fenomenologinės sociologijos sričiai. Kaip teigia Giselinde Kuipers, fenomenologiniu požiūriu juokas suprantamas kaip pasaulėžiūra, socialinio pasaulio suvokimo ir konstravimo modelis ar perspektyva. Juoko ar humoro požiūris paprastai laikomas viena iš kelių „socialinės realybės konstravimo“ galimybių. Sociologijoje šis požiūris formuojasi aštuntoju XX a. dešimtmėčiu. Sąvokų ir metodologijos atžvilgiu jis eklektiškas – derina tekstų analizę, istorinius faktus, sociologines mikrointerakcijos studijas, kad parodytų, kaip juokas konstruoja ir tuo pat metu veikia paskirą pasaulėžiūrą. Toks požiūris sunkiai priderinamas prie „trijų klasikinių juoko teorijų“, tačiau gali būti siejamas su tokiais filosofais kaip Diogenas, su Nietzsche's kūryba arba su postmodernios filosofijos kontekste aptariama ironija ir ambivalencija<sup>217</sup>.

Tarp šios pakraipos sociologų tyrimų išskirtini ir Antono Zijderveldo darbai<sup>218</sup>, kuriuose plėtojama idėja apie juoko kaip žaidimo prasmėmis įvairiose socialinėse plotmėse reikšmę. Toks žaidimas prisideda prie prasmės ir kasdienybės gyvenimo konstravimo, sudaro sąlygas eksperimentams, socialinėms deryboms – o dar svarbiau, kad jo pagrindu galima stebėti sukonstruotą socialinio gyvenimo pobūdį.

<sup>215</sup> M. M. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, p. 78.

<sup>216</sup> *Ten pat*, p. 72.

<sup>217</sup> Giselinde Kuipers, „The sociology and humor“, p. 376.

<sup>218</sup> Žr.: Anton C. Zijderveld, *Reality in a Looking Glass: Rationality Through an Analyses of Traditional Folly*, London: Routledge and Cegan Paul, 1982; Anton C. Zijderveld, „Trend Report: The Sociology of Humour and Laughter“, *Current Sociology* 31(3), 1983, p. 1–103.

Humoristinis požiūris primena sociologijos prieigą, kadangi jie abu denatūralizuoja realybę ir parodo to, kuo mes užsiimame, reliatyvumą, o kartais ir kvailumą. Knygoje *Realybė veidrodyje* Zijderveldas pritaiko savo požiūrį tradicinei karnavolinei kvailybei ir dvaro juokdariamams. Jo manymu, šios juoko formos buvo ne tik institucijos ar stiliaus reikalas, bet išreiškė pasaulėžiūrą, kuri viską apverčia aukštyn kojomis.

## JUOKO POETIKA: NIKOLAJAUS GOGOLIO ATVEJIS

### 1. Juoko poetika, kultūros poetika ir komedijos impulsas

Juoko filosofijos, archeologijos ir istorijos tinklas „užgriebia“ ir juoko poetikos problemą. Kadangi juoko kultūrai būdinga istorinė raida, o kiekvienoje epochoje klostosi savitas juoko reiškinių laukas, juoko poetika apibūdina tam tikro laikotarpio tekstus, daugiau ar mažiau jautrius bei atvirus juoko kultūros poveikiui. Kaip juoko kultūros pėdsakas, juoko poetikos projektas įsirašytų į naujojo istorizmo arba kultūros poetikos perspektyvą, iš kurios tekstai matomi ir analizuojami bendro kultūros lauko ir jo diskursų horizonte. Istoristų kultūros poetikos perspektyva leidžia analizuoti tekstų ryšius su kasdienybe ir kasdieniška sąmone, su kultūros vartojimu ir produkavimu, politika, laisvalaikio ir pramogų sfera<sup>219</sup>.

Kita vertus, juoko kultūra turi pastovų branduolį, suformuotą jai būdingų veikimo principų (pirmiausia ritualinių praktikų), ir todėl gali būti aptariama tipologiškai – kaip kultūros tekstų rinkinys, sudaromas atsižvelgiant į tam tikras tekstų ypatybes: temas, siužetus, pasakojimo strategijas, erdvės struktūras, personažus. Ši tekstinių ypatybių visuma atsiranda iš santykio su juoko kultūra, yra jos pėdsakas. Taigi saitas abipusis: poetika kyla iš juoko kultūros, o kartu ją steigia. Reikia manyti, kad juoko poetika yra būdinga daug platesniam tekstų laukui, nei apima „grynieji“ juoko kultūros žanrai – komedija ar satyra, ir apie ją galima kalbėti bet kurių juokui atvirų tekstų atžvilgiu.

<sup>219</sup> Žr. programinius Stepheno Greenblatto straipsnius „Culture“, „Towards a poetics of culture“, „The touch of the real“ (Stephen Greenblatt, *The Greenblatt Reader*, ed. by Michael Payne, Malden: Blackwell, 2005, p. 11–50).

Tokį požiūrį apginti padeda į literatūros ir filosofijos kontekstą Gouldo įvesta *komedijos impulso* samprata. Tai žmogui antropologiškai būdingo *teatrinio impulso* (*impulse to drama*)<sup>220</sup> modifikacija, pastarąjį suprantant kaip veiksmo reprezentaciją tokioje vietoje ar erdvėje, kokią dabar vadiname scena<sup>221</sup>. Veikdamas kitus žanrus ir kurdamas naujus, teigia autorius, teatrinis komedijos impulsas reiškėsi šimtmečiais ir į komedijos orbitą įtraukė daugybę reiškinių, kurių gausa ir įvairovė labai apsunkina „grynos“ komedijos aptarimą. Pavyzdžiui, nors romanas negali būti laikomas žanru, esmiškai susijusiu su komedija, tačiau yra tik keletas romanų, kurie visai neturėtų komedijos elementų. Niekas nesiginčys, kad Levo Tolstojaus *Ana Karenina* dažnai kelia juoką, nors pasakoja liūdną Anos širdies reikalų istoriją. Gouldas mano, kad apskritai komedijos impulsas paveikia tas pasakojimo formas, kurios kaip nors siejasi su visuomenės hierarchijos, pinigų, lyčių santykių (sekso), santuokos ir nesantuokinių ryšių ar santuokinės neištikimybės temomis.

Gouldo prielaidos nėra visai netikėtos. Kaip matėme, filosofinis juoko diskursas iškelia į paviršių tokius juoko situacijos bruožus kaip regimybė, iliuzija, žaidimas-vaidinimas ir pan. Visi jie būdingi komedijai – ir tai ne sutapimas, o logiška pasekmė, nes juoko filosofija didelė dalimi remiasi komedija kaip pagrindine juoko kultūros institucija. Būtų galima teigti, kad greta teorinio filosofinio juoko diskurso egzistuoja juoko praktika, gryniausiu pavidalu pasireiškianti komedijos juoko technikomis, kurios, anot Bergsono ir kitų, kasdienybėje dažnai būna panašios ar net tos pačios.

Gouldo įsitikinimu, komedijos esmę sudaro tai, kad ji yra dramos žanras, kurio gramatiką nulėmė komedijos kilmė iš ritualo. Tai reiškia, kad komedijos savastis remiasi ne užrašymu (ir literatūra), bet

<sup>220</sup> Antropologai teigia, kad teatro ir ritualo reiškiniai yra paradigminiai, o ne sintagminiai: ritualas kūrė prototeatrinę situaciją, naudodamasis jau egzistuojančiomis kvaziteatrinėmis žmogaus veiklos schemomis, pirmiausia jo galimybe vaidinti (žr. Marta Steiner, *Geneza teatro w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003, p. 262).

<sup>221</sup> Timothy Gould, „Comedy“, p. 95.

atlikimu, komedijos pastatymu – teatru. Taigi literatūros tekste komedijos impulsas turėtų reikštis kaip pasakojimo teatrizavimo strategija ir teatro poetika tam tikrų specifinių temų lauke.

Ar taip suprantamas komedijos impulsas yra universali juoko poetikos sąlyga, ar jis tinka visiems juoko kultūros tekstams aprašyti – kol kas sunku tvirtinti. Tam reikia kompleksinių konkretaus juoko kultūros lauko tyrimų arba konkrečių (vieno rašytojo, rašytojų kartos, epochos ir pan.) juoko poetikos tyrimų. Šiuo metu galime kelti hipotezę, kad prozos polinkis į teatro priemones, atsirandantis kaip komedijos impulso rezultatas, yra jos poetikos bruožas, susiformavęs iš kontakto su juoko kultūra ir dominuojančiu jos žanru<sup>222</sup>.

Toliau bus analizuojama Nikolajaus Gogolio (1809–1853) kūryba, iš kurios didele dalimi išaugo visos knygos problematika. Gogolis yra bene svarbiausias rusų komiškosios literatūros autorius ir savo kūrybos interpretatorius-skaitovas, kuris vertė klausytojus „iš juoko voliotis ant grindų“. Tačiau parašęs didžiuosius komiškuosius savo kūrinis – komediją *Revizorius* (1836) ir poemą *Mirusios sielos* (1842) – jis griežtai atsisakė literatūrinio ir kultūrinio komiko vaidmens ir perėjo į religinės moralistinės kūrybos sritį (po mirties tarp jo rankraščių buvo surastas liturgijos aiškinimas, publikuotas kaip *Dieviškosios Liturgijos apmąstymai*<sup>223</sup>).

Tokį šiandienos akimis paradoksalų rašytojo gestą literatūrologai interpretuoja itin prieštarinčiai. Reikia pasakyti, kad Gogolio santykių su juoku interpretatoriai taip pat pakliūva į juoko kultūros tyrimų aki-

<sup>222</sup> Suprantama, literatūros teatrizavimas kyla ne tik dėl juoko kultūros poveikio. Tarkime, Wolfgangas Iseris kalba apie literatūrą kaip instituciją, kuri leidžia inscenuoti žmogaus dalį (žr. Wolfgang Iser, *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas: Literatūros antropologijos perspektyvos*, iš vokiečių kalbos vertė Laimantas Jonušys, Vilnius: Aidai, 2002). Kita vertus, kasdienį žmonių elgesį galima matyti kaip vaidinimą (žr. Erving Goffman, *Savęs pateikimas kasdieniame gyvenime*, iš anglų kalbos vertė Milda Keršienė-Dyke, Vilnius: Vaga, 2000). Tokiu atveju teatriškumas atsiranda kaip literatūrinės mimezės pasekmė. Komedijos impulso samprata persidengia su šiomis teatriškumo interpretacijomis, tačiau jų komplikuotas santykis čia nebus svarstomas.

<sup>223</sup> Н. В. Гоголь, «Размышления о Божественной литургии», *Сочинения Н. В. Гоголя* 4, изд. 10-е, Москва, 1889. Apie šį kūrinį žr. Инга Видугирите, «Театральный код в Размышлениях о Божественной Литургии Н. В. Гоголя», *Гоголевский сборник* 2(4), Санкт-Петербург, Самара: ПГСГА, 2005, p. 169–180.

ratį, nes, reikšdami savo nuomonę, atstovauja skirtingoms juoko tradicijoms. Liberalūs Vakarų slavistai rašytojo lūžį traktuoja kaip tragišką savęs atsisakymą, savosios artistinės prigimties išpriešartavimą dėl priimtoms misijos ir manijos mokyti bei vesti Rusiją dvasinio atgimimo keliu. Šiuolaikinė Rusijos Gogolio tyrinėjimų rusų stačiatikybės kontekste mokykla rašytojo virsmą aiškina kaip virsmą tikru rusų stačiatikybės autoriumi, kuris rūpinasi sielos išganymo dalykais, o ne kūniškų malonumų, tarp jų – ir juoko, puoselėjimu. Gogolio specialistai Ukrainoje rašytojo kūryboje neįžvelgia radikalių lūžių ir prieštaravimų. Jų manymu, jis pratęsė autentišką ukrainiečių Baroko tradiciją, natūraliai derinusią aukštas ir šventas temas su komiškaja liaudies tradicija, nepriešinusia kūrybos ir religinio dvasinio tobulėjimo. Sekuliarizuotai ir individualizuotai vakarietiškajai sąmonei nesuprantamas priešiškas Rytų stačiatikių bažnyčios požiūris į juoką kaip šėtono gundymą (tokiaime požiūryje įsišaknijęs literatūros skaitymas religiniame kontekste), tuo tarpu Rytų Europos literatūrologijai nepriimtinas Vakaruose populiarus psichoanalitinis Gogolio traktavimas, kuris tekstų komiškume ryškina autoriaus sąmoningų seksualinių ir agresyvių troškimų realizavimą. Lyginant šiuodu požiūrius, ryškėja, kad juoko klausimas iš tiesų aktualizuoja rimtus tapatybės ir pasaulėžiūros pasirinkimus.

Kitas Gogolio juoko klausimas išryškėja literatūros sociologijos aspektu. Rašytojas gimė Rusijos imperijos provincijoje ir rusų kultūros periferijoje. Jo artimiausia aplinka buvo dvikalbė-trikalbė (ukrainiečių, rusų, lenkų), o kultūros atžvilgiu tai buvo dar margesnis regionas, kurio savitumą lėmė istorinis rytinių LDK ir Abiejų Tautų Respublikos žemių kultūrinis paveldas. Šią aplinkybę Gogolis puikiai suvokė – tai liudija jo istoriniai straipsniai apie ukrainiečių tautos formavimosi procesus<sup>224</sup>.

Gogolis siekė imperinės karjeros – iš pradžių kaip valdininkas, vėliau kaip menininkas. Manoma, kad jei jis būtų gimęs dešimtmečiu

<sup>224</sup> Жг. Н. В. Гоголь, «Взгляд на составление Малороссии», «О малороссийских песнях», Н. В. Гоголь, *Полное собрание сочинений в четырнадцати томах* 8, Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1937–1952.

vėliau, būtų tapęs literatūros ukrainiečių kalba autoriumi. Tačiau tuo metu, kai jis rinkosi savo gyvenimo kelią, nacionalinės kultūros raidai palanki konjunktūra dar nebuvo susiklosčiusi. Sociologai ir antropologai teigia, kad garsiausi komikai ir ryškiausios komiškosios tradicijos formuojasi marginalių visuomenės grupių aplinkoje<sup>225</sup>. Tokia savita marginalija Sankt Peterburgo ir Maskvos inteligentų tarpe buvo išivai iš Ukrainos, tarp kurių buvo nemaža žinomų rusakalbių rašytojų, prisidėjusių populiarinant tuo metu madingą romantinį Ukrainos paveikslą – šis, kaip ir Kaukazas, rusų kultūroje atliko Oriento funkciją. Toks paveikslas kūrėsi iš komiškos, fantastinės ir lyrinės tautosakos tradicijos, derinamos su vokiečių romantizmo motyvais. Gogolis greitai orientavosi literatūros lauke ir pasinaudojo šiais mados vėjais: jo dviejų dalių knyga *Vakarai vienasėdyje netoli Dikankos* (1831–1832) vainikavo rusų romantinės apysakos žanrą. Vis dėlto tolesni rašytojo žingsniai rodo siekį atsiriboti nuo ukrainietiškos egzotikos ir be išlygų būti rusų literatūros autoriumi.

Neigiamo rusų kultūros požiūrio į juoką inercija pasirodė galingesnė už Gogolio sau programuojamą vaidmenį ir vietą rusų literatūros lauke. Karnavališka Gogolio kūrinų linksmybė rusų kultūrai buvo svetima. Tapęs pripažintu rašytoju ir komediografu, Gogolis visgi jautėsi nesuprastas ir neįvertintas. Kultūrinės tapatybės krizė išryškėjo pastačius komediją *Revizorius*. Nuosekliai išjuokęs biurokratinę Rusijos sistemą, rašytojas buvo įvertintas kaip rusų kultūros pašalietis, šmeižikas. Kaip atsakymą kritikams Gogolis parašė dramą *Po spektaklio* (1836), kuri iš esmės buvo dramatinė estetikos esė, gynusi juoko reikšmingumą. Bachtinas teigia, kad Gogolis, mokėjęs juoktis taip, kaip juokiasi dievai, šiame tekste labai tiksliai suformulavo karnavalinio juoko esmę, priešingą satyrai ir jos juokui, kuris niekada nebūna linksmas<sup>226</sup>.

<sup>225</sup> Žr. Peter L. Berger, *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*, p. 87–95.

<sup>226</sup> М. М. Бахтин, «Рабле и Гоголь: искусство слова и народная смеховая культура», *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, p. 536.



Žinoma, kad neadekvatus savo santykio su publika vertinimas Gogolio atveju nebuvo tik romantinio konflikto tarp kūrėjo ir minios versija. Čia reikėsi tam tikri esminiai dalykai, kuriais sunku manipuluoti, – rusų literatūros, skylančios į populiariąją ir elitinę, lauko konjunktūra, Rusų stačiatikių bažnyčios požiūrio į juoką tradicija, nekalbant apie sudėtingą paties rašytojo tapatybės klausimą. Klausimai, iškelti šios knygos skyriuje „Juoko istorija“, tiesiogiai siejasi su Gogolio išgyventa buvimo tarp kultūrų drama. Kita vertus, tarkime, Jurijus Lotmanas manė, kad Gogoliui buvo vienodai būdingas ambivalentiškas karnavalinis juokas ir siaubas, kylantis dėl demono valdomo pasaulio netikrumo, teatriškumo ir komiškumo, kad abu šie požiūriai rašytojui buvo organiškai<sup>227</sup>. Taigi skirtumas tarp dviejų kultūrų požiūrio į juoką koreliavo su prieštariniais vidiniais juoko vertinimais. Tačiau, kaip bežiūrėtume, Gogolio atveju juoko klausimai buvo pagrindiniai.

Šiame skyriuje aptarsime Gogolio juoko poetiką. Iš pradžių apžvelgsime įvairius Gogolio kontaktus su XIX a. juoko kultūra ir konkrečiais jos kontekstais, paveikusiais rašytojo kūrybą. Vėliau analizuosime Gogolio juoko poetikos efektus ir ypatybes, kuriuos kaip pėdsaką tekstuose palieka juoko kultūros patirtis.

## 2. Gogolis ir juoko kultūros kontekstai

Ukrainiečių barokinio teatro kultūra: komedija ir mokyklinio teatro intermedija. Juoko kultūra, į kurią Gogolis panni dar vaikystėje, buvo ukrainiečių barokinė teatro kultūra, XIX a. dar labai populiari dvarų ir mokyklų teatruose, bei plati (tačiau sunkiai retrospektyviai apčiuopiama) sakytinė ir bendravimo kultūra, kurią liudija užrašytų atsiminimų fragmentai. Su ukrainietiška komedija, kuri, kaip žemasis žanras, buvo rašoma gimtąja kalba, rašytojas

<sup>227</sup> Ю. М. Лотман, «Гоголь и соотношение ‘смеховой культуры’ с комическим и серьезным в русской национальной традиции», *Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам* 5, Тарту: Тартуский государственный университет, 1974, p. 131–133.

susipažino namuose: jo tėvas Vasilijus Gogolis-Janovskis (1777–1825) rašė komedijas, kurios minimos netgi autoritetingoje Dmitrijaus Čiževskio *Ukrainiečių literatūros istorijoje*<sup>228</sup>. Savo pjeses Gogolis-Janovskis statė turtingo giminaičio, buvusio Jekaterinos II Teisingumo ministro, mecenato Dmitrijaus Troščinskio dvare Kibincuose, kur Gogolių šeima praleisdavo nemažai laiko. Čia Gogolis turėjo galimybę susitikti Ivaną Kotlrevskį, pirmojo ukrainiečių literatūros kūrinio liaudies kalba autorių. Tai, kad šis kūrinys buvo komiškas epas *Eneida*, kartais pateikiama kaip įrodymas, jog komiškoji tradicija yra itin organišką Ukrainos kultūros bruožas. Gogolio motina Marija Kosiarovskaja Gogol vaidindavo vyro komedijose, apie kurias vėliau pasakojo sūnaus draugams.

Išliko tik viena Gogolio-Janovskio komedija *Prasčiokas, arba Apasukrumas moters, kurią apsuiko kareivis* – kitas komedijas, kaip manoma, savo kūryboje „ištirpdė“ sūnus (sakysime, panaudojo tėvo komedijų ištraukas „Soročincų jomarko“ skyrių epigrafams). *Prasčioko* tekstas leidžia teigti, kad Gogolio tėvo talentą maitino galinga ukrainiečių Baroko juoko tradicija: mokyklinių dramų intermedijos ir interliudijos – komiškos buitinės scenos, įterpiamos į rimtus istorinius arba religinius vaidinimus, taip pat burleskinės travestinės „viršos“, t. y. eilės, parodijuojančios Biblijos siužetus ir bažnytines giesmes, kurias giedodavo po kaimus per šventes vaikštinėjantys Kijevo dvasinės akademijos auklėtiniai.

Ukrainiečių barokinė intermedija sietina su migruojančiais komiškaisiais siužetais, į Ukrainą atkeliavusiais iš Vakarų Europos per Lenkiją – kartu su jėzuitų mokymo sistema, kuri buvo įdiegta Petro Mohylos reformuotoje Kijevo dvasinėje akademijoje, tapusioje ukrainiečių Baroko dramos lopšiu<sup>229</sup>. Intermedijos buvo rodomos per kalėdinių ir velykinių dramų pertraukas, ir net rimčiausi ukrainiečių teatro autoriai, akademijos dėstytojai, įtraukdavo jas į savo pjeses.

<sup>228</sup> Дмитро Чижевський, *Історія української літератури*, Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук У США, 1956, p. 360–361.

<sup>229</sup> Ne vienas Kijevo dvasinės akademijos mokytojas buvo baigęs Vilniaus jėzuitų akademiją.

Intermedijose pasirodydavo tradiciniai komiški personažai, pažįstami iš tarptautinio klajojančio teatro repertuaro, bet su ukrainietiškais akcentais, – kvailokas naivuolis vyras, apskri arba pikta kaip širšė jo žmona, pastarosios meilužis popas arba klierikas ir t. t. Intermedijų tradiciją Ukrainoje pratęsė ukrainietiška Apšvietos laikotarpio komedija, kuriai atstovavo ir Gogolio tėvas. Dvasinės akademijos auklėtinių dėka „žemojo“ liaudinio Baroko komiškieji žanrai dominavo ukrainiečių masinėje kultūroje, kuri užtvindė pirmąją Nikolajaus Gogolio knygą *Vakarai vienasėdyje netoli Dikankos*.

Toliau pateikiami pavyzdžiai rodo, kokia šios kultūros medžiaga naudojasi Gogolis.

Ištraukoje iš apysakos „Soročincų jomarkas“ (*Vakarai vienasėdyje netoli Dikankos*) pasakojimas pradedamas apylinkės žmonėms suvažiavus į Soročincus, kur vyksta garsi mugė. Į ją atkeliauja ir Solopijaus Čereviko šeima: jis pats, kaimietis naivuolis, pikta kaip ragana jo antroji žmona Chivria ir dukrelė iš pirmosios santuokos Paraska. Paraskos vestuvės vainikuos apysaką, o bjaurioji pamotė bus sugėdinta. Tačiau prieš tai dar nutinka keletas įvykių. Pirmąją naktį, kai Čerevikas ir jo kūmas, pas kurį jie apsistojo, iššina saugoti arklių ir vežimų, Chivria pasikviečia savo gerbėją popo sūnų. Pokalbis iš pradžių vyksta kieme, kur kavalierius įkrenta į patvorės dilgėles, po to – kambaryje:

– <...> Tikrai malonių atnašų po teisybei reikia laukti tik iš jūsų, Chavronja Nikiforovna! – tęsė popo sūnus, meiliai žvilgčiodamas į ją ir šliedamasis arčiau.

– Štai jums ir atnašos, Afanasijau Ivanovičiau! – tarė ji, dėdama ant stalo dubenėlius ir koketiškai užsisėgdama tarytum netyčia atsisegusią palaidinę, – virtinėliai, kvietiniai kukuliukai, gruzuliukai, grūstinėliai!

– Einu lažybų, jei tai nėra sumaniausių Ievos padermės rankelių darbas! – tarė popo sūnus, pradėdamas nuo grūstinėlių ir kita ranka traukdamas artyn virtinėlius. – O vis dėlto, Chavronja Nikiforovna, mano širdis trokšta iš jūsų saldesnio peno, negu grūžulėliai ir kukuliukai.

– Tai kad aš ir nebežinau, kokio peno jums dar norėtūsi, Afanasijau Ivanovičiau! – atsakė kūninga gražuolė, apsimitusi nesuprantanti.

– Aišku, jūsų meilės, nepalyginamoji Chavronja Nikiforovna! – pakūždomis ištarė popo sūnus, laikydamas vienoje rankoje virtinį, o kita apkabinęs storą jos liemenį.

– Dievas žino, ką jūs vis prasimanote, Afanasijau Ivanovičiau! – atsakė Chivria, droviai nuleisdama akis. – Ko gera! jūs dar, žiūrėk, įsigeisite bučiuotis!

