

Aleksander Bereza

"Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса", М. Бахтин, Москва 1965, Издательство «Художественная литература», s. 526, 3 nlb. + 1 wkleja ilustr. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/3, 203-212

1967

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. R E C E N Z J E I P R Z E G L A D Y

М. Бахтин, ТВОРЧЕСТВО ФРАНСУА РАБЛЕ И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА. Москва 1965. Издательство „Художественная литература”, s. 526, 3 nrb. + 1 wklejka ilustr.

Sam Bachtin określa swoją pracę jako historycznoliteracką: „Rozprawa nasza posiada w zasadzie historycznoliteracki charakter, chociaż jest dość ściśle związana z problemami poetyki historycznej. Nie rozpatrujemy tutaj szerszych zagadnień estetycznych, a w szczególności zagadnień estetyki śmiechu. Ukazujemy jedną tylko, historycznie określoną postać śmiechu w ludowej kulturze średniowiecza i renesansu, przy tym nie w całej rozciągłości, lecz w granicach analizy twórczości Rabelais’go” (s. 132). Cytowany fragment nie jest tylko dowodem skromności badacza, lecz stanowi także wierne określenie wyboru takiej a nie innej tradycji naukowej.

Bachtin kontynuuje naukowe tradycje historii literatury, o czym świadczą liczne fragmenty rozprawy. W kilku miejscach odnajdziemy np. tradycyjne historycznoliterackie zabiegi — objaśnianie poszczególnych części analizowanego dzieła literackiego za pomocą danych zaczerpniętych z biografii autora. Tak właśnie postępuje Bachtin omawiając rolę „słowa rynku miejskiego” w dziele Rabelais’go. Autor nasz uznaje za stosowne umieścić obok innych zagadnień „zewnątrzną historię kontaktów Rabelais’go z rynkiem miejskim” (s. 167), czyli opartą na biograficznych danych historię bezpośrednich (nie tylko literackich) kontaktów pisarza z różnorodnymi przejawami życia rynku miejskiego, a w szczególności ze „słowem rynku miejskiego”. Kontakty te, jak stwierdza Bachtin, pozostawiły w dziele Rabelais’go wyraźne ślady, i to nawet natury autobiograficznej. Podobnie wyjaśnia jeden z powodów wprowadzenia do utworu postaci Pantagruela, którego imieniem oznaczano diabła sprowadzającego pragnienie i związanego z żywiołem wody (s. 352—353). Znaczący w tym wypadku jest dla Bachtina fakt, że powieść ta powstawała w okresie dotkliwych upałów i suszy.

Innymi świadectwami wierności metodzie historycznoliterackiej mogą być spostrzeżenia dotyczące literackiej genezy poszczególnych elementów utworu. Od Platona i Erazma z Rotterdamu wyprowadza się tu Rabelaisowską charakterystykę Sokratesa (s. 183), za jedno ze źródeł groteskowej koncepcji ciała uznaje się literaturę starożytną (s. 385). Nie pomija Bachtin rozważań nad stosunkiem dzieła Rabelais’go do tradycji antycznej i średniowiecznej, nie rezygnuje ze wskazania związków z renesansem. Tradycją wytłumaczone jest centralne usytuowanie motywu piekła w „systemie obrazów” francuskiego pisarza. Lukianowskie sceny uczt w królestwie zmarłych oraz średniowieczne obrazy piekła stanowiąc mają źródła, z których wypływają charakterystyczne cechy piekła przedstawionego w *Gargantui i Pantagruelu* (zob. s. 419—428). Nie mniej istotną rolę przyznaje Bachtin „groteskowej tradycji sympozjum”. Takie utwory jak *Coena Cypriani*, gdzie przedstawienie uczt stanowią „swego rodzaju odrodzenie świętości w materialno-cieleśnej sferze”, przyj-

muje on za źródła, z których zaczerpnął Rabelais atmosferę „swobodnej gry ze świętością”, świadomość zwycięskiej „czysto ludzkiej, materialno-cielesnej siły” (s. 321).

O więzi łączącej *Gargantue i Pantagruela* z epoką mówi badacz w recenzowanej rozprawie choćby z okazji analizy postaci lekarza-skatofaga. Postać ta, wraz z tradycyjnym repertuarem skatologicznych rekwizytów, występuje w całości literatury epoki renesansu, również w anonimowych facecjach i farsach. Pokrewieństwo polega nie tylko na wspólnym repertuarze skatologicznych rekwizytów, lecz także na pełnionej przez nie funkcji. Skatologiczne elementy wyrażają szczególnie, związany z „materialno-cielesnym dołem”, stosunek do życia i śmierci (s. 194—195). Omówienie związków Rabelais’go ze współczesnością nie ogranicza się do analizy literackich pokrewieństw. Ukazane są przez Bachtina daleko istotniejsze związki dzieła Rabelais’go z całością kultury epoki Odrodzenia. Prezentacja tych więzi towarzyszy analizie poszczególnych metafor, wątków, postaci czy scen. Wskażemy tutaj tylko na dwa spośród licznych przykładów — analizę wyliczenia gier oraz analizę epizodu wojny. Bogaty spis gier zamieszczony w *Gargantui i Pantagruelu* rozpatrywany jest na tle popularności gier w w. XVI, popularności znamiennej zarówno dla kultury ludowej jak i dla kultury humanistycznej. Bachtin zwraca uwagę, że zainteresowanie gramami jest u Rabelais’go wyrazem właściwego całej epoce zrozumienia ich światopoglądowego znaczenia, ich uniwersalizmu, stosunku do losu, przyszłości i czasu (s. 254—255). Analiza epizodu wojny służy, z kolei, określeniu stosunku pisarza do aktualnych wydarzeń politycznych. Przedstawiona w powieści wojna jest aluzją do walki genewskich kalwinów, a szereg innych epizodów w księgach 3 i 4 zawiera aluzje do działalności politycznej znanych Rabelais’mu osobistości. Powieść rozpatrywana z tego punktu widzenia jest, zdaniem Bachtina, swego rodzaju przeglądem wydarzeń politycznych (s. 492).

