

Estetyka niefinalności i poetyka powieści: powieść i groteska**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.055>

Czy istnieje w historii literatury pokrewieństwo typologiczne i powiązanie genetyczne między poetyką powieści i groteskowym obrazem artystycznym? Do takiego pytania prowadzi analiza podstawowych prac Michaiła Bachtina i porównanie wyłożonych w nich idei. Odpowiedź na nie może zapoczątkować nowe, twórcze ujęcia problemów teoretycznej i historycznej poetyki powieści.

W stosunkowo niewielu pracach w taki czy inny sposób dotyczących problemu sformułowanej przez Bachtina teorii powieści (często – w związku z książką o Dostojewskim) z reguły rzadko uwzględniano obrazowość groteskową czy realizm groteskowy. [...] I odwrotnie, w tekście książki o Rabelais’u nie sposób nie zauważyć tych terminów. Jednak w opracowaniach z nią związanych prawie nie poświęcano im uwagi, w zdecydowanej większości przypadków koncentrując się na pojęciach karnawału i karnawalizacji literatury. W efekcie dwa ostatnie pojęcia traktowane są, w odniesieniu do tego źródła, nader swobodnie. Problemów zaś poetyki powieści jako gatunku w związku z książką o Rabelais’u w ogóle się nie rozpatruje, tak jakby nie było o nich w tej monografii mowy.

Stąd bierze się niedostrzeżenie podobieństwa koncepcji tych dwóch monografii, a także bliskiego związku obu książek z takimi pracami autora, jak *Epos i powieść (o metodologii*

* Ur. 1940, zm. 2011; teoretyk i historyk literatury, bachtinolog, profesor Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Humanistycznego w Moskwie.

** Przekład na podstawie: Tamarczyński, Natan Dawidowicz 2011. «Estietika słownego twórczości» Bachtina i ruskaja religioznaja filosofija. Moskwa: Izdatielstwo Kulaginoj: 99–104. Tekst stanowi przekład fragmentów trzeciego rozdziału monografii (*Estietika niezawieszennosti i poetika romana: roman i grotiesk*); partie opuszczone zostały zaznaczone nawiasami kwadratowymi. Opuszczono przypisy referujące stan badań.

badania powieści), *Słowo w powieści* i *Z prehistorii słowa powieściowego*, a także *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*.

W dużej mierze tłumaczy się to tym, że centralne miejsce estetyki groteski w książce *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* jeszcze nie zostało dostrzeżone¹. Ignorowany jest też fakt, że utwór Rabelais'go to dla Bachtina najważniejszy fenomen historii powieści europejskiej: zgłębienie sensu tego dzieła było dla niego warunkiem opracowania teorii gatunku.

Najwidoczniej dzieje się to z powodu braku w książce bezpośrednich wypowiedzi na ów temat. Ale wrażenie uważnego czytelnika, że najważniejsze wątki monografii – takie jak rola teatru ludowego czy znaczenie wielojęzyczności dla renesansu – niemal powtarzają wypowiedzi na te same tematy w artykułach poświęconych bezpośrednio teorii i historii powieści, nie jest przypadkowe².

Należy tu odnotować szczególnie tę okoliczność, że nie objaśniając w tekście dysertacji, a następnie książki związku między swoimi badaniami w zakresie teorii powieści i twórczości Rabelais'go, Bachtin z całą wyrazistością i przekonaniem mówił o tej korelacji w autoreferacie podczas obrony rozprawy:

Rzecz w tym, że Rabelais początkowo, kiedy przystępowałem do tej pracy, nie był dla mnie celem samym w sobie. Pracuję w ciągu wielu lat nad teorią, historią powieści. I oto tutaj, w tej pracy, spotkałem się ze zjawiskiem, że większość pojęć literaturoznawczych tak teoretycznie, jak i historycznie zupełnie nie jest adekwatne do powieści. [...] I oto w trakcie moich prac nad teorią i historią powieści doszedłem do tego wniosku, który tutaj sformułowałem w bardzo ogólnej formie. Nauka o literaturze – zarówno historyczna, jak i teoretyczna – w zasadzie nastawiała się na to, co nazywam klasyczną formą w literaturze, czyli formą gotowego, zakończonego bytu, podczas gdy w literaturze, szczególnie w nieoficjalnej, mało znanej, anonimowej, ludowej, na pół ludowej panują zupełnie inne formy, właśnie formy, które nazwę już formami groteskowymi.