– Dėl šito aš jums pasakysiu kad ir apie save, – tęsė popo sūnus, – kai aš, pavyzdžiui, dar buvau bursoje, štai kaip dabar prisimenu...

Čia pasigirdo kieme lojimas; ėmė belsti į vartus, Chivria skubiai išbėgo ir grįžo visa išbalusi.

– Na, Afanasijau Ivanovičiau, įkliuvome abudu: beldžiasi pulkas žmonių, ir man pasivaideno kūmo balsas...

Virtinis įstrigo popo sūnaus gerklėje... Jo akys išsprogo, tarytum koks išeisvis iš ano pasaulio tik ką būtų jam padaręs vizitą.

– Lipkite čia! – šaukė išsigandusi Chivria, rodydama pačioje palubėje ant dviejų skersinių sudėtas lentas, ant kurių buvo priversta įvairių namų apyvokos gremėzdų.

Pavojus sužadino mūsų didvyrio drąsą. Kiek atsipeikėjęs, jis užšoko ant pamonis ir iš ten atsargiai užkopė ant lentų <...>.<sup>230</sup>

Į pirkią susirenka žmonės ir pradeda klausytis istorijos apie raudonąją svitką, kurios nelabasis ieškąs po visą mugę. Bepasakojant lange pasirodo kiaulė, kurią išdykaujantys jaunuoliai, norėdami pagąsdinti susirinkusiuosius, atsivedė iš tvarto. Toliau Gogolis aprašo sumaištį troboje:

Siaubas sukaustė visus, kurie buvo pirkioje. Kūmas išsižiojo ir, regis, suakmenėjo; jis išvertė akis: atrodė, kad jos sprogs; išskėsti pirštai sustingo. Aukštaūgis drąsuolis, pagautas nenugalimos baimės, pašoko ligi lubų ir sudavė galva į skersinį; lentos prasiskyrė, ir popo sūnus su triukšmu ir trenksmu nubildėjo žemėn.

– Ai, ai, ai! – nesavu balsu suriko kažkas, kritęs ant suolo, ir, siaubo apimtas, ėmė tabaluoti rankomis ir kojomis.

– Gelbėkite! – plyšojo kitas, užsitraukęs kailinius.

Kūmas, atsituokęs po to, kai išsigando antrą kartą, mėšlungio tampo-  
mas, nušliaužė slėptis po savo pačios sijonu. Aukštaūgis narsuolis įlindo

<sup>230</sup> Nikolajus Gogolis, *Vakarai vienasėdyje prie Dikankos. Mirgorodas*, iš rusų kalbos vertė Motiejus Miškinis, Vilnius: Vaga, 1979, p. 24–25.

į krosnį, nors skylė buvo siaura, ir pats užsisklendė krosniadangte. O Čerevikas, kaip karštu vandeniu apipiltas, užsidėjęs ant galvos vietoj kepurės puodą, puolė prie durų <...>.<sup>231</sup>

Tada aprašoma, kaip Čerevikas bėga per kaimą, kaip iš paskos jam lekia iš siaubo klykdama žmona, kurios jis neatpažįsta ir mano, jog tai velnias. Kai jis iš baimės nualpsta, Chivria, taip pat netekusi sąmonės, prislegia jį iš viršaus.

Popo sūnaus ir Chivrios pasimatymo scena – klajojantis Europos farsinių komedijų siužetas, kurį pavaizdavo Bruegelio amžininkas paveiksle *Valstiečių šventė su „Stebuklingo vandens farsu“*. Gogolio apysakose tokia moteriškė dažnai pasirodo esanti dar ir ragana. Pavyzdžiui, „Kalėdų naktyje“ pagrindinio herojaus kalvio ir šventųjų paveikslų tapytojo motina yra ragana, našlė, labai patraukli ir sumani moteriškė, apie kurią sukasi visi pagyvenę kaimo kavalieriai – turtingas našlys, djakas, kaimo galva. Nė vienas neįtaria, kad ji draugauja su visais, jai rodančiais dėmesį, iki Kalėdų naktį vienas paskui kitą sugalvoja ją aplankyti ir, kitam pabeldus į duris, turi slėptis dideliuose kalvio maišuose. Taigi pasimatymai dėl įvairių priežasčių baigiasi farsinėmis scenomis, kurios primena intermedijas ar anekdotų scenas, rodytas ir IV–VII a. Bizantijos mimo aktorių<sup>232</sup>. „Soročincų jomarkė“ egzistuoja ir kita komedinė „laimingos santuokos“ versija, kurią iliustruoja bailaus vyro slapstymasis po žmonos sijonu. Esame populiarių juoko temų srityje.

Cituotosios ištraukos ypatingos ir tuo, kad tai dialogo atpasakojimas, lydimas minimalių remarkų dėl gestų. Farsinis siaubo pamačius kiaulės galvą epizodas yra visa veikslių ir jaustukų serija. Atkreipkime dėmesį ir į dekoracijų, užpildančių erdvę, minimalizmą. Nors skaitytoją į trobos vidų pasakotojas atveda pirmą kartą, minimi tik tie daiktai, kurie reikalingi konkrečiam personažo veiksmui: stalas, prie kurio vaišinamas popo sūnus, kukuliai, durys, pro kurias įeinama ir išeinama iš scenos, langas, kuriame pasirodo kiaulės snukis, ant palubės skersinių užmestos lentos su namų apyvokos rakandais, ant kurių

<sup>231</sup> Ten pat, p. 30.

<sup>232</sup> A. Čekalova, M. Poliakovskaja, *Bizantija*, p. 117–120.

slepiasi popo sūnus, krosnis, į kurią įlenda drąsuolis. Perfrazuojant Čechovą – visi šautuvai, esantys scenoje, iššauna.

Tokio pobūdžio scenos ypač būdingos *Vakarams*, ir tai leistų galvoti apie čia naudotos farsinės tradicijos įtaką. Tyrinėtojai pabrėžia, kad „Soročincų jomarką“ galima laikyti ištisa atskirų scenų ir paveikslų grandine.

Ukrainiečių *vertepas*. Kitas ukrainiečių Baroko teatro variantas buvo *vertepas* – kalėdinis ukrainiečių lėlių teatro vaidinimas, kurio pirmąją dalį sudarė Kristaus gimimo misterija, o antrąją – liaudiškos farsinės scenos. Bažnytine slavų kalba *vepmen* reiškia ola, kurioje, kaip teigia kai kurios apokrifinės evangelijos, gimęs Jėzus Kristus. Vertepo drama vaizdavo evangelinius įvykius, tiesiogiai susijusius su Dievo gimimu, – piemenų ir Karalių pagarbinimą, Erodo pyktį ir nekaltų kūdikėlių išžudymą Betliejuje. Žodžiu, tai misterijos pobūdžio spektaklis, kuriame pasirodo du piemenys, atnešantys Jėzui avele, Trys Karaliai, vedami žvaigždės, juos perspėjantis angelas. Tačiau pagrindinis veikėjas yra Erodas, duodantis nežmonišką įsakymą išžudyti kūdikius, atstumiantis Rachele, kuri maldauja pasigailėti jos vaiko, ir sulaukiantis bausmės – Mirtis kartu su „broleliu“ Velniu ateina jo gyvybės ir nusitempia jį į pragarą. Išskyrus antrojo aukšto ikoną, skendinčią žvakių šviesos ramybėje (vertepą apšviesdavo žvakėmis, kurias sustatydavo pačioje dėžėje), Angelą ir Rachele, visi kiti personažai turi komiškų elementų. Piemenys Grickas ir Mickas, kurie pagal vardus yra juoko sudvejintas personažas, įsiveržia į dėžę su ėriuku, muzika, dainomis, liaudiškais palinkėjimais ir šokiais. Mirtis pasirodo su dalgiu ir pasiskelbia esanti viso pasaulio monarchė, o Erodas jai sako: „Eik tu, boba, su savo dalgiu šieno pjaut“. Velnias išuoliuoja, šaukdamas „hop-hop-hop“, o Erodaug saugantys kareiviai tirta iš baimės ir pabėga.

Antroji dalis<sup>233</sup> su pirmąja siejasi tik formaliai, yra sudaryta iš atskirų intermedijos tipo scenų, kurios net nejungiamos į vientisą pasa-

<sup>233</sup> Čia remiamasi leidiniu: Гр. П., *Малорусский «Вертепъ» или Вертепная Рождественская Драма*, Киевъ: Типографія Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, Михайловская ул., собств. домъ, 1882.

kojimą. Dominuojantis herojus antroje dalyje yra Kazokas Zaporozietis – įžūlus, nuolat reikalaujantis degtinės galiūnas, liaudiškos utopijos įsikūnijimas, neįveikiamas nei kovoje, nei prie stalo, – tikra kūniškumo apoteozė. Šiuo požiūriu antrąją vertepo dalį galėtume vertinti kaip pirmosios, misterinės, dalies parodiją. Prieš pasirodant Kazokui, scenos dėžutėje šoka senis ir jo senė, kurie linksminasi, nes Erodas mirė. Juos sutramdo rusų kareivis, pasakantis kalbą apie Kristaus gimimą ir šokantis su staiga atsiradusia gražuole. Bet būgno garsai priverčia nutraukti linksmybes – reikia atsisveikinti su mylimąja ir žygiuoti į karą. Į sceną išeina husaras (vengras, serbas, lenkas) ir jo pora, po jų – čigonas ir čigonė, lenkas ir lenkė. Pastaroji kalbina vyrą bėgti, kad nesumuštų haidamakas. Lenkas giriasi nieko nebijęs, o už scenos jau girdėti Zaporoziečio daina. Lenkai pabėga. Zaporozietis visada vaizduojamas su raudonais šarovarais, mėlyna striuke, didesnis už kitas lėles. Tradiciniai jo palydovai yra šinkorka, pas kurią jis svečiuojasi, ir čigonė, kuri siūlosi jam išburti ateitį. Negavęs degtinės tiek, kiek norėtų, kazokas išdaužo šinkorkos užteigos langus ir išlaužia duris. Kitoje scenoje matome žydų porą, kurią zaporozietis taip išgąsdina, kad šie pabando jį nužudyti, taip pasirašydami sau nuosprendį. Kazokas kviečiasi velnią, kad pasiimtų žydo sielą. Pasirodo graikų katalikų kunigas, kuris, kaip tikėjimo išdavikas, bėga nuo kazoko. Dar pridedamos kelios scenos su Klimu (Antonu) ir ožka, besislepiančia nuo jo po Erodo sostu (vaidinimas vyksta pirmajame dėžės aukšte). Spektaklio pabaigoje į sceną išeina elgeta ir prašo žiūrovus mesti į jo maišą pinigėlių už parodytą vaidinimą. Visi personažai dainuoja ir šoka – tai apskritai būdinga liaudies lėlių spektakliams. Didelę jų žavesio ir komiškumo dalį sudaro meistriškas lėlės vedžiojimas bei animavimas. Tačiau vertepo spektaklio funkcija buvo platesnė nei pamokomoji Erodo istorija ar komiško reginio pramoga. Vertepas buvo barokinės pasaulėjautos ir estetikos įvaizdinimas.

Ypatingą dėmesį reikia atkreipti į vertepo scenos-dėžės struktūrą. Vienintelėje ukrainiečių tradicijoje kalėdiniam vaidinimui būdinga trijų aukštų vertepo dėžė, kurioje svarbiausia skirtis yra tarp pirmojo

ir kitų dviejų aukštų. Pirmajame aukšte vaizduojami žmonių istorijos įvykiai; minimalios jo dekoracijos, jeigu jų yra, atkuria Erodo rūmus. Antrajame aukšte rodomi žemiški Dievo įsikūnijimo istorijos įvykiai – Jėzaus gimimas tvartelyje. Čia statomos Marijos, Juozapo ir Kūdikėlio lopšyje figūrėlės. Jos niekada nejuda ir nekalba, iš esmės yra šventa ikona. Į šį, antrąjį, aukštą įsileidžiami Jėzaus pagarbinti atėję piemenys ir Karaliai. Pirmasis ir antrasis aukštai turi balkonėlius, kuriuose ir vyksta veiksmas. Didžioji dėžės dalis uždengta. Trečiojo aukšto, kuris primena palėpę, trikampyje išpjauta šešiakampė žvaigždė, už kurios vaidinimo metu uždegama žvakė. Tai – žmogui neregimas Dieviškas pasaulis. Angelas pasirodo ant stogo.

Manoma, kad vertepo dėžė yra maža šventyklėlė, kuri kažkada ir buvo naudojama pagal tiesioginę savo paskirtį, – nešiojama po kraštą, kai dar nebuvo pakankamai bažnyčių. Kad vertepas kilęs iš šventyklos, rodo ir jo erdvės uždarumas (pavyzdžiui, taip pat uždaras yra stačiatikių altorius). Dievybė pasirodo tik ritualo metu. Šio pasirodymo virtimas teatru yra analogiškas graikų teatro atsiradimui. Vertepo dėžė tokio dydžio, kad lengvai tilptų ant nugaros. Tradiciškai Ukrainoje ir Baltarusijoje (ten ji vadinama „Betleika“, nuo Betliejaus pavadinimo), o vėliau ir Rusijoje (tik ten dėžė vieno aukšto), vertepą išnešdavo iš bažnyčios ir nešdavo per kaimą, o priekyje eidavo vaikas su uždegtu žibintu, iškeltu ant ilgos lazdos, – Kalėdų žvaigždės simboliu. Dėžę statydavo ant stalo, kuris kaip vieta vienija religinį ritualą ir teatro vaidinimą. Tai, kad lėlytės buvo pavadintos marionetėmis – mažomis Marijomis, rodo labai archajišką tokio teatro kilmę, susijusią su matriachato epochos moteriškosios dievybės, kurios vietą vėliau užėmė Marija, kultu<sup>234</sup>.

Nors ir archajinės kilmės, vertepas buvo barokinis pasaulio modelis su dviejų tikrovės aukštų struktūra, kurią galima interpretuoti pasitelkiant barokinį Gilles'io Deleuze'o dviejų aukštų – materijos ir

<sup>234</sup> Ж. Ольга Фрейденоберг, «Семантика архитектуры вертепного театра», *Декоративное искусство СССР* 2, 1978, p. 41–44.



dvasios – būties modelį. Ši struktūra skyrė ir jungė du lygmenis: Dievo ir žmogaus, dvasios ir materijos, pakylėtumo ir nužeminimo, juokingumo ir rimties. Taip reiškėsi estetiškas Baroko konceptizmas – neįtikėtinų derinių poetika: *concor discordia vel discors concordia*, anot Sarbievijaus<sup>235</sup>.

Ukrainietiškas „žemojo“ Baroko teatras akivaizdžiai paveikė Gogolio vaizduotę ir formavo jo prozą, kurioje istorijos pasakojimas transformuojamas į reginio aprašymą. Pavyzdžiui, Lotmanas manė, kad Gogolis, prieš aprašydamas kokį reiškinį, jį tarsi įkeldavo į sceną, o jau tuomet aprašydavo tai, ką joje matė. Lotmanas tik probėgšmais paminėjo, kad Gogolio vaizduotę paveikė tapyba ir teatras<sup>236</sup>, tačiau ukrainiečių kultūros žinovai jau XX a. pradžioje atkreipė dėmesį į vertepinius Gogolio personažus ir situacijas.

Vaizdingą vertepo aprašymą randame Gogolio apysakoje „Kaip Ivanas Ivanovičius susipyko su Ivanu Nikiforovičiumi“:

Viskas, drauge susimaišę, sudarė Ivanui Ivanovičiui labai įdomų reginį, tuo tarpu saulės spinduliai, paliesdami čia mėlyną, čia žalią rankovę, raudoną atraitą arba skiautę auksinio brokato, arba mirgėdami ant špagos smailio, darė jį kažkokį nepaprastą, panašų į teatrą, kurį vežioja po vienasėdžius klajokliai apgavikai. Ypač kada žmonių minia, susigrūdusi į krūvą, žiūri į karalių Erodą su aukso vainiku arba į Antoną, vedantį ožką; teatro užpakaly spiegia smuikas; čigonas dūzgina rankomis per savo lūpas vietoj būgno, o saulė leidžiasi, ir gaivi pietų krašto nakties vėsuma nejučiomis stipriau glaudžiasi prie kūningų vienasėdžio mergaičių jaunų pečių ir krūtų.<sup>237</sup>

Rašytojas ne tik nupasakoja margaspalvį, ryškių spalvų ir blykčiojančio spindesio scenos reginį, bet atkuria sinestetinę vertepo teatro aurą, įsiskverbiančią į kūną regimaisiais, garsiniais, taktiliniais pojūčiais, bei socialinius vaidinimo aspektus – aikštėje susigrūdusi į

<sup>235</sup> „Taiki nesantaika arba netaiki santaika“ (žr. Eugenija Ulčinaitė, *Lietuvos Baroko literatūra*, Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 42).

<sup>236</sup> Ю. М. Лотман, «Художественное пространство в прозе Гоголя», Ю. М. Лотман, *В школе поэтического слова*, Москва: Просвещение, 1988, p. 259.

<sup>237</sup> Nikolajus Gogolis, *Vakarai vienasėdyje prie Dikankos*. *Mirgorodas*, p. 410.

krūvą minia stebi keliaujančio teatro pasirodymą, minėtasis čigonas, artistai vadinami apgavikais.

Komišką vertepo Kazoko Zaporoziečio personažą lengva atpažinti herojinio epo stiliumi parašytoje Gogolio apysakoje „Tarasas Bulba“. Tarasas priklauso rimtajai epinei apysakos plotmei, tačiau jo storumas, gebėjimas be galo daug gerti ir valgyti, poreikis beatodairiškai realizuoti savo fizinę jėgą kyla iš liaudiško vertepinio personažo. Taip pat ir kazokų kostiumas, atitinkantis vertepo lėlės aprangą:

[V]ietoj nešvarių batų atsirado raudoni tyminiai, su sidabrinėmis pasagomis; šarvarai, platumo sulig Juodąja jūra, su tūkstančiu raukšlių ir klosčių, buvo sutraukti auksiniu raiščiu; prie raiščio buvo prisegti ilgi dirželiai su kutais ir kitais barškalais pypkei. Skaisčiai raudonas kazakinas, iš ryškios kaip ugnis gelumbės, buvo sujuostas raštuota juosta; kaltiniai turkiški pistoletai buvo užkišti už juostos; kardas žvangėjo, kliudomas kojų.<sup>238</sup>

Parodinė „Taraso“ versija yra apysaka „Kaip Ivanas Ivanovičius susipyko su Ivanu Nikiforovičiumi“. Veikėjas – Ivanas Nikiforovičius, kurio „tokios didelės šarvarų raukšlės, jog jeigu jas išpūstumei, tai galima būtų ten sutalpinti visą kiemą su klėtimis ir visais pastatais“<sup>239</sup>. Iš vertepinio Kazoko ir čigonės scenos „pasiskolintas“ ir kito šios apysakos personažo pokalbis su elgeta:

– Sveika, vargše! – sako jis paprastai, suieškojęs pačią luošiausią bobą, sudriskusiais, iš lopų susiūtais drabužiais. – Iš kur tu, vargšele?

– Aš, ponuti, iš vienasėdžio atėjau: trečia diena nei gėrus, nei valgius, išvarė mane mano tikri vaikai.

– Vargšele tu mano, tai ko gi tu čia atėjai.

– O taip sau, ponuti, išmaldos prašyti, ar neduos kas nors bent duonai.

– Hm! Tai ką, ar nori duonos? – klausdavo paprastai Ivanas Ivanovičius. <...> – Tai tu gal ir mėsos nori?

– Viską, ką jūsų malonybė duos, viskuo būsiu patenkinta.

– Hm! Argi mėsa geriau kaip duona?

– Kur jau ten alkanam skirti? Viskas, ką dovanosite, bus gerai.

<sup>238</sup> *Ten pat*, p. 256.

<sup>239</sup> *Ten pat*, p. 408.

Čia senė paprastai ištiesdavo ranką.

– Na, eik sau sveika, – kalbėdavo Ivanas Ivanovičius. – Ko gi tu stovi? Juk aš tavęs nemušu! – ir, apklausinėjęs šitaip antrą, trečią, pagaliau grįžta namo <...>.<sup>240</sup>

Vertepinę Taraso prigimtį apysakoje „Tarasas Bulba“ išryškina su juo siejamas žydas Jankelis, komiškojo plano personažas. Jankelio pasirodymus pasakojimo scenoje lydi farso elementai – mušimas, mėtymas, skandinimas, kurie yra ir gali būti juokingi tik siejami su farsiniu vertepo Žydo numeriu.

Kai kurie *Mirusių sielų* herojai, nors nesusiję su Ukraina, taip pat turi vertepo personažų bruožų. Antrajame tome dvarininkas Petuchas (pažodžiui Gaidys) yra tikras vertepo Zaporožiečio „brolis“ – storas, galingas, valdingas, besirūpinantis maistu ir gėrimais. Pirmąsyk pasirodydamas skaitytojui, jis visiškai nuogas, išsibridęs į tvenkinį vadovauja žūklei. Antroji Petucho scena – gausi ir išradingai organizuota maisto ir gėrimų šventė, kone karnavalinė puota.

Vertepo Husaro ar Kareivio, kuris gali būti lenkas (ar vengras, rusas) variantą įkūnija pirmojo *Mirusių sielų* tomo dvarininkas Nozdriovas, baisus peštukas ir absoliučiai nepatikimas žmogus, kuriam būdingi netikėti minties posūkiai. Vertepinė Nozdriovo prigimtis itin išryškėja jam pradėjus girtis savo valdomis, kurių ypatybė, kaip paaiškėja iš šeimininko pristatymo, tokia – riba, ties kuria jos baigiasi, pažymi tik vietą, nuo kurios jos prasitėsia:

– Dabar aš tau parodysiu, – kreipėsi jis į Čičikovą, – sieną, kur baigiasi mano žemė. <...>

Nuėję geroką galą, iš tiesų pamatė sieną – medinį stulpelį ir siaurutį griovį.

– Štai siena! – kalbėjo Nozdriovas. – Kas matyti šiapus, – viskas mano, dargi anapus, anas miškas, kuris ana kur mėlynuoja, ir viskas, kas už miško, – viskas mano.<sup>241</sup>

<sup>240</sup> *Ten pat*, p. 406.

<sup>241</sup> Nikolajus Gogolis, *Mirusios sielos: poema*, iš rusų kalbos vertė Motiejus Miškinis, Vilnius: Vaga, 1980, p. 69.

Barokinių sampratų ir formų poveikis Gogolio kūrybai bei tiesioginiai barokinės kultūros skoliniai atsekami įvairiais lygmenimis ir nebūtinai yra susiję su juoku<sup>242</sup>. Čia svarbu pabrėžti, kad į Gogolio kūrybą jie patenka ne iš elitinės, bet iš masinės kultūros, kurioje netikėtai sudera aukštosios Baroko temos (*Theatrum mundi*, *Vanitas*, *Memento mori*) ir komiškoji vaizdinija.

Populiarioji miesto kultūra. Masinės kultūros žanrams Gogolis buvo atidus ir atsikraustęs į Sankt Peterburgą, Rusijos imperijos sostinę, kurioje kunkuliavo intensyvus masinių pramogų gyvenimas<sup>243</sup>: balaganai ir cirkai su garsiaisiais seniais tauškaliais, tratinusiais savo juokingas istorijas; liaudies lėlių teatras, kuriame pasirodydavo garsusis Petruška – rusiškas Pulčinelos variantas, laidęs nešvankius juokus ir pakliūdavęs į negražias dviprasmiškas istorijas; vadinamasis „rajoj“ (pažodžiui *mažasis rojus*, *rojukas*), į lėlių teatro dėžę panašus įrenginys, kuriame buvo rodomas ilgas slenkantis paveikslėlis su kokia nors istorija arba panorama, miesto vaizdu ir pan. Žiūrėti reikėdavo pro langelį dėžės sienoje. Pramogos pavadinimas kilo iš pradžioje dominavusios istorijos apie Adomo ir Ievos ištrėmimą iš rojaus. Aikštėje buvo pardavinėjami *liaudies paveikslėliai* (graviūros, *лубок*), kurie kartais taip pat pasakojo istoriją, vaizduodami ją visą viename lape. Tyrinėtojai tokius paveikslėlius vadina *teatriniais* ir jų tradiciją kildina iš Viduramžių.

Gogolio kūryboje yra daugybė tokių masinės kultūros žanrų pėdsakų, kurie rodo rašytojo domėjimąsi tiek jų tematika, tiek poetika. Pavyzdžiui, garsiosios apysakos „Nosis“ siužetą įkvėpė ne tik dėl Sterne'o išpopuliarėjusi „nosologija“, bet ir liaudies paveikslėlis, pasakojęs istoriją apie nosį, kuri pabėgo nuo savo šeimininko ir vaikštinėjo pati sau viena. Atvirukiniai Gogolio peizažai iš *Vakarų* yra aprašomi

<sup>242</sup> Žr. Gavriel Shapiro, *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.

