

Henryk Markiewicz

Polifonia, dialogiczność i dialektyka : bachtinowska teoria powieści

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 76/2, 83-98

1985

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.

HENRYK MARKIEWICZ

POLIFONIA, DIALOGICZNOŚĆ I DIALEKTYKA

BACHTINOWSKA TEORIA POWIEŚCI

Niezwykłe były losy twórczości naukowej Michaiła Bachtina (1895—1975). Jego pierwsza książka, *Problemy twórczestwa Dostojewskiego* (1929), wkrótce została skazana na przemilczenie i zapomnienie i mogła być wznowiona dopiero w roku 1963. Praca kandydacka o Rabelais'm z r. 1940 czekała na druk przez ćwierćwiecze. Jeszcze za życia Bachtina pojawiły się wiarogodne, ale niezbyt jasne w szczegółach informacje, że był on inspiratorem bądź nawet autorem prac wydanych pod nazwiskami: Paweł Miedwiediew (*Formalnyj mietod w litieraturowiedienii*, 1928) i Walentin Wołoszynow (*Friejdzizm*, 1925; *Marksizm i filozofija jazyka*, 1928)¹. Inne studia i artykuły Bachtina z okresu 1924—1941, a także bruliony i konspekty z różnych lat ukazały się dopiero w minionym 10-leciu, najpierw w czasopismach, potem, już pośmiertnie, w tomach: *Woprosy litieratury i estietiki* (1975) oraz *Estietika słowiesnogo twórczestwa* (1979)².

Od niedawna więc dorobek ten stał się dostępny, jeśli nie w całości, to w swojej przeważającej i najdonioślejszej części (nie opublikowano dotąd jednak wykładów Bachtina z historii literatury rosyjskiej). Dopiero teraz można zatem pokusić się o rozwojową rekonstrukcję i krytyczną analizę całokształtu jego poglądów na teorię i historię powieści³.

Zadanie to z wielu względów wydaje się ważne. Gatunek był dla Bachtina główną kategorią teoretyczną i historyczną, a w systemie no-

¹ Zob. W. W. Iwanow, *Znaczenije idiej M. M. Bachtina o znake, wyskazywanii i dialogie dla sowriemiennoj siemiotiki*. „Trudy po znakovym sistiemam” t. 6 (Tartu 1973), s. 44. — W. Kożynow, S. Konkin, *Michaił Michajłowicz Bachtin*. W zbiorze: *Problemy poetiki i istorii litieratury. Sbornik statiej*. Saromsk 1973, s. 6.

² Prace Bachtina cytowane są w tym artykule według oryginałów, w moim własnym przekładzie. Zastosowane skróty (liczba po skrótce wskazuje stronicę): E = *Estietika słowiesnogo twórczestwa*. Moskwa 1979; PD = *Problemy poetiki Dostojewskiego*. Wyd. 2. Moskwa 1963; TR = *Twórczestwo François Rabelais i narodnaja kultura Sriedniowiekow'ja i Rieniessansa*. Moskwa 1965.

³ Wybór dotychczasowych prac o Bachtinowskiej teorii powieści i ich bibliografię zawiera książka: *Bachtin. Dialog — język — literatura*. Redakcja: E. Czajlejewicz i E. Kasperski. Warszawa 1983.

wożytnych gatunków literackich — powieści przypisywał pozycję naczelną i przodującą. Ale prace Bachtina to nie tylko wypowiedzi naukowe, lecz także program literacki, co więcej — filozoficzne i kulturowe wyznaczenie wiary. Znalazły one i w ojczyźnie autora, i poza jej granicami licznych entuzjastów, nie zawsze rozróżniających te aspekty. Pisał niedawno Michaił Gasparow:

Burzyciel kultu stał się sam przedmiotem kultu. Niewcześni zwolennicy uczynili z jego programu twórczości — teorię badań. A są to rzeczy z gruntu przeciwstawne: sens twórczości tkwi w tym, żeby przedmiot przekształcić, sens badania — w tym, żeby go nie deformować⁴.

Znane nam zaczątki refleksji Bachtina nad powieścią, mieszczą się w młodzieńczej (pochodzącej z wczesnych lat dwudziestych) rozprawie *Autor i gieroj w estietycznej diejatielnosti*. Wystąpiły tu już niektóre wątki myślowe przewijające się przez całą późniejszą twórczość Bachtina, ale ujęcie problemu jest radykalnie odmienne. Za specyficzną cechę aktywnego widzenia artystycznego uważa on tu „uporządkowanie, ukonstytuowanie, uformowanie duszy [bohatera] (jej scalenie)” (E 90). Taki całościowy i finalizacyjny ogląd nie jest możliwy dla podmiotu poznającego w życiu — ani wobec niego samego, ani wobec innych ludzi. W sztuce natomiast

[autor] nie tylko widzi i wie wszystko to, co widzi i wie każdy bohater oddzielnie i wszyscy bohaterowie razem, ale także więcej od nich, przy czym widzi i wie coś takiego, co im jest zasadniczo niedostępne, i w tej właśnie określonej i trwałej nadwyżce [izbytok] widzenia i wiedzy autora znajdują się wszystkie momenty finalizacji [zawierszenije] całości — zarówno bohaterów, jak i wspólnego wydarzenia ich życia, to jest całego utworu. [E 14]