Tego rodzaju formy, których główny cel zawiera się w tym, żeby jakoś uchwycić byt w jego stawianiu się, niegotowości, niedomknięciu, przy tym zasadniczej niegotowości i zasadniczym niedomknięciu i niemożności domknięcia. Oto, co usiłują uchwycić te formy. Dlatego są one sprzeczne i dwoiste. Nie układają się one w te kanony, które ukształtowały się na podstawie studiów nad literaturą klasyczną i historii literatury. [...] W szczególności jest to znakomita forma, forma satyry, która jedna jest w stanie wyjaśnić szereg wybitnych zjawisk w historii powieści następnego stulecia, całkowicie niezbadanych. I można na palcach policzyć ilość stron poświęconych historii tego swoistego gatunku, podczas gdy u nas zwieńczeniem jego tysiącletnich tradycji jest twórczość Dostojewskiego. [...] I kiedy błądziłem po tym obszarze, natknąłem się na Rabelais, w którym ten świat niezakończonego, niedopełnionego bytu, świat groteskowych form bardzo konsekwentnie został ujawniony [...] Dlatego w pewnym stopniu jego powieść może posłużyć jako klucz do tego świata groteskowej formy³.

¹ W liście do W. N. Turbina z 2 listopada 1963 roku Bachtin informuje, że złożył w redakcji wydawnictwa „Iskusstwo” książkę o „estetyce groteski”.

² Publikacja sąsiadujących w rękopisie fragmentów *Z problemów teorii powieści* i *Z problemów teorii śmiechu* (Bachtin 1997: 48–50; 434–437) pokazała, jak bliskie były sobie te tematy w twórczej świadomości Bachtina w czasie pracy nad książką o Rabelais'm.

³ Cytat w przekładzie Bogusława Żyłki, zob. „Obrona dysertacji tow. Bachtina na temat Rabelais w historii realizmu 15 listopada 1946 roku. Stenogram z posiedzenia Rady Naukowej Instytutu Literatury Powszechnej im. A. M. Gorkiego” w: Małczyński, Włodarczyk 2006: 107–108.

Nie chodzi bynajmniej o to, że dopóki nie znaleźliśmy bądź nie uwzględnialiśmy świadectw uczonego o jego procesie twórczym, niemożliwe było uchwycenie związków znaczeniowych między książkami o Dostojewskim i Rabelais'm, a także odniesienie obu tych analiz do prac Bachtina o teorii powieści z jednej, a do przeciwstawienia „klasycznej” i groteskowej obrazowości z drugiej strony. Przeciwnie, nie tylko było to możliwe, ale też miało miejsce. Lecz wobec braku we współczesnej bachtinologii *n a s t a w i e n i a* na poszukiwanie tego rodzaju związków, próby ich ukazania do tej pory ignorowano; dlatego też nie uświadamiano sobie prawdziwego znaczenia pojęcia „niefinalność” (*незавершенность*) dla rozumienia powieści jako gatunku u Bachtina⁴. Jednakże zupełnie nie liczyć się z analogicznymi i całkowicie niedwuznacznymi charakterystykami własnych badań dokonanych przez samego Bachtina będzie zapewne trudniej.

Pod koniec lat siedemdziesiątych w rodzimej nauce utarło się i do tej pory pokutuje przekonanie, że w centrum uwagi autora książki o Rabelais'm znajduje się pojęcie i problematyka karnawału. Właśnie dlatego za jedyne (i to, w opinii wielu, niezbyt wiarygodne) świadectwo bliskości *Twórczości Franciszka Rabelais'go* ze studium o Dostojewskim uważa się opublikowany w drugim wydaniu książki (1963) rozdział czwarty, w którym mówi się właśnie o związku powieści tego pisarza z tradycją karnawałową.