<sup>243</sup> Žr. *Петербургские балаганы*, сост. А. М. Конечный, Санкт-Петербург: Гиперион, 2000; Анна Некрылова, *Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII – начало XX века*, Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.

tarsi slenkančios *mažoji rojus* panoramos. Siedamas tokius Gogolio aprašymus su realia erdve, Lotmanas manė, kad tokį jų pobūdį lemia erdvėje judančio stebėtojo žvilgsnis<sup>244</sup>. Gogolio potraukį segmentuoti pasakojimą atskiromis scenomis galima sieti tiek su liaudies paveiklėlių, tiek su teatro (žmonių ir lėlių) estetika.

Kalbant apie šiek tiek aukštesnius masinės kultūros žanrus, paženklusius Gogolio prozą, reikia minėti XIX a. labai populiarius vodevilius<sup>245</sup> – primityvias komedijas su šokiais ir muzika. Šiek tiek prabangesnė ir kokybiškesnė pramoga tais laikais buvo opera, kurios arijų principu parašyti *Vakarų vienasėdyje netoli Dikankos* išimylėlių porų dialogai<sup>246</sup>.

Peterburgo apysakų cikle („Nevskio prospekte“, „Nosyje“, „Ap-siauste“, „Pamišėlio užrašuose“) kurdamas šaržuotą sostinės smulkių valdininkų pasaulį, Gogolis drąsiai naudojami populiariosios masinės literatūros citomis, miesto anekdotais, gandais ir paskalomis<sup>247</sup>, kurie visi buvo ne tiek tekstų, kiek paties biurokratinio Sankt Peterburgo gyvenimo citatos. Pavyzdžiui, „Pamišėlio užrašuose“ herojus persirašo grafomanišką meilės ketureilį ir sako, kad tai greičiausiai Aleksandro Puškino eilės. Apie „Nevskio prospekto“ herojų teigiama:

[P]oručikas Pirogovas turėjo daugybę talentų, kuriais buvo žymus tik jis vienas. Jis puikiai deklamavo eiles iš „Dimitrijaus Donskojaus“ ir „Vargo dėl proto“, buvo labai įgudęs leisti pypkės dūmus žiedais taip vykusiai, jog imdavo ir suverdavo jų bent dešimtį vieną ant kito. Mokėjo labai maloniai pasakoti anekdotą apie tai, kad armota – sau, o vienas ragis<sup>248</sup> – vėl sau. Tiesa, kiek sunkoka išskaičiuoti visus talentus, kuriais likimas apdovanojo Pirogovą.<sup>249</sup>

<sup>244</sup> Ю. М. Лотман, «Художественное пространство в прозе Гоголя», p. 264.

<sup>245</sup> Žr. Faith Wigzell, „Gogol and Vaudeville“, *Nikolaj Gogol: Text and Context*, ed. by Jane Grayson, Faith Wigzell, London: Macmillan Press, 1989, p. 1–19.

<sup>246</sup> Simon Karlinsky, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1992, p. 33.

<sup>247</sup> В. Ш. Кривонос, *Гоголь: проблемы творчества и интерпретации*, Самара: СГПУ, 2009, p. 42–78.

<sup>248</sup> Tam tikras senovinis arterijos pabūklas, haubicų rūšis (Gogolio pastaba).

<sup>249</sup> Nikolajus Gogolis, *Apysakos. Revizorius*, iš rusų kalbos vertė Motiejus Miškinis, Augustinas Gričius, Vilnius: Vaga, 1980, p. 30.

Ypatingas miesto žanras yra gandai. „Nosyje“ pasakotojas bando paaiškinti greitą gandų apie Nosies išdaigas paplitimą:

Tuo tarpu gandai apie šį nepaprastą atsitikimą paplito po visą sostinę ir, kaip paprastai, ne be ypatingų priedų. Tuo metu visi buvo nusiteikę ieškoti ko nors nepaprasto: dar neseniai publika buvo susidomėjusi bandymais, tiriančiais magnetizmo veikimą. Be to, dar neataušusi buvo nesena istorija apie šokančias kėdes Koniušėnijos gatvėje, todėl netenka stebėtis, kad netrukus ėmė kalbėti, jog kolegijos asesorius Kovaliovo nosis lygiai trečią valandą vaikštinėjanti Nevskio prospektu. Kasdien suplaukdavo daugybė smalsuolių. kažkas pasakė, kad, girdi, nosis esanti Junkerio krautuvėje, – ir prie Junkerio susitelkė tokia minia ir pasidarė tokia spūstis, jog net policija turėjo įsikišti. <...>

Paskui ūmai pasklido gandas, kad majoro Kovaliovo nosis vaikštinėjanti ne Nevskio prospektu, bet po Tauridės sodą ir, girdi, jinai jau seniai ten; <...> Viena kilminga ir rimta ponija atskiru raštu prašė sodo prievaizdą parodyti jos vaikams šį retą fenomeną ir, jeigu galima, duoti jaunuoliams auklėjamų ir pamokomų paaiškinimų.<sup>250</sup>

Ši ištrauka aprašo mechanizmą, kaip miesto kalbos ir apkalbos kuria savo fantastinę tikrovę ir kaip Gogolis, ypač Peterburgo apysakose, naudojasi ta pačia anekdotų ir gandų technika. Garsusis jo „Apsiaustas“ remiasi vienu iš tokių miesto pasakojimų apie valdininką, kuris per didžiausias aukas, atsisakydamas būtiniausių dalykų, pagaliau įsigijo šautuvą antims medžioti, tačiau per pirmąją medžioklę šautuvas įkrito į vandenį ir nuskendo. Gogolio apysaka transformuoja istoriją, kuri tampa pasakojimu apie išsvajotą apsiaustą, tačiau fabula išlieka ta pati.

Rom os k a r n a v a l a s. Straipsnyje apie Gogolį ir Rabelais Bachtiną teigė, kad karnavalinė rašytojo pasaulėjauta pasireiškė jau pirmuosiuose kūrinuose<sup>251</sup>. Pavyzdžiui, apysakos „Soročincų jomarkas“ masinės scenos aprašymas visiškai atitinka paties Bachtino koncepciją apie karnavalo įsteigiamą vientisą nedalomą tautos kūną:

<sup>250</sup> *Ten pat*, p. 61–62.

<sup>251</sup> M. M. Бахтин, « Рабле и Гоголь: искусство слова и народная смеховая культура», p. 527.

Jums turbūt yra tekę girdėti kur nors tolumoje krintantį krioklį, kai gaudžia išgąsdinta apylinkė ir nuostabių neaiškių garsų chaosas kaip viesulas siaučia priešais jus. Ar ne tiesa, ar ne tas pats jausmas staiga apima jus miestelio jomarko sukuryje, kai visa minia suauga į vieną didžiulę pabaisą ir juda visu savo stuobu aikštėje ir ankštose gatvėse, šaukia, kvatoja, dūzgia?<sup>252</sup>

Vakarų karnavalinės kultūros tradicija Ukrainą pasiekė per Lenkiją ir buvo sutvirtinta vietinių archajinių karnavalinio pobūdžio apėigų, klestėjo Ukrainos viensėdžiuose ir dvaruose. Taigi karnavalinę pasaulėjautą Gogolis išsiugdė vaikystėje. Gyvendamas Romoje jis turėjo galimybę patirti tikrą vakarietišką karnavalą, visoje Europoje garsėjusį savo laisve. Apie tai rašė laiške bičiuliui (1838 m. vasario 2 d.):

Dabar karnavalo metas. Roma švenčia beatodairiškai. Nuostabus reiškinytis Italijos karnavalas, ir ypač Romoje – visa, kas gyva, visa lauke, visa su kaukėmis. Tas, kuris neturi jokios galimybės pasipuošti, išvers paltą ar išsiterlios veidą suodžiais. Ištisi medžiai ir gėlynai važinėja gatvėmis; dažnai prasiwelka vežimas, papuoštas lapais ir girliandomis, ratai apkaityti lapais ir šakomis ir sukdamiesi sukelia stebėtiną efektą, o sėdintieji vežime – visiškai pagal Cereros švenčių ar to paveikslo, kurį nupiešė Robertas, skonį. Corso gatvėje tarsi sniegas nuo išpiltų miltų<sup>253</sup>. Buvau girdėjęs apie konfeti – niekada negalvojau, kad tai taip gerai. Įsivaizduok, gali išpilti ant veido visą maišą miltų gražiausiai iš visų, nors ir Borgesi, – ji nesupyks ir atsimokės tau tuo pačiu. Frantai ir džentelmenai iššvaisto po kelis šimtus skudų vien miltams. Absoliučiai visi ekipažai maskuoti. Tarnai, vežėjai – visi karnavaliniais drabužiais. Kitose vietose tik paprasta liaudis švenčia ir maskuojasi. Čia visa maišosi kartu. Neįtikėtina laisvė, kuri tave, žinoma, sužavėtų. Gali kalbėtis ir dovanoti gėles absoliučiai kuriai nori. Netgi gali įsiropšti į vežimą ir atsisėsti tarp jų. Vežimai visi važiuoja žingine. Ir dėl to dažnai pramušgalviai, sulipę į balkoną, turi galimybę ištisą ketvirtį valandos drėbti miltų rutuliukus rieškučiomis ir kibirais ant sėdinčiųjų vežimuose, daugiausia ant ponių, kurioms ir skauda, ir juokinga, ir jos tik labai žaviu judesiu užsidengia ranka akis ir šluostosi veidus. Nuotykiams

<sup>252</sup> Nikolajus Gogolis, *Vakarai vienasėdyje prie Dikankos. Mirgorodas*, p. 16.

<sup>253</sup> Miltai arba miltų rutuliukai – tikri konfeti, kuriuos Bachtinas interpretuoja kaip paniekos mirčiai gestą.

laikas be galo palankus. Mano akyse užsimezgė daugybė romantiškiausių istorijų kai kuriems mano pažįstamiems ir netgi kai kuriems mūsų dailininkams (žinoma, ne Durnovui). Visos Romos gražuolės dabar išplaukė į paviršių, jų dabar tokia daugybė, ir iš kur jos ėmėsi, vienas Dievas nežino. Aš jų iki šiol nebuvau sutikęs; visos nepažįstamos. <...> Daugiau rašyt nebeturiu ką, arba geriau viską, kas liko, reikia arba uosti, arba žiūrėti ir mėgautis.<sup>254</sup>

Gogolio pažintis su Roma, į kurią jis atvyko 1837 m. per Velykas (beveik tiesiai į šventines pamaldas Šv. Petro bazilikoje), įvyko kaip *atpažinimas*<sup>255</sup> – atpažinimas sau artimo ukrainietiško pasaulio:

Man atrodo, kad užsukau pas mažarusius senųjų laikų dvarininkus. Tokios pat nuširusios namų durys, su daugybe nereikalingų skylių, teplojančios rūbus kreida; senovinės žvakidės ir lempos, panašios į bažnytines. Patiekalai visi ypatingi, visi senovine maniera. Iki šiol visur mačiau pokyčių paveikslą. Čia viskas sustojo vienoj vietoj ir toliau nejuda.<sup>256</sup>

Rašytojas labai greitai nusprendė, kad Europa yra sukurta tam, kad į ją žiūrėtum, o Roma – kad joje gyventum, ir Amžinajame Mieste praleido visą dešimtmetį<sup>257</sup>. Kontaktų su juoko kultūra požiūriu, matyt, svarbi aplinkybė, kad savumo atpažinimas derėjo su Gogoliui artimu pietietišku charakteriu ir bendravimo būdu, nors pats rašytojas nebuvo atviros prigimties, greičiau linkęs prisiimti vieną ar kitą kaukę<sup>258</sup>. Romiečiai Gogoliui buvo patrauklūs net savo tingėjimu ir atsainumu, o nuolatinės jų gatvių scenos, pyktis, barniai ir linksmybės teikė galimybę stebėti išraiškingą gyvenimo teatrą.

<sup>254</sup> Н. В. Гоголь, *Полное собрание сочинений в четырнадцати томах* 11, p. 122–123.

<sup>255</sup> Инга Видугирите, «Украинский Гоголь», *Literatūra* 48(2), 2006, p. 56–65.

<sup>256</sup> Н. В. Гоголь, *Полное собрание сочинений в четырнадцати томах* 11, p. 95.

<sup>257</sup> Жг.: Рита Джулиани, *Рим в жизни и творчестве Гоголя или Потерянный рай*, Москва: Новое литературное обозрение, 2009; *Гоголь и Италия*, сост. Михаил Вайскопф, Рита Джулиани, Москва: РГГУ, 2004; Инга Видугирите, «Католический и православный храм в текстах Н. В. Гоголя (образ и феномен)», *Dziedzictwo Chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu: Między pamięcią a oczekiwaniem*, Częstochowa, 2006, p. 291–300.

<sup>258</sup> Инга Видугирите, «Гоголь в роли Гоголя: стратегии мемуарного письма», *Гоголевский сборник* 3(5), Санкт-Петербург, Самара: ПГСГА, 2009, p. 295–306.



Gogolio apysaka „Roma“ atkuria romiečių tipažus ir pasakoja apie Romos karnavalą, per kurį užsimezga meilės istorija. Tačiau rašytojo dėmesys čia sutelktas į kitus dalykus: jis kritikuoja XIX a. civilizaciją, kurią priešina su, jo manymu, idealiu konservatyvios Romos gyvenimu. Karnavalas yra siužeto užuomazgos vieta, bet ne tikslas. Jo atmosfera sukuriama tam, kad vėliau būtų jos atsisakyta ir pereita į priešingą kontempliacinę būseną, išprovokuotą Romos miesto ir Kampanjos panoramos stebėjimo. Taigi karnavalas „Romoje“ yra daugiau paveikslas nei spektaklis ar tiesiogiai patiriama gyvenimo instinkto kulminacija.

Prie Gogolio juoko kultūros patirčių reikėtų minėti ir analizuoti jo kasdienio bendravimo su draugais ir pažįstamais fragmentus, kuriuos pasakoja memuaristai. Rašytojas buvo be galo artistiškas ir išradingas žmogus, nuolat stebėjęs aplinką *sub specie theatri*. Jis mažai juokdavosi, bet kasdienį įvykį mokėdavo atpasakoti taip, kad aplinkiniai leipdavo juokais. Gogolio laišakai atskleidžia tarp draugų vyravusį juokaujama toną, savitą leksiką, žargoną, kuris, matyt, rėmėsi tam tikrais bendro gyvenimo Nežino licėjuje siužetais. Deja, šio tipo juoko kultūrą sunku atkurti iš istorinės perspektyvos.

Juoko kultūros reiškiniai, kurių vaizdinius ar kitokius pėdsakus atsekame Gogolio tekstuose, genetiškai syja su senosios komedijos nužeminimais ir komedijos kaip kasdieniam gyvenimui artimo žanro specifika. Tai, ką Gouldas vadina komedijos impulsu, Gogolio prozoje reiškiasi dvejopai. Viena vertus, pasakojimas seka teatro ar teatrizuotų reginių estetika ir stilistika. Tačiau juoko efekto požiūriu produktyvus yra ne pats sekimas, ne tai, kad tekstuose atpažįstami masinės komiškosios kultūros siužetai ir vaizdinija. Komiškąjį katarsį sukelia pasakojimo savitumas ir būtent jo sukurtas pasaulis. Regisi, pačiame pasakojime steigiasi teatras, kurio scenoje kaip figūra pasirodo arba už (virš) jos kaip režisierius yra juntamas pasakotojas.

### 3. Gogolio juoko poetika: pasakojimas ir pasaulis

Komiškojo pasakojimo erdvės struktūravimas. Teatro erdvės struktūrą literatūros tekste Lotmanas aprašė remdamasis Michailo Bulgakovo *Teatro romane* papasakotu romano perdirbimo į pjesę procesu. Perdirbimo esmę sudarė veiksmo perkėlimas iš erdvės, kurios ribos nepažymėtos, į apribotą scenos erdvę:

<...> ir romano knygą vis dėlto man teko iš stalčiaus ištraukti. Tuomet vakarais pradėjo rodytis, kad iš balto lapo išplaukia kažkas spalvota. Įsižiūrėdamas, prisimerkdamas, aš įsitikinau, jog tai paveikslas. Ir dar daugiau, – kad tas paveikslas ne plokščias, o trimatis. Kaip ir dėžutė, o joje tarp eilučių matyti: dega šviesa ir juda joje tos pačios figūrėlės, kurios aprašytos romane. <...>

Laikui bėgant erdvė knygoje suskambėjo. Aš aiškiai girdėjau rojalio garsus. Tiesa, jei aš būčiau kam nors pasakęs apie tai, reikia manyti, man būtų patarę kreiptis į gydytoją. Pasakytų, kad groja apačioje po grindimis <...>. O ne, tai ne po grindimis! Kodėl gi užgęsta kambarėlis, kodėl į puslapius ateina žiemos naktis virš Dnepro, kodėl pasirodo arklių snukiai, o virš jų žmonių su papachomis veidai? Ir aš matau aštrius kardus, ir gir-džiu sielą draskantį švilpesį.

Štai dusdamas bėga žmogus. Pro tabako dūmus aš seku jį, aš įtempiu regėjimą ir matau: blykstelėjo už žmogaus nugaros, šūvis, jis aiktelėjęs krinta aukštiekninkas, tarsi iš priekio į jį būtų dūrę aštriu peiliu. <...>

Kokias tris naktis aš prasikuičiau žaisdamas su pirmu paveikslėliu ir į tos nakties pabaigą supratau, kad kuriu pjesę.

Balandžio mėnesį, kai sniegas dingo iš kiemo, pirmasis paveikslėlis buvo sudarytas. Mano herojai ir judėjo, ir vaikščiojo, ir kalbėjo.<sup>259</sup>

Vėliau šią dėžutę pakeičia tikros scenos dėžė ir herojai išauga. Todėl svarbus, teigia Lotmanas, yra ne dėžutės dydis, bet jos ypatybė būti atskirtai ypatingu būdu, nes viena jos siena atvira ir atitinka ne erdvę, bet „žiūros tašką“, būdingą literatūros kūriniumi. Kitos trys formaliai nėra ribos: ant jų gali būti nupieštas peizažas, pratęsiantis scenos dekoracijas

<sup>259</sup> Michailas Bulgakovas, *Pono de Moljero gyvenimas. Teatrinis romanas*, iš rusų kalbos vertė Alicija Žukauskaitė, Vilnius: Mintis, 2009, p. 286–287.

ir nueinantis į tolį, t. y. imituojantis beribiškumą. Tačiau tarp scenos ir jos pratęsimo ant kulisų yra esminis skirtumas: veiksmas vyksta tik scenos aikštelės erdvėje. Tik ši erdvė priklauso kintančiam laikui, tik ji modeliuoja pasaulį teatrinių sąlyginumų priemonėmis<sup>260</sup>.

Bulgakovo atveju susiduriame su tragiškojo veiksmo inscenizavimu, kurio kontrastą su komišku inscenizavimu dar prisiminsime kalbėdami apie veikėjų judesį. Dabar atkreipkime dėmesį į erdvės kūrimo strategijas. Perėjimas iš prozos pasakojimo į dramatos pasakojimą, anot Bulgakovo aprašyto proceso, viena vertus, reiškiasi kaip erdvės apribojimas teatro scena, kurią steigia skaitytojo vaizduotė, bei kaip personažų ir veiksmo regimumo, girdimumo plotmės įvedimas, juslinės suvokėjo patirties aktualizavimas.

K o m i š k i e j i d a i k t a i. Gogolio kuriamas pasaulis pasižymi keistų ir netikėtų daiktų gausa. Jurijus Mannas teigė, kad tokio pobūdžio daiktai Gogolio pasaulyje sukuria *nefantastinės fantastikos* įspūdį<sup>261</sup>. Kartu reikia pastebėti, kad daiktų dauginimas čia yra priemonė ne tik efektui (fantastiniam ar komišku), bet ir pačiam pasauliui kurti.

Visus daiktus pasakotojas pristato tarsi stebėdamas iš šalies, atsiribojęs nuo aprašomo vaizdo. Distancija gali būti tokia didelė, kad, pateikdamas rusų provincijos miesto peizažą pasirodančius muzikus, jis gali apibūdinti juos pagal tautybę: *du rusų muzikai* – taip, tarsi muzikai galėtų būti užsieniečiai. Pasakotojui svetimo pasaulio daiktai atrodo keisti – tai dažnas epitetas. Tuo tarpu personažai, kurie šiame pasaulyje gyvena ir su juo sutampa, į daikto keistumą nekreipia dėmesio. Gogolio pasakotoją tyrinėtojai lygina su etnografu<sup>262</sup>, stebinčiu svetimą pasaulį, tarsi domėtusi jo egzotika mokslo tikslais, dažnai vardijančiu daiktus – kariatas, baldus, ginklus, rūbus, gastronomijos prekes. Kartais net sukuriančiu specialią situaciją, kad galėtų apie šį daiktų pasaulį papasakoti:

<sup>260</sup> Ю. М. Лотман, «Художественное пространство в прозе Гоголя», p. 251–252.

<sup>261</sup> Юрий Манн, *Поэтика Гоголя*, Москва: Художественная литература, 1988, p. 101–125.

<sup>262</sup> А. П. Чудаков, «Вещь в мире Гоголя», *Гоголь: история и современность*, Москва: Советская Россия, 1985, p. 269.

[O] tuo tarpu jo žvilgsnis suieškojo naujus daiktus, perskriejo pro tvorą į Ivano Nikiforovičiaus kiemą ir nejučiomis susidomėjo patraukliu reginiu. Liesa boba iš eilės nešiojo užsigulėjusius drabužius ir karstė juos ant ištemptos virvės, norėdama išvėdinti. Netrukus senas munduras su nudėvėtais atraitais ištiesė į orą rankoves ir apkabino brokato palaidinę; paskui jį išlindo bajoriškas munduras su sagomis, papuoštomis herbais, ir su apgraužta apykakle; baltos kazimirinės dėvėtos kelnės, kurias kadaise užsitempdavo ant kojų Ivanas Nikiforovičius ir kurias dabar galima buvo užtempti nebent jam ant pirštų. Po jų netrukus pakibo kitos, atvirkščios V pavidalo. Po to mėlynas kazokiškas bešmetas, kurį Ivanas Nikiforovičius pasisūdino prieš kokius dvidešimt metų, kai buvo bemanąs stoti į miliciją ir jau buvo besiauginąs ūsus. Pagaliau prie visko kito, buvo išstatyta tiesi špaga, panaši į bokšto smailę, smygsančią ore. Po to ėmė sukiotis kažkas panašu į kaptono skvernus, žolės spalvos, varinėmis, penkiakapeikio didumo sagomis. Iš po skverną išlindo liemenė, apsiūta aukso galionu, su didele išpjova priešakyje. Liemenę greit uždengė velionės senelės sijonas, su kišenėmis, į kurias buvo galima įdėti po arbūzą. <...>

Greit senė išlindo iš sandėlio, šniokšdama ir tempdama senovišką balną su nutrauktomis kilpomis, su nuzulintomis makštimis pistoletams, su kadaise buvusios šviesiai raudonos spalvos pabalniu, su aukso siuvinėjimais ir vario skardomis.

„Tai kvaila boba! – pagalvojo Ivanas Ivanovičius: – ji dar, žiūrėk, ištemps pravėdinti ir patį Ivaną Nikiforovičių!“

Ir iš tikrųjų: Ivanas Nikiforovičius nedaug apsiriko spėliodamas. Po kokių penkių minučių iškilo aukštyn Ivano Nikiforovičiaus nankiniai šaravariai ir užėmė beveik pusę kiemo. Po to ji išnešė dar kepurę ir šautuvą.<sup>263</sup>

Be vardijimo, funkciją plėtoti pasaulį taip pat atlieka Gogolio dažnai naudojama išplėtoto palyginimo forma:

Artindamasis į priedurę, jis pamatė du veidus, tuo pačiu metu sužiurusius pro langą: moterišką, su kyku ant galvos, siaurą, ilgą kaip agurkas, ir vyrišką – apvalų, platų kaip Moldavijos moliūgas, dar vadinamas būzu, iš kurio Rusijoje dirbamos balalaikos, dviejų stygų, lengvos balalaikos, pažiba ir pramoga mitriam dvidešimties metų vaikinui, dabitai ir švilpai, kuris mirksi baltakrūtėms ir baltakaklėms merginoms, susirinkusioms paklausyti jo plono dūzgenimo.<sup>264</sup>

<sup>263</sup> Nikolajus Gogolis, *Vakarai vienasėdyje prie Dikankos. Mirgorodas*, p. 409–410.

<sup>264</sup> Nikolajus Gogolis, *Mirusios sielos*, p. 89.

Veido pasirodymas pagimdo moliūgo vaizdinį, iš pastarojo šis virsta balalaika, o toji jau sukuria nuo siužeto nepriklausomą kaimo jaunimo gyvenimo paveikslą.