„Finalizacja bohatera” i „nadwyżka świadomości autorskiej” to najważniejsze postulaty w ówczesnej Bachtinowskiej formule „estetycznie produktywnego stosunku autora do bohatera”. (Dodajmy, że dla Bachtina powieść opowiada zawsze autor, chyba że narrator został wyraźnie upostaciowany jako „*rasskazczyk*”, opowiadacz o cechach osobowych różniących się wyraźnie od cech autora.) Określa on tę pozycję trudnym do przetłumaczenia słowem „*wnienachodimost'*” (znajdowanie się na zewnątrz). Zwraca jednak uwagę, że pozycja ta — nazwijmy ją „egzotopią” — często nie zostaje urzeczywistniona, a mianowicie: albo bohater opanowuje autora, albo autor opanowuje bohatera (obdarza go swoją nadświadomością), albo wreszcie bohater sam staje się swoim autorem (tj. interpretuje estetycznie swoje życie). Na tle późniejszych poglądów Bachtina na szczególną uwagę zasługuje sytuacja pierwsza, kiedy to autor „widzi świat zewnętrzny oczyma bohatera i przeżywa od wewnątrz wydarzenia jego życia” (E 18), nie znajdując poza nim aksjologicznego pun-

⁴ M. Gasparow, *M. M. Bachtin w russkiej kulturie XX w.* „Trudy po znakowym sistiemam” t. 12 (1980), s. 113.

ktu oparcia. W rezultacie tło utworu jest nie dopracowane lub nie powiązane z bohaterem, on sam dany nam jest tylko od wewnątrz,

dialogi całkowitych ludzi, gdzie niezbędnymi, artystycznie ważnymi momentami są także ich twarze, ubiory, mimika, otoczenie znajdujące się poza granicami danej sceny — zaczynają przeradzać się w merytoryczną dysputę, w której centrum aksjologiczne mieści się w rozważanych problemach; wreszcie finalizacyjne momenty nie są ujednolicone, nie ma jednolitego oblicza autora, jest on rozproszony lub staje się tylko konwencjonalną maską. [E 20].

Jako przykłady takiego postępowania artystycznego, ocenianego — jak widać — z wyraźną niechęcią, wymienia Bachtin na pierwszym miejscu... głównych bohaterów Dostojewskiego, dalej zaś niektóre postacie Tolstoja, Stendhala i Kierkegaarda. Odrzuca jednak także sentymentalną tendencyjność i ilustracyjną typowość. Postulatem jego jest „zdecydowana, spokojna, niezachwiana i bogata pozycja egzotopii” (E 178), oparta na wewnętrznym spokoju, aksjologicznym zaufaniu do „wydarzenia bytu [*sobytije bytija*]”, do transcendentnej „wyższej instancji, błogosławiącej kulturze” (E 178—179).

Niektóre z tych myśli pojawiają się także w pracach podpisanych nazwiskami Miedwiediew czy Wołoszynow. Autor *Metody formalnej* kładzie nacisk na „wewnętrzną finalizację i wyczerpanie przedmiotu” jako doniosłą i swoistą cechę ideologii artystycznej⁵. Autor *Marksizmu i filozofii języka* z dezaprobatą traktuje narratorską Dostojewskiego i jego kontynuatorów, którzy nie potrafią przeciwstawić subiektywnym stanowiskom postaci — świata bardziej autorytatywnego i obiektywnego; w rozpowszechnieniu się mowy pozornie zależnej i zjawisk pokrewnych dostrzega przejaw krytycznego i relatywistycznego indywidualizmu i kończy swe wywody apelem o słowo ideologiczne „przeniknięte pewną i kategoryczną oceną społeczną, słowo poważne i odpowiedzialne w swej powadze”⁶. Nie pozostawia też czytelnikowi wątpliwości, że klasowym źródłem takiego słowa jest współcześnie proletariat.

Wydaje się, że cała ta konstrukcja teoretyczno-normatywna została w *Problemach twórczości Dostojewskiego* zanegowana. Skonstruował tu autor — jak wiadomo — dwa typy powieści: monologiczną (homofoniczną) i polifoniczną. W pierwszej wszechwiedzący i autorytatywny twórca góruje bezapelacyjnie nad postaciami, kształtuje je jako „twarde, sfinalizowane obrazy rzeczywistości” (PD 104), zamyka w mocnych, ostatecznych ramach swojej interpretacji i oceny. Cały świat powieściowy ukazany jest z jego punktu widzenia. Tylko on jest rzecznikiem idei pełno-

⁵ P. N. Miedwiediew, *Formalnyj metod w literaturowiedienii*. Leningrad 1928, s. 175—176.

⁶ W. N. Wołoszynow, *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka*. W antologii: *Rosyjska szkoła stylistyki. U źródeł współczesnej stylistyki*. Wybór tekstów i opracowanie: M. R. Mayenowa, Z. Saloni. Warszawa 1970, s. 425, 477 (tłum. Z. Saloni).

wartościowej — wyrażonej czy to pośrednio, poprzez zasady budowy świata przedstawionego, czy to bezpośrednio, poprzez komentarz autora lub ideologiczne stanowisko głównego bohatera (tu zwraca Bachtin uwagę, że o autorytatywności sądów tej postaci świadczy ich zgodność, „jednoakcentowość” z autorskim widzeniem świata prezentowanym w samej powieści, a nie z innymi wypowiedziami tegoż autora). „Wiedzącym, rozumiejącym, widzącym w pierwszym stopniu jest sam autor. Tylko on jest ideologiem” (PD 109). Idee przypisywane postaciom występują jedynie jako obiekty odtworzenia typowych czy indywidualnych zjawisk świadomości.