W rzeczywistości przedmiotem badań w monografii o Rabelais'm nie jest karnawał jako szczególnego typu uroczystość, ale kultura karnawałowa czy też ludowa kultura śmiechu „w trzech podstawowych rodzajach” jej form: „obrzędowo-widowiskowych”, „językowo-komicznych” i „różnych formach i gatunkach mowy jarmarczno-familiarnej”. „Święta typu karnawałowego, liczne jarmarczne działania komiczne i in.” przynależą do pierwszego typu (Bachtin 1965: 6–7).

Stąd wiadomo, że dla Bachtina właściwy karnawał to tylko niewielka część tych różnorodnych zjawisk, o których mowa w książce i których wspólne przejawy nazywa się „karnawałowością”. Autor wnikliwie omawia „rozszerzone znaczenie” tego ostatniego słowa i możliwości jego zastosowania nie tylko wobec „form karnawału w wąskim i ścisłym sensie”, ale także przyczyny zwracania większej uwagi właśnie na te, a nie inne formy (ibid.: 236). Jeśli rzucimy okiem na fragment *Wstępu*, w którym podsumowywana jest charakterystyka rzeczonych trzech form „wyrazu średniowiecznej ludowej kultury śmiechu” i podnoszona kwestia ich wspólnej podstawy, to zobaczymy, że akcentuje się tu właśnie kategorię groteski.

Okazuje się, że wewnętrzna jedność form kultury śmiechu uwarunkowana jest „szczególnym typem komicznej obrazowości” i „szerzej – szczególną estetyczną koncepcją bytu”, która została nazwana „realizmem groteskowym” (ibid.: 22–23).

[...]

A zatem centralne miejsce w monografii Bachtina zajmuje problem groteskowego ciała: wyjaśnienie jego specyfiki i ujawnienie światopoglądowego sensu głównego zdarzenia

⁴ W fachowym studium na temat problemów „estetyki powieści” w związku z twórczością Dostojewskiego z jednej strony jakby przyjmuje się myśl Bachtina o „niefinalności” i „dialogowości” w strukturze tego gatunku, jednak z drugiej strony okazuje się, że finalność jest właściwie charakterystyczna dla każdego gatunku epickiego, ponieważ „oznacza obecność dystansu autorskiego”; w powieści „finalność (tj. dystans autorski) – to los bohaterów i odkrycie »cudzymi głosami« i losami danego systemu stosunków życiowych, struktury świata”; „finalność [...] powieści polega na ujawnieniu w samej strukturze życia braku odpowiedniości między umiejętnościami jednostki i pożytkiem zbiorowości [...]” (Kiraj 1974: 94).

w życiu tego ciała – jego i świata śmierci-narodzin, które według badacza zostało przedstawione w dwóch równoległych wariantach: jedzenia i prokreacji.

Teraz jest już oczywiste, że dla autora książki o Rabelais’u najważniejszym pojęciem nie jest bynajmniej karnawał, ale właśnie groteska; a dokładniej – obraz groteskowy. Dlatego uprawnione jest pytanie o wewnętrzny i konieczny związek między dwoma tematami badań uczonego: estetyką groteski i poetyką powieści jako gatunku.

Jednak zanim przejdziemy do zestawienia odpowiednich formuł i idei, trzeba wspomnieć o zasadniczej odmienności Bachtinowskiej koncepcji groteski od tradycyjnych ujęć tego tematu: odmiennosc ta nie tylko nie stała się do tej pory przedmiotem uwagi specjalistów, ale była praktycznie ignorowana.

Zgodnie z tradycyjnym punktem widzenia, który rzutuje na większość publikacji podreżnikowych, groteska to system form artystycznych odchylających się (poprzez „deformację”, „łączenie przeciwieństw”, „fantastyczność”) od pewnej normy kompozycyjnej lub demonstracyjnie się jej przeciwstawiających. Powołaniem tych form jest, jak zwykle się uważać, pokazanie nieprzystawalności przedmiotów i postaci do praw natury czy norm etycznych. Analogiczne interpretacje kategorii groteski znajdziemy w niektórych opracowaniach współczesnych.

[...]