Šitaip Gogolio pasaulio vaizdas plečiasi, toli pranokdamas fabulos numatytas ribas. Teigiama, kad rašytojo tekstai visada turi du siužetus – istorijos, kuri pasakojama, ir paties pasakojimo kaip būdo kurti pasaulį. Šiame antrajame siužete nuolat vyksta kažkokie netikėti, ir dėl to komiški, dalykai. Pavyzdžiui, brikų paradas prie miesto galvos durų apysakoje „Kaip Ivanas Ivanovičius susipyko su Ivanu Nikiforovičiumi“:

Городничius ruošė asamblėją! Kur aš imsiu teptukų ir dažų, kad išreikščiau suvažiavimo įvairumą ir puotos iškilnumą? Paimkite laikrodį, atidarykite jį ir pažiūrėkite, kas ten dedasi! Baisi klekmenė, ar ne tiesa? O dabar įsivaizduokite, kad beveik tiek pat, jeigu ne daugiau, tekinių stovėjo vidury gorodničiaus kiemo. Kokių bričkų ir vežimų ten nebuvo! Vienos – užpakalis platus, priešakys siaurutis; kitos – užpakalis siaurutis, o priešakys platus. Viena buvo ir brička, ir šiaip vežimas drauge, kita – nei brička, nei vežimas; kita buvo panaši į didžiulę šieno kupetą arba į storą pirklio žmoną, kita – į pasišiaususį žydą arba į griaučius, dar ne visai pametusius odą; kita, iš šono žiūrint, buvo tikriausia pypkė su kandikliu, kita buvo į nieką nepanaši ir vaizdavo kažkokią keistą būtybę, visiškai nedarnią ir labai fantastišką. Iš šito ratų ir sėdinių chaoso kilo aukštyn kažkas panašu į kariatę su kambariniu langu, kryžmai užtaisytu storais pinučiais.<sup>265</sup>

Ryškiausiai Gogolio daiktų savitumas reiškiasi ne fantastiškumu, bet komiškumu; kita vertus, komedijos ištakose šiodvi savybės susijusios. Jurijus Tynianovas teigė, kad Gogolio prozos daiktų komiškusmas kyla iš sugebėjimo neįprastai juos matyti<sup>266</sup>, tarsi suteikti jiems galimybę tam tikru aspektu, kažkuria savo būties dalimi būti gyviems (žmogiškiems). Turint omenyje Bergsono tvirtinimą, kad komiškas gali būti tiktai žmogus, Gogolio aprašytų daiktų komiškumą galima traktuoti kaip kylantį iš gyvybės, daiktiškumo nerišlumo. Freudas yra

<sup>265</sup> Nikolajus Gogolis, *Vakarai vienasėdyje prie Dikankos. Mirgorodas*, p. 441.

<sup>266</sup> Юрий Тынянов, «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», Юрий Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука, 1977, p. 201–202.

minėjęs, kad dėl labai paplitusios personifikacijos gyvūnai ir daiktai gali tapti komiški, – tačiau Gogolio daiktai yra ne tiek personifikacija, kiek metafora, plėtojama iki alegorinio vaizdinio. Ant žmogaus ir daikto ribos, kuri išryškėja kaip neįtikėtina daikto galimybė savarankiškai pasirinkti sau formą, egzistuoja ir Gogolio aprašytos brikos cituotoje ištraukoje. Tokį patį savarankiško daikto įspūdį sukuria jo poemos *Mirusios sielos* herojaus Nozdriovo ryla („šarmanka“), Motiejaus Miškinio vertime vadinama katarinka. Kartu verta įsižiūrėti ir į kitus Nozdriovo kabinete esančius daiktus, kurie kokiu nors aspektu yra paties šeimininko dalis:

[Kabinete] nebuvo nei knygų, nei popieriaus; kabėjo tik kardai ir du šautuvai, vienas trijų šimtų, kitas aštuonių šimtų vertės. <...> Vėliau buvo parodyti turkiški kinžalai; viename per apsirikimą buvo įrėžta: „Meistras Savelijus Sibiriakovas.“ Netrukus po to svečiams buvo parodyta katarinka. Nozdriovas čia pat jiems kažką užsuko. Katarinka griežė gana gerai, tik įpusėjęs, rodos, kažkas atsitiko, nes mazurka baigėsi daina: „Malburgas ruošėsi į karą“, o „Malburgas ruošėsi į karą“ ūmai baigėsi kažkokiu seniai girdėtu valsu. Nozdriovas jau seniai liovėsi ją sukęs, bet katarinkoje buvo viena dūdelė labai mitri, kuri nieku būdu nenorėjo nurimti ir ilgai dar po to švilpė viena. Paskui buvo parodytos pypkės <...>.<sup>267</sup>

Mitrioji dūdelė ir nenuspėjamoji katarinka sužmogėja ir tampa juokingos dėl savo „charakterio“ savitumo – turi pomėgių ir keistenybių. Gogolis leidžia skaitytojui įsivaizduoti egzistuojant kitą, keistųjų daiktų pasaulį, kuris yra savotiškas žmoniškojo pasaulio antrininkas (dėl to jis juokingas), tačiau turi ir nepriklausomą paslaptinę būtį.

Komiškasis personažas. Gogolis yra teigęs, jog apysakos ar apsakymo sėkmei užtenka, kad autorius gerai aprašytų jam gerai pažįstamą kambarį ir gerai pažįstamą gatvę. Tynianovo manymu, toks požiūris daiktus perkelia į temos lygmenį. Todėl ir vaizduodamas žmones Gogolis daugiausia naudoja daikto-kaukės priemonėmis, kai kauke tampa apranga, kostiumas arba vardas – taigi visaip pabrėžiant išorinį pavidalą. Daiktiška kaukė gali sulūžti – toks yra apysakos

<sup>267</sup> Nikolajus Gogolis, *Mirusios sielos*, p. 70.

„Nosis“ siužeto kontūras. Kalbinė kaukė gali dvejintis: Dobčinskis ir Bobčinskis *Revizoriuje*, dėdė Mitiajus ir dėdė Miniajus, Kifa Mokijavičius ir Mokijus Kifovičius *Mirusiose sielose*<sup>268</sup>. Rašytojo bičiulis kunigaikštis Dmitrijus Obolenskis pasakoja, kaip Gogolis kaukę ir jos gestus kūrė pagal žodinį ženklą:

Stotyje suradau baudų knygą ir perskaičiau joje ganėtinai juokingą vieno pono skundą. Išklauses Gogolis manęs paklausė: „O kaip manote, kas yra šis ponas? Kokios savybės ir charakteris jam būdingi?“ – „Tikrai nežinau“, – atsakiau aš. – „O aš jums papasakosiu.“ Ir ėmė labai juokingai ir originaliai aprašinėti iš pradžių šito pono išvaizdą, tuomet papasakojo apie jo karjerą tarnyboje, netgi suvaidindamas kai kuriuos jo gyvenimo epizodų veikėjus. Pamenu, kvatojau kaip pamišęs, o jis visa tai išdarinėjo visiškai rimtai.<sup>269</sup>

Tynianovas daro išvadą, kad gestus ir siužetą ir šiuo atveju nulėmė kalbinė kaukė<sup>270</sup>.

Gogolio prozos bruožą telktis ties pavidalu ir atrodymu – tuo, ką Tynianovas vadina kauke, – galima sieti su lėlių teatro estetika, kurią Gogolis patyrė ne tik kaip ukrainiečių vertepą, bet ir kaip Petruškos teatrą bei masinę kitų reginių kultūrą. Lėlių teatro estetika pasiūlė rašytojui savitą herojaus antropologiją ir antropografiją, kuri pasikliauja kūno ir pavidalo išraiškingumu. Taigi Gogolio personažą galima vadinti ir lėle, kurios genetinis ryšys su kauke yra labai artimas. Tiek lėlė, tiek kaukė į literatūrą žengia iš ritualo ir teatro pasaulio. Manoma, kad Egipte ritualuose dalyvaudavo hieratinės lėlės, įvaizdinusios dievybę<sup>271</sup>. Senovės graikų teatro aktorių, pasirodydavusių ant koturnų ir su kaukėmis, figūros artėdavo prie skulptūrinio (lėlinio) pavidalo<sup>272</sup>. Moderniaisiais laikais žmonių teatrai atsakė kaukių, išskyrus nebent *commedia dell'arte*, kuri pavydziai saugojo judesio meistrystės ir personažo pavidalo kanonus. Tuo tarpu lėlių teatrai išlaikė ryšį su ar-

<sup>268</sup> Юрий Тынянов, «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», p. 202–203.

<sup>269</sup> Гоголь в воспоминаниях современников, под ред. С. Машинского, Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1952, p. 605.

<sup>270</sup> Юрий Тынянов, «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», p. 204.

<sup>271</sup> Henryk Jurkowski, *Dzieje teatru lalek: Od antyku do romantyzmu*, p. 24–25.

<sup>272</sup> *Ten pat.*

chajinėmis, iš ritualo kylančiomis formomis, ir šis ryšys eksplikuotas misterijos tipo lėlių vaidinimuose (tarkime, vertepe). Tiesa, turtingų dvarų ir rūmų aplinkoje rodyti spektakliai, kurie visaip stengėsi imituoti žmonių teatrą, jau buvo praradę santykį su religine plotme.

Gogolis, kaip žinome, turėjo progą stebėti autentiškus vertepo vaidinimus, ir manytina, kad nuo jų didele dalimi priklausė jo prozos teatriškumas. Beje, jį stiprino ir romantizmo epochoje populiarė lėlės-automato-žmogaus tema. Ypač paveikiai ji buvo išskleista E. T. A. Hoffmanno apysakoje „Smėlio žmogus“, kurią Gogolis, be abejo, buvo skaitęs. Tačiau, atrodo, artimesnė rašytojui buvo iš Antikos kylanti ir Baroko aktualizuota metafora *gyvenimas – tai teatras*. Lėlių teatre jos įvaizdinimas dramatiškesnis nei žmonių teatre, nes lėlės priklausomybė nuo lėlininko čia ne slepiama, o reflektuojama. Apysakoje „Nevskio prospektas“ pasakotojas samprotauja apie žmogaus priklausomybę nuo aplinkybių, visiškai nepavaldžių jo valiai:

Kaip keistai, kaip nesuprantamai žaidžia mumis mūsų likimas! Ar mes gauname kada nors, ko trokštame? Ar pasiekiamo tai, kam, atrodo, tyčia suruoštos mūsų jėgos? Viskas atbulai.<sup>273</sup>

Tiesa, tęsdamas Gogolis iliustruoja savo mintį komiškais pavyzdžiais, bet esmė lieka: tas, kuris turi gražius arklius, jų net nepastebi, o kitas, kurio širdis dega aistra arkliams, privalo pasitenkinti pačėkšėjęs liežuviu, kai pro šalį veda ristūną; tas, kuris turi gerą virėją, turi mažą burną, o tam, kurio burna „kaip vyriausiojo štabo arka“, reikia tenkin-tis „vokiškais pietumis iš bulvių“.

Likimo tema čia parodiškai nužeminama, bet jos esmė dėl to nekinta.

Gogolis naudojasi kauke-lėle kurdamas personažus, tačiau kartu tai reiškia, jog jis naudojasi pagrindiniu lėlių teatro principu – rodyti žmogų taip, kad jis išliktų absoliučioje savo kūrėjo, rašytojo, valdžioje.

XIX a. pabaigoje rašytojas ir literatūros kritikas Vasilijus Rozanovas apkaltino Gogolį savo menu sudarius žmogaus paveikslą.

<sup>273</sup> Nikolajus Gogolis, *Apysakos. Revizorius*, p. 39.



Gogolio herojai esantys „varganos ir juokingos lėlės“, „mažos vaškinės figūrėlės“, „atsiradę kažkokiu ypatingu būdu, kuris neturi nieko bendra su natūraliu gimimu: padarytos iš kažkokios vaškinės žodžių masės“, o poema *Mirusios sielos*, kaip ir visos komedijos, – ne daugiau nei anekdotas. Rozanovas, kurio estetinius kriterijus formavo rusų psichologinis romanas – Tolstojaus, Dostojevskio, Turgenevo kūryba, į Gogolį žvelgė iš klasikinio realizmo aukštumų. Apie savitą Baroko estetiką tuo metu dar tik pradėta kalbėti Vakaruose, o Rusijoje ir rusų literatūrai Baroko sąvoka buvo pritaikyta vos septintuoju XX a. dešimtmečiu.

Tai, ko Gogolio kūryboje pasigedo Rozanovas, buvo herojaus vidinio pasaulio atskleidimas, jo psichologinio paveikslo motyvacija ir raida. Tuo tarpu Gogolis, būdamas vėlyvojo Baroko augintinis, rūpinosi žmogaus sielos kaip barokinės aistros valdomos stabilios esmės, o ne niuansuotos ir judrios psichikos, reprezentacija. Jo sukurti žmonių paveikslai *Mirusiose sielose* buvo kaukės, ženklai, bet ne charakteriai. Kiekviename jų rašytojas pabrėžė tam tikrą aistrą – ydą: *Mirusių sielų* Pliuškinio šykštumą, Manilovo saldumą ir tuštumą, Nozdriovo chuliganiškumą ir t. t. Gogolis neimitavo jų gyvybės. Barokinės alegorijos kontekste personažas nėra tikslas, o tik priemonė gilesniam turiniui išreikšti. Tokios buvo barokinio teatro figūros: klasikinėje tragedijoje – kilnios arba pražūtingos aistros valdomi herojai, mokyklinio teatro intermedijoje – žemų aistrų apsėsti „hedonistai“. Šiandieniniam skaitytojui tiek vieni, tiek kiti gali pasirodyti komiški. Būtent todėl, kad jų santykis su gyvenimiška norma, į kurią orientuojasi kasdienė sąmonė, yra prieštaringas. Tobulybė – toks pat iškrypimas, pasakytų Bergsonas, ir, aišku, ji yra juoko valdose. Komiškai prieštaringas yra aistros vienpusiškumas, kaip ir kūno raiškos teatriškumas.

Lėliško ir teatriškai išraiškingo personažo estetiniai efektai labai domino Gordoną Craigą, XX a. pirmosios pusės teatro vizionierių, siekusį sukurti misterišką teatrą. Jo straipsnis „Aktorius ir viršmariometė“ rodo, kad po XIX a. realizmo teatrinės paieškos pasuko antirea-

listine linkme ir rėmėsi senųjų epochų teatro formomis. Žmogaus natūralumas ir natūralizmas menui nėra naudingas, nes nieko daugiau ir toliau nei pats ribotas žmogus neišreiškia. Tuo tarpu marionetė yra „išsigimusi iki mūsų laikų dievybės atvaizdo forma“, „paskutinis nežinomo kilnaus ir nuostabaus praėjusios civilizacijos meno atgarsis“, kuris „nepradės varžytis su gyvenimu ir greičiau iškeliaus už jo ribų. Jos idealas bus ne gyvas žmogus iš kūno ir kraujo, o veikiau kūnas, apimtas transo; ji apsisitaisys mirties grožiu, išsaugodama gyvą dvasią“<sup>274</sup>. Marionetės paradoksalumas, dvasingumo raiška per kontrastą su mirties paženklintu kūnu yra apverstas, todėl nebejuokingas, kontrastas komiškumui. Kaip sakė Freudas: kai kito žmogaus fizinės sąnaudos (t. y. kūno judesiai) mažesnės už mūsų (naudojamas tam pačiam tikslui), o vidinės – didesnės, tuomet mes ne juokiamės, o stebimės ir žavimės<sup>275</sup>. Freudui antrina Craigas: „Štai kodėl aš be jokio lengvabūdiškumo ir atsainumo kalbu apie marionetes ir jų sugebėjimą išlaikyti gražią bei abejingą aplinkai veido išraišką ir nedrumsčiamą povyzos ramybę“<sup>276</sup>.

Tai, kad Gogolio žmogaus paveikslas yra specifinio lėlių teatro principo perkėlimas į prozą, liudytų ir faktas, jog bene visos Gogolio apysakos buvo pastatytos lėlių teatre. Garsiaame Sankt Peterburgo lėlių teatro „Potudan“ spektaklyje „Nevskio prospektas“ scenos struktūra buvo dviaukštė, primenanti vertepo teatrą. Viršutiniame aukšte švytėjo dienišnis Gogolio Nevskio prospekto vaizdas, kurį tik lėlių teatras ir gali perteikti:

Jūs čia pamatysite žandenas, vieninteles, nepaprastai, nuostabiai sumaniai suleistą po kaklaraiščiu, žandeną aksominę, atlasinę, juodą kaip sabalą ar anglis, bet, deja, priklausančias tiktai užsienių kolegijai. Tarnaujantiems kituose departamentuose apvaizda nesiteikė duoti juodų žandenų, ir jie turi, kad ir jiems labiausiai nemalonu, nešioti rudas. Čia jūs pama-

<sup>274</sup> Gordon Craig, „Aktorius ir viršmarionetė“, *Lėlė ir kaukė: knyga apie lėlių teatrą*, sud. Audronė Girdzijauskaitė, Vilnius: Gervė, 1999, p. 30–32.

<sup>275</sup> Sigmund Freud, *The Joke and Its Relation to the Unconscious*, p. 191.

<sup>276</sup> Gordon Craig, „Aktorius ir viršmarionetė“, p. 34–35.

tyсите nuostabius ūsus, jokia plunksna, jokių teptuku atvaizduoti neįmanomus; ūsus, kuriems pašvęsta geriausioji pusė gyvenimo, – daiktą, kuris puoselėjimas dieną naktį, ūsus, ant kurių buvo išpilti žaviausi kvapai <...>. Tūkstančiai rūšių skrybėlaičių, suknelių, skaryčių – margų, lengvų, prie kurių kartais net ištisas dvi dienas išbūva prisirišusios jų savininkės <...>. Čia jūs pamatysite tokių talijų, kokių niekad nė sapne nesapnavote: plonučių, laibučių, nė kiek ne storesnių už butelio kaklelių talijų <...>. O kokių ponių rankovių pamatysite jų Nevskio prospekte!<sup>277</sup>

Apatiniame „Potudan“ lėlių teatro dėžės aukšte vyko veiksmas, kurį galima būtų sieti su demono veikla – apie ją Gogolis užsimena apysakos pabaigoje: „kada pats demonas uždega lempas tam tiktai, kad parodytų viską netikru pavidalu“<sup>278</sup>. Protestuodama prieš tikrovę ir ją falsifikuojantį demoną, dailininko Piskariovo lėlė nusižudo, nusipjaudama ją valdančius siūlus. Šis „Nevskio prospekto“ pastatymas, regis, iki galo realizavo barokinį Gogolio metaforų potencialą.

Čia derėtų prisiminti, kad lietuvių prozai teatriškumas būdingas nuo pirmųjų jos žingsnių. Tokia yra, pavyzdžiui, Gogolio amžininko Motiejaus Valančiaus apysaka *Palangos Juzė* (1869). Jos pasakojimo erdvės organizacija bei meninės antropologijos strategija rodo, kad autorius itin organiškai juto bendruomenės gyvenimo teatriškumą bei rituališkumą ir visiškai pasitikėjo teatriško išraiškingo gesto įtaigumu. Sodžiaus linksmybių, papročių, ceremonijų aprašymai, jų veikėjų elgsena ir kalbėjimas *Palangos Juzėje* kelia paskirų teatro scenų įspūdį. Kaip ir Gogolio, derinusio baroką ir romantizmą, atveju, Valančiaus barokinė poetika nekonfliktuoja su jam artimais Apšvietos ideologija ir siekais<sup>279</sup>.

Diskusijose apie teatro meno specifiką ir teatriškumą kaip jos žymę išryškėjo teatro ir literatūros priešprieša. Paaiškėjo, kad teatrą teatrišką daro reginio, judesio, gesto, garso, o ne žodžio dominavimas.

<sup>277</sup> Nikolajus Gogolis, *Apysakos. Revizorius*, p. 9–10.

<sup>278</sup> *Ten pat*, p. 40.

<sup>279</sup> Apie Gogolio ir Valančiaus paraleles žr. Инга Видугирите, «Н. В. Гоголь и культура Великого Княжества Литовского: к проблеме гоголевского барокко», *Литературна компаративістика* 3(1), Київ: Стилос, 2008, p. 203–217.

Žodžio ir veiksmo santykis gali būti įvairus, tačiau statiškos kalbėjimo dramos paprastai atsiranda iš teatrinių eksperimentų.

Teatriškumo tendencija tad pasireiškia kaip kūno judesio ekscesas tekste, kūno dominavimas žodžio atžvilgiu. Ryškindami gestą nebūtinai sulauksime komiško efekto: reikia papildomų sąlygų, kurias analizavo Bergsonas ir Freudas. Pastarasis teigė, kad juoką sukels neadekvatūs judesiai – judesių perteklius. Bergsonas pabrėžė judesio mechaniškumą ir teigė, kad komiškumas sukuriamas ryškinant mechaniškus, negyvus reiškinių aspektus – periodiškai kartojant frazes, gestus, veiksmus. Literatūros tekste tokiu atveju įvyksta poslinkis nuo psichologinio proceso ir žodinės raiškos prie regimybės reprezentacijos, veiksmų ir gestų atpasakojimo, fizinių pojūčių perteikimo. Gogolio prozoje nuolat vyksta toks kūno judesio įreikšminimo procesas<sup>280</sup>. *Mirusiose sielose* aprašytas Čičikovo pasirodymas gubernatoriaus pokylyje:

Jo pasirodymas baliuje visus nepaprastai paveikė. Visi, kas gyvas, atsigręžė į jį <...> „Pavlas Ivanovičius! Ak dievulėliau, Pavlas Ivanovičius! Mielasis Pavlas Ivanovičius! Gerbiamasis Pavlas Ivanovičius! Širdelė mano, Pavlai Ivanovičiau! Taigi štai kur jūs, Pavlai Ivanovičiau! Štai jis, mūsų Pavlas Ivanovičius! Leiskite prispausti jus prie širdies, Pavlai Ivanovičiau! Duokite jį šen, štai aš jį stipriai pabučiuosiu, mano brangųjį Pavlą Ivanovičių!“ Čičikovas pasijuto išsyk patekęs į keleto žmonių glėbį. Nespėjęs visiškai išsirepečkoti iš pirmininko glėbio, atsidūrė jau policmeisterio glėby; policmeisteris perdavė jį medicinos valdybos inspektoriui; medicinos valdybos inspektorius – nuomotojui, nuomotojas – architektui... Gubernatorius, kuris tuo metu stovėjo prie ponių ir vienoj rankoj laikė saldainio popierėlį, o kitoj šunytį, pamatęs jį, numetė ant grindų ir popierių, ir šunytį, – šunytis net suinkštė; vienu žodžiu, visur jis paskleidė neapsakomą džiaugsmą ir linksmą nuotaiką.<sup>281</sup>

Komišką įspūdį kuria judesio ar gesto, šiuo atveju reikalingo emocijai išreikšti, perviršis. Tai ypatingas artistiškas išraiškingumas,

<sup>280</sup> Žr. Gogolio gestui ir jo kontekstams skirtą monografiją: Jasmina Vojvodić, *Gesta, tijelo, kultura: Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja*, Zagreb: Disput, 2006.

<sup>281</sup> Nikolajus Gogolis, *Mirusios sielos*, p. 155–156.

kurį, anot Freudo, lygindami su savuoju matome kaip nenormalų. Toks yra aktorius gestas, kuris nebūtinai juokingas. Tačiau jo rimtumo išsaugojimo sąlygos griežtos: judesys turi būti santūrus arba adekvatus pakylėtai tragiškai emocijai. Bežodis, bet pernelyg aktyvus veiksmas juokingas. Cituotoje Bulgakovo ištraukoje žmogus bėga, jį vejasi, jis griūva. Girdėti tik šūvis, žodžių nėra, tačiau gestai natūralūs ir nemetaforizuoti. Palyginkime juos su Gogolio *Mirusių sielų* damų elgesiu pokylyje:

Kiekviena ponia davė sau įžadą būti kiek galima žavesnė per šokius ir parodyti iki galo savo pranašumą toj srity, kur ji buvo tikrai pranašesnė. Počtmeisterienė valsuodama taip alsiai pakreipė galvą į šalį, jog iš tikrųjų galima buvo justti kažką nežemiška. Tačiau viena labai maloni ponia, – kuri atvyko visai ne pašokti, nes, jos pačios žodžiais betariant, ant dešinės kojos jai atsirado nedidelis inkomodate žirnelio pavidalo, ir ji turėjo apsiauti pliušiniais bateliais, – neiškentė vis tik ir keletą kartų apsisuko su pliušiniais bateliais, kad počtmeisterienė per daug nekeltų galvos.<sup>282</sup>

Ponių judesių kalbą komiškai nušviečia ir ironiškas pasakotojo tonas iš distancijos. Tačiau damų sugebėjimas kalbėti kūnais<sup>283</sup> gali savaime kurti komišką išpūdį – juolab kad šioje scenoje aprašomas *agonas* dėl Čičikovo palankumo, taigi pati komedinė tema jau provokuoja juoką.