Powieść monologiczną skłonni jesteśmy utożsamić z powieścią auktoralną, ale wniosek taki byłby zbyt pochopny. Bachtin zalicza tu bowiem także niektóre powieści pierwszoosobowe z narratorem kreowanym. Twierdzi np., że w *Córce kapitana* Puszkina opowiadanie bohatera zamknięte jest „w mocnym widnokregu monologicznym” autora, choć widnokrąg ten nie jest kompozycyjnie uzewnętrzniony, bo nie ma bezpośredniego słowa autorskiego. Mimo to punkt widzenia Gryniewa to tylko „c h a r a k t e r y s t y c z n a r z e c z y w i s t o ś ć, bynajmniej zaś nie bezpośrednio znacząca, ważka pozycja znaczeniowa” (PD 76). Nie dowiadujemy się jednak, jakimi sposobami można wykryć i określić ten widnokrąg autorski, gdy autor sam nie zabiera głosu. Budzi też wątpliwości twierdzenie Bachtina, że w powieści monologicznej poglądy włożone w usta postaci albo tracą merytoryczną ważkość i stają się tylko wykładnikami jej charakteru, albo też, jeśli ważkość tę zachowują — nieuchronnie oddzielają się od postaci i stają się jej obce (PD 104).

W opisie powieści monologicznej odnajdujemy bez trudu znane nam postulaty: finalizację bohaterów, nadwyżkę wiedzy twórcy w stosunku do nich, jego autorytatywność (co prawda, bardziej natarcywą niż ta, która była postulowana w rozprawie *Autor i bohater*) — tu jednak opatrzone zostały znakiem minus, potraktowane z krytycznym dystansem.

Bachtin zakreślał szeroko granice powieści monologicznej; właściwości jej rozpatrywał na przykładzie utworów tak wielkiego pisarza jak Tołstoj. W zakończeniu dzieła deklarował jej żywotność i prawomocność, ale czynił to jakby *contre coeur*. W nowym wydaniu (zatytułowanym *Problemy poetiki Dostojewskiego*) powieść tę wyraźnie powiązał z autorytarnym „monologizmem ideologicznym”, który uznaje tylko jedną prawdę i sobie przypisuje monopol jej posiadania (PD 106—107). Jako źródła tego monologizmu wskazywał filozofię idealistyczną, łatwo jednak dostrzec także współczesne konkrety polityczne ukrywające się za takimi sformułowaniami.

Cała sympatia i z trudem ściszana orientacja normatywna Bachtina kierują się w stronę powieści, którą nazwał polifoniczną, zdając sobie zresztą sprawę z metaforycznego tylko użycia tego określenia, niezupełnie zgodnego z jego muzycznym znaczeniem. Bachtin zaakceptował tezę

Łunaczarskiego, że elementy polifonii występują u Rabelais'go, Cervantesa, Grimmelshausena, Balzaka, a w pewnym sensie — także w dramatach Szekspira, ale za twórcę polifonii w pełnym znaczeniu tego słowa uważa Dostojewskiego. Dopiero później i pod jego wpływem rozpowszechniła się ona w powieści całego świata.

Jego artystyczne metody zobrazowania człowieka wewnętrznego, „człowieka w człowieku” — pisał Bachtin w pierwszym wydaniu *Problemów* — ze względu na swój obiektywizm stanowią wzory dla każdej epoki i każdej ideologii. [E 184]

Trzy wielkie odkrycia artystyczne Dostojewskiego tak definiował w notatkach z r. 1961 do przeróbki swojej książki o nim:

Całkowicie nowa struktura obrazu człowieka — pełnokrwista i pełnoznaczna, cudza świadomość, nie wstawiona w finalizującą ramę rzeczywistości, nie finalizowalna niczym, nawet śmiercią, bo sens jego nie może być rozwiązany lub uchylany przez rzeczywistość. [...]. Ta cudza świadomość nie jest wstawiona w ramę świadomości autorskiej, ujawnia się od wewnątrz jako stojąca na zewnątrz i obok; autor wchodzi z nią w stosunki dialogiczne. Autor, jak Prometeusz, tworzy (ściślej: odtwarza) niezależne od siebie samego żywe istoty, z którymi okazuje się na równych prawach.

Drugie odkrycie to zobrazowanie (ściślej: odtworzenie) samorozwijającej się idei (nieoddzielnej od osobowości). Idea staje się przedmiotem zobrazowania artystycznego, ujawnia się nie w płaszczyźnie systemu (filozoficznego, naukowego), lecz w płaszczyźnie ludzkiego wydarzenia.

Trzecie odkrycie twórcy: dialogiczność jako szczególna forma interakcji między równoprawnymi i równoznaczącymi świadomościami. [E 308—309]

Ten lapidarny autoreferat wymaga jednak kilku dopowiedzeń.

1. Bohaterowie Dostojewskiego to przede wszystkim ludzie idei, „czyste głosy”, ukazane w całej swej autentycznej niefinalizacji. Świadomość jest dominantą ich osobowości i na odwrót — każda idea jest upodmiotowiona, jest skondensowaną ekspresją osobowości.

2. Świadomość ta jest wewnętrznie rozszczepiona, skłócona, rozdarta — zdialogizowana i zorientowana dialogowo ku innym świadomościom.

3. Idea u Dostojewskiego to nie składnik abstrakcyjnego systemu i nie tylko fakt świadomości jednostkowej, lecz wydarzenie „rozgrywające się w punkcie dialogicznego spotkania dwóch lub kilku świadomości” (PD 116).

4. Każda idea doprowadzona jest „do maksymalnej siły i głębi, do krańca swej siły przekonawczej”, z rozwinięciem wszystkich tkwiących w niej możliwości (PD 93).

5. Przedstawione idee znajdują się względem siebie w relacji kontrapunktu, tj. dialogicznej przeciwstawności (PD 59), przy czym przeciwstawność ta pozostaje do końca otwarta i nie rozstrzygnięta.

6. Również dla siebie samego autor nie rezerwuje ostatniego słowa, „nie pozostawia istotnej nadwyżki myślowej” (PD 99), jest co najwyżej jednym z równoprawnionych uczestników wielkiego dialogu.

