

Michaił Bachtin

Epos a powieść : (o metodologii badania powieści)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/3, 203-230

1970

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. P R Z E K Ł A D Y P R O B L E M Y T E O R I I P O W I E Ś C I . I

Pamiętnik Literacki LXI, 1970, z. 3

MICHAŁ BACHTIN

EPOS A POWIEŚĆ (O METODOLOGII BADANIA POWIEŚCI)

Badania nad powieścią jako gatunkiem charakteryzują szczególne trudności. Wynika to ze swoistości samego przedmiotu badań: powieść jest jedynym rozwijającym się i dotąd niegotowym gatunkiem. Siły gatunkotwórcze działają na naszych oczach, powieść rodzi się i rozwija w pełnym świetle dnia historii. Gatunkowemu kręgosłupowi powieści daleko jeszcze do okrzepnięcia, a nam trudno do dziś przeczuć wszystkie jej możliwości formalne.

Pozostałe gatunki jako gatunki, tj. jako pewne ustalone formy realizowania doświadczenia artystycznego, znamy już w ich gotowym kształcie. Pradawny proces ich rozwoju leży poza granicami historycznie udokumentowanej obserwacji. Epopeję zastajemy jako gatunek nie tylko dawno gotowy, ale i wielce zestarzały. To samo — z pewnymi zastrzeżeniami — można powiedzieć także o dalszych podstawowych gatunkach, nawet o tragedii. Ich historyczny żywot — o ile jest nam dostępny — jest życiem gotowych gatunków, mających mocny i mało już elastyczny kręgosłup. Każdy z nich posiada kanon, funkcjonujący w literaturze jako realna siła historyczna.

Wszystkie te gatunki, a w każdym razie ich podstawowe elementy, są dużo starsze niż piśmiennictwo i książka, a swój odwieczny, ustny i audialny charakter zachowują w większej lub mniejszej mierze do

[Michał M. Bachtin (ur. 17 XI 1895 w Orle) — radziecki teoretyk i historyk literatury, autor książek: *Проблемы поэтики Достоевского* (wyd. 1: 1929; wyd. 2: 1963) oraz *Творчество Франсуа Рабле* (1965). Rozprawa, którą tutaj przedstawiamy, była odczytem wygłoszonym przez Bachtina w r. 1938, jej tekst zapisał W. Kozynow. Rozprawa została opublikowana po raz pierwszy w przekładzie czeskim L. Kozákovéj w czasopiśmie „Česka literatura” (1968, z. 4, s. 425—452). Przekład opieramy na tym właśnie tłumaczeniu; rosyjski oryginał ukazał się wtedy, gdy wersja polska była już gotowa („Вопросы литературы” 1970, nr 1). Przekład polski porównano z oryginałem. Artykuł publikujemy z niewielkimi skrótami.]

dziś. Z wielkich gatunków jedynie powieść jest młodsza od pisma i książki i jedynie ona jest organicznie przystosowana do nowych form bezgłośnego odbioru — czytania. Przede wszystkim jednak powieść nie posiada takiego kanonu, jak inne gatunki; historycznie funkcjonują tylko poszczególne wzorce powieści, ale nie kanon gatunkowy jako taki. Badanie innych gatunków przypomina badanie martwych języków, podczas gdy badanie powieści badanie języków żywych i — młodych.

Wynikają z tego także niezwykle trudności teorii powieści. Teoria ta ma przecież w zasadzie zupełnie inny przedmiot badań niż teoria pozostałych gatunków. Powieść nie jest po prostu jednym z gatunków. Jest to jedyny rozwijający się gatunek wśród gatunków dawno gotowych i częściowo obumarłych. Jest to jedyny gatunek, który zrodziła i który żywi nowa historyczna epoka. Dlatego jest on tak głęboko z nią związany, podczas gdy pozostałe wielkie gatunki, odziedziczone w kształcie już gotowym, przystosowują się jedynie — jeden lepiej, drugi gorzej — do nowych warunków egzystencji. W porównaniu z nimi powieść jest czymś z gruntu innym. Nie żyje w zgodzie z pozostałymi gatunkami. Walczy o hegemonię w literaturze, a tam, gdzie odnosi zwycięstwo, pozostałe, stare gatunki ulegają rozkładowi i deformacji. Nie na darmo najlepsza książka poświęcona historii powieści antycznej, książka Erwina Rohdego¹, nie tyle przedstawia jej dzieje, ile raczej obrazuje proces rozkładu wszystkich wysokich gatunków na gruncie antycznym.

Bardzo ważny i ciekawy jest problem wzajemnego wpływu gatunków w literaturze danego okresu jako całości. W niektórych epokach — w klasycznym okresie greckiej literatury i w złotym wieku literatury rzymskiej, w epoce wczesnego i dojrzałego średniowiecza, w okresie klasycyzmu — w wielkiej literaturze, tj. w literaturze panujących grup społecznych, wszystkie gatunki w pewnej mierze harmonijnie się uzupełniają, a cała literatura jako zbiór wszystkich gatunków jest w znacznym stopniu jakąś organiczną całością wyższego rzędu. Jest rzeczą charakterystyczną, że powieść nigdy nie uczestniczy w tej całości, nie bierze udziału w harmonii gatunków. W epokach tych powieść istnieje nieoficjalnie, u progu wielkiej literatury. W organiczną całość literatury — hierarchicznie uporządkowaną — wchodzi tylko gatunki gotowe o ukształtowanych i wyraźnych cechach gatunkowych. Mogą się nawzajem ograniczać i uzupełniać, zachowując jednak swoją istotę jako gatunku. Są sobie bliskie i jednolite poprzez swe podstawowe właściwości strukturalne.

Wielkie organiczne poetyki przeszłości — Arystotelesa, Horacego, Boileau — są przepojone głęboką świadomością całościowego charakteru

¹ [E. Rohde, *Der griechische Roman*. Wyd. 1. 1876.]

literatury i harmonijnych związków w jej obrębie wszystkich gatunków. Na tym polega siła, niepowtarzalna pełność i wyczerpujący charakter tych poetyk. Wszystkie one konsekwentnie ignorują powieść. Naukowe poetyki XIX w. straciły tę kompletność, są eklektyczne, opisowe, starają się uzyskać kompletność nie żywą i organiczną, ale abstrakcyjną i encyklopedyczną, nie kierują się rzeczywistą możliwością współzycia poszczególnych gatunków w żywej całości literatury danej epoki, ale ich współlistnieniem w ramach możliwie wyczerpującej chrestomatii. Powieści oczywiście już nie ignorują, przyłączają ją po prostu (na honorowym miejscu) do gatunków dotychczasowych; jako jeden z gatunków, powieść została w ten sposób zaszeregowana do chrestomatii, ale w żywą całość literatury wchodzi zupełnie inaczej.

Jak już powiedzieliśmy, powieść nie żyje w zgodzie z innymi gatunkami. O jakiejś harmonii na zasadzie wzajemnych ograniczeń i uzupełnień nie może być nawet mowy. Powieść parodiuje pozostałe gatunki (właśnie jako gatunki), obnaża konwencjonalność ich form i języka; niektóre wypiera, inne włącza we własną konstrukcję, nadając im przy tym inny sens i kładąc nacisk na ich inne rysy. Historycy literatury chętnie rozumieliby to czasem jedynie jako walkę prądów i szkół literackich. Walka taka oczywiście istnieje, ale jest to zjawisko marginesowe i historycznie mało istotne. Należy umieć dostrzec za nim o wiele głębszą i historycznie ważniejszą walkę gatunków, powstanie i rozwój gatunkowego kośca literatury.

Szczególnie ciekawe zjawiska można obserwować w tych epokach, kiedy powieść staje się gatunkiem dominującym. Cała literatura bywa wtedy ogarnięta przez proces stawania się i swego rodzaju „krytycyzm gatunkowy”. Doszło do tego w pewnych okresach kultury hellenistycznej, w dobie późnego średniowiecza i renesansu, ale ze szczególną siłą i wyrazistością zjawisko to występuje poczynając od drugiej połowy XVIII wieku. W czasie hegemonii powieści prawie wszystkie pozostałe gatunki ulegają w większym lub mniejszym stopniu „upowieściowieniu”: upowieściowuje się dramat (np. dramaty Ibsena, Hauptmanna, cały dramat naturalistyczny), poemat (*Child Harold* Byrona, a zwłaszcza jego *Don Juan*), nawet i liryka (wyrazistym przykładem jest tu liryka Heinego). Natomiast gatunki, upoczywie trzymające się swej dawnej istoty gatunkowej i surowej kanoniczności, nabierają charakteru stylizacji. W ogóle jakakolwiek rygorystyczna konsekwentność gatunkowa zaczyna — wbrew woli autora — wyglądać na stylizację, a nawet — stylizację parodystyczną. U boku powieści jako dominującego gatunku także konwencjonalne języki surowych, kanonicznych gatunków nabierają brzmienia nowego i odmiennego niż w czasach, kiedy powieść nie należała do wielkiej literatury.

Parodystyczne stylizacje dotąd jednoznacznych gatunków i stylów zajmują w powieści ważne miejsce. W okresie jej twórczego awansu, a zwłaszcza w okresach przygotowujących ten awans, literatura zostaje zarzucona parodiami i trawestacjami wszystkich wysokich gatunków (gatunków, a nie poszczególnych pisarzy i prądów), parodiami będącymi zwiastunami, przewodnikami i jakby etiudami poprzedzającymi powieść. Rzecz charakterystyczna, powieść nie pozwala żadnemu ze swych typów na stabilizację. Przez całe dzieje powieści parodiuje się lub trawestuje konsekwentnie niezliczone modne rodzaje tego gatunku, które przejawiają skłonność do szablonowości: parodia powieści rycerskiej (pierwsza parodia awanturycznej powieści rycerskiej przypada na w. XIII; jest nią *Dit d'aventures*), barokowej, pasterskiej (*Antypowieść albo ekstrawagancki pasterz* Sorela²), sentymentalnej (u Fieldinga, *Grandisson II*³) itd. Samokrytyczność powieści jest typowa dla tego rozwijającego się gatunku.

Jak przejawia się stwierdzone wyżej upowieściowienie pozostałych gatunków? Rozluźniają się, są bardziej plastyczne, ich język odnawia się, włączając Nieliterackie narzecza i „powieściowe” warstwy języka literackiego, dialogizują się, a dalej — szeroko przenika do nich śmiech, ironia, humor, elementy autoparodii, wreszcie — i to jest najważniejsze — powieść wnosi do nich problemowość, specyficzną znaczeniową niedokończoność i żywy kontakt z niegotową, rozwijającą się współczesnością (nie zakończoną terażniejszością). Wszystkie te zjawiska — jak zobaczymy dalej — można wytłumaczyć przetransportowaniem gatunków na nową, specyficzną płaszczyznę konstrukcji obrazów artystycznych (na płaszczyznę kontaktu z terażniejszością i jej niezakończonością), na płaszczyznę, którą po raz pierwszy objęła powieść.