Gogolio pasakojimo kryptį išorės ir judesio link gerai iliustruoja ir kita šokio scena, kurioje pasirodo begalinio kūno išraiškiningumo apsėsti personažai:

O ten, šalimais, keturios poros jau drožė mazūrą: kulnys laužė grindis, armijos štabskapitonas darbavosi ir siela ir kūnu, ir rankom ir kojom, išdarinėdamas tokius *pa*, kokių niekam neteko nė sapne išdarinėti.<sup>284</sup>

Tačiau galimas ir kitoks pasakojimo distancijos ir judesio ryškini nimo dermės atvejis, kurio rezultatas yra juokinga siaubo scena. Tokio

<sup>282</sup> *Ten pat*, p. 161.

<sup>283</sup> Apie Gogolio gesto poetiką žr. Инга Видугирите, «Поэтическая функция языка тела (случай Н. В. Гоголя)», *Филологические чтения: 2007*, Daugavpils: Saule, 2008, p. 51–61.

<sup>284</sup> Nikolajus Gogolis, *Mirusios sielos*, p. 162.

teatrizavimo technika paremtas ir Balio Sruogos *Dievų miško* pasakojimas: pasakotojas atsitolinęs, tarsi iš ložės abejingai stebi įvykius, kurių gestų partitūros kontrastai su elgesio norma visiškai atitinka Bergsono mechanizuoto judesio komiškumo koncepciją:

Tuo tarpu iš išvietės išlenda kažkoksai neaiškus patamsio gaivalas, kadaise buvęs panašus į žmogų. Gal jis kadaise ir tikrai buvo žmogus, kas jį žino. Dabar jis buvo išklypęs toksai, kreivas, susilenkęs, su išsikišusiais šonkauliais, su atlėpusiu žandikauliu, nuogas, su numeriu ant krūtinės nuteptu... ne, – dabar jisai su žmogumi maža ką bendra beturėjo.

Bloko viršinininkas, jį pamatęs, net susirietė koridoriuje it buldogas, besiruošdamas žandarui į kinkas kibti.

– O tu, pakaruoklio vėdare, kur tu valkiojies dabar? A? Kur tu valkiojies, šunsnuki? Kur tavo vieta?

– Pane blokowy, – atseit, ponas bloko viršininke, – nuaimanavo šmėkla, kadaise buvusi panaši į žmogystą, – man taip pilvas skauda, <...> kad aš nebegalėjau išverti... nuėjau... atsiprašau... panie blokowy...

– Ak tu, kauliašunie, tu man dar kalbėti drįsi? Kur tavo vieta? Marš į savo vietą! Na, greičiau!

– Labai atsiprašau, panie blokowy, – stena susirietusi šmėkla, kadaise buvusi panaši į žmogystą, – stena ir sverdukuliuoja į savo vietą.

Ir nusverdukuliuo. Atsigulė nuogas ant cemento šalia kitų aštuonių nuogų numirėlių. Šluotražį pasitraukė į pagalvę. Atsigulė ir numirė. O kas jam kita beliko daryti?

Koncentracijos lagery visi taip daro: kam jau paskirta mirti, tas ir miršta. Mat jus velniai!<sup>285</sup>

Sruogos pasakojimas naudojasi tik momentiniais juoko efektais – jie kaip šūvis, anot Bergsono, kuris nežiūri, kam tenka smūgis. Greta formuojama priešingo kodo detalių izotopija: „nuogas, su numeriu ant krūtinės nuteptu“, „atsigulė nuogas ant cemento šalia kitų aštuonių nuogų numirėlių. Šluotražį pasitraukė į pagalvę. Atsigulė ir numirė“. Toliau neplėtojant groteskinio Sruogos pasaulio juoko, kuris nusipelno būti aptartas atskirai, reikia pabrėžti, kad momentinį skaitytojo juoką sukelia ir kontrastas tarp sunkiai pakeliamos aprašomo

<sup>285</sup> Balys Sruoga, *Dievų miškas*, Kaunas: Šviesa, 1979, p. 58–59.

pasaulio *baisybės* ir inteligentiškos, tvarkingos ir vietomis netgi švelnios pasakotojo kalbos.

Filosofinės antropologijos veikale *Mimezė* Valerijus Podoroga konstruoja alternatyvią klasikinei, neklasikinę, teatrinę, eksperimentinę rusų prozos mimetinę tradiciją, kurios raida prasideda Gogolio prozoje, o vėliau tęsiasi Fiodoro Dostojevskio, Andrejaus Bielo, Daniilo Charmso, Andrejaus Platonovo kūryboje<sup>286</sup>. Knygoje teigiama, kad rašytojo sukurtas pasaulis – tai ištisas natiurmortas, kuriame mirtis jau įvykusi, bet dar netapusi atstumianti, dar graži. Dalis, skirta Gogoliui, vadinasi „*Nature Morte: N. Gogolio kūrinių struktūra ir literatūra*“ ir pradedama įspūdingu natiurmorto aprašymu, polemizuojančiu su Deleuze'o barokinės klostės interpretacija. Deleuze'ui priimtina barokinio teatriškumo vaizdinija, kurią jis interpretuoja ne iš humanistinių, su žmogumi susijusių, bet iš barokinių, susijusių su universumu, pozicijų. Tuo tarpu filosofijos antropologijos projektas demaskuoja Gogolio pasaulio nežmoniškumą. Jo personažus Podoroga laiko lėlėmis, bet ne marionetėmis, kurias, kaip ir Craigas, interpretuoja kaip gyvo judesio simbolius. Tuo tarpu lėlės – tai daiktai, mirties įsikūnijimai. Podorogos manymu, šių žmogiškų pavidalų komiškumui atskleisti tinka tik Bergsono priešprieša tarp *mechaniško* ir *gyvo* kūno. Su Gogolio personažų negyvumu koreliuoja kita jų ypatybė – būti krūva, kokią skaitytojas aptinka *Mirusių sielų* Pliuškino namuose. Podoroga teigia, kad ši krūva išreiškia Gogolio antropologiją apskritai:

Atrodė, tarytum namuose buvo plaunamos grindys ir čia laikinai sukrauti visi baldai. Ant vieno stalo stovėjo dargi sulūžusi kėdė ir greta laikrodis su sustojusia švytuokle, prie kurios voras jau buvo pritaikęs savo tinklą. Čia pat šliejosi šonu prie sienos indauja, prikrauta senovinių sidabrinių indų, grafinėlių ir kinų porceliano. Ant rašomojo stalo, papuošto perlamutro mozaika, kuri vietomis jau buvo ištrupėjusi ir paliko tik gelsvus lovelius,

<sup>286</sup> Валерий Подорога, *Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский*, Москва: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.

pilnus klijų, buvo suversta daugybė įvairių įvairiausių niekniekių: krūva smulkiai prirašytų popiergalių, prislėgtų marmuriniu pažaliavusiu presu su kiaušiniu viršų, kažkokia senobinė knyga odiniais apdais ir raudonais kraštais, išdžiūvusi citrina, didumo sulig laukiniu riešutu, nulaužta krėslu atrama, stikliukas su kažkokiu skysčiu ir trimis musėmis, uždengtas laišku, trupinėlis smalkos, kažkur rasto skuduro gabaliukas, dvi rašaluotos plunksnos, išdžiūvusios it džiovininkės, dantų krapštiklis, visiškai pageltęs, kuriuo šeiminkas turbūt rakinėjo dantis dar prieš prancūzų žygį į Maskvą.

Ant sienų be jokios tvarkos buvo pakabinti vieni šalia kitų keli paveiksliai. <...> Pačiame lubų vidury kabėjo sietynas drobiniam maiše, apdulkėjęs ir panašus į šilkverpio kokoną su lindingiu viduj vikšru. Kambario kampe ant grindų kūpsojo krūva stambesnių daiktų, nevertų būti ant stalo. Kas toj krūvoj – sunku buvo pasakyti, nes ją dengė tokia daugybė dulkių, jog, vos ją palietus, ranka tapdavo panaši į pirštinę; kiek aiškiau kyšojo medinio kastuvo atlauža ir senas bato puspadis.<sup>287</sup>

Žmogus kaip krūva yra daiktas, mirusi gamta. Jam analogiškas kitas procesas – daikto atgijimas. Tokia yra Bašmačkino apsiausto metamorfozė į malonią gyvenimo draugę, herojui pagaliau pasiryžus jį įsigyti:

Nuo šio laiko pats jo gyvenimas pasidarė tarytum kažkaip turtingesnis, tarytum jis būtų vedęs, tarytum kažkoks kitas žmogus būtų čia pat buvęs, tarytum jis būtų ne vienas, ir kažkokia maloni gyvenimo draugė būtų sutikusi kartu su juo eiti gyvenimo keliu, – ir toji draugė buvo ne kas kitas, kaip tas pats apsiaustas, su stora vata, su tvirtu, patvariu pamušalu.<sup>288</sup>

Anot romantikų, daikto sugyvinimas, kaip ir žmogaus sudaiktinimas, yra infernalus pasaulio ženklas, artimos mirčiai zonos reiškinys. Dvasinė mirtis yra Pliuškino gyvenimo istorijos finalas, fizinė mirtis – Bašmačkino aistros negyvam daiktui rezultatas. Tiesa, Gogolis ir jo pasakotojas neleidžia skaitytojui įsiausti į apsiausto aukos nelaimę, nes pradeda pasakoti fantastinę Bašmačkino vaiduoklio istoriją, vieno iš daugelio Peterburgo gandų realizaciją:

<sup>287</sup> Nikolajus Gogolis, *Mirusios sielos*, p. 109–110.

<sup>288</sup> Nikolajus Gogolis, *Apysakos. Revizorius*, p. 131.



Beje, daugelis veiklių ir rūpestingų žmonių niekaip nenorėjo nurimti ir kalbėjo, kad nuošaliose miesto dalyse vis dar pasirodąs mirusis valdininkas. Ir iš tikrųjų vienas Kolomnos miestsargis savo akimis matė, kaip iš už vienu namų pasirodė vaiduoklis; bet, būdamas iš prigimties bent kiek silpnokas, <...> neišdrįso jo sustabdyti, bet ėjo paskui jį tamsoj tol, kol pagaliau vaiduoklis atsigrėžė ir sustojęs paklausė: „Ko tau reikia?“ ir parodė tokį kumštį, kokio nerasi nė gyvųjų tarpe. Miestsargis tarė: „Nieko“ ir tuojau pasuko atgal. Tačiau vaiduoklis buvo jau žymiai aukštesnio ūgio, turėjo didžiausius ūsus ir, pasukęs, kaip atrodė, Obuchovo tilto link, visiškai dingo nakties tamsoje.<sup>289</sup>

Prieš Gogolio personažą-lėlę sukilo jaunas, rašytojo karjerą pradedantis Dostojevskis. Straipsnyje „Dostojevskis ir Gogolis (apie parodijos teoriją)“ Tynianovas atskleidė, kaip nuosekliai Dostojevskis naudojo įvairias stilistines Gogolio priemones, taip pat kalbines ir daiktines kaukes, kaukių dvejinimo mechanizmą. Tačiau Dostojevskiui visiškai nepriimtinas buvo Gogolio personažo kūrimas daiktiškos metaforos pagrindu. Pirmajame savo kūrinyje, apysakoje „Vargšai žmonės“ (1846), Dostojevskis supriešino dvi žmogaus vaizdavimo strategijas – Puškino apysakos „Stoties prižiūrėtojas“ ir Gogolio „Apšiausto“ pasakojimą. Pirmajam Dostojevskis priskyre užuojautą gyvenimo prispaustam vargšui žmogui, antrąjį apkaltino iš vargšo žmogaus tyčiojantis. Tačiau šis polemikas Dostojevskio santykis su Gogolio antropografija ir humanistinis troškimas apginti žmogų lėmė, kad Dostojevskiui teko perimti Gogolio sukurtą žmogų ir tęsti jo vaizdavimą – kaip klausimą apie jo žmogiškumą<sup>290</sup>, tad neišvengiamai naudotis Gogolio antropografija. Nors Puškinas iškilo kaip idealusis autorius, pats Dostojevskis nuėjo Gogolio keliu.

Tynianovo manymu, Dostojevskio prozos santykis su Gogolio kūryba, akivaizdžia pirmtake, yra aktyvus pasipriešinimas, įgyvendinamas kaip parodija. Parodiją nuo stilizacijos skiria tai, kad ji nėra

<sup>289</sup> *Ten pat*, p. 148.

<sup>290</sup> Сергей Бочаров, «Загадка Носа и тайна лица», Сергей Бочаров, *О художественных мирах. Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов*, Москва: Советская Россия, 1985, p. 124–161.

būtina. Parodija mechanizuoja tam tikrą rašymo būdą ir organizuoja naują medžiagą, kuri ir yra tas pat mechanizuotas rašymo būdas. Parodija atpažįstama stilistiškai su ja nesutampančio teksto fone<sup>291</sup>. Tynianovas spėja, ar groteskinio Dostojevskio išskirtinumo priežastis nebus ta, kad tragiškus savo kūrinių siužetus jis uždengė plonu parodijos-stilizacijos audiniu<sup>292</sup>. Galimas daiktas, kad būtent ši Dostojevskio tekstų ypatybė sudarė sąlygas parodijuoti jo paties kūrinius<sup>293</sup>.

Kita iš ankstyvųjų Dostojevskio apysakų „Antrininkas“ kuria traumuotos besidvejinančios sąmonės personažą, pakliūvantį į savo vaizduotės priklausomybę<sup>294</sup>. Dostojevskio pasaulio ypatybė – turėti demonišką nužmogėjusio, tarsi mechaninio žmogaus pavidalo antrininką – ryški ir paskutiniame rašytojo kūrinyje, romane *Broliai Karamazovai*. Tėvas Fiodoras Karamazovas elgiasi tarsi už siūlų tampoma marionetė, kurią valdo primityvi jo psichika. Fiodoras Karamazovas yra baisi ir juokinga figūra tuo pat metu. Jo komiškumo efektas susijęs su netikėtumu, kurį patiria skaitytojas, bei su kūniška raiška, kuri primena išradingai padarytos lėlės išraiškingumą: jis strykčioja, apsimetinėja, keičia vaidmenis ir toną, tarsi būtų pasamdytas nusenęs juokdarys:

Ir štai dabar Fiodoras Pavlovičius ir iškrėtė savo paskutinę išdaigą. Reikia pastebėti, kad jis iš tikrųjų taisėsi išvažiuoti ir iš tikrųjų jautė negalį po tokio biauraus pasielgimo senelio celėje eiti lyg niekur nieko pas igumeną pietų. <...> Bet vos tik privažiavo prie viešbučio prieangio jo blerbianti puskarietė, kai jis, jau belipąs į ją, staiga sustojo. Fiodoras Pavlovičius prisiminė savo žodžius, pasakytus pas senelį: „Man visada taip ir atrodo, kai aš kur nors įeinu, kad aš esu visų didžiausias niekšas ir kad mane visi laiko komediantu, – taigi štai imsiu ir iš tikrųjų suvaidinsiu komediantą, nes jūs visi, aliai vienas, kvailesni ir biauresni už mane.“ Jis įsigeidė visiems atkeršyti už savo paties kiaulystes. <...> jis valandėlę susimąstė ir tyliai,

<sup>291</sup> Юрий Тынянов, «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», p. 210.

<sup>292</sup> *Ten pat*, p. 207.

<sup>293</sup> Apie romano *Idiotas* parodinę ekranizaciją žr. Natalija Arlauskaitė, „Ekranizacijos kaip literatūros istorijos provokacija“, *Respectus Philologicus* 7(12), 2005, p. 57–71.

<sup>294</sup> Lichačiovas šią Dostojevskio temą kildino iš dvejinimo, būdingo rusų juoko pasauliui (žr. Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко, *Смех в Древней Руси*, p. 42).

piktai šyptelėjo. Jo akys sužaubavo ir net lūpos sudrebėjo. „Jei pradėjai, tai ir baik“, – ryžosi jis staiga. <...> Jis liepė vežėjui palaukti, o pats greitai nužingsniavo į vienuolyną ir tiesiog pas igumeną. Jis dar tikrai nežinojo, ką padarys, bet žinojo, kad jau nebesivaldo ir – mažiausia kas – kaip mat padarys kokią neapsakomą niekšybę. <...> Stabtelėjęs ant slenksčio, apžvelgė kompaniją ir pratisai, įžūliai, piktai sukikeno, drąsiai žiūrėdamas visiems į akis.

– Jie manė, kad aš išvažiauvau, o štai ir aš! – suriko jis ant visos salės.<sup>295</sup>

Beje, čia atgyja ir lėlės ryšio su demonišku pasauliu motyvas, kurį įvedė Gogolis, vaizduodamas Peterburgą kaip fatališko lėlių teatro vietą. Gogolio personažai-lėlės yra valdomi demono; Dostojevskio Fiodoras Karamazovas kuriamas kaip įsikūnijęs į juokdarį blogis. Panašūs ir jo romano *Demonai* personažai.

Savitą Gogolio personažo-lėlės metamorfozę galime išvelgti Charmso žmoguje-lėlėje. Tarkime, „Mušeikų istorijoje“ (1936):

Aleksejus Aleksejevičius parsigriovė po savimi Andrejų Karlovičių ir apdaužęs snukį paleido.

Andrejus Karlovičius pabalęs iš išiučio puolė Aleksejų Aleksejevičių ir trenkė jam į dantis.

Aleksejus Aleksejevičius, nesitikėjęs tokio staigaus išpuolio, išsitiesė ant grindų, o Andrejus Karlovičius atsisėdo ant jo, išsiėmė iš burnos dirbtinį žandikaulį ir taip juo sudorojo Aleksejų Aleksejevičių, kad Aleksejus Aleksejevičius nuo grindų pakilo visiškai subjaurotu veidu ir perplėšta šnerve. Rankomis užsidengęs veidą, Aleksejus Aleksejevičius pabėgo.

O Andrejus Karlovičius nušluostė savo dirbtinį žandikaulį, įstatė atgal į burną, pakaukšėjo dantimis ir įsitikinęs, kad žandikaulis vietoje, apsižvalgė aplink, bet nematydamas Aleksejaus Aleksejevičiaus, nuėjo jo ieškoti.<sup>296</sup>

Charmsas radikalizuoja Gogolio žmogaus situaciją. Pastarasis, kad ir valdomas nematomų siūlių iš viršaus, save ir aplinkinį pasaulį

<sup>295</sup> Fiodoras Dostojevskis, *Broliai Karamazovai 1*, iš rusų kalbos vertė Motiejus Miškinis, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960, p. 170–172.

<sup>296</sup> Daniilas Charmsas, *Nutikimai*, iš rusų kalbos vertė Sigitas Parulskis, Vilnius: Vyturys, 1998, p. 19–20.

suvokia kaip prasmingą ir motyvuojantį jo gyvenimą. Ištuštėjusioje Charmso visatoje nėra nei erdvės, nei laiko ženklų, būtis neturi tikslo, visa, kas atsitinka, yra tik nutikimai, istorinio pasakojimo parodijos. Tačiau šios istorijos visgi turi komiško efekto, kurį paaiškina tiek Bergsono mechanizuotas judesys, tiek Freudo kontrastas tarp vidinių ir išorinių energijos sąnaudų, kai vidinės sąnaudos minimalios, o išorinės – perversiškos. Komišką efektą kuria ir viso nutikimo virsmas absoliučiu nieku. Literatūros kūrinių skaitymo konvencijos drastiškai paneigtos, „normalaus“ finalo laukęs skaitytojas paliekamas absurdo akivaizdoje. Šitas netikėtas niekas kartu su autistiniu lėliniu personažu sukelia Charmso nutikimų juoką.

Gogolio pasakotojas „Nosies“ pabaigoje stebėjosi:

Bet kas keisčiausia, kas labiausiai nesuprantama, tai – kaipgi gali autoriai imtis panašių siužetų? Prisipažįstu, tai jau visai nesuvokiama, tai tiesiog... ne, ne! Visiškai nesuprantu. Pirmiausia, tėvynei iš to tikrai jokios naudos; antra... bet ir antra taip pat be naudos. Tiesiog aš nežinau, kaip čia yra...<sup>297</sup>

Charmso pasaulyje nebeliko to, kas galėtų šitokį klausimą iškelti.

Komiškasis Gogolio pasakojimas – saka. Galutinai Gogolio literatūros teatrą realizuoja jo pasakotojai, arba, pasitelkiant rusų formalistą Borisą Eichenbaumą<sup>298</sup>, aprašiusį šį Gogolio prozos reiškinių, – asmeninis autoriaus tonas, kuris visuomet kuria *sakos* (сказ) iliuziją. Saka yra tam tikru būdu įformintas pasakojimas (paprastai komiškas), skaitytojui besisiejantis su pasakotoju kaip figūra, kuri nepasirodo, bet „balso“ originalumas leidžia ją numanyti. Aleksandras Žolkovskis saką paaiškino paprastai: kai negalime patikėti, kad autorius yra toks kvailas, koks dedasi, turime reikalą su saka<sup>299</sup>.

Eichenbaumas skiria du sakos tipus: 1) pasakojamąją ir 2) atkuriamąją. Pirmoji apsiriboja juokais ir prasminiais kalambūrais, antroji

<sup>297</sup> Nikolajus Gogolis, *Apyškos. Revizorius*, p. 65.

<sup>298</sup> Борис Эйхенбаум, «Как сделана Шинель Гоголя», Борис Эйхенбаум, *О поэзии. О прозе*, Ленинград: Художественная литература, 1986, p. 45–64.

<sup>299</sup> А. К. Жолковский, «Перечитывая избранные описки Гоголя», А. К. Жолковский, *Блуждающие сны и другие работы*, Москва: Наука, 1994, p. 70–71.

įveda žodinės mimikos ir gestų priemones, išranda ypatingų komiškų artikuliacijų, garsinių kalambūrų, įmantrią sintaksę ir t. t. Už šio tipo sakos tarsi slepiasi aktorius; pati saka įgyja žaidimo, vaidinimo pobūdį ir kompoziciją lemia ne juokų sukibimas, bet tam tikra įvairių mimos artikuliacijos gestų sistema.

Būtent ši, atkuriamoji, saka būdinga komiškam Gogolio pasakojimui. Jo siužetai labai paprasti, išauga iš anekdotų (netgi *Revizorius* ir *Mirusios sielos*). Tikroji jo kūrinių dinamika ir kompozicija reiškiasi sakos kūrimu, kalbos žaisme. Jo veikėjai – suakmenėjusios pozos. Virš jų kaip režisierius ir tikrasis herojus karaliauja besilinksminanti ir žaisminga paties meninko dvasia<sup>300</sup>.

Gogolio saką Eichenbaumas siejo su artistiškos jo asmenybės raiška. Gogolis buvo puikus savo kūrybos skaitovas<sup>301</sup>. Michailas Pogodinas, istorikas ir ilgametis rašytojo bičiulis, pasakojo:

Skaitė jis kartą mano namuose, dideliame žmonių būriui, savo *Piršlybas*, 1834 ar 1835 metais. Priėjo iki meilės pokalbio tarp jaunikio ir nuotakos – kurioje cerkvėje buvote praeitą sekmadienį? kokia gėlė jums labiausiai patinka? Pokalbį tris kartus pertraukia tylą. Gogolis taip išraiškingai tylėjo, ta tylą buvo taip matyti jo veide ir akyse, kad visi klausytojai *a la lettre* griuvo juokais ir ilgai negalėjo atsigauti, o jis lyg niekur nieko tylėjo ir tik vedžiojo akimis.<sup>302</sup>

Daugybė panašaus pobūdžio pavyzdžių rodo, kad Gogolio tekstas kuriamas iš gyvos kalbos ir kalbinių emocijų, kad jo teksto pagrindą sudaro saka. Jis ne tik pasakoja, bet atkuria, mimetiškai ir artikuliacijos būdu: žodžiai ir sakiniai pasirenkami ir sujungiami ne tik loginės kalbos principu, bet pagal išraiškingos kalbos principą – garsinis žodžio apvalkalas įgyja reikšmę nepriklausomai nuo semantikos. Kaip pavyzdį Eichenbaumas renkasi Gogolio „Apsiaustą“:

<sup>300</sup> Борис Эйхенбаум, «Как сделана Шинель Гоголя», p. 50.

<sup>301</sup> Инга Видугирите, «Чтение как контроль над собственным произведением: Гоголь – чтец», *Literatūra: Opus* # 4–5, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2009, p. 141–151.

<sup>302</sup> Гоголь в воспоминаниях современников, p. 605.