Książka Bachtina powstała w opozycji zarówno do badań formalistów, jak i do wcześniejszych prób utożsamiania światopoglądu Dostojewskiego z ideami jego różnych postaci — czy to buntowników, czy to mistyków. Milcząco przeciwstawił się również Bachtin koncepcji Pieriewierziewa, który w bohaterach Dostojewskiego widział różne wcielenia tego samego charakteru społecznego — histerycznie zbuntowanego lub pokornego reprezentanta upadającego mieszczaństwa. Niemniej jednak tezy Bachtina nie były w literaturze o Dostojewskim absolutną nowością. O afirmacji cudzej świadomości jako pełnoprawnego podmiotu pisał Wiaczesław Iwanow (*Dostojewskij i roman-tragedija*, 1916), o autonomii postaci — S. Askoldow (*Religiozno-eticzeskoje znaczenije Dostojewskogo*, 1922), o centralnym miejscu upodmiotowionej idei i multiperspektywiczności — Boris Engelhardt (*Idieologiczeskij roman Dostojewskogo*, 1924), o wielości równie autorytatywnych pozycji ideologicznych — Otto Kaus (*Dostojewskij und sein Schicksal*, 1923), o dialogowości — Leonid Grossman (*Put' Dostojewskogo*, 1924). Metaforą polifoniczności posłużył się Wasilij Komarowicz (*Roman Dostojewskogo „Podrostok” kak chudożestwiennoje jedinstwo*)⁷. Dopiero Bachtin jednak, cytując oczywiście swych poprzedników, cechy te połączył, powiązał je, częściowo przynajmniej, z konstrukcją artystyczną powieści Dostojewskiego i potraktował jako cechy konstytutywne osobnego gatunku powieściowego. Uczynił to bardzo sugestywnie, ale nie bez przesady, a zarazem, w wielu ogniwach argumentacji, w sposób pobieżny, metaforyczny, nie dający się zoperacjonalizować. Nic więc dziwnego, że koncepcja jego, zwłaszcza po wznowieniu książki, wywołała ze strony badaczy Dostojewskiego sporo zastrzeżeń⁸, których jednak entuzjaści Bachtina-teoretyka na ogół nie biorą pod uwagę.

Bachtin poświęcił najwięcej wysiłku, a zarazem osiągnął bezsporny sukces, analizując wewnętrzną dialogizację rozmyślań i wypowiedzi bohaterów Dostojewskiego (rozmowa z samym sobą, ukryta polemika i dialog z inną osobą, antycypacja jej wypowiedzi, „kontrapunktowe połączenie różnokierunkowych głosów w granicach jednej świadomości” (PD 298) oraz powiązania między jednym spośród głosów wewnętrznych bo-

⁷ Wymieniona praca W. Iwanowa ukazała się w jego książce: *Borozdy i mieży*. Leningrad 1916. Prace S. Askoldowa, B. Engelhardta i W. Komarowicza — w zbiorze: *F. M. Dostojewskij. Stat'i i materiaty*. Pod redakcją A. S. Dolinina. T. 1—2. Moskwa—Leningrad 1922—1924.

⁸ Zob. m. in. A. Łunaczarskij, *O „mnogogolosnosti” Dostojewskogo*. „Nowyj mir” 1929, nr 10. — G. Pospiełow, *Prieuwieliczenija ot uwleczenija*. „Woprosy literatury” 1965, nr 1. — F. W. Jewnin, *O niekotorych woprosach stila i poetiki Dostojewskogo*. „Izwestija AN SSSR”, Otdielenije literatury i jazyka, 1965, z. 1. — B. Mejlach, *Talant pisatiela i processy tworczestwa*. Leningrad 1969, s. 214—288. — W. Dnieprow, *Idiei, strasti, postupki*. Leningrad 1978, passim. — R. Wellek, *Bakhtin's View of Dostoevsky: „Polyphony” and „Carnivalesque”*. „Dostoevsky Studies” 1980.

hatera a jego rozmówcą lub narratorem). Ale te subtelne skądinąd analizy dokonane są w znacznej części na materiale opowiadań Dostojewskiego, w których — według samego Bachtina — polifonia nie występuje, a bohaterowie nie stali się jeszcze ideologami. Tam gdzie analizy te dotyczą wielkich powieści, także dowodzą tylko, jak ogromny jest zasięg ich zdialogizowania, wielo- i równogłosowości, ale jeszcze nie — polifonii, tak jak ją Bachtin rozumiał, tzn. jako nierozstrzygniętego sporu równoprawnionych i pełnowartościowych podmiotów ideologicznych.

Pisząc o nich miał oczywiście na myśli (choć wspomina o tym zaledwie mimochodem — PD 98, 113) tylko pierwszoplanowe postacie owych wielkich powieści — Raskolnikowa, Sonię, Myszkiha, Stawrogina, braci Karamazow... Jak szeroki jest krąg tych postaci — na to pytanie nie otrzymujemy wyraźnej odpowiedzi. W każdym razie obszar polifonii to tylko jeden z kręgów, centralny, ale wewnętrzny w świecie postaci Dostojewskiego. Lecz i o postaciach z tego kręgu wewnętrznego nie można powiedzieć, że to tylko ludzie idei, choćby najgłębiej zinternalizowanej; są to pełne osobowości, przeważnie zakorzenione w glebie obyczajowo-społecznej, a przy tym w ich życiu wewnętrznym liczy się nie tylko ich świadomość, jak chce Bachtin, ale i motywy podświadome.