Zjawiska upowieściowienia nie można jednak tłumaczyć wyłącznie prostym i bezpośrednim wpływem samej powieści. Nawet tam, gdzie wpływ taki można dokładnie stwierdzić i udokumentować, jest on ściśle powiązany z bezpośrednim działaniem tych zmian w samej rzeczywistości, które określają także powieść i które uwarunkowały hegemonię powieści w danej epoce. Powieść jest jedynym rozwijającym się gatunkiem, dlatego głębiej, w sposób bardziej istotny, bardziej wrażliwie i szybciej odzwierciedla rozwój samej rzeczywistości. Tylko ten, kto się sam rozwija, potrafi zrozumieć rozwój. Powieść stała się głównym boha-

² [Chodzi tu o powieść Ch. Sorela *L'Antiroman ou le Berger extravagant* (1627), będącą parodią romansu pasterskiego.]

³ [Odwołanie do trawestacji powieści *Sir Charles Grandisson* Richardsona, pióra J. K. A. Müsüsa, opublikowanej w latach 1760—1762 pt. *Grandisson der Zweite oder die Geschichte des Herrn von N...*, in *Briefen entworfen*.]

terem dramatu, jakim jest rozwój literatury w czasach nowożytnych, właśnie dlatego, że najlepiej wyraża tendencje tworzenia nowego świata; wszak jest to jedyny gatunek zrodzony przez ten nowy świat i temu światu bliski. Powieść w znacznej mierze wyprzedzała i wyprzedza przysły rozwój całej literatury. Dlatego z chwilą przejścia władzy pomaga w odnowieniu wszystkich pozostałych gatunków, zaraża je rozwojem i niezakończonością. Władczo przyciąga je na swoją trajektorię, ponieważ trajektoria ta jest zgodna z podstawowym kierunkiem ogólnego rozwoju literatury. W tym wyraża się wyjątkowa doniosłość powieści jako przedmiotu badań teorii i historii literatury.

Historycy literatury niestety redukują zazwyczaj tę walkę powieści z pozostałymi gotowymi gatunkami oraz wszystkie zjawiska upowieściowienia — do istnienia i walki szkół i prądów. Nazywają np. poemat, który zbliża się do powieści, „poematem romantycznym” (słusznie), sądząc, że w ten sposób wszystko zostało rozwiązane. Zewnętrzna barwność i wrzawa procesu historycznoliterackiego zasłania im wielkie i doniosłe losy literatury i języka, których głównymi bohaterami są przede wszystkim gatunki, podczas gdy prądy i szkoły grają rolę drugo- i trzeciorzędne.

Jeśli chodzi o powieść, teoria literatury demonstruje swoją zupełną bezsilność. Pozostałymi gatunkami posługuje się w sposób pewny i precyzyjny: jest to gotowy i uformowany przedmiot, sprecyzowany i jasny. We wszystkich klasycznych epokach swojego rozwoju gatunki te zachowują stabilność i kanoniczność; ich warianty w różnych epokach, prądach i szkołach mają charakter marginesowy i nie naruszają uformowanego kręgosłupa gatunku. Teoria tych gotowych gatunków nie potrafiła w zasadzie do dziś dodać prawie niczego istotnie nowego do tego, co zrobił już Arystoteles. Jego poetyka pozostaje nadal niezachwianym kamieniem węgielnym teorii gatunków (nawet jeśli leży on tak głęboko, że czasem nie można go dojrzeć). Wszystko przedstawia się znakomicie, dopóki nie dotrze się do powieści. Już same upowieściowione gatunki wpędzają teorię w ślepią uliczkę. Problem powieści pokazuje, że teoria gatunków wymaga nieuchronnie przebudowy od podstaw.

Dzięki cierpliwej pracy naukowej zgromadzono olbrzymi materiał historyczny, objaśniając szereg problemów związanych z genezą poszczególnych rodzajów powieści, ale problemu gatunku jako całości zasadniczo nie rozwiązano zadowalająco nawet w części. Badacze w dalszym ciągu traktują ją jako jeden z gatunków, starają się określić, czym jako gotowy gatunek różni się od pozostałych gotowych gatunków, starają się odkryć jej wewnętrzny kanon jako określony system stałych i pewnych wyznaczników gatunku. Prace poświęcone powieści w olbrzymiej większości wypadków ograniczają się do możliwie najpełniejszej reje-

stracji i opisu jej odmian, ale w ten sposób nigdy nie uda się uchwycić jakiejś bardziej całościowej jej definicji jako gatunku. Więcej nawet: badaczom nie udało się pokazać ani jednego określonego i pewnego wyznacznika powieści bez sformułowania zastrzeżenia, które by tego wyznacznika gatunkowego zupełnie nie anulowało.

Oto przykłady takich wyznaczników wraz z „zastrzeżeniami”: powieść jest gatunkiem wieloplanowym, chociaż istnieją także godne uwagi powieści o jednym planie; powieść jest gatunkiem wyraźnie fabularnym⁴ i dynamicznym, chociaż istnieją także powieści osiągające najwyższy stopień czystej opisowości, jaki jest możliwy w literaturze; powieść jest gatunkiem problemowym, chociaż masowa produkcja powieściowa dostarcza niedostępnego jakiegokolwiek innemu gatunkowi wzorca czystej rozrywki i bezproblemowości; powieść jest historią miłosną, chociaż w najlepszych europejskich utworach powieściowych element ten nie występuje; powieść jest gatunkiem prozatorskim, chociaż istnieją znakomite powieści poetyckie. Podobnych „gatunkowych” wyznaczników powieści, zlikwidowanych przez dołączenie do nich honorowo zastrzeżenia, można oczywiście przytoczyć jeszcze więcej.

O wiele ciekawsze i konsekwentniejsze są te definicje normatywne powieści, które formułują sami powieściopisarze, preferując określony typ powieści i ogłaszając, że jest on jedynie słuszną, potrzebną i aktualną formą powieści. Taka jest np. znana przedmowa Rousseau do *Nowej Heloizy*, przedmowa Wielanda do *Agatona*, Wezela do *Tobiasza Knauta*⁵, takie są niezliczone deklaracje i wypowiedzi romantyków wokół *Wilhelma Meistra* i *Lucyndy*⁶ itd. Sądy tego rodzaju, nie starając się objąć wszystkich rodzajów powieści w eklektycznej definicji, przyczyniają się za to same do ukształtowania powieści jako gatunku. Często głęboko i wiernie odzwierciedlają walkę powieści z pozostałymi gatunkami i z samą sobą (tj. z innymi dominującymi i modnymi rodzajami powieści) na określonym etapie jej rozwoju. Bardziej zbliżają się do rozumienia specyficznego miejsca powieści w literaturze, niewspółmiernego z miejscem pozostałych gatunków.

W związku z tym specjalnego znaczenia nabierają sądy towarzyszące powstaniu powieści nowego typu w XVIII wieku. Szereg ten otwierają wypowiedzi Fieldinga o powieści i jej bohaterze w *Tomie Jonesie*. Jego kontynuacją jest przedmowa Wielanda do *Agatona*, a najważniejszym ogniwem rozprawa Blankenburga o powieści⁷. Szereg ten

⁴ [w oryg. rosyjskim *остросюжетный жанр*.]

⁵ [Powieść J. K. Wezela *Lebensgeschichte des Tobias Knauts des Weisen* (1774—1775).]

⁶ [Powieść F. Schlegla *Lucinde*, 1799.]

⁷ [Chr. Fr. Blankenburg, *Versuch über den Roman*, 1774; jest to jeden

kończy w zasadzie teoria powieści sformułowana później przez Hegla. Dla wszystkich tych sądów odzwierciedlających rozwój powieści na jednym z jego ważnych etapów (*Tom Jones*, *Agaton*, *Wilhelm Meister*) charakterystyczne są następujące postulaty pod jej adresem: 1) powieść nie może być „poetyczna” w tym sensie, w jakim poetyczne są pozostałe gatunki literackie; 2) bohater powieści nie może być „bohaterem” ani w epickim, ani w tragicznym sensie tego słowa; musi on w sobie łączyć zarówno pozytywne, jak i negatywne cechy, niskie i podniosłe, śmieszne i poważne; 3) bohater nie może być pokazany jako gotowy i niezmienny, ale w rozwoju, jako bohater zmieniający się i wychowywany przez życie; 4) powieść musi stać się dla współczesnego świata tym, czym dla dawnego świata była epopeja (myśl tę zupełnie jasno wyraził Blankenburg, a następnie powtórzył Hegel).

Wszystkie te twierdzenia czy raczej postulaty mają bardzo doniosły i twórczy aspekt; jest to krytyka z punktu widzenia powieści, krytyka pozostałych gatunków i ich stosunku do rzeczywistości, ich fałszywej heroizacji, ich konwencjonalności, ich wąskiej i martwej poetyczności, ich jednostajności i abstrakcyjności, skończoności i niezmienności ich bohaterów. Poddaje się tu właściwie zasadniczej krytyce literackość i poetyczność charakterystyczne dla innych gatunków i wcześniejszych odmian powieści (barokowa powieść bohatera i sentymentalna powieść Richardsona). Sądy te są w znacznym stopniu poparte także praktyką owych powieściopisarzy. Powieść — zarówno w praktyce, jak i w towarzyszącej jej teorii — występuje tu bezpośrednio i świadomie jako gatunek krytyczny i samokrytyczny, którego obowiązkiem jest odnowienie samych podstaw obowiązującej literackości i poetyczności. Porównanie powieści z eposem (i ich konfrontacja) jest z jednej strony elementem krytyki pozostałych gatunków literackich (zwłaszcza samego typu epickiej heroizacji), z drugiej strony celem tego porównania jest podniesienie znaczenia powieści jako najważniejszego gatunku nowej literatury.

Przedstawione twierdzenia i postulaty to jeden ze szczytów samoświadomości powieści. Nie jest to jednak teoria powieści. Twierdzenia te nie odznaczają się także większą głębią filozoficzną. Mimo to jednak potwierdzają naturę powieści jako gatunku, tak samo — jeśli nie więcej — jak wszystkie istniejące teorie powieści. [...]

Znajduję trzy podstawowe specyficzne cechy, w sposób zasadniczy wyróżniające powieść spośród wszystkich pozostałych gatunków; są to: 1) stylistyczna trójwymiarowość powieści związana z realizowaną w niej

z najistotniejszych i najsłynniejszych traktatów o powieści, jakie pozostawił wiek XVIII.]

świadomością wielojęzyczności; 2) podstawowa przemiana współrzędnych czasowych obrazu literackiego w powieści; 3) nowa dziedzina konstrukcji obrazu literackiego w powieści, a mianowicie dziedzina maksymalnego kontaktu z terażniejszością (współczesnością) w jej niezakończoności.