Departamente, kuriame... bet geriau neminėti, kuriame departamente. Nėra nieko piktesnio, kaip įvairūs departamentai, pulkai, kanceliarijos ir, žodžiu, visokiausi pareigūnų sluoksniai. Dabar jau kiekvienas privatus asmuo mano, kad jeigu jį paliesi, tai tuo pačiu bus ižesta visa visuomenė. Sako, visai neseniai gautas iš vieno kapitono ispravniko – neprisi-menu, kurio miesto – prašymas, kuriame jis aiškiai išdėsto, kad žlunga valstybės pamatai ir kad šventas jos vardas tariamas visiškai be reikalo. O norėdamas tai įrodyti, jis pridėjęs prie prašymo didžiausią tomą kažkokio romantinio veikalo, kur kas dešimtas puslapis pasirodo kapitonas ispravnikas, vietomis netgi visiškai nusigėręs. Taip tad, kad išvengtume visokių nemalonumų, departamentą, apie kurį kalbame, geriau pavadinsime vienu departamentu. Taigi *viename departamente* tarnavo *vienas valdininkas*; valdininkas, negali sakyti, kad labai įžymus: žemutėlio ūgio, truputį šlakuotas, truputį rudas, netgi, atrodo, truputį apyžlėbis, su nedidele plike kaktoj, su raukšlėmis abipus skruostų ir tokios veido spalvos, kuri vadinama hemoroidaline... Ką gi darysi! Kaltas Peterburgo klimatas. <...> Valdininko pavardė buvo Bašmačkinas. Jau ir iš pavardės aišku, kad ji buvo kažkada kilusi iš kurdės; tačiau kada, kuriuo laiku ir kuriuo būdu kilo ji iš kurdės, – visiškai nežinoma. Ir tėvas, ir senelis, netgi svainis, ir visi aliai vienas Bašmačkinai avėjo batais, tiktai keisdami triskart metuose puspadžius. Vardu jis buvo Akakijus Akakijevičius. Gal skaitytojui jis atrodys truputį keistas ir tyčia parinktas, bet galima užtikrinti, kad tyčia jo niekas nerinko, bet pačios savaime susidėjo tokios aplinkybės, kad kito vardo niekaip negalima buvo duoti, o tai įvyko šitaip. Gimė Akakijus Akakijevičius, jeigu tik neklysta atmintis, naktį į kovo 23. Velionė motulė, valdininko žmona ir labai gera moteris, nusiteikė, kaip ir pridera, kūdikį pakrikštyti. Motulė tebegulėjo lovoje priešais duris, o dešinėje stovėjo kūmas, puikiausias žmogus, Ivanas Ivanovičius Jeroškinas, kuris tarnavo senate stalo viršininku, ir kūma, policijos karininko žmona, retų dorybių moteris, Arina Semionovna Belobriuškova. Gimdyvei buvo pasiūlytas bet kuris iš trijų vardų, kurį ji norės išsirinkti: Mokijus, Sosijus arba pavadinti kūdikį kankinio Chozdazato vardu. „Ne, – pagalvojo velionė, – kad jau vardai nei šiokie, nei tokie.“ Norėdami jai įtikti, atskleidė kalendorių kitų vietoj; pasitaikė vėl trys vardai: Trifilijus, Dula ir Varachasijus. „Tikra basmė, – tarė senė, – vis kažin kokie vardai; aš iš tiesų niekada tokių nesu nė girdėjusi. Kad nors Varadatas arba Varuchas, o čia Trifilijus ir Varachasijus.“ Atskleidė dar lapą: Pavsikachijus ir Vachtisijus. „Na, jau aš matau, – tarė senė, – kad turbūt toks jo likimas. Jeigu jau taip, geriau

tebūnie jo tas pats vardas, kaip ir jo tėvo. Tėvas buvo Akakijus, tebūnie tad ir sūnus Akakijus.“ Tokiu būdu ir atsirado Akakijus Akakijevičius. Kūdikį pakrikštijo; bekrikštijant jis pravirko ir padarė tokią grimasą, lyg nujausdamas, kad bus tituliariniu patarėju. Taigi štai kuriuo būdu visa tai atsitiko. Mes išdėstėme tai dėl to, kad skaitytojas pats galėtų matyti, jog šitaip turėjo būtina įvykti, ir duoti kitą vardą buvo visiškai neįmanoma.<sup>303</sup>

Remiantis vertimu sunku parodyti Gogolio žaidimą kalambūrais, jo mėgavimąsi tam tikrų žodžių sekomis ir garsiniais efektais. Pavyzdžiui, tai, kaip jis, vardydamas Bašmačkino bruožus, užbaigia jų eilę veido spalvos apibūdinimu *hemoroidalinė*, kuri rusakalbiam skaitytojui nieko nesako taip pat kaip lietuviakalbiam, tačiau šio žodžio teleologija yra įspūdingas skambesys – o ne jo reikšmė.

Miškinio vertimas leidžia pajusti sakos kuriamo pasakotojo „asmenybės“ artistškumą, žaismingą nusišnekėjimą, detalių ir gyvenimo smulkmenų skanavimą bei polinkį į išsamias digresijas. Literatūros tekstuose toks pasakojimas visada nurodo į Sterne'o tradiciją, jo ypatingą manierą ištęsti pasakojimą. Nors Gogolis savo raštuose niekada neminėjo Sterne'o pavardės, jam pradėdant rašytojo karjerą *Sentimentali kelionė po Prancūziją ir Italiją* rusiškai jau buvo išleista ir du kartus perleista, be to, 1801 m. rusų kalba išėjo *Sterno grožybės, arba geriausių jo patetinių apysakų bei puikių pastebėjimų apie gyvenimą rinkinys*<sup>304</sup>.

Kai Sterne'as teigė vienai *Džentelmeno Tristramo Šendžio gyvenimo ir nuomonių* dienai aprašyti sugaišęs visus metus, tai buvo jo besišakojančio pasakojimo sukurtas paradoksas, nuoseklumo ir visa aprėpiančio žvilgsnio parodija. Tas pat reiškinys būdingas Gogolio tekstams. Pavyzdžiui, „svarbaus paaiškinimo“ yra nutraukiama jau įžanginė tradicinė „Apsiausto“ frazė, ir čia pasinaudojama proga papasakoti apie įžeisto kapitono ispravniko skundą. Po kelių spalvinių

<sup>303</sup> Nikolajus Gogolis, *Apysakos. Revizorius*, p. 119–120.

<sup>304</sup> Я. Галинковский, *Красоты Стерна или собрание лучших его патетических повестей и отличнейших замечаний на жизнь*, Москва, 1801.

herojaus apibūdinimų nemotyvuotai įsigilinama į krikštyną istoriją, neturinčią nieko bendra su apysakos siužetu. Vardo rinkimas remiasi lyginamų ir atmetamų vardų priešpriešomis, kurios visos yra netikros, nes visi be išimties priešinami vardai priklauso tai pačiai egzotiškos kalbos sričiai. Eichenbaumas buvo įsitikinęs, kad čia tiesiog smaginama komišku vardo skambesio efektu (ši priemonė būdinga Gogoliui netgi vėlyvuoju moralistiniu periodu).

Kurdamas saką Gogolis realizuoja du pagrindinius komedijos naratyvo būdus. Vingiuotą ir nemotyvuotą pasakojimą Bergsonas minėjo kaip svarbų būdą komiškumui kurti, sietiną su psichikos automatizmu, pasireiškiančiu mechaniško epizodų jungimo serija, imituojančia gyvą gyvenimą. Kaip pavyzdį Bergsonas nurodė vodevilio žanrą – tačiau tą patį reiškinį galima stebėti ir šiuolaikinėje populiariojoje kino komedijoje. Steve'as Neale'as ir Frankas Krutnikas teigia, kad Holivudo scenarijų reikalavimai motyvuoti siužetus ir charakterius visiškai netaikomi komedijai. Maža to, kad nereikia motyvuoti atskirų epizodų ryšio, šio ryšio gali net nebūti (taip į komedijos struktūrą įtraukiami triukai, improvizacija, sąmojis). Dar daugiau: pats žanras tarsi skatina nepriežastinę motyvaciją (pavyzdžiui, vienas pagrindinių motyvų yra siekis sukelti juoką) ir digresines pasakojimo struktūras – įvairius nuklydimus „į šoną“, kurie komplikuoja bendrą struktūrą ir daro ją mažai įtikinamą. Tačiau būtent tai ir yra komedijos stichija. Tai vieta sunkiai tikėtiniems veiksams, žodžiams, reiškiniams ir t. t. Kalbantis katinas Garfildas yra norma – kaip kažkada komedijos norma buvo kalbančios varlės. Animacinė komedija šiuo požiūriu turi visas sąlygas netramdomai fantazijos fejerijai<sup>305</sup>.

Komedijai taip pat itin būdinga priemonė – laukimo steigimas. Ir labai dažnai komiškoji nuostaba, patiriama žiūrovo, kyla iš to, kas aukštyne kojomis apvertė mūsų laukimą, formuotą tam tikros logikos, tikimybės režimo, motyvacijos sistemos ar estetinių konvencijų.

<sup>305</sup> Steve Neale, Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, London, New York: Routledge: 2005, p. 31.



Nuostaba kyła būtent iš to, kad komiškas įvykis neturi jokio ryšio su siužetu, jokios priežastinės motyvacijos – kaip filme *Kokoso riešutai* (1929), kai Harpo Marxas paima telefoną ir jį suvalgo. Panašų triuką pateikia Gogolis komedijos *Piršlybos* finale: jaunikis visiškai netikėtai iššoka pro langą ir pabėga.

Gogolio pasakotojas labai mėgsta įvairius pažadus. „Apsiauste“ Akakijus Akakijevičius eina pas siuvėją:

Apie šitą siuvėją, suprantama, nereikėtų daug kalbėti, bet jeigu jau taip įprasta, kad apysakoj kiekvieno asmens charakteris būtų tiksliai nusakytas, tai nieko nepadarysi, duokit šen mums ir Petrovičių.<sup>306</sup>

Tačiau po tokios įžangos ir pažado papasakoti apie Petrovičių pranešama tik tiek, kad jis smarkiai gėrė, ir nuosekliai išvardijamos visos išgertuvių progos: „per visas šventes, iš pradžių per didžiąsias, o paskui, be išimties, per visas cerkvines, kur tik rasdavo kalendoriuje kryželį. Šiuo atžvilgiu jis buvo ištikimas sentėvių papročiams“<sup>307</sup>. Taip ir *Mirusių sielų* pasakotojas, pažadėjęs skaitytojus supažindinti su Čičikovo tarnu Petruška ir vežėju Selifanu, nes „autorius apskritai didžiai mėgsta tikslumą ir, nors pats yra rusas, bet nori būti kruopštus kaip vokietis“, pasakęs keletą įdomybių apie Petrušką, apie Selifaną tataria, kad jis „buvo visiškai kitoks žmogus“<sup>308</sup>.

Saka kuria pagrindą garsiajai Gogolio ironijai, realizuojamai pasakotojų, kurie, regisi, neturi supratimo apie perkeltinę prasmę, palais:

P. pėstininkų pulkas buvo visai ne toks, kaip daugelis kitų pėstininkų pulkų, ir nors dažniausiai stovėdavo kaime, tačiau buvo taip išgarsėjęs, jog nenusileisdavo kai kuriems ir kavalerijos pulkams. Didesnė karininkų dalis gėrė šaltvynį ir mokėjo tampti žydus už peisų ne blogiau kaip husarai; vienas kitas net šoko mazurką, ir P. pulko pulkininkas niekuomet nepraleisdavo progos to nepažymėjęs, kai kalbėdavosi su kuo nors draugijoje. „Mano pulke, – dažnai sakydavo jis, po kiekvieno žodžio plekšnodamas

<sup>306</sup> Nikolajus Gogolis, *Apysakos. Revizorius*, p. 125.

<sup>307</sup> *Ten pat.*

<sup>308</sup> Nikolajus Gogolis, *Mirusios sielos*, p. 17.

sau per pilvą, – daug kas šoka mazurką, dažnas šoka, labai dažnas.“ Kad dar aiškiau parodytume skaitytojams, koks apsišvietęs buvo P. pėstininkų pulkas, pridursime, kad du karininkai buvo uolūs banko lošimo mėgėjai ir pralošdavo kortomis mundurą, kepurę, milinę, kardo dirželį ir net apatinius, kas ne visada pasitaiko ir kavalerijos karininkų tarpe.<sup>309</sup>

Paskutinio sakinio alogiškumas turėtų įtikinti, kad ir visi kiti pulko nuopelnai yra suminėti visiškai rimtai, – tačiau iki galo tai neaišku. Toks ironijos svyravimas ant tiesioginės ir perkeltinės prasmių ribos, kaip ir pasakotojo bei autoriaus santykio neskaidrumas, galiausia sukūrė sąlygas patį Gogolį paversti literatūros personažu<sup>310</sup>. Dostojevskio apysakos „Stepančikovo dvaras ir jo gyventojai“ (1859) herojus Foma Opiskinas iš karto buvo atpažintas kaip Gogolio, *Pasirinktų vietų iš susirašinėjimo su draugais* (1847) autoriaus, parodija, o Ivano Bunino apsakymo „Pono Micholskio liemenė“ (1936) herojus Gogolis pavydi pasakotojui jo margos liemenės. Taip rašytojas, kaip ir jo herojus Bašmačkinas, pradėjo gyventi komišką pomirtinį gyvenimą.

<sup>309</sup> Nikolajus Gogolis, *Vakarai vienasėdyje prie Dikankos. Mirgorodas*, p. 190.

<sup>310</sup> А. К. Жолковский, «Перечитывая избранные описки Гоголя», p. 71.

## BAIGIAMASIS ŽODIS

Viename interviu Umberto Eco sako: vienintelė knyga, kurios jis neparašė, bet „svajojų parašyti“, buvusi apie juoko teoriją. Visos knygos, nagrinėjančios šią temą, jam atrodžiusios nesėkmingos. Visi juoko teoretikai – nuo Freudo iki Bergsono – jo manymu, aiškino tik kai kuriuos šio fenomeno aspektus. Juokas toks sudėtingas, kalbėjo Eco, kad nė viena teorija negali arba iki šiol negalėjo aprėpti jo viso. Todėl jis nusprendė, kad norėtų parašyti tikrą juoko teoriją. Tačiau užduotis pasirodė esanti beviltiškai sudėtinga: „Jei būčiau žinojęs, kodėl ji tokia sudėtinga, būčiau radęs atsakymus ir galėčiau pradėti knygą“<sup>311</sup>.

Juoką Eco apibūdino kaip nesuvokiamą jausmingumą, kuris yra toks komplikuotas, kad nė nežinia, kaip jį paaiškinti: „Tai grynai žmogiška patirtis, susidedanti iš... Ne, negaliu to pasakyti“. Tačiau paprašytas pratęsė:

Įtariu, kad tai susiję su faktu, jog žmonės yra vieninteliai gyvūnai, suvokiantys mirties neišvengiamybę. <...> Mes turime šį gebėjimą, ir tikriausiai tai paaiškina, kodėl egzistuoja religijos bei ritualai. Manau, juokas yra esminė žmogaus reakcija į mirties baimę. Daugiau šiuo klausimu negaliu nieko pasakyti.

Galiausia, sako rašytojas, troškimas parašyti knygą apie juoko teoriją virto *Rožės vardu*:

Tai buvo vienas tų atvejų, kai, negalėdamas sukonstruoti teorijos, papasakoji istoriją. Tikiu, kad per pasakojimą *Rožės vardu* man pavyko išplėtoti tam tikrą juoko teoriją. Juoko kaip kritinio būdo kovoti su fanatizmu. Juoko, kuris kiekvienoje garsiai skelbiamoje tiesoje išvelgia šėtoniškumo šešėlį.

<sup>311</sup> Umberto Eco, „Kintanti kultūra, kritinis mąstymas ir juoko galia“, interviu su Lila Azam Zanganeh, pagal „The Paris Review“ parengė Lina Žukauskaitė, Bernardinai.lt (<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-08-29-umberto-eco-kintanti-kultura-kritinis-mastymas-ir-juoko-galia/65868>; žiūrėta 2011-08-29).

Galima paminėti, kad Eco romane išplėtota juoko samprata yra artima Bachtino karnavalinio juoko koncepcijai, kurią Eco neabejotinai žino. Galbūt kitai epochai atkurti būtų paranki kita juoko teorija. Tarkime, turint omenyje Freudo įtaką XX a. pradžios Vienos intelektualams, romanas apie šį laikotarpį galėtų pasinaudoti Freudo sąmojo teorija.

Tai, kas ryškėja trumpame Eco fragmente apie juoką, yra atraminis šios knygos teiginys. Juoko ryšys su žmogaus suvokimu, kad jis mirtingas, lemia ne tik paslaptinę paties juoko jausmingumą. Galime teigti, kad juoko ryšys su mirtingumo apmąstymu ir steigia juoko kultūrą, kuri atpažįstama iš Eco nurodyto mirties, juoko ir tikėjimo artimumo. Juoko kultūra išaugo iš vaisingumo dievo ritualo, ir tebesama pakankamai daug jos reiškinių, kurie leistų tvirtinti ryšį su ritualo galiomis esant išsaugotą, nors pats ritualas užmirštas. Ar ne apie juoko magiją byloja Sruoga laiške iš Štuthofa: „Pernai, kai man buvo ypač sunku, aš labai daug juokiausi. Ta nuotaika vėl man grįžta. Tebūnie palaiminta romantiškoji ironija“<sup>312</sup>? Šitaip žiūrint, juoko kultūra nėra tik tai, kas kelia mums juoką. Jos įtakos lauke atsiduria ir tai, kas yra rimta ir į ką nurodo pranašiškas Eco mostas mirties link.

<sup>312</sup> Algis Samulionis, *Balys Sruoga*, Vilnius: Vaga, 1986, p. 384.

# REKOMENDUOJAMOS LITERATŪROS SĄRAŠAS

Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris: Éditions Alcan, 1924.

Bergson, Henri, *Laughter: An Essay on the Meaning of Comic*, authorised transl. by Cloudesley Brereton, Fred Rothwell, Authorama – Public Domain Books (<http://www.authorama.com:80/laughter-1.html>; žiūrėta 2012 04 06).  
Бергсон, А., *Смех*, Москва: Искусство, 1992.

Erazmas Roterdamiētis, *Pagiriamasis žodis kvailybei*, vertė Merkėlis Račkauskas, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1963.

Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Wien: Bey F. Deuticke, 1905.

Freud, Sigmund, *The Joke and Its Relation to the Unconscious*, transl. by Joyce Crick, London: Penguin Books, 2002.

Фрейд, Зигмунд, *Остроумие и его отношение к бессознательному* [vertėjas nenurodytas], Санкт-Петербург, Москва: Университетская книга, 1997.

Gould, Timothy, „Comedy“, *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, ed. by Richard Eldridge, Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 95–116.

Kantas, Imanuelis, *Sprendimo galios kritika*, iš vokiečių kalbos vertė, įvadinį straipsnį ir paaiškinimus parašė Romanas Plečkaitis, Vilnius: Mintis, 1991, p. 186–192.

Platonas, *Puota, arba Apie meilę*, iš graikų kalbos vertė Tatjana Aleknienė, Vilnius: Aidai, 2000.

*The Primer of Humor Research*, ed. Victor Raskin, Berlin, DEU: Mouton de Gruyter, 2008.

Бахтин, М. М., *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература, 1965.

Bakhtin, M. M., *Rabelais and His World*, transl. by Hélène Iswolsky, Cambridge: M.I.T. Press, 1968.

Bakhtine, M. M., *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age at sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris: Galilimard, 1970.

Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, aus dem Russischen von Gabriele Leupold, Berlin: Suhrkamp, 1987.

Bachtin, Michail Michajłowicz, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przekładali A. i A. Goreniewie, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.

Лихачев, Д. С., Панченко, А. М., Поньрко, Н. В., *Смех в Древней Руси*, Ленинград: Наука, 1984.

Lichačev, Dmitrij S., Pančenko, Aleksandr M., *Die Lachwelt des Alten Rusland*, Mit einem Nachtrag von Jurij M. Lotman und Boris A. Uspenskij, München: Vilhelm Fink Verlag, 1991.

Пропп, Владимир, «Ритуальный смех в фольклоре», Владимир Пропп, *Проблемы комизма и смеха*, Москва: Лабиринт, 1999, p. 220–257.

Propp, Vladimir, „Ritual Laughter in Folklore (A Propos of the Tale of the Princess Who Would Not Laugh [Nesmejána])“, Vladimir Propp, *Theory and History of Folklore*, transl. by Ariadna Y. Martin, Richard P. Martin, ed. Anatoly Liberman, University of Minnesota: University of Minnesota Press, p. 124–146.

Фрейденберг, Ольга, «Происхождение пародии», публ. Ю. М. Лотмана, *Труды по знаковым системам* 6, Тарту: Тартуский государственный университет, 1973, p. 490–497.

Freidenberg, O.M., „The Origin of Parody“, *Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union*, New York: White Plains, 1976, p. 269–283.

## CITUOTOS LITERATŪROS SĄRAŠAS

- A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*, ed. by Jan Bremmer and Herman Roodenburg, Cambridge: Polity Press, 2005.
- Aleknienė, Tatjana, „Nemirtingumo patosas“, Platonas, *Faidonas, arba Apie sielą*, iš senosios graikų kalbos vertė Tatjana Aleknienė, Vilnius: Aidai, 1999, p. 7–21.
- Ališauskas, Vytautas, „Paaiškinimai“, Platonas, *Puota, arba Apie meilę*, iš graikų kalbos vertė Tatjana Aleknienė, Vilnius: Aidai, 2000, p. 7–206.
- Apte, Mahadev L., *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1985.
- Aristotelis, *Poetika*, iš graikų kalbos vertė Marcelinas Ročka, tekstą su originalu sutikrino Eugenija Ulčinaitė, Aristotelis, *Rinktiniai raštai*, sud. Antanas Rybelis, Vilnius: Mintis, 1990.
- Arlauskaitė, Natalija, „Ekranizacijos kaip literatūros istorijos provokacija“, *Respectus Philologicus* 7(12), 2005, p. 57–71.
- Bachtin, Michail, *Dostojevskio poetikos problemos*, iš rusų kalbos vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 1996, p. 132–140.
- Balys, Jonas, *Lietuvių kalendorinės šventės*, Silver Spring, Md: Lietuvių tautosakos leidykla, 1978.
- Balys, Jonas, *Lietuvių žemdirbystės papročiai ir tikėjimai*, Silver Spring, Md: Lietuvių tautosakos leidykla, 1986.
- Balys, Jonas, *Raštai* 3, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002.
- Baudelaire, Charles, „De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastique“, *Oeuvres complètes de Baudelaire* 2(7), Bruges: Les Presses de l'imprimerie Sainte-Catherine (Bibliothèque de la Pléiade), 1938, p. 165–183.
- Berger, Peter L., *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1997.
- Bergson, Henri, *Laughter: An Essay on the Meaning of Comic*, authorised transl. by Cloudesley Brereton, Fred Rothwell, Authorama – Public Do-

- main Books (<http://www.authorama.com:80/laughter-1.html>; žiūrėta 2012 04 06).
- Billig, Michael, *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 2005.
- Bulgakovas, Michailas, *Pono de Moljero gyvenimas. Teatrinis romanas*, iš rusų kalbos vertė Alicija Žukauskaitė, Vilnius: Mintis, 2009.
- Buračas, Balys, *Lietuvos kaimo papročiai*, Vilnius: Mintis, 1993.
- Burckhardt, Jacob, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, transl. by S. G. C. Middlemore, revised and edited by Irene Gordon, New York, Toronto: New American Library, 1960.
- Carrell, Amy, „Historical views of humor“, *The Primer of Humor Research*, ed. Victor Raskin, Berlin, DEU: Mouton de Gruyter, 2008, p. 303–333.
- Cavell, Stanley, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, London: Harvard University Press, 2003.
- Charmsas, Daniilas, *Nutikimai*, iš rusų kalbos vertė Sigitas Parulskis, Vilnius: Vyturys, 1998.
- Craig, Gordon, „Aktorius ir viršmarionetė“, *Lėlė ir kaukė: knyga apie lėlių teatrą*, sud. Audronė Girdzijauskaitė, Vilnius: Gervelė, 1999, p. 16–38.
- Čekalova, A.; M. Poliakovskaja, *Bizantija*, iš rusų kalbos vertė Sigitas Parulskis, Vilnius: Alma Littera, 2003.
- Česnulevičiūtė, Petronėlė, *Dramos pasaulis: knyga mokyklai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1996.
- Descartes, René, *Sielos aistros*, iš prancūzų kalbos vertė Linas Rybelis, Vilnius: Pradai, 2002.
- Dilytė, Dalia, *Antikinė literatūra*, Vilnius: Jošara, 1998.
- Dostojevskis, Fiodoras, *Broliai Karamazovai 1*, iš rusų kalbos vertė Motiejus Miškinis, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.
- Eco, Umberto, „Kintanti kultūra, kritinis mąstymas ir juoko galia“, interviu su Lila Azam Zanganeh, pagal „The Paris Review“ parengė Lina Žukauskaitė, Bernardinai.lt (<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-08-29-umberto-eco-kintanti-kultura-kritinis-mastymas-ir-juoko-galia/65868>; žiūrėta 2011-08-29).
- Elias, Norbert, *Rūmų dvaro visuomenė*, iš vokiečių kalbos vertė Zenonas Norkus, Vilnius: Aidai, 2004.