Trudno też zgodzić się z tezą, że idee przez nich głoszone posiadają w świecie powieściowym pełną suwerenność i nie zostały zhierarchizowane i owartościowane. Bachtin nieprzypadkowo nie interesuje się fabułą powieści Dostojewskiego, apodyktycznie np. stwierdzając, że zakończenia ich są nieistotne, posiadają tylko konwencjonalnie — monologiczny charakter (PD 156). W pierwszym wydaniu dowodził, że fabuła ma tu tylko funkcję służebną — jej epizody pozwalają ujawnić się świadomościom bohaterów, ale kulminacyjne punkty utworu mają charakter pozafabularny (E 183). A tymczasem właśnie poprzez fabułę, zwłaszcza poprzez bankructwo, klęskę czy katastrofę psychologiczno-moralną Raskolnikowa, Stawrogina, Iwana Karamazowa, dokonuje się ocena reprezentowanej przez nich idei. Ocena to oczywiście tylko pośrednia, nie zwerbalizowana, ale względnie jednoznaczna w tym etycznym układzie odniesienia, jaki założyć należy dla wirtualnego odbiorcy powieści Dostojewskiego.

Wysuwając tezę o polifoniczności Bachtin odgradzał się zarazem od koncepcji „bierności” autora, który „tylko montuje cudze punkty widzenia, cudze prawdy, całkowicie rezygnując ze swojego punktu widzenia, ze swojej prawdy” (E 310). Odpierając zarzuty czy nieporozumienia w tej sprawie w drugim wydaniu książki, a obszerniej jeszcze w notatkach do niego, wskazywał, że autor i tu jest aktywny, ale aktywność ta ma szczególny, dialogiczny charakter:

jest to aktywność pytająca, prowokująca, odpowiadająca, wyrażająca zgodę i sprzeciw, itd., jest to aktywność dialogiczna, nie mniej aktywna niż aktyw-

ność finalizacyjna, reifikująca, wyjaśniająca przyczynowo i uśmiercająca, zagłuszająca cudzy głos nieznaczącymi argumentami. [E 310]

Bachtin twierdzi jednak zarazem, że w wielkich powieściach Dostojewskiego wypowiedź narratora utrzymana jest w oschłym tonie protokolarnym, czasem zaś ma charakter jawnie parodystyczny i przedrzeźniający (PD 336). Jeśli jednak — jak chce Bachtin — ów styl protokolarny ma funkcję demaskującą i prowokującą, to tworzy ramę narracyjną nie mniej wyrazistą niż ta, która występuje w powieści monologicznej. Nie przekonuje również teza, że tony parodystyczne lub ironiczne u narratora zrodziły się z replik „ewentualnego dialogu wewnętrznego bohatera z sobą”. W ogóle trudno traktować dosłownie twierdzenie, że wypowiedź autora zorganizowana jest w powieściach Dostojewskiego jako słowo „o postaci obecnej, słyszającej go [tj. autora] i mogącej mu odpowiedzieć” (PD 85). Kontakt narratora z Goladkinem w *Sobowótórze* zanalizowany przez Bachtina jest zbyt słabym na to dowodem. Bachtin powołuje się wreszcie na różnicę między monologiczną „oceną” a dialogiczną „zgoda lub niezgoda” (E 310), lecz przecież zgoda lub niezgoda implikuje ocenę.

Tak więc powieść Dostojewskiego jest mniej polifoniczna, niż chciałby Bachtin. Przy dokładniejszej obserwacji okazuje się też, że powieść wcześniejsza nie była aż tak monologiczna, jak wynikałoby z jego uogólnień. Vautrin czy Bazarow wśród „ideologów”, Anna Karenina, jej mąż czy Wroński wśród innych postaci — oto pierwsze z brzegu przykłady lojalności pisarzy wobec swych bohaterów i równouprawnienia ich racji. Te zastrzeżenia historycznoliterackie nie umniejszają jednak teoretycznej użyteczności pojęć „powieść monologiczna” i „powieść polifoniczna” jako typów idealnych, które w twórczości Tolstoja i Dostojewskiego znalazły wybitne, ale tylko częściowe urzeczywistnienie. Większe wątpliwości budzi ogólna teza Bachtina, że autentyczna polifonia jest niemożliwa w formie dramatycznej. Argument głoszący, że „dramat może być wielopłanowy, ale nie może okazać wielości światów, dopuszcza tylko jeden, a nie kilka systemów odliczenia” (PD 47) — jest nazbyt enigmatyczny. Nasuwa się refleksja wręcz przeciwna: że właśnie forma dramatyczna, dzięki nieobecności głosu autora, stwarza najdogodniejsze warunki dla budowy polifonicznej. Co więcej, właśnie na gruncie dramatu zasada ta znalazła i wiele słynnych realizacji — od *Antyfony* do *Agnes Bernauer* (czytelnik polski wspomni tu również *Nie-Boską komedię*), i teoretyczną artykulację u Hegla i Hebbła jako koncepcja tragizmu równouprawnionych racji i indywidualności.

Wznawiając po 30 przeszło latach książkę o Dostojewskim Bachtin podtrzymał rozróżnienie powieści monologicznej i polifonicznej. Już jednak w rozprawie *Słowo o romanie* (1934—1935) termin „polifonia” w ogóle się nie pojawia, a dwie linie rozwoju powieści wyodrębnione zostały

na innej zasadzie. Słowem-kluczem nie tylko estetyki Bachtina, ale i jego filozofii egzystencji stał się w tym czasie „dialog”, pojmowany bardzo szeroko, w znaczeniu zbliżonym do dialektyki, ale — upodmiotowiony⁹.

Dialogiczna natura świadomości. Dialogiczna natura samego życia ludzkiego. Życie — to znaczy uczestniczyć w dialogu: pytać, słuchać, odpowiadać, zgadzać się itp. [E 318]

— pisał Bachtin w notatkach do przeróbki książki o Dostojewskim. Już jednak w pracy *Marksizm a filozofia języka* dowodził, że dialogiczne jest ze swej istoty każde „słowo”, tj. wypowiedź językowa¹⁰ — bo jest ogniwem w łańcuchu innych wypowiedzi, bo zwraca się ku tematowi już przedtem w słowo ujętemu, bo antycypuje reakcję słuchacza, bo rozumienie tej wypowiedzi przez odbiorcę odbywa się na tle apercypcyjnym wcześniejszych wypowiedzi i samo jest również dialogiem.