Wszystkie te trzy cechy powieści są wzajemnie organicznie powiązane i wszystkie warunkuje określony moment przejściowy w historii europejskich społeczeństw: to, że z położenia narodowo zamkniętych i na poły patriarchalnych jednostek dostały się w nowe warunki międzynarodowych, międzyjęzykowych kontaktów i stosunków. Społeczność Europy odkryła rozmaitość języków, kultur i epok, które stały się decydującym czynnikiem jej życia i sposobu myślenia.

Pierwszą stylistyczną swoistością powieści, związaną z aktywną wielojęzycznością nowego świata, nowej kultury i nowej świadomości literackiej oraz twórczej, zajmowałem się w innej ze swych prac⁸. Przy pomnę pokrótce tylko to, co najważniejsze.

Wielojęzyczność istniała zawsze (jest starsza niż kanoniczna i czysta jednojęzyczność), ale nie była czynnikiem twórczym, celowy wybór artystyczny nie był twórczym centrum literackiego procesu językowego. Grek w epoce klasycznej wyczuwał także „języki” oraz epoki językowe, rozmaite greckie dialekty literackie (tragedia jest gatunkiem wielojęzycznym), ale twórcza świadomość realizowała się w zamkniętych, czystych językach (choć w rzeczywistości także mieszanych). Wielojęzyczność była podzielona w skanonizowanej postaci pomiędzy gatunki.

Nowa, kulturalna i literacko twórcza świadomość żyje w świecie aktywnie wielojęzycznym. Świat stał się takim raz na zawsze i bezpowrotnie. Skończyła się epoka obojętnej i zamkniętej koegzystencji języków narodowych. Języki wzajemnie rzucają na siebie światło, skoro jeden język może zobaczyć siebie tylko w świetle innego języka. Skończyła się także naiwna i uproszczona koegzystencja „języków” wewnątrz danego języka narodowego, tj. koegzystencja dialektów lokalnych, dialektów społecznych i profesjonalnych oraz odmian języka literackiego, odmian języków wewnątrz języka literackiego, epok języka, itd.

Wszystko to zostało wprowadzone w ruch, zaczęło aktywnie oddziaływać na siebie i wzajemnie się naświetlać. Słowo, język zaczęły być inaczej odczuwane i obiektywnie przestały być tym, czym były. W warunkach tego zewnętrznego i wewnętrznego wzajemnego oświetlenia się języków każdy z nich — nawet wobec absolutnej niezmienności swej językowej struktury (fonetyki, morfologii, słownictwa itd.) — jakby

⁸ [Odwołuje się tu autor do swojego studium *Слова в романе* pochodzącego również z r. 1938, a opublikowanego w czasopiśmie „Вопросы литературы” (1965, nr 8) oraz w tomie zbiorowym *Русская и зарубежная литература*. Саранск 1967.]

rodził się na nowo; dla kształtującej się na jego podstawie świadomości staje się on jakościowo czymś innym.

W tym aktywnie wielojęzycznym świecie między językiem a jego przedmiotem, tj. realnym światem, powstają zupełnie nowe stosunki, mające wielkie znaczenie dla wszystkich gotowych gatunków, które powstały w epokach zamkniętej i niedostępnej jednojęzyczności. W odróżnieniu od pozostałych wielkich gatunków powieść powstała i wyrosła właśnie w warunkach wzmożonej aktywności zewnętrznej i wewnętrznej wielojęzyczności, jest to jej naturalny żywioł. Dlatego mogła ona ze względów językowych i stylistycznych stanąć na czele procesu rozwoju i odnowy literatury. [...]

Przystępuję obecnie do następnych dwóch charakterystycznych cech, dotyczących już elementów tematycznych struktury gatunkowej powieści. Najlepiej można je pokazać i naświetlić konfrontując powieść z epopcją.

Z naszego punktu widzenia epopcję jako określony gatunek charakteryzują trzy zasadnicze cechy: 1) przedmiotem epopcji jest epicka przeszłość narodu — według terminologii Goethego i Schillera „absolutna przeszłość”; 2) źródłem epopcji jest ustna tradycja narodowa (a nie osobiste doświadczenie i wyrastające z niego pomysły); 3) świat epiki jest oddzielony od współczesności, tj. od czasów śpiewaka (autora i jego słuchaczy), absolutnym dystansem epickim.

Zatrzymajmy się dłużej przy każdej z tych podstawowych cech epopcji.

Światem epopcji jest bohaterska przeszłość narodu, świat „początków” i „wzlotów” (αρχη i ακμη) narodowej historii, świat ojców i założycieli rodu, świat „pierwszych” i „najlepszych”. Nie to jest ważne, że przeszłość ta jest treścią epopcji; przesunięcie akcji w przeszłość, jej uczestnictwo w tej przeszłości jest zasadniczą cechą formalną epopcji jako gatunku. Epopeja nigdy nie była poematem o terażniejszości, o swojej epoce (która poematem o przeszłości stała się dopiero dla potomków). Epopeja, jako gatunek nam znany i określony, była od samego początku poematem o przeszłości i epopcją immanentną, a zasadnicza dla niej postawa autora (tj. postawa tego, kto wygłasza słowo epickie) jest postawą człowieka mówiącego o przeszłości dla niego nieosiągalnej, jest pełną szacunku postawą potomka. Styl słowa epickiego, jego ton, charakter i obrazowość są nieskończenie oddalone od wypowiedzi o sobie współczesnych, traktujących o współczesnych i do nich zwróconych („Oniegin, miły czytelniku, / Nad Newą żył od pierwszych lat, / Gdzie może sam ujrzałeś świat / Lub w świecie zadawałeś szyku / {...)”⁹)

⁹ [Przekład J. Tuwima.]

Zarówno śpiewak jak i słuchacz immanentnej epopei jako gatunku znajdują się w tym samym czasie i na tym samym stopniu hierarchii, ale świat przedstawiony bohaterów istnieje na zupełnie innym i niedostępnym poziomie czasu i wartości, oddzielonym epickim dystansem. Łączność między nimi zapewnia ustna tradycja narodowa. Zobrazowanie wydarzeń na tym samym poziomie czasu i wartości co autor i jego współcześni (a więc także na podstawie osobistego doświadczenia i zmyslenia) oznacza radykalny zwrot, przejście ze świata epiki w świat powieści.

Można oczywiście także swoją własną epokę traktować jako epokę bohaterskiej epiki, ze względu na jej historyczne znaczenie, z dystansem, jakby z perspektywy czasu (nie jak ja, współczesny, ale w świetle przyszłości), a przeszłość można traktować familiarnie (jako swoją teraźniejszość). W ten sposób jednak nie odczuwamy teraźniejszości w teraźniejszości i przeszłości w przeszłości, lecz wyjmujemy „siebie” ze swego czasu, z dziedziny familiarnego kontaktu z sobą.

Mówimy o epopei jako o określonym realnym gatunku, jaki dochował się do naszych czasów. Mamy go przed sobą jako gatunek całkowicie gotowy, a nawet zakrzepły i niemal martwy. Jego doskonałość, ustabilizowanie i absolutny brak artystycznej naiwności świadczą o jego wieku jako gatunku, o jego długiej przeszłości. Ale tej przeszłości możemy się jedynie domyślać i musimy przyznać, że jak dotychczas idzie nam to bardzo źle. Tych hipotetycznych, pierwotnych pieśni, które poprzedzały stworzenie epopei i epickiej tradycji gatunkowej i które były pieśniami o współczesnych i bezpośrednim odbiciem właśnie zaszłych wydarzeń — tych pieśni nie znamy. Możemy więc jedynie domyślać się, jakie były pierwotne pieśni aoidów albo kantyleny. Nie mamy też żadnego powodu, by myśleć, że były bardziej podobne do późniejszych (znanych nam) pieśni epickich niż np. do naszego aktualnego felietonu czy aktualnej czastuszki. Te epickie, heroizujące pieśni o współczesnych, dostępne nam i jak najbardziej realne, powstały dopiero po epopejach, już w oparciu o prastarą i pokaźną tradycję epicką. Przenoszą one na wydarzenia współczesne i na ludzi współczesnych formę epicką, tj. czasowo-aksjologiczną formę przeszłości. Przyłączają wszystko do świata ojców, świata początków i wzlotów, jakby dokonując kanonizacji jeszcze za życia. W warunkach ustroju patriarchalnego przedstawiciele grup rządzących jako tacy należą w pewnym sensie do świata „ojców” i są od pozostałych oddzieleni niemal „epickim” dystansem. Epickie przyłączenie bohatera-człowieka współczesnego do świata przodków i praojców jest zjawiskiem specyficznym, które powstało na gruncie dawno gotowej tradycji epickiej, dlatego też genezę epopei wyjaśnia niewiele więcej niż np. neoklasyczna oda. [...]

Pamięć, a nie poznanie, jest podstawową zdolnością twórczą i siłą

literatury dawnej. Tak było i zmienić tego nie można; ustny przekaz o przeszłości jest święty. Nie istnieje jeszcze świadomość względności tego, co minione.

Doświadczenie, poznanie i praktyka (przyszłość) determinują powieść. W epoce hellenistycznej powstaje kontakt z bohaterami trojańskiego cyklu epickiego; epos przekształca się w powieść. Materiał epicki przemienia się w powieściowy, wchodzi w strefę kontaktu, przechodząc przy tym przez stadium familiaryzacji i śmiechu. Kiedy powieść staje się gatunkiem wiodącym, wiodącą dziedziną filozofii staje się teoria poznania.

Epicka przeszłość, nie na darmo nazywana „przeszłością absolutną”, ma jako przeszłość również charakter wartościujący (hierarchiczny), pozbawiony jakiegokolwiek elementu względności, tj. pozbawiona jest tych stopniowych, związanych z danym okresem przejść, które mogą łączyć ją z teraźniejszością. Jest ona oddzielona bezwzględną granicą od wszystkich następnych epok, a przede wszystkim od tej epoki, w której żyje śpiewak i jego słuchacz. Granica ta tkwi więc immanentnie w samej formie epopei i daje o sobie znać w każdym jej słowie. Zniszczyć tę granicę to zniszczyć formę epopei jako gatunku. Ale właśnie dlatego, że epicka przeszłość jest oddzielona od wszystkich następnych epok, jest absolutnie zamknięta i zakończona. W świecie epiki nie ma miejsca na jakąkolwiek niezakończoność, nierozwiązalność, problematyczność. Nie pozostaje w niej żadna furtka prowadząca do przyszłości, wystarcza sama sobie, nie potrzebuje i nie zakłada żadnego dalszego ciągu. Czasowe i wartościujące determinanty są tu złączone w jedną nierozłączną całość (tak samo jak są złączone w prastarych semantycznych warstwach języka). Wszystko, co dotyczy tej przeszłości, dotyczy tym samym prawdziwej istoty i wagi i zarazem zyskuje charakter zamknięty i skończony, pozbawia się — rzecz można — wszystkich praw i możliwości realnej kontynuacji. Absolutna skończoność i zamkniętość jest godnym uwagi rysem aksjologiczno-czasowej przeszłości epickiej.