Sam uczony przeciwnie, mówi nie o odejściu od normy, lecz o dwóch równoprawnych i dopełniających się wzajemnie normach estetycznych (lub kanonach), współlistniejących w kulturze na przestrzeni wieków. Ta zasadnicza koncepcja książki została przez niego wyłożona i uargumentowana dwukrotnie: we wstępie i w rozdziale piątym (*Groteskowy obraz ciała w twórczości Rabelais’go*). Dla zwięzłości rozpatrzmy tylko wstępne uwagi.

Mówi się tu, że obrazy groteskowe są „pokraczne, dziwaczne i odrażające z punktu widzenia każdej »klasycznej« estetyki, tj. estetyki gotowego, zakończonego bytu”, ponieważ „stanowią przeciwieństwo klasycznych obrazów gotowego, skończonego, dojrzałego ludzkiego ciała, jakby oczyszczonego z wszelkich śladów rodzenia i rozwoju”. Groteskowa „koncepcja ciała” została tu opisana jako przeciwstawna wobec „kanonów nowego czasu”: w odróżnieniu od nich „ciało groteskowe nie jest oddzielone od reszty świata, nie jest zamknięte, skończone, gotowe, przerasta samo siebie, przekracza własne granice”. Następnie scharakteryzowany został „literacki i plastyczny kanon »klasycznej« antyczności, który legł u podstaw estetyki renesansu i okazał się więcej niż nieobojętny dla przyszłej sztuki”: tu „akcent pada na zamkniętą, samowystarczającą indywidualność danego ciała”, przy czym „między ciałem a światem istnieją wyraźne i ostre granice” (ibid.: 31–35).

Podsumowując, po pierwsze, jako wyróżnik zaproponowano stosunek do granic: kanon klasyczny je akcentuje, a groteskowy powstaje dzięki ich przekroczeniu. Po drugie, podkreślono równoprawność kanonów: groteskowego i klasycznego. „Niedopuszczalne jest objaśnianie go w duchu norm nowożytnych i postrzeganie jako odstępstwa od nich. Kanon groteskowy trzeba mierzyć jego własną miarą” (ibid.: 36). Właśnie w tym celu wprowadzony został termin „realizm groteskowy”: w kontekście teorii groteski i jej teoretycznych ujęć (z książką Schneegansa włącznie), a także historycznych związków realizmu z romantyzmem i modernizmem z jednej, naturalizmem zaś z drugiej strony (ibid.: 37–62).

Niezrozumienie pojęcia „realizm groteskowy” zaowocowało we współczesnej nauce brakiem rozróżnienia koncepcji Bachtina i tradycyjnej teorii groteski. Także tam, gdzie specyficznie Bachtinowskie aspekty podejścia do Rabelais’go były w pełni zrozumiane i przyję-

te, swoistość jego koncepcji groteski może pozostać niedostrzeżona. Czasem nie dostrzega się nawet jej odmienności od ujęcia groteski jako odstępstwa od normy na drodze zamierzonego zwielokrotnienia lub zniekształcenia, z którą Bachtin bezpośrednio polemizował, uważając ją za „z gruntu nieprawidłową”.

Wreszcie należy powiedzieć i o tym, że koncepcje groteski (zwłaszcza przed Bachtinem) w żaden sposób nie były związane z teorią gatunków literackich w ogóle, a teorią powieści w szczególności.

Przełożyła Anna Skubaczewska-Pniewska

Bibliografia

- Bachtin, Michaił Michajłowicz 1965. *Tworczestwo Fransua Rable i narodnaja kultura sriedniewiekowja i Rienissansa*. Moskwa: Chudożestwiennaja litieratura.
- 1975. *Woprosy litieratury i estietiki*. Moskwa: Chudożestwiennaja litieratura.
- 1997. *Sobranije soczinenij*. T. 5. Moskwa: Jazyki sławianskich kultur.
- Kiraj, Djuła. 1974. „Dostojewskij i niekotoryje woprosy estietiki romana”. W: *Dostojewskij. Matieriały i issledowanija*. T. 1. Leningrad: Izdatielstwo «Nauka».
- Małczyński Bartosz, Rafał Włodarczyk (red.) 2006. *Do Bachtina i dalej*. Wrocław: „Aporie”, Koło Naukowe Kulturoznawców Uniwersytetu Wrocławskiego.