Przedstawiając problemy związane z historycznoliterackim aspektem recenzowanej pracy, ograniczaliśmy się — z krzywdą dla autora — do wykazu problemów, które są tradycyjnie respektowane w historii literatury. W wyborze problematyki historycznoliterackiej oddawaliśmy pierwszeństwo świadectwom kontynuowania naukowej tradycji historii literatury, słowem, akcentowaliśmy związki z tradycją (nie: tradycjonalizm!), pomijając zaś to, co nowe. Wybór taki stanowi zaledwie cząstkę metodologicznej charakterystyki książki Bachtina. Bachtin nie odrzuca tradycyjnej historycznoliterackiej problematyki, ale problematyka ta stanowi dla niego nie tyle narzucony przez tradycję obowiązek, co okazję do podjęcia nowych zagadnień, nie mieszczących się w tradycji.

Zwróćmy zatem uwagę na wystąpienia przeciwko „modernizacji” dzieła Rabelais’go, na polemikę z zawężaniem zakresu badań do „oficjalnej” kultury (s. 143), na krytykę poglądów L. Febvere’a pomijającego rolę „ludowej kultury śmiechu” (s. 143—149). Wyliczone wypowiedzi Bachtina można odczytać w duchu zaleceń sformułowanych ponad 50 lat temu przez T. Grabowskiego: „Historyk musi wystrzegać się wszelkiego upodobniania twórczości przeszłej z obecną. Twórcę musimy mierzyć miarą jego czasu, jeżeli chcemy ocenić istotną wartość w czasie, nim określimy jego wartość dzisiaj. Ostrożne porównanie z podobnymi mu gdzie indziej i w innym czasie da lepiej rozumieć jego charakter, choć nie da się zaprzeczyć, że i obecna twórczość daje zrozumieć obecną”¹. Bardzo podobnie brzmią wypowiedzi Bachtina, np. kiedy stwierdza, że: „Dotąd jedynie modernizowano Rabe-

¹ T. Grabowski, *Czy historia literatury jest nauką?* W zbiorze: *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Kraków 1960, s. 175.

lais'go: odczytywano go oczyma czasów nowożytnych (głównie oczyma XIX wieku, najmniej wrażliwego na kulturę ludową) i wyczytywano tylko to, co dla niego samego i współczesnych mu — jak i obiektywnie — było najmniej istotne" (s. 67).

Sens wypowiedzi Bachtina jest jednak inny niż u Grabowskiego, który domaga się jedynie respektowania granic między historią i współczesnością — Bachtin ma na myśli rekonstrukcję historii. Protest przeciwko „modernizacji” jest w istocie protestem przeciwko błędnej, zubożającej rekonstrukcji faktów historycznych, i tak też należy rozumieć poprzednio cytowane wypowiedzi, jak polemikę z A. N. Wieszolowskim, który — według Bachtina — nie pojmuje istotnego, historycznego sensu „cynizmu” Rabelaisowskiego (s. 158—159). Jednym z fundamentalnych twierdzeń Bachtina jest twierdzenie o konieczności wyrzeczenia się ograniczonych szablónów estetycznych epoki nowożytnej oraz panujących we współczesnym myśleniu jednostronnych i zubożonych pojęć:

„W groteskowym realizmie i u Rabelais'go obraz kału, na przykład, nie posiadał ani obyczajowego, ani wyłącznie fizjologicznego znaczenia, jakie przydaje mu się obecnie. Kał pojmowano jako istotny moment w życiu ciała i ziemi, w walce między życiem a śmiercią, uczestniczył on w żywo odczuwanej przez człowieka swojej materialności i cielesności nierozzerwalnie związanej z życiem ziemi” (s. 243).