Przejdziemy do tradycji ustnej. Epicka przeszłość, oddzielona nieprzeniknionym murem od następnych epok, zachowuje się i objawia wyłącznie w formie legendy. Epopeja opiera się tylko na niej. Nie chodzi o to, że owa ustna tradycja jest faktycznym źródłem epopei, ważne jest to, że oparcie na tradycji jest immanentną cechą samej formy epopei, tak samo jak immanentna jest absolutna przeszłość. Wypowiedź epicka wyrasta z ustnego przekazu. Epicki świat absolutnej przeszłości z samej swej istoty jest niedostępny dla osobistego doświadczenia i nie dopuszcza osobistego punktu widzenia i wartościowania. Nie można go zobaczyć, dotknąć, nie można go osądzać z dowolnego stanowiska, nie można go weryfikować, analizować, rozkładać, przenikać do jego

wnętrza. Istnieje wyłącznie jako ustny przekaz, święty i bezsporny, zawierający ogólnie obowiązujący system wartościowania i wymagający pietyzmu. Powtarzamy i podkreślamy, że nie chodzi tu o faktyczne źródła epopei ani o jej momenty rzeczowe, ani o deklaracje jej autorów; wszystko zasadza się na cesze formalnej (mówiąc ściślej — formalno-treściowej), podstawowej dla gatunku epopei: opiera się ona na bezosobowej, bezspornej tradycji, na powszechnie obowiązującym wartościowaniu i punkcie widzenia, wykluczającym jakąkolwiek możliwość innego traktowania, na głębokim pietyzmie wobec przedstawionego przedmiotu i samego słowa o nim, jako słowa podania ustnego.

¶ Absolutna przeszłość jako przedmiot epopei i ustne podanie jako jedyne jej źródło określają także charakter epickiego dystansu, tj. trzeciej cechy konstytutywnej epopei jako gatunku. Jak już powiedzieliśmy, epicka przeszłość jest zamknięta w sobie i oddzielona nieprzeniknioną ścianą od następnych epok, a przede wszystkim od owej wiecznie zmiennej teraźniejszości dzieci i potomków, w której znajduje się śpiewak i słuchacze epopei oraz przemijają wydarzenia ich życia i urzeczywistnia się epicka opowieść. Z drugiej strony, ustne podanie oddziela świat epopei od osobistego doświadczenia, od nowych doświadczeń, od jakiegokolwiek osobistej inicjatywy w jego rozumieniu i interpretacji, od nowego stanowiska i wartościowania. Świat epicki jest całkowicie i bez reszty skończony, nie tylko jako realne wydarzenie odległej przeszłości, ale także w swym znaczeniu i w swej wartości; nie można go ani zmienić, ani inaczej zrozumieć, ani przewartościować. Jest gotowy, skończony i niezmienny i jako realny fakt, i jako znaczenie i wartość. To stwarza także absolutny dystans epicki. Świat epiki można tylko pokornie przyjmować, ale nie można poń sięgnąć; istnieje poza kręgiem zmieniającej się i ulegającej przewartościowaniom aktywności człowieka. Dystans ten istnieje nie tylko, jeśli chodzi o materiał epicki, tj. przedstawione wydarzenia, i bohaterów, ale także kiedy idzie o pogląd na nie i ich ocenę; poglądy i ocena zrosły się z przedmiotem w nierozdzielalną całość; słowo epickie jest nieodłączne od swego przedmiotu, dla jego semantyki charakterystyczne jest absolutne utożsamienie elementów przedmiotowych i czasowo przestrzennych z elementami wartościowania (hierarchii). To absolutne złączenie i związany z nią brak wolności przedmiotu mogły zostać przewyciężone po raz pierwszy jedynie w warunkach aktywnej wielojęzyczności i wzajemnego oddziaływania języków (i wtedy epopeja stała się na wpół konwencjonalnym i na wpół martwym gatunkiem).

↙ Dzięki epickiemu dystansowi, wykluczającemu możliwość jakiegokolwiek aktywności i zmiany, uzyskuje świat epiki swą wyjątkową skończoność nie tylko ze względu na treść, ale także sens i wartość. Świat

epiki wznosi się w dziedzinie absolutnie oddalonego obrazu, poza sferą ewentualnego kontaktu z rozwijającą się, nie zakończoną i dlatego przewartościowującą współczesnością.

Wyżej scharakteryzowane trzy podstawowe cechy epopei są właściwe w większym lub mniejszym stopniu także pozostałym wysokim gatunkom klasycznego antyku i średniowiecza. Podstawą tych wszystkich gotowych gatunków jest to samo wartościowanie czasu, ta sama rola ustnego przekazu, analogiczny zhierarchizowany dystans. Dla żadnego wysokiego gatunku współczesna rzeczywistość jako taka nie jest dopuszczalnym przedmiotem przedstawienia. Współczesna rzeczywistość może przeniknąć do wysokich gatunków wyłącznie w swoich hierarchicznie wyższych warstwach, traktowanych z dystansem już przez swoje miejsce w samej rzeczywistości. Ale zwycięzcy i bohaterowie „wzniosłej” współczesności, wkraczający do wysokich gatunków (np. w odach Pindara, u Simonidesa), stają się jakby częścią przeszłości, włączają się przy pomocy różnych pośrednich ogniów i związków w jednolitą kanwę bohaterskiej przeszłości i ustnych podań. Swojej wartości, swojej wzniosłości, nabierają właśnie dzięki owemu przyłączeniu się do przeszłości, która jest źródłem wszelkiej prawdziwej realności i wartości. Wyłączają się — jeśli można tak powiedzieć — ze współczesności z jej niezakończonością, nierozwiązalnością, otwartością, możliwością przewartościowania. Wznoszą się na poziom tych wartości, jakie ma przeszłość, uzyskując w niej skończoność. Nie można zapominać, że „absolutna przeszłość” nie jest czasem w naszym ograniczonym i dokładnym sensie tego słowa, ale że jest to pewna wartościującą hierarchiczną kategorią czasu.

Nie można być wzniosłym w swojej epoce, wzniosłość zawsze apeluje do potomków, dla których będzie przeszłością (znajdzie się w oddalonym obrazie), stanie się przedmiotem pamięci, a nie żywego widzenia i kontaktu. W gatunku „pomnika” buduje poeta swój obraz w odległym przyszłym planie potomków (por. inskrypcje despotów Wschodu i inskrypcje Augusta). W świecie pamięci zjawisko jawi się w zupełnie niezwykłym kontekście, gdzie obowiązują całkiem inne prawidłowości niż w świecie żywej naoczności i praktycznego oraz rodzinnego kontaktu. Epicka przeszłość jest swoistą formą artystycznego rozumienia człowieka i przeszłości. Niemal w pełni pokrywa się ona z artystycznym rozumieniem i przedstawianiem w ogólności. Artystyczne przedstawienie to przedstawienie *sub specie praeteriti*. Przedstawić, uwiecznić słowem artystycznym można i wolno tylko to, co godne zapamiętania, co musi być zachowane w pamięci potomków; obraz tworzy się dla potomków i w antycypowanym, oddalonym planie potomków. Współczesność dla współczesności (nie mającej pretensji do zapamiętania) utrwała się

w glinie, współczesność dla przyszłości (dla potomków) — w marmurze i miedzi.

Ważny jest wzajemny stosunek czasów: akcentu wartościującego nie kładzie się na przyszłość, nie służy on jej, nie istnieją zasługi wobec przyszłości (istnieją w obliczu nadczasowej wieczności); służy przyszłemu przypomnieniu przeszłości, służy rozszerzaniu świata absolutnej przeszłości, wzbogacaniu go o nowe obrazy (na przekór współczesności) świata, który zawsze pozostaje w zasadniczej sprzeczności z jakąkolwiek przemijającą przeszłością.

W gotowych wysokich gatunkach także ustne podanie zachowuje swoje znaczenie, chociaż jego rola w warunkach swobodnej twórczości indywidualnej jest o wiele bardziej konwencjonalna niż w epopei.

Mówiąc ogólnie, świat wielkiej literatury klasycznej jest rzutowany w przeszłość, w oddalony plan pamięci, a nie w rzeczywistość, określoną przeszłość, połączoną ze współczesnością nieustającymi przejściami w czasie, tylko w traktowaną jako wartość przeszłości początków i szczytów. Przeszłość ta jest ujmowana z dystansu, skończona i zamknięta jak krąg. Nie oznacza to oczywiście, że nie istnieje w niej samej żaden ruch. Przeciwnie, zawiera bogato i subtelnie ukształtowane względne kategorie czasowe (odcienie „dawniej”, „później”, następstwo elementów, szybkości, trwania itd.); istnieje tu wysoce artystyczna technika czasu. Ale wszystkie punkty tego czasu skończonego i zamkniętego w okręgu są tak samo oddzielone od rzeczywistego i przepływającego czasu współczesności; w swej całości czas nie jest lokowany w realnym procesie historycznym, nie jest konfrontowany z terażniejszością i przyszłością, osiąga — by tak rzec — wszelką pełnię czasu w samym sobie. W konsekwencji wszystkie wysokie gatunki epoki klasycznej, tj. każda wielka literatura, powstają w kręgu oddalonego obrazu, wykluczającego wszelki możliwy kontakt z nie zakończoną terażniejszością.

Jak już powiedzieliśmy, współczesna rzeczywistość jako taka, tj. zachowująca swoje żywe, współczesne oblicze, nie mogła stać się przedmiotem przedstawienia. W porównaniu z epicką przeszłością rzeczywistość współczesna była rzeczywistością „niższą”. Najmniej nadawała się jako punkt wyjściowy odbioru artystycznego i wartościowania, którego ogniskowa mogła się znajdować jedynie w absolutnej przeszłości. Terażniejszość jest czymś przejściowym, jest krążeniem, jakimś wiecznym dalszym ciągiem bez początku i końca; jest pozbawiona prawdziwej skończoności, a więc i — istoty. Przyszłość była rozumiana bądź jako indyferentna w zasadzie kontynuacja terażniejszości, bądź jako koniec, ostateczna zagłada, katastrofa. Aksjologiczno-czasowe kategorie absolutnego początku i absolutnego końca mają dla pojmowania czasu i dla ideologii minionych epok wyjątkowe znaczenie. Początek ulega idealii-

zacji, koniec przedstawia się czarno (katastrofa, „zmierzech bogów”). Takie pojmowanie czasu i określona przez nie hierarchia czasów przenikają do wszystkich wysokich gatunków antyku i średniowiecza. Przeniknęły do samych podstaw gatunków tak głęboko, że żyją w nich także w następnych epokach — do w. XIX, a nawet jeszcze później.