- Erazmas Roterdamiėtis, *Pagiriamasis žodis kvailybei*, vertė Merkelis Račkauskas, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1963.
- Fhanér, Stig, *Psichoanalizės žodynas*, iš danų kalbos vertė Loreta Vaicekauskienė, Vilnius: Aidai, 2005.
- Freud, Sigmund, „Humor“, *The Philosophy of Laughter and Humor*, ed. by John Morreall, New York: Albany, 1987, p. 111–117.
- Freud, Sigmund, *The Joke and Its Relation to the Unconscious*, transl. by Joyce Crick, London: Penguin Books, 2002.
- Gadamer, Hans-Georg, *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*, iš vokiečių kalbos vertė Giedrė Grinytė, Vilnius: Baltos lankos, 1997.
- Gibson, Walter S., *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006.
- Goffman, Erving, *Savęs pateikimas kasdieniame gyvenime*, iš anglų kalbos vertė Milda Keršienė-Dyke, Vilnius: Vaga, 2000.
- Gogolis, Nikolajus, *Apysakos. Revizorius*, iš rusų kalbos vertė Motiejus Miškinis, Augustinas Gričius, Vilnius: Vaga, 1980.
- Gogolis, Nikolajus, *Mirusios sielos: poema*, iš rusų kalbos vertė Motiejus Miškinis, Vilnius: Vaga, 1980.
- Gogolis, Nikolajus, *Vakarai vienasėdyje prie Dikankos. Mirgorodas*, iš rusų kalbos vertė Motiejus Miškinis, Vilnius: Vaga, 1979.
- Gould, Timothy, „Comedy“, *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, ed. by Richard Eldridge, Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 95–116.
- Greenblatt, Stephen, *The Greenblatt Reader*, ed. by Michael Payne, Malden: Blackwell, 2005.
- Gurevich, Aaron, „Bakhtin and his Theory of Carnival“, *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*, ed. by Jan Bremmer and Herman Roodenburg, Cambridge: Polity Press, 2005, p. 54–61.
- Habermas, Jürgen, „Further Reflections on the Public Sphere“, *Habermas and the Public Sphere*, ed. by Craig Calhoun, Cambridge, London: The MIT Press, 1992, p. 421–461.
- Hadot, Pierre, *Antikos filosofija – kas tai?*, iš prancūzų kalbos vertė Aušra Grigaravičiūtė, Vilnius: Aidai, 2005.

- Hobbes, Thomas, *Leviatanas*, iš anglų kalbos vertė Kęstutis Rastenis, Vilnius: Pradai, 1999.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Iser, Wolfgang, *Fiktyvumas ir įsivaizdavimas: Literatūros antropologijos perspektyvos*, iš vokiečių kalbos vertė Laimantas Jonušys, Vilnius: Aidai, 2002.
- Jagendorf, Zvi, *The Happy End of Comedy: Jonson, Molière, and Shakespeare*, Newark: University of Delaware Press; London, Toronto: Associated University Presses, 1984.
- Jurkowski, Henryk, *Dzieje teatru lalek: Od antyku do romantyzmu*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Kalėda, Algis, *Komizmas lietuvių tarybinėje prozoje*, Vilnius: Vaga, 1984.
- Kantas, Imanuelis, *Sprendimo galios kritika*, iš vokiečių kalbos vertė, įvadinį straipsnį ir paaiškinimus parašė Romanas Plečkaitis, Vilnius: Mintis, 1991.
- Karlinsky, Simon, *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1992.
- Kierkegaard, Søren, *Baimė ir drebėjimas*, iš danų kalbos vertė Jolita Adomėnienė, Vilnius: Aidai, 1995.
- Kierkegaard, Søren, „Concluding Unscientific Postscript“, transl. by David F. Swenson, *The Philosophy of Laughter and Humor*, ed. by John Morreall, New York: Albany, 1987, p. 83–89.
- Kubilius, Vytautas, „Nauja lietuvių humoristikos perspektyva“, Vytautas Kubilius, *Problemos ir situacijos*, Vilnius: Vaga, 1990, p. 323–329.
- Kubilius, Vytautas, *Žanrų kaita ir sintezė*, Vilnius: Vaga, 1986.
- Kuipers, Giseline, „The sociology of humor“, *The Primer of Humor Research*, ed. Victor Raskin, Berlin, DEU: Mouton de Gruyter, 2008, p. 376–382.
- Laurinkus, Mečys, „Ironija Balio Sruogos ‘Dievų miške’“, *Literatūra* 21(1), 1979, p. 32–42.
- Le Goff, Jacques, „Laughter in the Middle Ages“, *A Cultural History of Humour: From Antiquity to the Present Day*, ed. by Jan Bremmer and Herman Roodenburg, Cambridge: Polity Press, 2005, p. 40–54.

- Lukianas, „Ikaromenipas, arba polėkis virš debesų“, Lukianas, *Dievai, heteros, pranašai*, iš graikų kalbos vertė Leonas Valkūnas, Vilnius: Vaga, 1975, p. 95–119.
- Mažeikis, Gintautas, „Užmirštas utopijos gebėjimas“, Tomas Moras, *Utopija*, iš lotynų kalbos vertė Leonas Valkūnas, Vilnius: Vaga, 2010, p. 9–38.
- Morreall, John, „Comedy“, *The Encyclopedia of Aesthetics* 1, ed. M. Kelly, by New York: Oxford University Press, 1998, p. 401–404.
- Morreall, John, „Philosophy and Religion“, *The Primer of Humor Research*, ed. Victor Raskin, Berlin, DEU: Mouton de Gruyter, 2008, p. 211–242.
- Nastopka, Kęstutis, *Išsprūstanti prasmė*, Vilnius: Vaga, 1991.
- Neale, Steve; Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, London, New York: Routledge, 2005.
- Nietzsche, Friedrich, *Tragedijos gimimas, arba Helenizmas ir pesimizmas*, iš vokiečių kalbos vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Pradai, 1997.
- Nietzsche, Friedrich, *Žmogiška, pernelyg žmogiška*, iš vokiečių kalbos vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Alma littera, 2008.
- Oring, Elliott, *The Jokes of Sigmund Freud: a Study of Humor and Jewish Identity*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984.
- Pabarčienė, Reda, *Kurianti priklausomybę: lyginamieji lietuvių dramos klasikos tyrinėjimai*, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2010.
- Patiejūnienė, Eglė, „Dvariškio knyga apie dvariškį“, Lukas Gurnickis, *Lenkų dvariškis*, iš senosios lenkų kalbos vertė Eglė Patiejūnienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009, p. vii–xxxiv.
- The Philosophy of Laughter and Humor*, ed. by John Morreall, New York: Albany, 1987.
- Plato, *Philebus*, transl. by Benjamin Jowett, The Internet Classics Archive (<http://classics.mit.edu/Plato/philebus.html>; žiūrėta 2012 02 16).
- Plato, *Theaetetus*, transl. by Benjamin Jowett, The Internet Classics Archive (<http://classics.mit.edu/Plato/theatu.html>; žiūrėta 2012 02 16).
- Platonas, *Puota, arba Apie meilę*, iš graikų kalbos vertė Tatjana Aleknienė, Vilnius: Aidai, 2000.
- Platonas, *Sokrato apologija. Kritonas*, iš graikų kalbos vertė Antanas Smetona, Vilnius: Aidai, 1995.

- Platonas, *Valstybė*, iš senosios graikų kalbos vertė Jonas Dumčius, Vilnius: Pradai, 2000.
- The Primer of Humor Research*, ed. Victor Raskin, Berlin, DEU: Mouton de Gruyter, 2008.
- Ragauskienė, Raimonda, „Dvaro juokdario ‘institutus’ Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje XIV a. pabaigoje – XVIII a. pradžioje“, *Naujasis Židinys-Aidai* 4, 2011, p. 263–272.
- Samulionis, Algis, *Balys Sruoga*, Vilnius: Vaga, 1986.
- Sauka, Donatas, *Jurgis Savickis: XX amžiaus literatūros šifras*, Vilnius: Baltos lankos, 1994.
- Sauka, Donatas, *Tautosakos savitumas ir vertė*, Vilnius: Vaga, 1970.
- Schopenhauer, Arthur, *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*, iš vokiečių kalbos vertė Arvydas Šliogeris, Vilnius: Pradai, 1995.
- Shapiro, Gavriel, *Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.
- Sloterdijk, Peter, *Ciniškojo proto kritika*, iš vokiečių kalbos vertė Teodoras Četrauskas, Vilnius: Alma littera, 1999.
- Spencer, Herbert, *On the Physiology Of Laughter*, Readbooksonline.net (<http://www.readbookonline.net/readOnLine/23349/>; žiūrėta 2012 02 15).
- Sruoga, Balys, *Dievų miškas*, Kaunas: Šviesa, 1979.
- Steiner, Marta, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.
- Sverdiolas, Arūnas, *Kultūros filosofija: Bendrauniversitetinio kurso medžiaga antrosios studijų pakopos studentams*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007.
- Sverdiolas, Arūnas, „Žaidimo, simbolio ir šventės ilgesys“, Arūnas Sverdiolas, *Aiškinimo ratas: Hermeneutinės filosofijos studijos* 2, Vilnius: Strofa, 2003, p. 103–129.
- Šeškauskaitė, Daiva, *Erotika tautosakoje*, Sargeliai: Kruenta, 2011.
- Šiuksčius, Vygantas, *Mitopoetika lietuvių prozoje: tekstų interpretacija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999.
- Šventojų *Pranciškaus žiedeliai*, vertė R. Alminienė, N. Norkūnienė, Vilnius: Taura, 1993.
- Tihanov, Galin, *Pan i niewolnik*, prelożył Marcin Adamiak, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.

- Ulčinaité, Eugenija, *Lietuvos Baroko literatūra*, Vilnius: Baltos lankos, 1997.
- Vojvodić, Jasmina, *Gesta, tijelo, kultura: Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja*, Zagreb: Disput, 2006.
- Wigzell, Faith, „Gogol and Vaudeville“, *Nikolay Gogol: Text and Context*, ed. by Jane Grayson, Faith Wigzell, London: Macmillan Press, 1989, p. 1–19.
- Zijderveld, Anton C., *Reality in a Looking Glass: Rationality Through an Analysis of Traditional Folly*, London: Routledge and Cegan Paul, 1982.
- Zijderveld, Anton C., „Trend Report: The Sociology of Humour and Laughter“, *Current Sociology* 31(3), 1983, p. 1–103.
- Žukas, Saulius, „Literatūros rūšys ir žanrai“, *Literatūros teorijos apybraiža*, red. Vytautas Kubilius, Vilnius: Vaga, 1982, p. 185–206.
- Žukas, Saulius, *Tautosaka dabartinėje lietuvių literatūroje*, Vilnius: Vaga, 1983.
- Аверинцев, С. С., «Бахтин и русское отношение к смеху», *От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского*, Москва: РГГУ, 1993, p. 341–345.
- Бахтин, М. М., «Рабле и Гоголь: искусство слова и народная смеховая культура», *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Искусство, p. 526–537.
- Бахтин, М. М., *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Искусство, 1990.
- Бахтин, Михаил, *Эпос и роман*, Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
- Бочаров, Сергей, «Загадка Носа и тайна лица», Сергей Бочаров, *О художественных мирах. Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов*, Москва: Советская Россия, 1985, p. 124–161.
- Видугирите, Инга, «Гоголь в роли Гоголя: стратегии мемуарного письма», *Гоголевский сборник* 3(5), Санкт-Петербург, Самара: ПГСГА, 2009, p. 295–306.
- Видугирите, Инга, «Н. В. Гоголь и культура Великого Княжества Литовского: к проблеме гоголевского барокко», *Литературна компаративістика* 3(1), Київ: Стилос, 2008, p. 203–217.
- Видугирите, Инга, «Католический и православный храм в текстах Н. В. Гоголя (образ и феномен)», *Dziedzictwo Chrześcijańskiego*

- Wschodu i Zachodu: Między pamięcią a oczekiwaniem*, Częstochowa, 2006, p. 291–300.
- Видуگیرите, Инга, «Поэтическая функция языка тела (случай Н. В. Гоголя)», *Филологические чтения: 2007*, Daugavpils: Saule, 2008, p. 51–61.
- Видуگیرите, Инга, «Театральный код в *Размышлениях о Божественной Литургии* Н. В. Гоголя», *Гоголевский сборник* 2(4), Санкт-Петербург, Самара: ПГСГА, 2005, p. 169–180.
- Видуگیرите, Инга, «Украинский Гоголь», *Literatūra* 48(2), 2006, p. 56–65.
- Видуگیرите, Инга, «Чтение как контроль над собственным произведением: Гоголь – чтец», *Literatūra: Opus # 4–5*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2009, p. 141–151.
- Галаган, Гр. П., *Малорусский «Вертепъ» или Вертепная Рождественская Драма*, Киев: Типография Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, Михайловская ул., собств. домъ, 1882.
- Галинковский, Я., *Красоты Стерна или собрание лучших его патетических повестей и отличнейших замечаний на жизнь*, Москва, 1801.
- Гоголь, Н. В., *Полное собрание сочинений в четырнадцати томах*, Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1937–1952.
- Гоголь, Н. В., «Размышления о Божественной литургии», *Сочинения Н. В. Гоголя* 4, изд. 10-е, Москва, 1889.
- Гоголь в воспоминаниях современников*, под ред. С. Машинского, Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1952.
- Гоголь и Италия*, сост. Михаил Вайскопф, Рита Джулиани, Москва: РГУ, 2004.
- Джулиани, Рита, *Рим в жизни и творчестве Гоголя или Потерянный рай*, Москва: Новое литературное обозрение, 2009.
- Дмитриев, А. В.; А. А. Сычев, *Смех: социофилософский анализ*, Москва: Альфа-М, 2005.
- Жан-Поль, *Приготовительная школа эстетики*, вступит. статья, сост., перевод и комментарии А. В. Михайлова, Москва: Искусство, 1981.
- Жолковский, А. К., «Перечитывая избранные описки Гоголя», А. К. Жолковский, *Блуждающие сны и другие работы*, Москва: Наука, 1994, p. 70–87.

- Карасев, Л. В., *Философия смеха*, Москва: РГГУ, 1996.
- Кривонос, В. Ш., *Гоголь: проблемы творчества и интерпретации*, Самара: СГПУ, 2009.
- Лихачев, Д. С., Панченко, А. М., Понырко, Н. В., *Смех в Древней Руси*, Ленинград: Наука, 1984.
- Лотман, Ю. М., «Гоголь и соотнесение 'смеховой культуры' с комическим и серьезным в русской национальной традиции», *Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам* 5, Тарту: Тартуский государственный университет, 1974, р. 131–133.
- Лотман, Ю. М., «О. М. Фрейденберг как исследователь культуры», *Ученые записки Тартуского гос. ун-та, Труды по знаковым системам* 6, Тарту, 1973, р. 482–489.
- Лотман, Ю. М., «Художественное пространство в прозе Гоголя», Ю. М. Лотман, *В школе поэтического слова*, Москва: Просвещение, 1988, р. 251–293.
- Лурье, С. Я., *Демокрит: тексты, перевод, исследования*, Ленинград: Наука, 1970.
- Любарский, Я. Н., «Царь – мим» (к проблеме образа Византийского императора Михаила III), *Византия и Русь*, Москва: Наука, 1989.
- Манн, Юрий, *Поэтика Гоголя*, Москва: Художественная литература, 1988.
- Некрылова, Анна, *Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII – начало XX века*, Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.
- От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского*, Москва: РГГУ, 1993.
- Петербургские балаганы*, сост. А. М. Конечный, Санкт-Петербург: Гиперион, 2000.
- Подорога, Валерий, *Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы* 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский, Москва: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.
- Пропп, Владимир, «Ритуальный смех в фольклоре», Владимир Пропп, *Проблемы комизма и смеха*, Москва: Лабиринт, 1999, р. 220–257.

- Сайнаков, Н. А., «Общекультурологическая концепция смеха и исторический анализ маргинальности (по материалам медиевистики)», *Методологические и историографические вопросы исторической науки* 26, Томск: Томский государственный университет, 2001, р. 101–112.
- Тынянов, Юрий, «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», Юрий Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука, 1977, р. 198–226.
- Успенский, Б. А., «Заветные сказки» А. Н. Афанасьева», *От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского*, Москва: РГГУ, 1993, р. 117–139.
- Фрейденберг, Ольга, «О древней комедии», Ольга Фрейденберг, *Миф и литература древности*, Москва: Наука, 1978, р. 283–300.
- Фрейденберг, Ольга, *Поэтика сюжета и жанра*, подготовка текста и общая редакция Н. В. Брагинской, Москва: Лабиринт, 1997.
- Фрейденберг, Ольга, «Происхождение пародии», публ. Ю. М. Лотмана, *Труды по знаковым системам* 6, Тарту: Тартуский государственный университет, 1973, р. 490–497.
- Фрейденберг, Ольга, «Семантика архитектуры вертепного театра», *Декоративное искусство СССР* 2, 1978, р. 41–44.
- Фуко, Мишель, *Слова и вещи: археология гуманитарных наук*, пер. с французского В. П. Визгина, Н. С. Автономовой, Москва: Прогресс, 1977.
- Цицерон, *Об ораторе*, пер. Ф. А. Петровского, Цицерон, *Три трактата об ораторском искусстве*, под ред. М. Л. Гаспарова, Москва: Наука, 1972, р. 177–191.
- Чижевський, Дмитро, *Історія української літератури*, Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук У США, 1956.
- Чудаков, А. П., «Вещь в мире Гоголя», *Гоголь: история и современность*, Москва: Советская Россия, 1985, р. 259–281.
- Шлегель, Август, «Чтения о драматической литературе и искусстве», пер. Т. И. Сильман, *Литературная теория немецкого романтизма*, под ред. Н. Я. Берковского, Ленинград: Издательство писателей, 1935.



Шлегель, Фридрих, «Критические фрагменты», Фридрих Шлегель, *Эстетика. Философия. Критика 1*, пер. с немецкого Ю. Н. Попова, Москва: Искусство, 1983, р. 280–289.

Эйхенбаум, Борис, «Как сделана *Шинель* Гоголя», Борис Эйхенбаум, *О поэзии. О прозе*, Ленинград: Художественная литература, 1986, р. 45–64.



# VARÐŪ RODYKLĖ

## A

- Adamiak, Marcin 40, 180  
Adomėnienė, Jolita 79, 178  
Afanasjev, Aleksandr (Александр  
Афанасьев) 31, 60, 184  
Aischilas 34  
Albertas VII 57  
Aleknienė, Tatjana 81, 84, 173, 175, 179  
Aleksandras Didysis 85, 86  
Ališauskas, Vytautas 81, 83, 175  
Alminienė, Rūta 67, 180  
Andrėjas, šventpaikšis 66  
Apte, Mahadev L. 10, 15, 20, 20, 21,  
24, 47, 175  
Aristofanas 33, 34–35, 36, 84, 86, 93,  
94, 95, 96  
Aristotelis 32, 32, 36, 36, 38, 44, 45, 52,  
80, 86–87, 87, 89, 103, 175  
Arlauskaitė, Natalija 5, 162, 175  
Averincev, Sergej (Сергей Аверинцев)  
58, 58, 59, 60, 181  
Автономова, Natalija (Наталья  
Автономова) 15, 184

## B

- Bachtin, Michail (Михаил Бахтин)  
11–12, 11, 19, 40–41, 41, 46, 57,  
58, 58, 59–60, 62, 68, 83, 89, 89,  
90, 96, 101, 101, 117–122, 118,  
119, 120, 121, 128, 128, 142, 143,  
172, 173–174, 175, 177, 181  
Balys, Jonas 25, 31, 31, 70, 72, 175

- Baltens, Peeter 54  
Batoras, Steponas 51, 64–65  
Baratynskij, Jevgenij (Евгений  
Баратынский) 161, 181  
Baudelaire, Charles 101, 101, 175  
Bekbulatovič, Simeon (Симеон  
Бекбулагович) 64  
Benediktas, šv. 44  
Berger, Peter L. 82–83, 83, 87, 128, 175  
Bergson, Henri 73, 79, 90, 101–104,  
101, 125, 149, 153, 156, 158, 159,  
164, 168, 171, 173, 175  
Berkovskij, Naum (Наум Берковский)  
95, 185  
Bertašavičiūtė, Rima 5  
Beržaitė, Dagnė 5  
Bielyj, Andrej (Андрей Белый) 61, 159  
Bijns, Anna 52  
Billig, Michael 73, 74, 75, 75, 77, 77, 176  
Boas, Franz 30  
Boccaccio, Giovanni 40, 54  
Bočiarov, Sergej (Сергей Бочаров)  
161, 181  
Bosch, Hieronymus 55  
Braginskaja, Nina (Нина Брагинская)  
25, 184  
Bracciolini, Poggio 53  
Brant, Sebastian 50  
Bremmer, Jan 11, 175, 177, 178  
Brereton, Cloudesley 101, 173, 175  
Bruegel, Pieter vyr. 50, 50, 52, 55, 56,  
56, 57, 58, 133, 177

- Brueghel, Jan vyr. (Švelnūsīs) 57  
 Bulgakov, Michail (Михаил Булгаков)  
 146–147, 146, 157, 176  
 Bunin, Ivan (Иван Бунин) 170  
 Buračas, Balys 31, 176  
 Burckhardt, Jacob 48–49, 48, 176
- C
- Calderón de la Barca, Pedro 34  
 Calhoun, Craig 119, 177  
 Carrell, Amy 41, 176  
 Cassirer, Ernst 19  
 Castiglione, Baldessar 51–52  
 Cavell, Stanley 38, 38, 176  
 Cervantes, Miguel de 40, 97, 99, 161,  
 181  
 Chaplin, Charlie 39  
 Charms, Daniil (Даниил Хармс) 159,  
 163–164, 163, 176  
 Ciceronas, Markas Tulijus 51, 52,  
 88–89, 88, 103, 184  
 Craig, Gordon 153–154, 154, 159, 176  
 Crick, Joyce 104, 173, 177
- Č
- Čekalova, Aleksandra (Александра  
 Чекалова) 43, 66, 133, 176  
 Česnulevičiūtė, Petronėlė 32, 176  
 Četrauskas, Teodoras 85, 180  
 Čiudakov, Aleksandr (Александр  
 Чудаков) 147, 184  
 Čiževskij, Dmitro (Дмитро  
 Чижевський) 130, 130, 184
- D
- da Vinci, Leonardo 87  
 Darwin, Charles 75  
 Daujotyė, Viktorija 5  
 de Joinville, Jean 46  
 Deleuze, Gilles 136, 159  
 Demokritas 48, 51, 84–85, 84, 88, 183  
 Descartes, René 75–76, 76, 176  
 Dilytė, Dalia 33, 35, 89, 176  
 Diogenas 84, 85–86, 122  
 Dmitrijev, Anatolij (Анатолий  
 Дмитриев) 43, 73, 182  
 Dostojevskij, Fiodor (Федор  
 Достоевский) 60, 61, 90, 149,  
 151, 153, 159, 159, 161–163, 161,  
 162, 163, 170, 175, 176, 181, 183  
 Dumčius, Jonas 82, 180
- E
- Eco, Umberto 171–172, 171, 176  
 Eichenbaum, Boris (Борис  
 Эйхенбаум) 164–166, 164, 165,  
 168, 185  
 Eldridge, Richard 17, 173, 177  
 Elias, Norbert 46, 176  
 Elžbieta I 52  
 Engels, Friedrich 17  
 Epikūras 91  
 Erazmas Roterdamietis 47–48, 48, 50,  
 51, 89, 173, 177  
 Erlickas, Juozas 14  
 Euripidas 34, 35  
 Ezopas 82
- F
- Fhanér, Stig 104, 108, 177  
 Foucault, Michel 15, 15, 184  
 Freidenberg, Olga (Ольга  
 Фрейденберг) 11, 13, 15, 19–20,  
 19, 25, 25, 26, 28, 29, 29, 32–35,  
 33, 34, 36, 37, 68, 136, 174, 184