Bachtin proponuje nie tylko odczytanie dzieła Rabelais'go oczyma jego współczesnych (sam zresztą uznaje to za niewystarczające — zob. s. 70—71), proponuje jednocześnie odczytanie „języka” Rabelais'go na tle „języka” średniowiecznej i renesansowej „ludowej kultury śmiechu”. Zdaniem Bachtina, aby uniknąć „modernizowania” tego pisarza, należy „przede wszystkim zrozumieć szczególny język Rabelais'go, to znaczy język ludowej kultury śmiechu.” (s. 67 — podkreślenie A. B.). Sformułowania „język Rabelais'go”, „język ludowej kultury śmiechu” są nieprzypadkowe i wskazują na nowe, nie tylko historyczno-literackie, perspektywy metodologiczne pracy Bachtina. Objasnieniem ich zajmujemy się jednak później, tu wskazując tylko możliwości wyzyskania szeregu stwierdzeń naszego autora dla potrzeb analizy literatury współczesnej. Można np. w oparciu o Bachtinowską analizę funkcji przekleństw (zob. s. 178—185, 466—472) pokusić się o rozgraniczenie właściwości przekleństw-inwektyw, którymi operują utwory satyryczne, od właściwości „absurdalnych” przekleństw spotykanych w grotesce. W pierwszym przypadku, np. w satyrze politycznej L. Pasternaka², przekleństwa stanowią wyłącznie jednostronne, pozbawione pierwotnej ambiwalencji obniżenie. Ambiwalencja — dialektyczne powiązanie przekleństwa i pochwały (poniżenia i wywyższenia)³ — zachowuje się w groteskowych przekleństwach S. I. Witkie-

² Znamienne dla satyry L. Pasternaka są takie przekleństwa-inwektywy jak w utworze *Nam jeszcze serca nie ostygły* (w: *Figa z makiem z Pasternakiem*. Warszawa 1959, s. 137):

Nie dałeś pisać, dzierzymordo,
wiedziałeś wszystko lepiej z góry,
wciąż zaciskałeś knebel, kordon,
feldfeblu groźny i ponury.

Myśmy nie mieli zaufania,
lecz miał je lizus i pochlebca,
koniunkturalny cynik, cwaniak,
co w piersi szmatę miał miast serca.

³ O ambiwalencji w wypadku literatury współczesnej można mówić jedynie pod warunkiem uwzględnienia odmienności systemu, do którego zjawiska literackie współczesne należą, odmien-

wicza czy K. I. Gałczyńskiego⁴. Korzystając z uwag o „wesołej” — ambiwalentnej i „nieoficjalnej” — naturze postaci diabła ze średniowiecznego misterium (s. 289—290), można objaśniać tytuł tomiku T. Kubiaka *W skórze wesołego diabła*, gdzie w pierwszej strofie programowego wiersza czytamy:

Być wilkiem w skórze bogobojnej owcy,
aniołem w ciele wesołego diabła,
swoim wśród obcych, a wśród swoich obcym,
być wiatrem zawsze przeciwnym na żaglach.⁵

Proponowane tu spożytkowanie obserwacji Bachtina, obwarowanych przez autora zastrzeżeniami co do ich historycznego charakteru, możliwe jest jedynie pod warunkiem potraktowania ich jako propozycji terminologicznych, które odnoszą się do zjawisk należących do systemu odmiennego niż ten, który przedstawił Bachtin. Nie idzie tu bowiem o pośpieszne wyzyskanie narzucających się analogii, lecz o pożądane, zdaniem niektórych badaczy literatury⁶, łączenie historycznoliterackiego z krytycznoliterackim punktem widzenia. Pracy Bachtina nie traktujemy jako zbioru odpowiedzi na pytania stawiane przez literacką współczesność, lecz jako zbiór propozycji terminologicznych, przydatnych kategorii poznawczych, źródło inspiracji, które mogą przyczynić się do szybszego znalezienia poszukiwanych odpowiedzi.

U końca przeglądu problemów związanych z historycznoliterackim aspektem rozprawy Bachtina chcemy raz jeszcze zaakcentować istnienie ukrytych za historycznoliteracką problematyką różnorodnych perspektyw metodologicznych.

Już przedtem zwracaliśmy uwagę na nieprzypadkowe sformułowania Bachtina — „język Rabelais’go”, „język ludowej kultury śmiechu”. Określenia te przyciągają uwagę m. in. ze względu na szczególnie kontekst terminu „język”. Cytowane sformułowanie „język ludowej kultury śmiechu” czy inne, jak „język karnawałowych form i obrazów” (s. 16), „język ludowo-świętecznych obrazów” (s. 272) — pozwalają przypuszczać, że Bachtin nadaje terminowi „język” jak najszerze znaczenie. W każdym z przytoczonych sformułowań termin ów należałoby pojmować jako „wszelki system znaków spełniających wymogi porozumienia między jednostkami”⁷. Jednostkami (znakami) tego języka mogą być zarówno wizualne i gestyczne zjawiska wchodzące w skład form obrzędowo-widowiskowych, jak i różnorodne zjawiska słowne literatury komicznej czy „języka rynku miejskiego”.

ności wobec „karnawałowego systemu obrazów”. Ambiwalentne przekleństwa w grotesce nie reprezentują przecież kultury „nieoficjalnej”, są wreszcie świadome, a nie żywiołowe.