Idealizacja przeszłości w wysokich gatunkach ma charakter oficjalny. Wszystkie zewnętrzne przejawy panujących sił i prawd (wszystkiego skończonego) powstały w wartościującej i hierarchicznej kategorii przeszłości, w oddalonym przez dystans obrazie (od gestów i strojów do stylu wszystko jest symbolem władzy). Powieść natomiast łączy się z wiecznie żywym żywiołem słowa nieoficjalnego i nieoficjalnej myśli (formy ludyczne, mowa familiarna, profanacja).

Umarłych kocha się inaczej, są wyjęci ze sfery kontaktu, można i musi się mówić o nich innym stylem. Wypowiedź o umarłych głęboko różni się stylistycznie od wypowiedzi o żywych.

Wszystko, co potężne i uprzywilejowane, co znaczne i wzniosłe, przechodzi w wysokich gatunkach ze sfery rodzinnego kontaktu w plan oddalony (strój, etykieta, styl mowy bohatera i styl wypowiedzi o nim). W orientacji na skończoność przejawia się klasycyzm wszystkich gatunków niepowieściowych.

Współczesna rzeczywistość, płynna i tymczasowa, „niska”, realna, owo „życie bez początku i końca”, była przedmiotem przedstawienia tylko w gatunkach niskich. A przede wszystkim była podstawowym przedmiotem przedstawienia w najszerszym i najobszerniejszym kręgu ludowego śmiechu pojmowanego jako twórczość. W ostatnim swoim referacie starałem się ukazać niezwykle znaczenie tego kręgu — zarówno w świecie antycznym, jak i w średniowieczu — dla narodzin i kształtowania się powieściowego słowa. Identyczne znaczenie miał on także dla wszystkich pozostałych elementów gatunku powieściowego w stadium powstania i wczesnego rozwoju. Właśnie tu, w ludowym śmiechu, należy również szukać rzeczywistych folklorystycznych korzeni powieści. Teraźniejszość, współczesność jako taka, „ja sam”, „moi współcześni” i „moje czasy” były pierwotnie przedmiotem ambiwalentnego śmiechu, wesołego i niszczącego zarazem. Właśnie tutaj tworzy się zupełnie nowy stosunek do rzeczywistości, do świata, do przedmiotu oraz nowy stosunek do języka, do słowa. Obok przedstawienia bezpośredniego, prześmiewania współczesności żywej, rozkwitają tu parodie i trawestacje wszystkich gatunków wysokich i wzniosłych postaci mitu narodowego. „Absolutna przeszłość” bogów, półbogów i bohaterów tutaj — w parodiach, a zwłaszcza trawestacjach — „uwspółcześnia się”: zniża, przedstawia na równi ze współczesnością, w codziennym środowisku współczesności, w jej niskim języku.

Z tego żywiołu ludowego śmiechu wyrasta bezpośrednio na gruncie klasycznym szeroki i różnorodny krąg literatury antycznej, którą sami starożytni określali trafnie jako „σπουδογέλοιον”, tj. krąg „seriokomiczny”. Należą tu mimy Sofrona o niewyraźnej konstrukcji tematycznej, cała poezja bukoliczna, bajki, wczesna literatura pamiętnikarska (*Ἐπιδημία* Iona z Chios, *Ὀμιλία* Kritiasa), pamflety — sami starożytni autorzy umieszczali tu także „dialogi sokratejskie” (jako gatunek), należą tu dalej: rzymska satyra (Lucyliusz, Horacy, Persjusz, Juwenalis), rozległa literatura „sympozjonów”, wreszcie także satyra menippejska (jako gatunek) i dialogi typu lukianowskiego. Wszystkie te gatunki objęte pojęciem literatury „seriokomicznej” są rzeczywistymi poprzednikami powieści; więcej — niektóre z nich są gatunkami typu czysto powieściowego, zawierającymi w zarodku, a czasem nawet w formie rozwiniętej, zasadnicze elementy najważniejszych późniejszych odmian europejskiej powieści. Prawdziwy duch powieści jako powstającego gatunku jest w nich zawarty w stopniu o wiele wyższym niż w tzw. „powieściach greckich” (jedeny gatunek antyczny zaszczycony tą nazwą). Powieść grecka miała znaczny wpływ na powieść europejską, zwłaszcza w epoce baroku, tj. właśnie w tym okresie, kiedy zaczęto opracowywać teorię powieści (opat Huet) i kiedy ulegał uprecyzyjnieniu i umocnieniu sam termin „powieść”. Dlatego w stosunku do wszystkich utworów antycznych termin ten przyjął się tylko dla powieści greckiej. Tymczasem jednak wymienione przez nas gatunki seriokomiczne — co prawda bez owego mocnego kompozycyjnego i tematycznego kośćca, którego zwykliśmy wymagać od gatunków powieściowych — antycypują o wiele wyraźniej istotne elementy rozwoju nowożytnej powieści. Zwłaszcza jeśli idzie o dialogi sokratejskie, które — parafrazując Fryderyka Schlegla — można nazwać „powieściami owych czasów”, a następnie satyry menippejskie (włączając w to *Satiricon* Petroniusza), których rola w historii powieści jest olbrzymia i przez naukę jeszcze zupełnie nie doceniona. Wszystkie te gatunki seriokomiczne były naprawdę pierwszym i podstawowym etapem rozwoju powieści jako kształtującego się gatunku.

Na czym polega powieściowy duch tych gatunków seriokomicznych, na czym polega ich znaczenie jako pierwszego etapu powstawania powieści? Ich przedmiotem, a co jeszcze donioślejsze — punktem wyjścia dla rozumienia, wartościowania i kształtowania jest współczesna rzeczywistość. Po raz pierwszy przedmiot literackiego przedstawienia serio (prawda, że równocześnie i śmiesznego) zostaje ukazany bez jakiegokolwiek dystansu, na równi ze współczesnością, w kręgu bezpośrednio danego kontaktu. Nawet i tam, gdzie dochodzi w tych gatunkach do przedstawienia przeszłości i mitu, brak epickiego dystansu, ponieważ punktem

wyjścia jest współczesność. Szczególne znaczenie w tym procesie wyzbywania się dystansu ma ludyczno-ludowy początek tych gatunków, czerpanych z folkloru (ludowego śmiechu). To właśnie śmiech niszczy epicki i w ogóle jakikolwiek hierarchiczny, wartościująco oddalający dystans. W obrazie oddalonym przedmiot nie może być śmieszny; chcąc go ośmieszyć, należy go przybliżyć; wszystko, co śmieszne, jest bliskie; wszelki śmiech jako twórczość działa w kręgu maksymalnego zbliżenia. Śmiech ma zadziwiającą moc przybliżania przedmiotu, wprowadzania go w krąg grubiańskiego kontaktu, gdzie można go poufale obmacywać ze wszystkich stron, obracać, nicować, oglądać z góry na dół i z dołu do góry, zdierać jego zewnętrzną powłokę, zaglądać do środka, poruszać, rozkładać, rozczłonkować, obnażać i demaskować, swobodnie badać, eksperymentować. Śmiech usuwa strach i szacunek wobec przedmiotu, świata, czyni z niego przedmiot poufałego kontaktu, przygotowując w ten sposób jego absolutnie swobodne badanie. Śmiech jest najważniejszym czynnikiem kształtowania owego postulatu bezpieczeństwa, bez którego nie można realistycznie ujmować świata. Dzięki temu, że śmiech przybliża przedmiot i spoufała z nim, przekazuje on go w pewien sposób w nie zagrożone ręce poznającego doświadczenia — zarówno naukowego jak i artystycznego — i swobodnie eksperymentującej fantazji, która służy celom tego doświadczenia. Dokonana w domenie śmiechu i ludowo-językowa familiaryzacja świata jest wyjątkowo doniosłym i nieuniknionym etapem powstania swobodnej naukowej, poznawczej i realistycznej twórczości artystycznej społeczeństwa europejskiego.

Plan przedstawienia komicznego (związanego ze śmiechem) charakteryzuje się swoistością stosunków czasowych i przestrzennych. Rola pamięci jest tu minimalna: pamięć i ustne podanie nie mają nic do roboty w świecie komizmu; drwina służy tu zapomnieniu. Jest to krąg maksymalnie poufałego i prostackiego kontaktu: śmiech — wyzwiska — razy. W istocie chodzi o to, żeby pozbawić przedmiot aureoli, tj. przede wszystkim wyłuskać go z planu oddalenia, zburzyć epicki dystans, zaatakować cały plan oddalenia i zburzyć go. W tym planie (planie śmiechu) można przedmiot lekceważąco obejść ze wszystkich stron; a co więcej — grzbiet, tylna część przedmiotu (tak samo jak jego wnętrze, ukryte przed naszym wzrokiem) nabiera w tym planie szczególnego znaczenia. Przedmiot jest rozbity, obnażony (pozbawiony hierarchicznej dekoracji): nagi obiekt jest śmieszny, śmieszny jest też zrzucony, pozbawiony oblicza, „próżny” strój. Dokonuje się komiczna operacja rozczłonkowania.

Z tego, co śmieszne, można kpić (tzn. uwspółcześnić); przedmiotem zabawy staje się pierwotna symbolika artystyczna przestrzeni i czasu: w górze, w dole, przed, za, wcześniej, później, pierwszy, ostatni, prze-

szłość, terażniejszość, krótkie (natychmiastowe), długie itd. Przewagę ma artystyczna logika analizy, rozczłonkowania, uśmiercania.

Mamy do dyspozycji godny uwagi dokument, odzwierciedlający równoczesne powstanie pojęcia naukowego i nowej artystycznej prozaicznej postaci powieściowej. Są to dialogi sokratejskie. W tym zadziwiającym gatunku, zrodzonym u schyłku klasycznego antyku, wszystko jest charakterystyczne. Charakterystyczne jest, że powstaje jako „*apomnemonemata*”, tj. jako gatunek typu pamiętnikarskiego, jako zapiski oparte na osobistych wspomnieniach o rzeczywistej rozmowie współczesnych¹⁰; dalej — jest charakterystyczne, że centralną postacią gatunku jest człowiek rozmawiający i biesiadujący; dla obrazu Sokratesa, głównego bohatera tego gatunku, charakterystyczne jest połączenie ludowej maski niewiele rozumiejącego głupca, niemal Margitesa, z cechami wzniosłego mędrca (w duchu legend o siedmiu mędrkach); wynikiem tego połączenia jest ambiwalentny obraz mądrej niewiedzy. W sokratejskim dialogu charakterystyczne jest ambiwalentne samochwalstwo: jestem najmądrzejszy, ponieważ wiem, że nic nie wiem. Postać Sokratesa pozwala śledzić nowy typ prozaicznej heroizacji. Powstają wokół niego skarnawalizowane legendy (np. jego stosunek do Ksantypy), bohater zmienia się w błazna (por. późniejszą karnawalizację legend powstałych wokół Dantego, Puszkina itd.).