Dialogiczny jest również język, jako aktywne współlistnienie różnych „języków” społecznych, wyodrębniających się na zasadzie środowiskowej, zawodowej i terytorialnej, ale także funkcjonalnej, tematycznej, gatunkowej itp. Swoistość każdego z tych „języków” — a używając nowszej terminologii: języków środowiskowych, gwar, stylów funkcjonalnych, tonalnych i gatunkowych — może uzewnętrzniać się w specjalnym słownictwie, w cechach fonetycznych, morfologicznych i składniowych, ale może też ujawnić się w obrębie języka ogólnego przez „przesunięcia semantyczne i doборы leksykalne” (W 169). Bez względu jednak na podstawę wyróżnienia wszystkie te języki są — zdaniem Bachtina — „specyficznymi punktami widzenia świata, formami jego słownej interpretacji, odrębnymi widnokręgami przedmiotowo-znaczeniowymi i waloryzującymi” (W 104), mówiąc krótko: mają charakter ideologiczny. Tezę tę, sformułowaną jeszcze w książce *Marksizm a filozofia języka*, Bachtin stanowczo podtrzymywał, jakkolwiek od czasów dyskusji o językoznawstwie z r. 1950 marksiści ją porzucili, a i współczesna socjolingwistyka wypowiada się w tej sprawie znacznie ostrożniej¹¹. U Bachtina natomiast „język społeczny” zlewa się z wyrażonym w nim światopoglądem:

obraz takiego języka w powieści jest obrazem widnokręgu społecznego, obrazem ideologemu społecznego, który zrósł się ze swoim słowem, ze swoim językiem. [W 168]

⁹ O stosunku dialogu do dialektyki pisał Bachtin: „dialektyka to abstrakcyjny produkt dialogu” (E 318); „dialektyka zrodziła się z dialogu, ażeby znów wrócić do dialogu na wyższym poziomie (dialog osobowości)” (E 364). Ale kategorię dialogowości stosował również do relacji semantycznych między składnikami dzieła literackiego (np. PD 6, W 401, E 296).

¹⁰ „Słowo” oznacza u Bachtina najczęściej tyle co „wypowiedź” — zob. np. PD 246, E 305.

¹¹ Zob. np. D. Heise, *Social Status, Attitudes and Word Connotations*. „Explorations in Sociolinguistics” 1967, nr 4. — A. D. Szwejcer, *Sowriemiennaja socyolingwistika*. Moskwa 1977, s. 98 i in.

Scharakteryzowana tu pokrótce wieloaspektowa i niezbywalna dialogiczność języka może być w wypowiedziach literackich stłumiona bądź uwydatniona. Tłumią ją epos, liryka i dramat (przynajmniej w swej klasycznej formie), uwydatnia ją natomiast powieść. Milcząco przeciwstawiając się tym wszystkim definicjom i charakterystykom powieści, które wysuwają na plan pierwszy jej charakter fabularny i diegetyczny, Bachtin widzi specyfikę powieści w jej mimetycznej dialogiczności. Głównym przedmiotem powieści jest człowiek mówiący i jego słowo (wypowiedź), ściślej — człowiek społeczny i jego język społeczny (w znaczeniu poprzednio wyjaśnionym), co więcej — prawie zawsze, w tym czy innym stopniu, ideolog i jego ideologem (wypowiedź ideologiczna).

Indywidualny charakter i indywidualne losy, i tylko przez nie określone indywidualne słowo są same w sobie obojętne dla powieści. [W 146]

Centralny więc problem stylistyki powieściowej to problem artystycznego zobrazowania języka (W 148). Nieścisła jest tradycyjna formuła, która żąda od powieści, by dawała pełny i wszechstronny obraz epoki; zdaniem Bachtina formułę tę wyartykułować trzeba inaczej:

w powieści winny być przedstawione wszystkie społeczno-ideologiczne głosy epoki, tj. wszystkie w jakimś stopniu istotne języki epoki; powieść winna być mikrokosmosem różnojęzykowości. [222]

Powieść jednak nie od razu stała się „tym, czym jest, [nie od razu] rozwinęła swoje możliwości” (W 220). Romans grecki, romans rycerski, barokowy romans pseudohistoryczny, a więc te wielkie formy narracyjne, dla których terminologia anglosaska ma nazwę „romance”, nie „novel”, ale także sentymentalna powieść psychologiczna w. XVIII — tworzą według Bachtina tzw. pierwszą linię powieści, gdzie panuje jednolity, uszlachetniony język o charakterze ostentacyjnie literackim, wyrażający bezpośrednio intencje autorskie. Polemicznie — a więc dialogicznie — przeciwstawia się on prostackiej różnojęzykowości świata realnego, ale jest to dialog *in absentia*.

Dopiero w drugiej linii rozwojowej powieści europejskiej, antycypowanej przez *Złotego osła* i *Satyrikon*, ukształtowanej przez Rabelais’go i Cervantesa, panującej w w. XIX i XX — realizuje się „autentyczny duch” (W 465) gatunku: następuje „decentralizacja świata słowno-ideologicznego” (W 179), „ujawnia się i aktualizuje dialogiczna natura różnojęzykowości”, języki znajdują się w interakcji i wzajemnie się oświetlają (W 221).