⁴ Dla przykładu przytoczymy parę przekleństw zaczerpniętych z *Szewców* S. I. Witkiewicza. Ambiwalentny charakter tych przekleństw polega, jak się wydaje, na wyrugowaniu praktycznego aspektu, nadaniu im zabawowego i oderwanego zarazem charakteru. Oto one (cyt. za: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*. T. 2. Warszawa 1962, s. 494, 497):

„Chciałbym żyć krótko jak efemeryda, ale tęgo, a tu wlecze się ta gówniarska kielbasa bez końca, aż za szary, nudny, jałowcowo-nieśmiertelnikowy horyzont beznadziejnego jałowego dnia, gdzie czeka wszawa, zatęchła śmierć. Wciórności do mogilnego kubła — czy jak tam — wszystko jedno“ — „Poczytałbyś lepiej *Słówka* Boya, aby choć trochę kultury narodowej nabrać, ty wandrygo, ty skierdaszony wądrolaju, ty chliporzygu odwantroniony, ty wszawy bum...”

⁵ T. Kubiak, *W skórze wesołego diabła*. Warszawa 1963, s. 5.

⁶ R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*. New York 1956, s. 33.

⁷ Ж. Марузо, *Словарь лингвистических терминов*. Перевод Н. Д. Андреева. Москва 1960, s. 350.

Dla Bachtinowskiego rozumienia terminu „język” charakterystyczny jest nie tylko szeroki zakres. Istotniejsza, jak się wydaje, jest wymiennosc tego terminu z terminem „system”. Bachtin będzie więc mówił nie tylko o „języku Rabelais’go”, lecz także o „systemie jego obrazów”. Już w pierwszych zdaniach wstępu stwierdza, że specyficzne, ludowe źródła zdeterminowały „cały system jego obrazów” (s. 4). W innym miejscu zamiennie używa określeń „system ludowo-świętecznych form i obrazów” i „język obrazów” (s. 293). Systemowy (językowy) charakter analizowanych zjawisk akcentuje Bachtin stwierdzając: „Celem właściwego zrozumienia takich rynkowych karnawałowych gestów i obrazów, jak miotanie kałem, oblewanie moczem itp., należy brać pod uwagę rzeczy następujące. Wszystkie tego rodzaju gestyczne i słowne obrazy stanowią część karnawałowej całości przepojonej jednolitą logiką obrazową” (s. 161). O systemowym rozumieniu języka i poszczególnych jego elementów można mówić również wtedy, gdy rozpatrujemy znaczenie sformułowania „język Rabelais’go”. Sformułowanie to znaczy w kontekście pracy Bachtina co innego niż identyczne niemal sformułowanie w tytule pracy W. Doroszewskiego *Język Teodora Tomasza Jeża* (Warszawa 1949). Doroszewski bowiem rozumie „język” jako „język pisarski”, tj. ogół form i elementów językowych występujących w wypowiedziach danego pisarza i charakterystycznych dla niego. Bachtin natomiast ma na myśli przede wszystkim ogół relacji językowo-semantycznych porządkujących poszczególne elementy wypowiedzi danego pisarza. Doroszewski sporządza w efekcie inwentarz języka pisarza, gdy Bachtin zmierza do wykrycia praw pozwalających na skonstruowanie teoretycznego modelu wypowiedzi danego pisarza.

Warto przy okazji zwrócić uwagę na występującą u Bachtina różnicę między „językową” a „słowną” płaszczyzną analizy zjawisk. O znaczeniu terminu „język” mówiliśmy już, ograniczymy się więc do wyjaśnienia znaczenia terminu „słowo”. Terminu tego używał badacz już w poprzedniej swej pracy, poświęcając mu osobny rozdział. Rozważane tam problemy, m. in. centralne zagadnienie „słowa dialogowego”, zamykały się w kręgu analizy stylistycznej. Znaczenie terminu „słowo” objaśniał Bachtin następująco: „Stylistyka winna opierać się nie tylko, a nawet nie tyle na lingwistyce, co na metalingwistyce, rozpatrującej słowo nie na tle systemu języka i w odizolowanym od dialogowego kontaktu tekście, lecz przede wszystkim w sferze samego dialogowego kontaktu, to znaczy w sferze właściwego życia słowa. Słowo to nie przedmiot, lecz wiecznie rozwijające się, wiecznie zmienne środowisko dialogowego kontaktu”⁸. W recenzowanej tu pracy zachowane są główne zręby koncepcji „słowa” z *Problemów poetyki Dostojewskiego*. „Słowem” zajmuje się jednak Bachtin na marginesie innych problemów, ograniczając się do wyróżnienia „słowa dwustronnego”⁹, które stanowi stylistyczny odpowiednik obrazu podwójnego ciała czy ambiwalentnego połączenia pochwały i poniżenia (s. 471).

Równie niezbędne jak rozróżnienie „językowej” i „słownej” płaszczyzny analizy jest rozgraniczenie dwu płaszczyzn odniesienia „języka” czy „systemu”. Pierwsza z tych płaszczyzn to czysto teoretyczne, modelowe konstrukcje interpretacyjne, druga natomiast to empirycznie sprawdzalne „językowe” właściwości analizowanych zjawisk, wykrywane w toku analizy. O czysto teoretycznym, modelowym charakte-

⁸ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва 1963, s. 270.