Znamienny jest dalej kanoniczny w tym gatunku narracyjny dialog, ujęty w ramy dialogicznego opowiadania; znamienne jest zbliżenie języka tego gatunku do ludowej mowy potocznej, osiągające w klasycznej Grecji maksymalny stopień; niezwykle znamienne jest to, że dialogi te zapoczątkowały prozę antyczną, że wiązały się z zasadniczą odnową prozaicznego języka literackiego, z wymianą języków; znamienne jest, że gatunek ten wydaje się równocześnie stosunkowo skomplikowanym systemem stylów, a nawet dialektów, które włączają się doń jako obrazy stylów i języków o różnym stopniu sparodiowania (mamy więc przed sobą gatunek wielostylowy tak samo jak prawdziwa powieść); znamienne jest dalej sama postać Sokratesa jako godny uwagi wzór prozaicznej heroizacji powieściowej (tak różnej od epickiej); wreszcie wysoce znamienne, a dla nas bardzo tu ważne, jest połączenie śmiechu, sokratycznej ironii, całego systemu sokratesowskich „zniżeń” z poważnym, wzniosłym

¹⁰ „Wspomnienie” w pamiętnikach i autobiografiach ma specjalny charakter; jest to wspomnienie swojej współczesności, a nie siebie samego. Jest to wspomnienie nie heroizujące; posiada element mechaniczności i zapisku (w żadnym wypadku monumentalnego). Jest to osobista pamięć bez przejmowania, ograniczona granicami osobistego życia (nie ma ojców i pokoleń). Pamiętnikarstwo jest właściwe już gatunkowi dialogu sokratejskiego.

i po raz pierwszy wolnym badaniem świata, człowieka i ludzkiej myśli. Śmiech Sokratesa (przytłumiony aż do ironii), jego zniżanie się (cały system metafor i porównań przejętych z niskich sfer życia — rzemiosł, życia codziennego itd.) przybliżają i familiaryzują świat, aby badać go swobodnie i bez obaw. Punktem wyjścia jest współczesność, otaczający żywi ludzie i ich poglądy. Stąd z tej polifonicznej i pełnej sprzeczności współczesności dochodzi się, w oparciu o osobiste doświadczenie i badanie, do orientacji w świecie i w czasie (licząc w to także „absolutną przeszłość” ustnych podań). Zewnętrznym i najbliższym punktem wyjścia dialogu jest nawet zazwyczaj naumyślnie przypadkowy i pozbawiony znaczenia powód (w tym gatunku było to obowiązujące): jest to jakby uwydatnienie dnia dzisiejszego i jego przypadkowej sytuacji (przypadkowe spotkanie itd.).

W pozostałych gatunkach seriokomicznych znajdziemy inne aspekty, odcienie i konsekwencje podobnie radykalnego przesunięcia wartościująco-czasowego środka orientacji artystycznej, takiego samego przewrotu w hierarchii czasu. Kilka słów o satyrze menippejskiej. Posiada ona takie same korzenie folklorystyczne jak dialog sokratejski, z którym jest połączona genetycznie (zazwyczaj jest uważana za produkt rozkładu dialogu). [...]

Satyra menippejska ma charakter dialogiczny, jest pełna parodii i trawestacji, wielostylowa, nie obawia się nawet elementów dwujęzycznych (u Warrona, a zwłaszcza w *O pocieszeniu, jakie daje filozofia Boecjusza*). O tym, że satyra menippejska może się rozrosnąć w olbrzymie płótno, dające realistyczny obraz społecznie zróżnicowanego i sprzecznego świata współczesności, świadczy *Satiricon* Petroniusza.

Prawie dla wszystkich cytowanych przez nas gatunków z kręgu seriokomicznych charakterystyczna jest obecność umyślnych i nie ukrywanych elementów autobiograficznych i pamiętnikarskich. Przesunięcie czasowego centrum orientacji artystycznej, umieszczającej autora i jego czytelników z jednej strony, a przedstawionych przez niego bohaterów i świat z drugiej strony, na jedną płaszczyznę czasu i wartości, na jeden poziom, czyniące z nich współczesnych, potencjalnie znanych przyjaciół, wprowadzające poufałość w ich stosunki (przypominam jeszcze raz nie ukrywany i podkreślany powieściowy początek *Oniegina*), umożliwia autorowi we wszystkich jego maskach i przebraniach swobodne poruszanie się w polu świata przedstawionego, który w eposie był absolutnie niedostępny i zamknięty.

Obszar przedstawionego świata zmienia się z gatunkami i epokami rozwoju literackiego. Jest w różny sposób organizowany i w różny sposób określony w czasie i przestrzeni. Jest zawsze specyficzny.

Powieść pozostaje w nieustannym kontakcie z żywiołem nie zakończonym. ↪

szonej terażniejszości, co nie pozwala temu gatunkowi na stagnację. Powieściopisarza pociąga wszystko, co jeszcze nie gotowe. Może pojawiać się on w polu przedstawianym w dowolnej pozycji autorskiej, może przedstawiać rzeczywiste momenty swojego życia albo robić do nich aluzje, może się mieszać do rozmowy bohaterów, może otwarcie polemizować ze swoimi literackimi wrogami itd. Nie chodzi tu o to, że postać autora pojawia się w polu przedstawienia, ale o to, że także rzeczywisty, formalny, pierwotny autor (autor postaci autora) zajmuje nową pozycję wobec świata przedstawionego: on i świat znajdują się obecnie w tych samych wymiarach czasu i wartości, przedstawiające słowo autora znajduje się na tym samym poziomie co przedstawiona wypowiedź bohatera, może wejść z nią (dokładniej — nie może nie wejść) we wzajemne dialogiczne stosunki i hybrydyczną łączność.

Właśnie ta nowa pozycja pierwotnego, formalnego autora w dziedzinie kontaktu ze światem przedstawionym umożliwia także pojawienie się postaci autora w polu przedstawienia. Ta właśnie nowa pozycja autora jest jednym z najważniejszych wyników przewyciężenia epickiego (hierarchicznego) dystansu. Jak wielkie ma to znaczenie, formalno-kompozycyjne i stylistyczne, dla swoistości gatunku powieściowego, nie ma potrzeby wyjaśniać.

W związku z tym przypomnijmy *Martwe dusze* Gogoła. Gogol wyobrażał sobie jako formę swej epepei *Boską komedię*, w niej jawiła mu się wielkość własnego zamysłu, ale w wyniku powstała satyra menippejska. Gogol nie mógł wyjść ze sfery poufałego kontaktu i nie mógł przenieść weń traktowanych z dystansem wzorowych postaci. Przedstawiane z dystansem postacie epepei i postacie z poufałego kontaktu nie mogły w żadnym wypadku spotkać się na tym samym polu przedstawienia; patetyczność wdzierała się w świat satyry menippejskiej jak obce ciało; pozytywna patetyczność stawała się abstrakcyjna i nieustannie wymykała się dziełu. Nie mogło się udać przejście z tymi samymi ludźmi i w tym samym dziele z piekła do czyśćca i z czyśćca do raj. Tragedia Gogoła jest w pewnym stopniu tragedią gatunku (jeśli nie pojmujemy gatunku formalistycznie, ale jako obszar i pole wartościującego pojmowania i przedstawiania świata). Gogol zagubił Rosję, tj. zagubił plan jej zrozumienia i przedstawienia, zablądził między wspomnieniem a familiarnym kontaktem (mówiąc z grubsza: nie umiał odpowiednio wyostrzyć lunety). [...]

Omawiany przewrót w hierarchii czasów determinuje także radykalny przewrót w strukturze postaci artystycznej. Terażniejszość w swej — by tak rzec — „całości” (choć właśnie ona nie stanowi całości), jest z zasady nie zakończona; całą swoją istotą domaga się ciągu dalszego, zmierza ku przyszłości, a im aktywniej i świadomiej zmierza ku tej przy-

szłości, tym wyraźniejsza i bardziej doniosła jest jej niezakończoność. I dlatego w momencie, kiedy terażniejszość staje się centrum orientacji człowieka w czasie i świecie, czas i świat tracą charakter skończony — w całości i w każdej ze swych części. Czasowy model świata zmienia się od podstaw; staje się światem, w którym nie istnieje pierwsze słowo (idealny początek), a ostatnie nie zostało jeszcze wypowiedziane. Dla świadomości artystycznej i ideowej czas i świat stają się po raz pierwszy zjawiskami historycznymi; objawiają się — choć z początku w sposób niezbyt jasny i klarowny — jako powstawanie, nieprzerwany ruch ku realnej przyszłości, jako jednolity, wszechogarniający i nie zakończony proces. Każde wydarzenie, takie czy inne, każde zjawisko, każda rzecz i w ogóle każdy przedmiot artystycznego przedstawienia traci ową skończoność, ową beznadziejną gotowość i niezmienność, charakterystyczne dla świata epickiej „absolutnej przeszłości”, oddzielonej nieprzekraczalną granicą od trwającej, nie zakończonej terażniejszości. Za pośrednictwem kontaktu z terażniejszością włącza się przedmiot w nie zakończony proces kształtowania świata i otrzymuje znamię niezakończoności. Choćby najbardziej oddalony od nas w czasie, łączy się z naszą niegotową terażniejszością nieprzerwanymi przejściami w czasie, nabiera stosunku do naszego braku gotowości, do naszej terażniejszości, a nasza terażniejszość zmierza ku nie zakończonej przyszłości. W tym nie zamkniętym kontakcie znika znaczeniowa niezmienność przedmiotu; jego sens i znaczenie odnawiają się i powiększają zgodnie z rozwiązującym się kontekstem. Prowadzi to do zasadniczych zmian w strukturze postaci artystycznej. Postać nabiera specyficznej aktualności. Ma określony stosunek — w tej czy innej formie oraz stopniu — do trwających dotąd wydarzeń życia, w którym my — autor i czytelnicy — uczestniczymy. W ten sposób także powstaje radykalnie nowy obszar konstrukcji postaci w powieści, obszar maksymalnie bliskiego kontaktu przedstawianego przedmiotu z terażniejszością w jej niezakończoności, a więc i — z przyszłością.

Dla epopei charakterystyczne jest proroctwo, dla powieści — prognoza. Epickie proroctwo zostaje bezwzględnie zrealizowane w granicach absolutnej przeszłości (jeśli nawet nie w danym eposie, to w granicach obejmującej go tradycji ustnej), nie dotyczy czytelnika i jego rzeczywistego czasu. Powieść nie chce prorokować faktów, przepowiadać i wpływać na rzeczywistą przyszłość, przyszłość autora i czytelników. Powieść charakteryzuje się nową, specyficzną problemowością — charakterystyczne jest dla niej wieczne przewartościowywanie. Centrum aktywności wartościującej i usprawiedliwiającej przeszłość przenosi się w przyszłość.