- Freud, Sigmund 24, 43, 73, 75, 76, 89,  
104–116, 104, 105, 106, 110, 116,  
149, 154, 154, 156, 157, 164, 171,  
172, 173, 177, 179
- G
- Gadamer, Hans–Georg 38, 119, 119,  
177
- Galagan, Grigorij (Григорій Галаган)  
134, 182
- Galinkovskij, Jakov (Яков  
Галинковский) 167, 182
- Gasparov, Michail (Михаил Гаспаров)  
88, 184
- Gibson, Walter S. 50, 50, 52, 55, 56, 56,  
58, 177
- Girdzijauskaitė, Audronė 154, 176
- Giuliani, Rita (Рита Джулиани) 144,  
182
- Goffman, Erving 126, 177
- Gogol, Marija (Мария Гоголь) 130
- Gogol, Nikolaj (Николай Гоголь)  
17–18, 98, 124, 126–170, 126,  
127, 128, 129, 132, 137, 139, 140,  
141, 142, 143, 144, 147, 148, 149,  
150, 151, 152, 155, 156, 157, 159,  
160, 161, 162, 164, 165, 167, 169,  
170, 177, 178, 180, 181, 182, 183,  
184, 185
- Gogol-Janovskij, Vasilij (Василий  
Гоголь-Яновский) 130
- Gordon, Irene 48, 176
- Goreniowie, Andrzej 174
- Goreniowie, Anna 174
- Gould, Timothy 17, 17, 32, 32, 36, 37,  
38, 38, 39, 125, 125, 145, 173, 177
- Gozzi, Carlo 99
- Grayson, Jane 141, 181
- Greenblatt, Stephen 124, 177
- Gricius, Augustinas 141, 177
- Grigalius I (Didysis), šv. 44
- Grigaravičiūtė, Aušra 81, 177
- Grinytė, Giedrė 38, 177
- Gurevič, Aaron (Арон Гуревич) 41,  
41, 177
- Gurnickis, Lukas 51-52, 52, 179
- H
- Habermas, Jürgenas 119, 119, 177
- Hadot, Pierre 81, 81, 85, 85, 177
- Haydn, Joseph 100
- Hartley, David 17
- Hazlitt, William 17
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 17, 40
- Heine, Heinrich 109
- Henrikas II 46
- Herakleitas 84
- Hercen, Aleksandr (Александр  
Герцен) 40, 41
- Hercogas Alba 97
- Hildegarda Bingenietė, šv. 44
- Hobbes, Thomas 17, 74–75, 74, 178
- Hoffmann, E. T. A. 152
- Hogenberg, Frans 56
- Homeras 82, 100
- Hutcheon, Linda 34, 178
- Hutcheson, Francis 17
- I
- Iswolsky, Hélène 173
- Iser, Wolfgang 126, 178
- Ivanas Rüstusis („Parfionas  
Šventpaikšis“) 58, 63–66, 68
- Ivaškevičius, Marius 14
- Izabelė, Klara Eugenija 57

## J

- Jagendorf, Zvi 37, 178  
 Jean Paul (Richter) 93, 96–99, 97, 182  
 Jekaterina II 130  
 Jonas Auksaburnis, šv. 44, 59  
 Jonson, Ben 37, 178  
 Jonušys, Laimantas 126, 178  
 Joubert, Laurent 52, 53  
 Jowett, Benjamin 81, 82, 179  
 Jurkowski, Henryk 86, 151, 178

## K

- Kalėda, Algis 11, 11, 13, 14, 178  
 Kant, Immanuel 77, 77, 90–92, 90, 97, 173, 178  
 Karasiov, Leonid (Леонид Карасев) 87–88, 87, 183  
 Karlinsky, Simon 141, 178  
 Karolis Didysis 53  
 Kelly, M. 80, 179  
 Keršienė-Dyke, Milda 126, 177  
 Kierkegaard, Søren (John Climacus) 79–80, 79, 80, 178  
 Kirtiklis, Kęstas 5  
 Kleontas 34  
 Klišienė, Neringa 5  
 Konečnyj, Albin (Альбин Конечный) 140, 183  
 Kotlerevskij, Ivan (Иван Котляревский) 130  
 Kram, Franz 54  
 Krivonos, Vladislav (Владислав Кривонос) 141, 183  
 Krutnik, Frank 168, 168, 179  
 Kubilius, Vytautas 13, 13, 14, 178, 181  
 Kuipers, Giseline 75, 116, 122, 122, 178  
 Kvintilianas 52

## L

- Laurinkus, Mečys 14, 178  
 Le Goff, Jacques 11, 12, 41–43, 41, 43, 45, 46, 178  
 Leonas X 49  
 Lessing, Gotthold Ephraim 106  
 Leupold, Gabriele 174  
 Lévy-Bruhl, Lucien 19  
 Liberman, Anatoly 174  
 Lichačiov, Dmitrij (Дмитрий Лихачев) 11, 58, 58, 60, 61, 61, 62, 63, 65, 68, 162, 174, 183  
 Lichtenberg, Georg Christoph 109  
 Liubarskij, Jakov (Я. Н. Любарский) 65–66, 66, 183  
 Liudvikas XIV (Karalius Saulė) 46  
 Liudvikas, šv. 46  
 Lope de Vega 34, 97  
 Losev, Aleksej (Алексей Лосев) 60, 60  
 Lotman, Jurij (Юрий Лотман) 19, 33, 129, 129, 137, 137, 141, 141, 146, 147, 174, 183, 184  
 Lukianas 89, 90, 179  
 Lurjė, Solomon (Соломон Лурье) 84, 183  
 M  
 Machiavelli, Niccolò 50  
 Mann, Jurij (Юрий Манн) 147, 147, 183  
 Margarita Austrijietė 53, 54  
 Margarita Navarietė 51  
 Martin, Ariadna Y. 174  
 Martin, Richard P. 174  
 Martinaitis, Marcelijus 14  
 Marx, Harpo 169  
 Marx, Karl 17

- Mašinskij, Semion (Семен  
Машинский) 151, 182
- Matulevičienė, Saulė 5
- Mažeikis, Gintautas 89, 118, 179
- Meletinskij, Jelezar (Елеазар Меле-  
тинский) 31, 58, 181, 183, 184
- Menipas 89–90
- Michailas III 65, 66, 183
- Michailov, Aleksandr (Александр  
Михайлов) 97, 182
- Middlemore, S. G. C. 48, 176
- Miškinis, Motiejus 132, 139, 141, 150,  
163, 167, 176, 177
- Mitaitė, Donata 90, 175
- Mohyla, Petr 130
- Molière 37, 95, 178
- Montaigne, Michel de 56
- More, Thomas 89, 89, 179
- Morreall, John 10, 45, 73, 80, 80, 177,  
178, 179
- N
- Nastopka, Kęstutis 14, 179
- Neale, Steve 168, 168, 179
- Nekrylova, Ana (Анна Некрылова)  
140, 183
- Nietzsche, Friedrich 33, 33, 76, 77,  
103, 103, 122, 179
- Norkūnienė, Nida 67, 180
- Norkus, Zenonas 46, 176
- Obolenskij, Dmitrij (Дмитрий  
Оболенский) 151
- Oring, Elliott 105, 105, 179
- P
- Pabarčienė, Reda 5, 14, 179
- Payne, Michael 124, 177
- Pančenko, Aleksandr (Александр  
Панченко) 58, 58, 60, 61, 67, 68,  
162, 174, 183
- Parulskis, Sigitas 43, 66, 163, 176
- Patiejūnienė, Eglė 52, 52, 179
- Petrarca, Francesco 53
- Petras I 65
- Petrovskij, Fiodor (Федор  
Петровский) 88, 184
- Pilypas II 54
- Pinskij, Lev (Лев Пинский) 59
- Pitagoras 48
- Platonas 35, 35, 48, 81–84, 81, 82, 83, 84,  
84, 86, 95, 103, 173, 175, 179–180
- Platonov, Andrej (Андрей Платонов)  
159, 161, 181
- Plautas 86
- Plečkaitis, Romanas 77, 173, 178
- Podoroga, Valerij (Валерий Подорога)  
159, 159, 183
- Pogodin, Michail (Михаил Погодин)  
165
- Poliakovskaja, Marija (Мария  
Поляковская) 43, 66, 133, 176
- Ponia de Staël 94
- Ponyrko, Natalija (Наталия Поньрко)  
58, 58, 60, 61, 68, 68, 71, 162,  
174, 183
- Popov, Jurij (Юрий Попов) 94, 185
- Pranciškus Asyžietis, šv. 45–46, 58–59,  
67, 67, 180
- Prokopijus Ustiugietis 68
- Propp, Vladimir (Владимир Пропп)  
11, 28–32, 28, 40, 40, 174, 183
- Puškin, Aleksandr (Александр  
Пушкин) 141, 161, 161, 181

## R

- Rabelais, François 19, 40, 41, 51, 52,  
53, 59, 60, 85, 86, 89, 89, 96, 97,  
99, 101, 117, 118, 119, 122, 128,  
142, 173–174, 181
- Račkauskas, Merkelis 48, 173, 177
- Ragauskienė, Raimonda 13, 13, 54,  
54, 180
- Raskin, Victor 10, 10, 173, 176, 178,  
179, 180
- Rastenis, Kęstutis 74, 178
- Rybelis, Antanas 32, 175
- Rybelis, Linas 76, 176
- Robel, Andrée 173
- Ročka, Marcelinas 32, 175
- Roelants, Jan 50
- Roodenburg, Herman 11, 175, 177,  
178
- Rothwell, Fred 101, 173, 175
- Rousseau, Jean Jacques 96
- Rožanov, Vasilij (Василий Розанов)  
152–153

## S

- Sacchetti, Franco 49
- Sainakov, Nikolaj (Сайнаков  
Николай) 66, 184
- Samulionis, Algis 172, 180
- Sarbievijus, Motiejus Kazimieras 137
- Sauka, Donatas 13, 13, 14, 180
- Savickis, Jurgis 14, 14, 180
- Schelling, Friedrich 17
- Schlegel, August 93, 94–96, 95, 184
- Schlegel, Friedrich 93, 94, 94, 185
- Schopenhauer, Arthur 78–79, 78, 180
- Shakespeare, William 34, 37, 37, 38,  
94, 99, 178

- Shapiro, Gavriel 140, 180
- Syčev, Andrej (Андрей Сычев) 43,  
73, 182
- Silman, Tamara (Тамара Сильман)  
95, 184
- Skuratova, Julija 14
- Sloterdijk, Peter 85, 85, 180
- Smetona, Antanas 35, 179
- Sofoklis 34
- Sokratas 34, 35, 35, 81, 82, 83, 84, 85,  
93, 94, 95, 103, 179
- Spencer, Herbert 77, 77, 104, 180
- Sruoga, Balys 14, 14, 158, 158, 172,  
172, 178, 180
- Steiner, Marta 125, 180
- Sterne, Laurence 97, 99, 100, 140, 167,  
167, 182
- Sverdiolas, Arūnas 12, 119, 119, 180
- Swenson, David F. 80, 178
- Swift, Jonathan 97

## Š

- Šaltenis, Saulius 14
- Šeškauskaitė, Daiva 30, 180
- Šiukščius, Vygantas 14, 180
- Šliogeris, Arvydas 78, 180

## T

- Talis 82
- Tarlton, Richard 52
- Tekorius, Alfonsas 33, 77, 179
- Tihanov, Galin 40, 40, 117, 120, 180
- Tynianov, Jurij (Юрий Тынянов)  
149–151, 149, 151, 161–162, 162,  
184
- Tolstoj, Lev (Лев Толстой) 125, 153,  
161, 181



Tomas Akviniėtis, šv. 45  
 Tomas iš Ekstono 46  
 Troščinskij, Dmitrij (Дмитрий  
 Трощинский) 130  
 Turgenev, Ivan (Иван Тургенев) 153

## U

Ulčinaité, Eugenija 32, 137, 175, 181  
 Usener, Hermann 19  
 Uspenskij, Boris (Борис Успенский)  
 31, 174, 184

## V

Vaicekauskienė, Loreta 104, 177  
 Vaiskopf, Michail (Михаил Вайскопф)  
 144, 182  
 Valančius, Motiejus 155, 155  
 Valkūnas, Leonas 89, 90, 179  
 Varnas, Gintaras 14  
 Vasilijus Palaimintasis 67, 68  
 Vaza, Zigmantas 51  
 Veselovskij, Aleksandr (Александр  
 Веселовский) 19  
 Vespasianas 53  
 Vidugirytė, Inga 126, 144, 155, 157,  
 165, 181–182

Vives, Juan Luis 50  
 Vizgin, Viktor (Виктор Визгин) 15,  
 184  
 Vojvodić, Jasmina 156, 181  
 Voltaire 49, 91, 99

## W

Wigzell, Faith 141, 181

## Z

Zanganeh, Lila Azam 171, 176  
 Zijderveld, Anton C. 122–123, 122,  
 181

## Ž

Žilinskaitė, Vytautė 14,  
 Žygimantas Augustas 51  
 Žygimantas Senasis 54  
 Žolkovskij, Aleksandr (Алеквандр  
 Жолковский) 164, 164, 170,  
 182–183  
 Žukas, Saulius 13, 13, 14, 181  
 Žukauskaitė, Alicija 146, 176  
 Žukauskaitė, Lina 171, 176

# DALYKINĖ RODYKLĖ

## A

agonai 26, 157  
Analų mokykla 12, 41  
antrininkas 23, 27, 61, 150, 162  
antropologija 10, 15, 19, 20, 25, 30  
    juoko 20–25  
    simbolinė 20  
archeologija 20  
humanitarinių mokslų (Foucault) 15  
juoko 15, 16, 19–39  
arlekinas → juokdarys  
Asilo šventės → šventės, karnavalinės,  
    Vakarų Europos  
Asilo mišios → ritualas  
ašaros 26, 88  
Atkalėdis → šventės, karnavalinės,  
    Senosios Rusios  
automatas, automatizmas 102–103,  
    152, 168

## B

bufonas → juokdarys

## C

chaldėjai → juokdarys  
*commedia dell'arte* → komedija

## D

dainos 22, 28  
    beprasmiškos 60  
    invoktyvų 28  
    meilės 28  
    nešvankios (fesceninos) 26, 27  
    plūstamosios 60

Dionisijos → šventės, Antikos  
dramos draugijos (Nyderlandai) 50,  
    53, 54  
dvejinimas 61, 151, 161, 162

## E

Eleusino misterijos → šventės, Antikos  
Epifanija → šventės, krikščionybės

## G

gėda 88  
gestai → ritualas, ritualiniai veiksmai  
groteskas 11, 13, 14, 45, 86, 100, 119  
    groteskinis realizmas 120

## H

Hansvurstas → juokdarys  
*homo risibilis* 44  
humoras 10–11, 45, 78, 80, 92, 93, 96,  
    97, 98–101, 115–116  
humoro ypatybės (Jean Paul)  
    98–100  
pakaruoklių humoras 116

## I

intermedija, interliudija 55, 129–131,  
    133, 134–135, 153  
    barokinė 129–131  
ironija 11, 14, 15, 80, 83, 89, 93–94,  
    122, 170  
romantinė 93–94

- J
- jambas 35
- joca monacorum* → juokas
- juokas
- aikštės 46
  - gimdymo 30
  - karaliaus dvaro 16, 46
  - karnavalinis → karnavalas
  - ritualinis (maginis) 12, 15, 16, 19, 20–25, 28, 30, 32, 40, 47, 60, 68, 72, 93, 119–120, 121
  - risus monasticus, joca monacorum* 43
  - risus pascalis* 30, 59, 72
  - sardoniškas 31, 77
  - šventinis 93, 117, 119–120
- juokas kaip metafora
- kosmogonijos 25–26, 29, 119
  - mirties 26
- juokavimo ryšiai 15, 46
- juokdarys 21, 27, 49, 50, 52, 54, 62, 100, 123, 162–163
- arlekinas 28, 97, 97, 99
  - bufonas 49, 94
  - chaldėjai 69, 70
  - Hansvurstas 97, 97
  - karalius juokdarys, *rex falcetus* 46, 63–66
  - klounas 21–24, 86, 97
  - fariziejai 22
  - paskolai 22
  - ritualiniai klounai 21
  - šventieji klounai 21
  - Petruška 140, 151
  - Pulčinelas 140
- juoko antropologija → antropologija
- juoko fenomenologija 87, 117
- juoko menas 50, 55
- juoko paradoksas 87–88
- juoko pasaulis
- antikultūros 61–63
  - antrasis 12
  - išvirkščiasis 61, 63
- juoko rinka (Gibson) 50
- juokas kaip prekė 50, 53
- juoko semantika 15, 20, 25–32
- juoko sociologija 73, 104, 116
- juoko teorijos 16–17, 73–80, 90
- pranašumo 16, 73, 74–75, 80
    - pranašusis juokas 74–75, 90
  - iškrovos 16, 73, 75–77, 80, 91, 104
    - hidraulinė juoko teorija 77
  - neatitikimo 16, 73, 75, 77–80, 77, 91–92
    - malonusis juokas 75
    - džentelmenų juoko teorija 77
- juokų (anekdotų) knygos 53
- K
- Kalėdos → šventės, krikščionybės
- karnavalas 11–12, 16, 40–41, 46, 57, 59, 68, 71, 93, 96, 117–122, 118
- karnavalinis (ambivalentiškas)
- juokas (Bachtin) 19, 40, 62, 68, 118, 119–121, 128, 129, 172
- karnavalinė laisvė (Bachtin) 12, 118–120, 121, 121, 143
- karnavalinis persirengimas 69, 70
- Romos karnavalas 142–145
- katarsis 36
- komiškasis 96, 145
  - tragiškasis 36
- kermisė → šventės, karnavalinės,
- Vakarų Europos, valstiečių šventės

- kinikai 68, 85–86, 89
- klounas → juokdarys
- komas → šventės, Antikos, Dionisijos
- komedija 13, 16, 18, 19, 32, 32, 33–38, 37, 41, 73, 77, 80, 81, 82–83, 85, 86–87, 93, 94–96, 97, 97, 101, 124, 125–126, 129–131, 141, 153, 168–169
- commedia dell'arte* 93, 97, 151
- farsinė komedija 133
- farsas 50, 53, 99, 122, 133, 134, 139
- kino komedija 39, 168,
- senoji komedija 35–37, 48, 84, 95–96, 97
- vodevilis 141, 168
- komedijos impulsas 17, 125–126, 126, 145
- komiškumas, komizmas 10, 11, 13, 32, 40, 42, 76–77, 79–80, 90, 93, 95, 96–97, 98, 100–104, 109, 120, 149, 156, 164, 168
- komiškasis personažas 33, 53, 112, 131
- Kostromos laidotuvės → ritualas
- Krosnies vaidinimas → ritualas
- kultūros filosofija 12
- kultūros paleontologija (Freidenberg) 15, 19–20, 19, 68
- kultūros poetika 124
- kūnas, kūniškumas 44, 88, 91, 117, 119, 120, 121, 135, 156
- kvailybė 62–63, 99
- kvailys 21, 62–63
- Kvailių šventės → šventės, karnavalinės, Vakarų Europos
- L
- lėlė 18, 27, 31, 61, 70, 71, 102, 135, 138, 151, 152, 159, 161–164
- lėlių teatras 14, 15, 23, 36–37, 134, 151–152, 154–155, 163
- liaudies lėlių teatras 18, 97, 135, 140
- Pančas ir Džudė* 37
- vertepas 5, 134–139, 134, 151–152, 154
- vertepo dėžė 5, 134–136
- marionetė 136, 154, 159
- Morė 71
- L
- liaudies paveikslėliai (лубок) 140
- „linksmoji materija“ (Bachtin) 58, 120, 121
- M
- malonumas 10, 81, 98, 103, 104–116
- malonusis juokas → juoko teorijos
- marionetė → lėlė
- masinė kultūra → populiarioji kultūra
- Maslenica → šventės, karnavalinės, Senosios Rusijos
- mažasis rojus (раек) 140–141
- menipėja → satyra
- mimas 43, 59, 86, 86, 133
- misterija 55, 99, 134, 135, 152
- moralité* 53, 55
- Morė → lėlė
- mugės → šventės, karnavalinės, Vakarų Europos, valstiečių šventės

- N  
naujasis istorizmas 17, 124
- O  
opera 141
- P  
pantomimas 43, 86  
parodija 13, 14, 15, 21–23, 33–34, 36–37, 47, 60, 62, 83, 94, 95, 99, 161–162  
kultinė parodija 16, 32–33, 60  
*parodia sacra* 12, 47, 60, 121  
pašamėnė 73, 104–106, 104, 127  
Petruška → juokdarys  
pokštas → sąmojis  
populiarieji kultūra 131, 140–142, 145, 151  
pranašusis juokas → juoko teorijos  
Pulčinelas → juokdarys
- R  
*rex falcetus* → juokdarys, karalius  
juokdarys  
*risus monasticus* → juokas  
*risus pascalis* → juokas  
ritualas 9, 12, 17, 20, 22–26, 29, 69, 121, 125, 136, 152, 172  
Asilo mišios 47  
Kostromos laidotuvės 70  
Krosnies vaidinimas 69  
perėjimo apeigos (*rites of passage*)  
20–21  
iniciacija 21, 29–30  
laidotuvių apeigos 21, 26, 31  
vestuvių apeigos 21, 26, 31  
puota 30, 139
- ritualiniai veiksmai  
invektyvos (įžeidinėjimai)  
22, 26, 27  
keikimai 26  
nepadorūs pasakojimai 31  
nešvankybės 22, 26, 27, 35  
nuogumas (apnuoginimas)  
63, 70  
obsceiniški gestai 22, 30, 54  
pašaipos 26  
slaptosios pasakos 31, 60, 70  
sueitis 22, 26, 27  
smuklės mišios 60  
triumfai 54  
vaidinimas su numirėliu 70
- S  
saka (Eichenbaum) 164–170  
atkuriamoji 164–165  
pasakojamoji 164–165  
sąmojis 43, 49, 54, 73, 75, 77, 78, 88–89, 92, 101, 104–116, 104  
savitikslis 106–107, 113, 114, 115  
tendencingas 106–114, 115  
ciniškasis 107, 111–113  
nepadorusis 107–108  
priešiškasis 107, 110–111  
skeptišškasis 107, 113  
pokštas 106, 115  
sąmojis ir sapnas 43, 73, 105–106  
sąmojo psichogenezė (Freud)  
113, 114–115  
satyra 11, 13, 15, 18, 35, 85, 89, 99, 124, 128  
Menipo satyra (menipėja) 89–90  
Saturnalijos → šventės, Antikos  
seniai tauškaliai → tauškalai

- skomorochai 65, 67  
 slaptosios pasakos → ritualas, ritualiniai  
     veiksmi  
 sokratiškasis dialogas 83, 94  
 sūrinė savaitė → šventės, krikščionybės,  
     Senosios Rusios  
 širdies anestezija (Bergson) 102–103  
 šventės 38, 56, 58, 117–119, 122  
     Antikos  
         Dionisijos 12, 32, 33, 37,  
             39, 93  
         komas 27, 29, 32  
         Eleusino misterijos 26  
         Saturnalijos 12, 26, 27, 118,  
             118  
     krikščionybės 16, 118  
         Velykos 22, 30, 47, 59,  
             71–72, 144  
         Kalėdos 47, 68, 69, 70  
         Epifanija 68, 70  
     karnavalinės  
         Senosios Rusios  
             Atkalėdis 16, 59, 68–70  
             Maslenica 59, 68, 71  
                 sūrinė savaitė 71  
     Vakarų Europos  
         Asilo šventės 47  
         Kvailių šventės 47, 48, 100  
         valstiečių šventės 50, 55  
             kermisė (Nyderlandai)  
                 53–54, 56, 57  
             mugės 47  
     šventpaikšystė (*юродство*) 66–68  
         šventpaikšis 58, 66–68, 66  
         šventpaikšio drama  
             66–67
- T
- teatras, teatriškumas 37, 73, 81, 93,  
 101, 121, 125, 126, 129, 136,  
 137–138, 141, 145, 146–147,  
 152–153, 155–156  
     teatrizavimas 18, 21, 118,  
         126, 145, 158  
 tauškalai (*балагурство*) 61–62  
     seniai tauškaliai 62, 140  
 tragedija, tragiškumas 33, 36, 38, 77,  
 79, 81, 82, 83–84, 95, 153  
 transvestizmas 21  
 triksteris 23, 23, 24, 37
- U
- utopija 89, 135
- V
- vaidinimas su numirėliu → ritualas  
 vaisingumas 25–27, 25, 29, 30, 31, 35,  
 43, 47, 70, 119, 172  
 Velykos → šventės, krikščionybės  
 vertepas → lėlė, lėlių teatras, liaudies  
     lėlių teatras  
 vodevilis → komedija
- Ž
- žaidimas žodžiais 62, 106, 114, 115



Vi46 Vidugirytė, Inga  
Juoko kultūra : studijų knyga. –Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012. – 200 p.  
Bibliogr.: p. 173–185. – Vardų ir dalyk. r-klės: p. 187–198.

ISBN 978-609-459-058-0

Ši studijų knyga įvesdina į bendruosius juoko kultūros tyrimo kontekstus: ritualinį, istorinį bei filosofinį teorinį. Joje aptariamos ritualinės juoko kultūros ištakos, istorinių jos raidos sąlygų klausimas, filosofinės juoko koncepcijos ir filosofijos lauke susiformavusios juoko teorijos. Paskutiniame skyriuje įvedama juoko poetikos sąvoka ir jos aspektu analizuojama Nikolajaus Gogolio (1809–1853) kūryba.

UDK 008+159.942.3+821.161.1.09](075.8)

INGA VIDUGIRYTĖ

## Juoko kultūra

STUDIJŲ KNYGA

Kalbos redaktorė *Rima Bertašavičiūtė*

Viršelio dailininkė *Audronė Uzielaitė*

Maketuotoja *Vida Vaidakavičienė*

Tiražas 300 egz. 9,5 aut. l. 12,5 sp. l.

Išleido Vilniaus universitetas

Universiteto g. 3, LT-01315 Vilnius

Spausdino „Standartų spaustuvė“

S. Dariaus ir S. Girėno g. 39, LT-02189 Vilnius