⁹ Dosłownie — „dwubrzmiące słowo” („двухтонное слово”). W imię wskazanej przez samego Bachtina analogii oznaczonych tym terminem do obrazów podwójnego, groteskowego ciała zdecydowaliśmy się na mniej wierną wobec oryginału wersję, ale lepiej — jak sądzimy — oddającą charakter oznaczanych zjawisk.

rze konstrukcji można mówić w wypadku takich kategorii, jak kategorie „dołu” i „góry” oraz porządku „wertikalnego” i „horyzontalnego”. Wymienionym kategoriom nadaje Bachtin uniwersalne znaczenie oparte na koncepcji dwoistości postrzegania świata, dwoistości występującej od najwcześniejszych okresów rozwoju kultury. W wypadku kultury średniowiecza i renesansu dwoistość postrzegania świata wyrazi się przeciwstawnością „śmiesznego” i „poważnego”, „oficjalnego” i „nieoficjalnego”.

„Wszystkie te obrzędowo-widowiskowe formy jako zorganizowane na zasadzie śmiechu, nadzwyczaj zdecydowanie, można by rzec — zasadniczo, różniły się od poważnych, oficjalnych — kościelnych i państwowych — form kultowych i ceremoniałów. Ukazywały one całkowicie odmienny, wyraziście nieoficjalny, pozakościelny i pozapaństwowy aspekt świata, człowieka i stosunków między ludźmi; budowały jak gdyby po przeciwnej stronie wszystkiego, co oficjalne, inny świat i inne życie, w którym wszyscy ludzie średniowiecza w mniejszym lub większym stopniu uczestniczyli, w którym w określonym terminie żyli” (s. 8).

W kontekście przytoczonego sformułowania występujące w ludowej kulturze średniowiecza i renesansu „obniżenie” kultury oficjalnej nabiera innego — i szerszego — znaczenia aniżeli to znaczenie, jakie przypisuje się literackim zabiegom „obniżającym” w parodii. Sprowadzenie w „dół” — zgodnie z koncepcją Bachtina — posiada wyrazisty topograficzny i chronologiczny sens (Bachtin posługuje się terminem „obniżenie chronotopiczne”), jest to wreszcie sprowadzenie w „materialno-cieleśny dół”. Jeśli więc światopogląd oficjalny będzie głosił niezmienność istniejącego porządku i hierarchii społecznej, to przeciwstawny, obniżający, światopogląd nieoficjalny będzie pochwałą zmiany. Istotnym składnikiem „innego świata i innego życia” staje się przemieszczanie hierarchicznego dołu i góry, przebieranie błazna za króla czy króla za błazna. W obrzędach karnawałowych średniowiecza i renesansu mamy do czynienia z całym systemem trawestacji (przebierania): od wywracania odzieży podszewką na wierzch — do koronacji i detronizacji błażeńskich królów i papieży. W karnawałowym systemie trawestacji „działa jedna i ta sama logika topograficzna: przemieścić górę i dół, zepchnąć wzniosłe i przestarzałe — gotowe i skończone — w materialno-cieleśną otchłań, aby tam zmarło i narodziło się na nowo (odnowiło)” (s. 91—92).

Odwróconemu porządkowi oficjalnej władzy i autorytetu, wyrażającemu się np. w parodystycznych symbolach władzy czy komicznych obrazach śmierci (zob. s. 102), przypisuje Bachtin doniosłą rolę w oswojaniu kosmicznych żywiołów oraz w likwidacji strachu implikowanego przez oficjalny światopogląd średniowiecza. Opozycja „oficjalnego” i „nieoficjalnego” rozpatrywana jest także jako opozycja obwarowanej zakazami i strachem autorytatywnej powagi wobec nieoficjalnej i swobodnej prawdy ludowej. Likwidacja strachu zarówno kosmicznego jak „oficjalnego” następuje poprzez wprowadzenie na scenę „wesołej materii”, którym to mianem oznacza Bachtin materię obniżającą — kał i mocz. Materia ta, związana z czysto biologicznym, „niskim” życiem człowieka, jest „obniżająca” i ludzka zarazem. Na podstawie takiego rozumienia interpretuje Bachtin karnawałowe i Rabelaisowskie sceny obrzucania kałem i oblewania moczem: „Kał i mocz ucieleśniają materię, świat, żywioły kosmiczne, nadają im charakter intymnej bliskości i zrozumiałej cielesności (jest to bowiem materia i żywioł stworzony i wydzielany przez samo ciało). Mocz i kał przekształcają kosmiczną groźbę w wesołe, karnawałowe straszdyło” (s. 363).