„Nowoczesność” powieści, granicząca z niesprawiedliwością w ocenie

czasu, jest nieprzewyciężona. Przypomnijmy tylko nową ocenę przeszłości w okresie renesansu (ciemne średniowiecze), w XVIII w. (Wolter), w epoce pozytywizmu (odkrycie mitu, legendy, heroizacji, maksymalne odejście od pamięci i maksymalne — aż do empiryzmu — zacieśnienie pojęcia „poznania”, mechaniczna „progresywność” jako najwyższe kryterium).

Wspomnę o niektórych związanych z tym właściwościach artystycznych. To, że nie istnieje wewnętrzna zamkniętość i pełność, prowadzi do gwałtownego narastania postulatów zewnętrznej i formalnej, a zwłaszcza tematycznej skończoności i pełności. W sposób nowy zostaje postawiony problem początku, końca i pełni. Epopeja jest obojętna wobec formalnego początku, nie musi być pełna (tj. nie musi obejmować całego wydarzenia) i nie musi mieć ścisłego zakończenia (tj. może mieć koniec niemal nielogiczny). Absolutna przeszłość jest zakończona i zamknięta zarówno w całości, jak i w poszczególnych częściach. Dlatego którąkolwiek z części można wyrazić i podać jako całość. Całego świata absolutnej przeszłości (który także pod względem tematycznym jest jednolity) nie można uchwycić w jednej epopei (byłoby to równoznaczne z opowiedzeniem całej ustnej tradycji narodowej), trudno uchwycić choćby jej ważny urywek. Ale nie jest to żadnym nieszczęściem, ponieważ struktura całości powtarza się w każdej części, a każda część jest zakończona i pełna jako całość. Opowiadanie można zacząć kiedykolwiek i można je niemal zawsze skończyć. *Iliada* jest przypadkowym urywkiem cyklu trojańskiego. Jej koniec (pogrzeb Hektora) z powieściowego punktu widzenia nie mógłby w żadnym wypadku stanowić zakończenia. Ale epicka skończoność w żaden sposób na tym nie cierpi. Specyficzne „zainteresowanie zakończeniem” — Czym skończy się wojna? Kto zwycięży? Co stanie się z Achillesem? itd. — jest, z punktu widzenia materiału epickiego, absolutnie wykluczone, zarówno z wewnętrznych, jak i zewnętrznych powodów (tematyczny aspekt opowieści znali wszyscy z góry). Specyficzne „zainteresowanie dalszym ciągiem” (co będzie dalej?) i „zainteresowanie zakończeniem” (jak się to skończy?) charakteryzuje wyłącznie powieść, jest możliwe jedynie w sferze bliskości i kontaktu (w sferze oddalonego obrazu jest niemożliwe).

W obrazie oddalonym zarysowuje się całe wydarzenie i zainteresowanie tematem (nieznajomość) jest wykluczone. A właśnie powieść wykorzystuje kategorię niewiedzy. Powstają najróżniejsze formy i metody wykorzystania dodatkowych wiadomości autora (tego, czego bohater nie wie i nie widzi). Można wykorzystać tę dodatkową wiedzę zewnątrznie, wykorzystać ją do doniosłego dopełnienia (a zwłaszcza do powieściowego uzewnętrznienia) obrazu człowieka. Narzucają się tutaj także inne możliwości.

Charakterystyczne cechy sfery powieściowej w jej różnych odmianach różnie się przejawiają. Powieść może być bezproblemowa. Weźmy np. bulwarową powieść awanturniczą. Nie ma w niej ani problematyki filozoficznej, ani społeczno-politycznej, ani psychologii. Do kontaktu z nie zamkniętym wydarzeniem nie może więc dojść za pośrednictwem żadnej z tych sfer. Brak dystansu i obszar kontaktu są tu wykorzystywane inaczej; zamiast naszego nudnego życia podsuwa się nam namiastkę, ale za to namiastkę życia ciekawego i wspaniałego. Przygody te można przeżywać, można utożsamiać się z bohaterami, powieści takie mogą niemal zastąpić własne życie. Nic podobnego nie może się stać z epepeją i pozostałymi gatunkami przestrzegającymi zasady dystansu. Tutaj widać także specyficzne niebezpieczeństwo tej powieściowej sfery kontaktu; człowiek sam może wejść do powieści (co mu się nigdy nie uda ani w epepei, ani w pozostałych gatunkach opartych na dystansie). Stąd możliwość takich zjawisk, jak zastąpienie własnego życia namiętym czytaniem powieści albo marzenia według powieściowych wzorców (bohater *Białych nocy*), jak bovaryzm, jak powstawanie modnych bohaterów powieściowych — rozczarowanych, demonicznych itd. — w życiu. Pozostałe gatunki zdolne są do zrodzenia podobnych zjawisk tylko wtedy, kiedy ulegają „upowieściowieniu”, tj. zostają przeniesione w powieściową sferę kontaktu (np. poematy Byrona).

Z nową orientacją czasu i sferą kontaktu łączy się także inne, w najwyższym stopniu doniosłe zjawisko w historii powieści: jej specyficzny stosunek do gatunków pozaliterackich — związanych z życiem i obyczajem oraz ideologicznych. Już w epoce swego powstania opierała się powieść i poprzedzające ją gatunki na różnych pozaartystycznych formach jednostkowego i publicznego życia, szczególnie — retorycznych (istnieje nawet teoria wywodząca powieść z retoryki). Także na etapach następnych wykorzystywała powieść szeroko i w sposób istotny formy listu, dziennika, spowiedzi, formy i metody nowej retoryki sądowej itd. Powieść, powstająca w obszarze kontaktu z nie zakończonym stawianiem się współczesności, często przekracza granice swoiście artystycznej literackości i zmienia się już to w moralizujące kazanie, już to w traktat filozoficzny, już to w bezpośrednie wystąpienie polityczne, już to wyradza się w surową, nie uporządkowaną formalnie, wylewną spowiedź, „krzyk duszy” itd. Wszystkie te zjawiska są dla powieści jako gatunku kształtującego się nadzwyczaj charakterystyczne. Wszak granic między tym, co artystyczne, a tym, co pozaartystyczne, między literaturą a nie-literaturą itd. nie ustanowili bogowie raz na zawsze. Każda swoista właściwość ma charakter historyczny. Kształtowanie literatury to nie tylko jej rozwój i zmiany w ramach nieodwracalnych granic tych swoistych właściwości; dotyczy ono także samych granic. Proces zmiany granic

poszczególnych dziedzin kultury (wliczając weń także literaturę) jest procesem wyjątkowo powolnym i złożonym. Poszczególne naruszenia granic danej swoistej właściwości (jak np. wspomnianych wyżej) to tylko symptomy tego procesu przebiegającego w głębi. W powieści, jako gatunku powstającym, owe symptomy przemian pojawiają się o wiele częściej, wyraźniej i bardziej naocznie, ponieważ powieść znajduje się w czołówce tych przemian. Powieść może służyć jako dowód odgadywania dotąd odległych i wielkich losów rozwoju literatury.

Ale przemiana orientacji czasu i dziedziny konstrukcji postaci nie przejawia się nigdzie w sposób tak głęboki i zasadniczy jak w przebudowie obrazu człowieka w literaturze. Ten wielki i złożony problem mogę jednak poruszyć w tym referacie tylko pobieżnie i powierzchownie.

[...] Człowiek epiki jest pozbawiony ideologicznej inicjatywy (nie posiadają jej ani bohaterowie, ani autor). Świat epiki zna tylko jeden wspólny i jedyny światopogląd, całkowicie gotowy i niezmienny, obowiązujący na równi zarówno bohaterów, jak autora i słuchaczy. Człowiek epiki nie posiada nawet inicjatywy językowej; świat epiki zna tylko jeden wspólny i jedyny, gotowy język. Dlatego ani światopogląd, ani język nie mogą być czynnikami rozróżniania i kształtowania obrazów ludzi, ich indywidualizacji. Ludzi określają, kształtują i indywidualizują różne sytuacje i losy, a nie różne „prawdy”. Nawet bogowie nie różnią się od nich własną prawdą; posiadają ten sam język, ten sam światopogląd, ten sam los, taki sam absolutnie zewnętrzny charakter.

Te właściwości człowieka epiki, podzielane w zasadzie przez pozostałe wysokie gatunki przestrzegające zasady dystansu, kształtują wyjątkowo piękną, pełną, kryształowo przejrzystą i artystycznie skończoną postać człowieka, rodząc jednocześnie ograniczenie tej postaci i brak żywotności w nowych warunkach ludzkiej egzystencji.

Rozkład epickiego dystansu i przejście obrazu człowieka z planu odległego w obszar kontaktu z nie zakończonymi wydarzeniami teraźniejszości (a więc i przyszłości) prowadzi do zasadniczej przebudowy obrazu człowieka w powieści (a później także w całej literaturze). W procesie tym odegrały olbrzymią rolę folklorystyczne źródła powieści (ludowa kultura śmiechu). Pierwszym, bardzo ważnym etapem powstania była oparta na ludowym śmiechu familiaryzacja obrazu człowieka. Śmiech rozluźnił epicki dystans; stał u początków swobodnego i familiarnego studiowania człowieka, ukazywania go od podszewki, demaskowania sprzeczności między jego powierzchownością a wnętrzem, między możliwością a realizacją. Obraz człowieka zyskał doniosłą dynamikę, dynamikę braku zgodności, sprzeczności między różnymi elementami tego obrazu; człowiek przestał się zgadzać sam z sobą, a więc i temat przestał wyczerpywać człowieka bez reszty. Śmiech wybiera z wszystkich tych niezgod-

ności i sprzeczności przede wszystkim efekty komiczne (ale nie tylko komiczne), a w seriokomicznych gatunkach antyku wyrastają z nich już także obrazy innego rzędu, np. wspaniały, w sposób nowy i złożony harmonijny i bohaterski obraz Sokratesa.