Jest w tej koncepcji pewna analogia do Auerbachowskiej koncepcji realizmu, ale autorowi *Mimesis* chodziło przede wszystkim o zmieszanie stylów różnej wysokości, Bachtinowi — o łącznie różnych „języków społecznych”; „każdy język w powieści to punkt widzenia, widnokrąg społeczno-ideologiczny realnych grup społecznych i ich wcielonych przedstawicieli” (W 223). Rzecz zastanawiająca, że Bachtin większą wagę niż do dialogu uzewnętrznionego (właściwego) przykładu do dialogiczności

wewnętrznej. Przejawia się ona jako konstrukcje hybrydyczne, mowa pozornie zależna, a przede wszystkim „słowo dwugłosowe”. Kategoria ta oznacza „cudzą mowę w cudzym języku, służącą załamaniu wyrażeniu intencji autorskiej” (W 137), obejmuje zaś wypowiedź ironiczną i parodystyczną (tu m. in. należy słowo głupca, łotrzyka i błazna), wypowiedź narratora kreowanego, wypowiedź bohatera będącego częściowym rzecznikiem idei autora, ale także „sprawiedliwie zobrazowane słowo wielkich postaci powieściowych, takich jak Don Kichot, które dzięki tej wewnętrznej dwugłosowości uzyskują wieloznaczeniowość i wiecznotrwałą żywotność” (W 221). Zaznaczmy jednak, że przy tak szerokim traktowaniu „słowa dwugłosowego” — traci się orientację, gdzie przebiega granica między nim a jednogłosowym, tylko „przedmiotowym” słowem postaci literackich, o którym mowa była w *Problemach poetyki Dostojewskiego* (PD 253).

Jednym z języków powieściowych jest słowo autora, które stanowi dla innych interpretujący i oceniający układ odniesienia; niekiedy jednak może go w powieści nie być. Tak np. — zdaniem Bachtina — w *Eugeniuszu Onieginie* prawie nie spotyka się fragmentów, które byłyby „bezpośrednim słowem Puszkina w tym absolutnym sensie co np. w jego liryce czy poematach” (W 415), wszystkie są tylko stylizacjami.

Przypomina Bachtin i tutaj, że autentyczny dialog powieściowy jest nierozstrzygnięty i niefinalizacyjny (W 176), ale nie pojawiają się już kryteria równorzędności i równouprawnienia bohaterów oraz ograniczenie kompetencji autora; co więcej, Bachtin zaznacza, że słowo autorskie „obrazujące i obramowujące cudzą mowę stwarza dla niej perspektywę, rozdziela cienie i światła” (W 170). W stosunku do diady: powieść monologiczna i powieść polifoniczna, koncepcja dwóch linii powieściowych wykazuje więc dość istotne różnice. Powieść drugiej linii zajmuje obszary znacznie szersze niż powieść polifoniczna: bezspornie reprezentują ją *Eugeniusz Oniegin* czy *Ojcowie i dzieci*. W koncepcji powieści polifonicznej najważniejszy był dialog indywidualnych świadomości, „wielogłosowość”, w powieści linii drugiej — wielojęzyczność, tj. dialog różnych języków społecznych. Tu konflikty jednostek to — zdaniem Bachtina — tylko „grzbiety fal żywiołu różnojęzyczności społecznej, żywiołu, który igra i włada ich sprzecznościami, nasycy ich świadomości i słowa swoją istotną różnojęzycznością” (W 139). Toteż analiza stylistyczna powinna:

[ujawnić] w składzie powieści wszystkie orkiestrujące języki, zrozumieć stopień odległości każdego języka od ostatecznej instancji znaczeniowej utworu i rozmaite kąty załamania się w nich intencji [autora], a na koniec, jeśli pojawia się bezpośrednie słowo autorskie, określić dialogizujące je różnojęzyczne tło znajdujące się poza utworem. [W 277]

W książce o Dostojewskim Bachtin wręcz przyznawał, że w wielogłosowych powieściach Dostojewskiego jest znacznie mniej zróżnicowania językowego, tj. „znacznie mniej różnych stylów, języków, dialektów te-

rytorialnych i społecznych, żargonów zawodowych itp. niż np. u pisarzy-monologistów, Lwa Tołstoja, Pisiemskiego, Leskowa i innych” (PD 243), nie przywiązywał jednak większej wagi do tej sprawy, twierdząc, że językowe zróżnicowanie jest w powieści polifonicznej daleko mniej istotne niż w powieści monologicznej, gdzie służy charakteryzowaniu postaci. Natomiast w rozprawie *Słowo w powieści* podkreślił:

Wewnętrzne rozdwojenie (dwugłosowość) słowa, ciężącego ku jednemu i jednolitemu językowi i monologicznie konsekwentnemu stylowi, nigdy nie może być istotne; to tylko — zabawa, to — burza w szklance wody. [W 138—139]

Koncepcja dwóch linii w rozwoju powieści i konstytutywnej funkcji „obrazu języka” nieoczekiwanie znika w nieco późniejszej pracy *Formy wriemieni i chronotopa w romanie* (1937—1938).

Można wręcz powiedzieć — pisze tu Bachtin — że gatunek i odmiany gatunkowe są określone właśnie przez chronotop. [...] Jako kategoria formalno-treściowa określa on w znacznym stopniu również obraz człowieka w literaturze. [W 235]

Już sam jednak dwuczłonowy tytuł pracy dowodzi, że kategoria ta nie została do końca doprecyzowana przez badacza: chronotop jest przecież zespoleniem właściwości przestrzennych i czasowych.