Następne z kolei kategorie teoretyczne — porządek „wertykalny” i „horyzontalny” — stanowią przedłużenie i uogólnienie poprzednio omawianych kategorii. Jak „góra” i „dół” odpowiadały opozycji „oficjalnego” i „nieoficjalnego”, tak porządek „wertykalny” i „horyzontalny” odpowiadają opozycji dwu kosmologii — średniowiecznej i renesansowej. Kosmos średniowieczny, powtórzmy za Bachtinem, opierał się wyłącznie na porządku wertykalnym, na hierarchicznym układzie stopniującym wedle skali wartości. W przeciwstawnym — renesansowym, horyzontalnym — układzie hierarchiczne stopnie porządku średniowiecznego zostały sprowadzone do jednej płaszczyzny:

„To sprowadzenie świata do jednej płaszczyzny, zamiana porządku wertykalnego na horyzontalny (przy równoczesnej intensyfikacji momentu czasu), urzeczywistniało się wokół ciała ludzkiego, które stawało się względnym ośrodkiem kosmosu. Kosmos ten porusza się już jednak nie z dołu do góry, lecz naprzód po równoległej czasu — z przeszłości w przyszłość. W cielesnym człowieku hierarchia kosmosu kruszyła się i zanikała, człowiek umacniał swe znaczenie mimo niej” (s. 395).

Kategorie „wertykalnego” i „horyzontalnego” porządku cechują się wysokim stopniem uniwersalności. Sumują one właściwości całej kultury renesansu i średniowiecza, jej oficjalnego i nieoficjalnego nurtu. W świetle tych kategorii różnorodne omawiane przez Bachtina zjawiska zyskują wspólną płaszczyznę porównania i podstawę uogólnienia.

W skład kategorii „językowego” (systemowego) myślenia Bachtina wchodzi również kategoria „całości”. W jego ujęciu całość to dynamiczny układ rzeczy, dialektyczna jedność przeciwstawnych pierwiastków. Pojmowanie całości jako dialektycznej jedności przeciwstawnych pierwiastków najwyraźniej przejawia się w Bachtinowskim określeniu właściwości obniżenia. Mianowicie takie obniżenie, jakie występuje w systemie obrazów Rabelais’go oraz w systemie obrazów kultury ludowej, ujawniając negatywną stronę zjawisk — nie przekreśla ich pozytywnego aspektu. Negacja nie posiada wtedy znaczenia absolutnego, opartego na oddzieleniu negowanego zjawiska od reszty świata. Przeciwnie, negacja służy w tym wypadku „opisowi metamorfozy świata, jego przekształcenia, przejścia od starego ku nowemu, od przeszłości ku przyszłości” (s. 448). Całość — karnawałowy system obrazów obniżających, obrazy „materialno-cielesnego dołu” — u Rabelais’go jest całością ambiwalentną. Przez ambiwalencję rozumie Bachtin przysługującą ludowej kulturze śmiechu „żywiolową dialektykę” (zob. s. 446, przypis), czyli dialektykę pozytywnego i negatywnego bieguna zjawisk. Rozpad całości oznacza utratę ambiwalencji, zerwanie jedności pozytywnego i negatywnego bieguna zjawisk. Ambiwalencja oznacza, na koniec, że „Unicestwiony przedmiot jak gdyby pozostaje w świecie, ale w nowej postaci czasowo-przestrzennego istnienia; staje się jak gdyby odwrotną stroną nowego przedmiotu, który wszedł na jego miejsce” (s. 447). Określając średniowieczną parodię i groteskę jako ambiwalentne, analizując szereg ambiwalentnych obrazów, jak obraz kału, groteskowego ciała czy też przekleństwa, Bachtin zdecydowanie przeciwstawia się wiązaniu tych zjawisk z ich obecnymi, zubożonymi i jednostronnymi odpowiednikami. Zdaniem jego, średniowieczną parodię rekreacyjną i współczesną parodię literacką dzielą zasadnicze różnice (s. 14).

Dla dynamicznego charakteru całości najistotniejsze są wskazane przez Bachtina związki karnawałowego systemu obrazów ze zmianą i czasem. Wymienić tu można np. kalendarzowy aspekt karnawału, stanowiący element jego „świętecz-

ności". Obrzędowa więź karnawału ze zmianą pór roku, cyklami słonecznymi i księżycowymi, jest dla autora *Twórczości Rabelais'go* argumentem na rzecz utrwalonej w „karnawałowym systemie obrazów” świadomości zmiany historycznej, nadziei na lepszą przyszłość, sprawiedliwszy ustrój. Zawarta w karnawałowej całości świadomość zmiany jest świadomością „święteczną”, co oznacza jej efermeryczny i zarazem utopijny charakter (s. 100). „Święto właśnie wyzwala z wszelkiego utylitaryzmu i praktycyzmu; jest to czasowe przeniesienie się w świat utopii” (s. 300).

Odrębnym zagadnieniem dynamicznego charakteru całości jest problem granic danej całości, styku określonej całości z resztą otaczających ją zjawisk. O płynności granicy między określoną całością a resztą zjawisk mówi Bachtin rozważając właściwości „groteskowego ciała”. Ciało to — nigdy nie gotowe i nie zakończone — jednocześnie wchłania świat i samo jest przez świat wchłaniane.

„Dlatego też podstawowe wydarzenia w życiu groteskowego ciała, akty cielesnego dramatu — jedzenie, picie, wydalanie (również: pocenie się, smarowanie, kichanie), kopulacja, ciąża, poród, rozwój, starość, choroby, śmierć, rozpad, rozkład na części, pochłonięcie przez inne ciało — realizują się na granicy ciała i świata lub na granicy starego i nowego ciała; we wszystkich tych wydarzeniach cielesnego dramatu początek i koniec życia są ze sobą nierozzerwalnie związane” (s. 344).