Charakterystyczna jest struktura artystyczna ustalonych masek ludowych, które miały olbrzymi wpływ na powstanie obrazu człowieka w najdonioślejszych stadiach jego rozwoju (seriokomiczne gatunki antyku, Rabelais, Cervantes). Bohater epicki i tragiczny nic nie znaczy poza swoim losem i uwarunkowanym przezeń układem tematycznym; nie może się stać bohaterem innych losów, innego układu tematycznego. Ludowe maski: Moccus, Pulcinella, Arlekin — przeciwnie, mogą przeżywać jakikolwiek los i znajdować się w jakichkolwiek sytuacjach (czego dokonują czasem nawet w ramach jednej sztuki), ale same nigdy nie bywają przez nie wyczerpane i zawsze potrafią utrzymać nad każdą sytuacją i każdym losem swoją wesołą przewagę, zawsze zachowują swoją nieskomplikowaną, ale niewyczerpaną ludzką twarz. Dlatego maski te mogą działać i mówić poza układem tematycznym; więcej — właśnie w swoich wystąpieniach spoza tego układu — *trices* z atellan, *lazzi* z komedii włoskiej — najpełniej pokazują swą twarz. Ani epicki, ani tragiczny bohater nie może ze względu na swą istotę występować w pauzie znajdującej się poza układem tematycznym i w czasie antraktu; nie dysponuje ani odpowiednią twarzą, ani gestem, ani słowem; w tym jego siła, w tym także jego ograniczenie. Bohater epicki i tragiczny jest bohaterem, który musi zginąć ze względu na samą swą naturę. Ludowe maski — przeciwnie, nigdy nie giną; ani jeden wątek atellan włoskich i zitalianizowanych komedii francuskich nie bierze pod uwagę i brać nie może rzeczywistej śmierci Moccusa, Pulcinelli czy Arlekina. Za to wiele z nich bierze pod uwagę ich fikcyjną, komiczną śmierć (i późniejsze zmartwychwstanie). Są to bohaterowie luźnych improwizacji, a nie bohaterowie opowieści, bohaterowie niezniszczalnego i wiecznie odnawiającego się, zawsze współcześnie żywego procesu, a nie bohaterowie absolutnej przeszłości.

Powtarzamy: maski te i ich struktura (brak zgody z samym sobą w każdej sytuacji — wesoła wyższość, niespożytość itd.) w olbrzymim stopniu wpłynęły na rozwój obrazu człowieka w powieści. Struktura ta zachowuje się w nim, ale w o wiele bardziej skomplikowanej, treściowo pogłębionej i poważnej (albo seriokomicznej) formie.

Jednym z podstawowych wewnętrznych tematów powieści jest właśnie temat nieadekwatności bohatera, jego losu i jego sytuacji. Albo człowiek przerasta swój los, albo jest mniejszy od swego człowieczeństwa. Nie może on stać się w pełni i bez reszty urzędnikiem, właścicielem ziemskim, kupcem, narzeczonym, zazdrośnikiem, ojcem itd. Jeśli jednak bo-

hater powieści stanie się nim, tj. wczuje się w pełni w swą sytuację i swój los (przeciętny, powszedni bohater, większość drugorzędnych powieściowych postaci), nadmiar człowieczeństwa może się zrealizować w obrazie głównego bohatera; ten nadmiar zawsze realizuje się w formalno-treściowej orientacji autora, w jego metodach widzenia i przedstawiania człowieka. Sam obszar kontaktu z nie zakończoną terażniejszością, a więc i z przeszłością, stwarza konieczność takiego braku zgody człowieka z samym sobą. Zawsze zostają w nim nie zrealizowane możliwości i nie urzeczywistnione życzenia. Istnieje przyszłość, a przyszłość ta nie może nie dotyczyć postaci człowieka, nie może nie mieć w nim podstawy.

Człowiek nie znajduje pełnej realizacji w oparciu o istniejące społeczno-historyczne zasady. Nie istnieją formy mogące bez reszty zrealizować wszystkie jego ludzkie możliwości i życzenia, poprzez które mógłby wyczerpać się do ostatniego słowa — jak bohater tragedii czy epiki — które mógłby wypełnić aż po brzegi, nie przelewając się jednak przez nie. Zawsze pozostaje nie zrealizowany nadmiar człowieczeństwa, zawsze pozostaje potrzeba przyszłości i konieczne miejsce na tę przyszłość. Wszystkie istniejące ubiory są dla człowieka za ciasne (a więc także komiczne). Ten nadmiar nie zrealizowanego człowieczeństwa nie musi być zrealizowany w postaci bohatera, ale w stanowisku autora (np. u Gogola). Sama rzeczywistość powieściowa jest jedną z możliwych rzeczywistości, nie jest obowiązująca, jest przypadkowa, kryje w sobie inne możliwości.

Epicka pełnia człowieka rozpada się w powieści także w inny sposób: obnaża się zasadniczą sprzeczność między wnętrzem a powierzchownością człowieka, w wyniku czego przedmiotem badania i przedstawienia staje się — pierwotnie w planie śmiechu i familiaryzacji — subiektywność człowieka; przejawia się specyficzna sprzeczność aspektów: człowieka dla siebie samego i człowieka w oczach innych. To rozpadnięcie się epickiej pełni człowieka w powieści łączy się równocześnie z przygotowaniem jego nowej, skomplikowanej pełni na wyższym stopniu ludzkiego rozwoju.

Wreszcie człowiek zdobywa w powieści ideologiczną i językową inicjatywę, zmieniającą charakter jego postaci (nowy i wyższy typ indywidualizacji postaci). Już w antycznym stadium rozwoju powieści pojawiają się godne uwagi postaci bohaterów-ideologów: taka jest postać Sokratesa, taka jest postać śmiejącego się Epikura w tzw. powieści Hipokratesa, taka jest głęboko powieściowa postać Diogenesa w obszernej literaturze dialogowej cyników oraz w satyrze menippejskiej (tu szczególnie narzuca się analogia z obrazem maski ludowej), taka jest

wreszcie postać Menipposa u Lukiana. Bohater powieści jest z reguły w tej czy innej mierze ideologiem.

Tak przedstawia się w pewnym stopniu abstrakcyjny i z grubsza nakreślony schemat przebudowy postaci człowieka w powieści.

Przejdźmy do pewnych wniosków.

Teraźniejszość ze swoim brakiem zamknięcia jako punkt wyjściowy i centrum orientacji artystycznej i ideologicznej stanowi doniosły przezwrot w twórczej świadomości człowieka. W kręgu kultury europejskiej owo przeorientowanie i rozkład starej hierarchii czasów wyraziło się w gatunkach na pograniczu klasycznego antyku i hellenizmu, a w nowożytnym świecie — w okresie późnego średniowiecza i renesansu. W epokach tych zostały położone podwaliny powieści jako gatunku, chociaż jej elementy przygotowywały się już dawno, a jej korzenie wyrastają z folkloru. Wszystkie pozostałe gatunki wysokie były w tych epokach już dawno gotowe, stare, niemal martwe. Wszystkie od góry do dołu przenikała stara hierarchia czasów. Natomiast powieść jako gatunek od samego początku kształtowała się i rozwijała w oparciu o nową koncepcję czasu. Absolutna przeszłość, ustna legenda, hierarchiczny dystans — nie odegrały w procesie jej powstania jako gatunku żadnej roli (miały podrzędną rolę tylko w poszczególnych okresach rozwoju powieści, kiedy ulegała ona określonej epizacji, np. w powieści barokowej); powieść kształtowała się właśnie w procesie rozkładu epickiego dystansu, familiaryzacji poprzez śmiech świata i człowieka, obniżania obiektu artystycznego przedstawienia do poziomu niegotowej i ruchomej rzeczywistości współczesnej. Od samego początku powieść nie była budowana w odległym obrazie absolutnej przeszłości, ale w sferze bezpośredniego kontaktu z tą niegotową współczesnością. U jej podstaw leżało osobiste doświadczenie i swobodna fantazja twórcza. Nowa, trzeźwa, artystyczna w sposób prozaiczny postać powieściowa i nowa, oparta na doświadczeniu, krytyczna koncepcja naukowa — formowały się wspólnie i równocześnie. W ten sposób była powieść od początku ulepiona z innej gliny niż wszystkie pozostałe, gotowe gatunki; ma ona inny charakter, z nią i w niej w pewnej mierze zrodziła się przyszłość całej literatury. Dlatego w momencie powstania nie mogła być po prostu jednym z gatunków, opierającym wzajemne stosunki z pozostałymi na pokojowej i harmonijnej koegzystencji. W obecności powieści wszystkie pozostałe gatunki nabierają innego tonu. Rozpoczęła się wielka walka o upowieściowienie pozostałych gatunków, o ich włączenie w środowisko kontaktu z nie zamkniętą rzeczywistością. Drogi tej walki były skomplikowane i kręte.

Upowieściowienie literatury w ogóle nie oznacza narzucenia obcego kanonu gatunkowego innym gatunkom. Wszak powieść w ogóle nie po-

siada takiego kanonu. Ma charakter niekanoniczny. Jest plastyczna. Jest to gatunek wiecznie poszukujący, wiecznie badający sam siebie i przewartościowujący wszystkie swoje formy. Tylko taki może być gatunek, powstający w środowisku bezpośredniego kontaktu z formującą się rzeczywistością. Dlatego upowieściowienie pozostałych gatunków nie oznacza podporządkowania ich obcym kanonom gatunkowym; przeciwnie, oznacza wyzwolenie ich od tego, co konwencjonalne, sztywne, udane, niezwywotne, co hamuje własny ich rozwój, od wszystkiego, co postawione obok powieści, zmienia się w jakąś stylizację przebrzmiałych form.

Swoje tezy przedstawiałem w poniekąd abstrakcyjnej formie. Ilustrowałem je tylko pewnymi przykładami z antycznego etapu rozwoju powieści. Wybór mój był określony przez to, że znaczenie tego etapu bywa u nas nie doceniane. Mówiąc o antycznym etapie rozwoju powieści, myśli się wyłącznie o „powieści greckiej”. Etap ów ma olbrzymie znaczenie dla właściwego zrozumienia charakteru tego gatunku. Powieść jednak na gruncie antyku rzeczywiście nie mogła rozwinąć wszystkich swoich możliwości, które udostępnił jej świat nowożytny. Skonstatowaliśmy, że w pewnych przejawach antyku nie zamknięta terażniejszość jest odczuwana jako bliższa przyszłości niż przeszłości. Ale w pozbawionym perspektywy społeczeństwie antyku ten proces przeorientowywania na realną przyszłość nie mógł być w pełni zrealizowany; wszak owa realna przyszłość jeszcze nie istniała. Owa zmiana orientacji dokonała się po raz pierwszy w epoce renesansu, kiedy terażniejszość, współczesność po raz pierwszy zostały uświadomione nie tylko jako nie zakończona kontynuacja przeszłości, ale także jako pewien nowy i bohaterstwo początek. Odczuwać i poznawać w oparciu o współczesność oznaczało już nie tylko obniżanie, ale także wznoszenie się w nową sferę bohaterstwa. Terażniejszość w epoce renesansu po raz pierwszy czuła się z dużą wyrazistością i świadomością o wiele bliższa przyszłości jak przeszłości.

Proces rozwoju powieści nie jest zakończony. Wchodzi obecnie w nową fazę. Dla epoki charakterystyczne jest niezwykle skomplikowanie i pogłębienie świata, niezwykle wzrost wymagań człowieka, jego trzeźwości i krytycyzmu. Cechy te określają także rozwój powieści.

Przełożył *Jacek Baluch*