Karnawałowa całość to nie tylko dynamiczny układ rzeczy, dialektyczna jedność przeciwstawnych pierwiastków, lecz także zjawisko natury zbiorowej. Sprzężenie tego, co całkowite, z tym, co zbiorowe, następuje wtedy, gdy rozważamy karnawał jako ogólne święto, w którym biorą udział wszyscy bez najmniejszej różnicy, gdzie nie ma podziału na widzów i wykonawców (s. 10). Bachtin zwraca uwagę na fakt, że w karnawałowej zbiorowości obowiązują prawa „świętecznego śmiechu” obejmującego wszystkich i wszystko, który nie uznaje oddzielenia śmiejących się od wyśmiewanych (s. 15). Naruszeniem całości jest więc „prywatyzacja”, przekształcenie zbiorowych ciał i rzeczy w ciała i rzeczy indywidualne. Spośród przytaczanych przez Bachtina przykładów rozpadu całości wybierzmy groteskę romantyczną:

„W odróżnieniu od średniowiecznej i renesansowej groteski, bezpośrednio związanej z kulturą ludową i posiadającej rynkowy i ogólnoludowy charakter, groteska romantyczna staje się kameralna: jest to jakby karnawał przeżywany w pojedynkę, z wyrazistą świadomością swego odosobnienia. Karnawałowe odczucie świata jest jak gdyby przełożone na język subiektywnej filozofii idealistycznej i tym samym przestaje być tym konkretnie przeżywanym (można nawet powiedzieć — cieleśnie przeżywanym) odczuciem jedności i niewyczerpalności bytu, właściwym średniowiecznej i renesansowej grotesce” (s. 44).

Zasadzie sprzężenia tego, co całkowite, z tym, co zbiorowe, podporządkowuje Bachtin również ujęcie stosunku części do całości. Zbiorowe właściwości ludowej kultury śmiechu odgraniczone są od przeżyć właściwych indywidualnej świadomości. Fakt, że zbiorowy, karnawałowy śmiech służy przewyciężeniu różnorodnych form strachu, nie oznacza dla Bachtina, iż od strachu uwalnia się również świadomość pojedynczego człowieka (s. 106). Sprzężenie tego, co całkowite, z tym, co zbiorowe¹⁰, oznacza także bezwzględne podporządkowanie części — całości. Gestyczne i słowne obrazy wchodzące w skład karnawałowej całości traktowane

¹⁰ Warto dodać, że Bachtin mocno akcentuje nie tylko „zbiorowy”, ale i „żywiółowy” charakter karnawałowej całości (zob. s. 107).

są jako zjawiska podporządkowane „sensowi całości”, jako odbicie jednolitej koncepcji „kształtującego się poprzez sprzeczności świata, choćby nawet obraz ten występował oddzielnie” (s. 161). Przedstawione ujęcie stosunku części do całości nie jest pozbawione wartościującego zabarwienia, jak wynikałoby z następującego sformułowania: „W całości świata i ludu nie ma miejsca na strach; strach może przeniknąć jedynie do części, która oderwała się od całości, albo też do obumierającego, ujętego w oderwaniu od rozwoju, ognia. Całość ludu i świata jest triumfalnie wesoła i nieustraszona” (s. 278).

W przeglądzie kategorii Bachtinowskiego myślenia teoretycznego zabrakło miejsca na przedstawienie wszystkich problemów. Pełne omówienie tej książki wydaje się ponad możliwości jednego recenzenta i jednej recenzji. Zadaniu takiemu mogliby sprostać wspólnym wysiłkiem historycy literatury (i nie tylko literatury), których zainteresowałyby wypowiedziane przez Bachtina sądy o literaturze i kulturze średniowiecza i renesansu, krytycy i teoretycy literatury, którzy skupiliby uwagę na problematyce groteski. Właściwa i kompetentna zatem ocena pracy Bachtina może być dokonana jedynie przez specjalistów. Ponieważ nie mogliśmy dostarczyć tak kompetentnej informacji i oceny, skupiliśmy się na metodologicznych aspektach recenzowanej pracy.

Dokonując wyboru referowanej problematyki chcieliśmy zaakcentować wielostronność badawczego postępowania Bachtina. Różnorodne płaszczyzny metodologiczne tej pracy — genetyczna, strukturalna (i semiologiczna zarazem), antropologiczna — składają się na metodę całościowego oglądu znajdującego wyraz w fakcie, że najistotniejsze z opisywanych przez Bachtina zjawisk — ludowa kultura śmiechu, karnawał, groteska, twórczość Rabelais'go — nie dadzą się zamknąć w jednym tylko schemacie metodologicznym. Karnawał np. może być traktowany jako poszukiwane przez historyków literatury genetyczne wytłumaczenie szeregu zjawisk literackich (np. parodii i groteski), może też być traktowany jako język, system, całość, jako zrekonstruowany przez badacza miniony etap kultury. Sens ostateczny perspektyw metodologicznych pracy Bachtina da się odczytywać poprzez pryzmat propozycji K. Wyki, zaliczającego historię literatury „do dyscyplin wewnętrznie zintegrowanych, wielościennych, synkretycznych”¹¹. Nie mylili by się zapewne i ci, którzy próbowaliby przyłożyć do tej pracy miarę „dialektyki identyfikacji i dyferencjacji”¹².

Godne uwagi wydaje się również i takie odczytanie sensu tej rozprawy, jakie mogłoby wynikać z niej samej: interpretacja karnawału jako struktury światopoglądowej, poznawczej. Karnawał byłby więc nie tylko obrzędowo-widowiskową formą ludowej kultury śmiechu (zob. s. 6—7), lecz także medium ideologicznym oraz poznawczym. Jako medium ideologiczne występowałby karnawał przede wszystkim w kulturze renesansu, w opisanym przez Bachtina procesie karnawalizacji renesansowej świadomości społecznej. Ludowa kultura śmiechu — jak stwierdza Bachtin — dostarczyła ideologom renesansu inspiracji i oparcia w walce przeciwko średniowiecznemu systemowi myślenia. Inspiracje stąd płynące zdecydowały o wyborze antycznej tradycji humanistycznej:

¹¹ K. Wyka, *O potrzebie historii literatury*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1967, s. 485.

¹² M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Warszawa 1967, s. 52.

„Dla odkrycia starożytnych humanistów konieczne było wcześniejsze wyzwolenie świadomości spod tysiącletniej władzy kategorii średniowiecznego myślenia, konieczne było wcześniejsze zajęcie pozycji po przeciwnej stronie oficjalnej kultury, wydostanie się z wielowiekowego łożyska rozwoju ideologicznego” (s. 298).

Nie mniej doniosłą rolę przyznaje Bachtin karnawałowi jako medium poznawczemu. Jego zdaniem rozwój myślenia naukowego wymagał wcześniejszego, dokonanego przez karnawał, wyzwolenia myśli spod władzy autorytetu i strachu.

Aleksander Bereza

Б. Г. Реизов, ТВОРЧЕСТВО ВАЛЬТЕРА СКОТТА. Москва—Ленинград 1965. Издательство „Художественная литература”, s. 498, 2 nlb.

Monografia twórczości pisarza — w zależności od celów badawczych, ambicji teoretycznych, metodologicznych założeń — bywa klasyfikacją, interpretacją, opisem uporządkowanym według biografii lub chronologii poszczególnych utworów. Fakt pisarskiej twórczości poddany zostaje próbie rekonstrukcji w ramach epoki, stylu czy gatunku.

Reizow obiera za przedmiot swojej monografii twórczość Waltera Scotta, obudowuje ją ogólniejszą teorią estetyczną leżącą u podstaw tego pisarstwa, konstruuje model gatunkowy powieści historycznej, której Scott był fundatorem. W ewolucji estetycznej pisarza wyróżnia Reizow dwa okresy: twórczość poetycką i twórczość powieściową; pierwszy etap to przygotowanie, krystalizacja założeń dla etapu produkcji powieściowej, w którym, zdaniem badacza, mamy do czynienia ze względnie dojrzałą i logicznie spójną teorią estetyczną, ujawniającą wyraźny wzorzec gatunkowy powieści historycznej. Założenie powyższe ma swoje konsekwencje w kompozycyjnym układzie książki Reizowa, podzielonej na dwie części: *Na drodze do powieści* i *Estetyka powieści historycznej*. Przedmiot — twórczość Scotta — uzyskuje przeto dwuwymiarowość interpretacji genetycznej i rozumiejącej.

Punkt wyjścia dla Scotta stanowiła ballada, gatunek oparty na dwóch elementach, fundamentalnych w kształtowaniu się estetyki tego pisarza: historyzm i ludowość. Ówczesna ballada nie była przez klasyków uważana za gatunek literacki, zaliczano ją do twórczości samorodnej, do folkloru. Liczne warianty krążące wśród Szkotów próbował Scott rekonstruować w całość stylistyczną, w której zawarta byłaby swoista, historyczna interpretacja narodowej poezji i kultury. „Poszukiwać źródeł ballad w lokalnej historii, przetrząsać kroniki, aby dowieść realności na poły fantastycznej opowieści, znaczyło nie tylko wyjaśniać poezję przy pomocy historii, ale interpretować historię przy pomocy poezji” (s. 30). Przeciwnie niż w poezji klasycystycznej, w której autor był jawny, zawsze obecny, identyfikowalny — twórca ballady to autor zbiorowy, poniekąd kulturowy. Za pieśnią ludową, balladą, opowieścią stał ludowy twórca, jej odpowiedzialnym był wzorzec kulturowy. Na tym szczeblu artystycznej ekspresji zachowywana była idealna tożsamość twórcy i odbiorcy, każdy mógł partycypować w zrozumieniu danego utworu kulturowego. Komunikatywność pieśni ludowej polegała na obecności zbioru wzorców charakterystycznych dla danej kultury czy subkultury, wzorców, których znajomość była podstawą zarówno twórczości ludowej jak i jej odbioru. Transformacja ballady w inną kulturę zacierała jej komunikatyw-