• Analizy Bachtina, skądinąd bardzo pomysłowe, operują jednak — jak widać przy bliższym ich obejrzeniu — pojęciami czasu i przestrzeni w sensie tylko metonimicznym. W istocie mówią bowiem o ukształtowaniu akcji i właściwościach środowiska, w którym się ona rozgrywa (romans awanturniczy: „obcy świat w czasie przygodowym”, romans rycerski: „cudowny świat w czasie przygodowym”, idylla: zacieśnione terytorium rodzime w czasie nieograniczonym, powieść Dostojewskiego: karnawałowe przestrzenie graniczne (próg, schody, ulica) w czasie misteryjnym, powieści Tołstoja: wewnętrzne przestrzenie dworów i pałaców ziemiańskich w czasie biograficznym). Kategoria chronotopu jest ogromnie pojemna: zawrzeć w sobie może całość rzeczywistości przedstawionej, skoro wszystkie jej składniki nie mogą nie mieć wyznaczników czasoprzestrzennych; przykładem tego — rozdział o chronotopie Rabelais’owskim. Z drugiej strony termin ten stosuje Bachtin także do poszczególnych składników świata przedstawionego, takich jak np. spotkanie, droga, zamek, salon. Przeważają tu konstrukcje przestrzenne, mimo że na wstępie badacz stwierdzał prymat czasu w chronotopach literackich. Posługuje się także Bachtin terminem „chronotop” mówiąc o czasoprzestrzennym usytuowaniu dzieła literackiego jako przedmiotu materialnego oraz realnego autora i realnego odbiorcy. Uniwersalność tego terminu umniejsza jego użyteczność: oznacza on po prostu czasowo-procesualne i przestrzenne aspekty dowolnego przedmiotu obserwacji.

Praca o chronotopie nie zawiera wyraźnej typologii powieści; kolejno tylko charakteryzuje różne jej odmiany historyczne, w których zresztą

powtarzają się niekiedy takie same chronotopy, np. w antycznym roman- sie awanturniczo-obyczajowym i w powieści pikarejskiej. Rozprawa ury- wa się na omówieniu *Gargantui i Pantagruela*; uwagi końcowe, dopisane w r. 1973, są skrótowe i fragmentaryczne. Być może z pracy tej wyrosła książka poświęcona Rabelais'mu. Na pewno zaś była ona studium przy- gotowawczym do zaginionej monografii *Roman wospitanija i jego zna- czenie w historii realizmu* (1936—1938). W innych zachowanych materia- łach do tej książki naszkicował Bachtin historyczną typologię powieści opartą przede wszystkim na różnicach w budowie postaci głównego boha- tera; pozostałe wyznaczniki odmian gatunkowych to fabuła („siużet”), czas i przestrzeń („zobrazowanie świata”). W powieści wędrowek (m. in. utwory Apulejusza i Petroniusza, powieść pikarejska, powieści Defoe i Smolletta) bohater to tylko „punkt poruszający się w przestrzeni, po- zbawiony istotnych cech charakterystycznych i sam w sobie nie znajdu- jący się w centrum uwagi artystycznej pisarza” (E 188), w powieści prób (gdzie należy romans grecki, romans rycerski, romans barokowy, powieść gotycka i psychologiczna powieść sentymentalna) bohater jest już określo- ny, czasem wyidealizowany, ale od samego początku — gotowy i nie- zmienny; przejścia życiowe są tylko wypróbowaniem i sprawdzeniem jego charakteru. W powieści biograficznej (do której włączone zostały antycz- ne biografie, wczesnochrześcijańskie „wyznania”, żywoty świętych; z utworów ściśle powieściowych wymienia Bachtin tylko *Toma Jonesa*) bohater posiada cechy zarówno pozytywne, jak i negatywne, ale przez cały czas niezmiennie. W powieści edukacyjnej wreszcie (sięgającej od *Cyropedii* do *Czarodziejskiej góry*) bohater staje się „wielkością zmien- ną”. W jednym z nurtów tej powieści, najpóźniejszym, realistycznym, który reprezentują np. *Gargantua i Pantagruel*, *Simplicissimus*, *Wilhelm Meister*, „stawanie się człowieka” następuje w nierozzerwalnym związku z historycznymi przemianami świata. Takie są, zdaniem Bachtina, naj- ważniejsze sposoby kształtowania bohatera powieściowego do końca w. XVIII; przygotowują one „syntetyczne formy powieści, zwłaszcza rea- listycznej” w. XIX (Stendhal, Balzak, Dickens, Thackeray); zauważmy jednak, że poprzednio zaliczył Bachtin powieści Stendhala i Balzaka, a także Dostojewskiego do powieści próby (E 195).

Systematyka powieści jest tu skorelowana z głównymi fazami jej historycznego rozwoju, prowadzącymi od przedstawienia człowieka bez właściwości w różnorodnym, ale statycznym i zdezintegrowanym świe- cie — do przedstawienia człowieka, który staje się określoną osobowością w świecie zmieniającym się i uhistorycznionym. Bachtin nie tai, że ta właśnie odmiana jest estetycznie najbardziej dojrzała i produktywna. Można by nazwać ją powieścią dialektyki człowieka i historii; jest bliska tej koncepcji „wielkiego realizmu”, jaką formułował w tych latach Györ- gy Lukács, np. w swym studium o powieści historycznej. O opozycji mo- nologizmu i polifonii, jedno- i wielojęzykowości nie ma tu w ogóle mowy.

W odmianie tej pojawia się wielojęzyczny Rabelais, ale nie byłoby w niej chyba miejsca dla Dostojewskiego, którego bohaterowie charakteryzowani byli przecież jako niesfinalizowani, ale zarazem intelektualnie „gotowi” od samego początku (PD 321). Znajduje się tu natomiast niewątpliwie monologiczny *Wilhelm Meister* Goethego.

Materiały do książki o powieści edukacyjnej nie zostały jednak przez Bachtina opublikowane. Dał natomiast w ostatnich latach życia autorską sankcję i swej książce o Dostojewskim, i rozprawie *Słowo w powieści*. Do książki o Dostojewskim włączył wszakże rozdział nowy, *Gatunkowe i fabularno-kompozycyjne właściwości utworów Dostojewskiego*, w którym zasugerował jeszcze inną typologię powieści:

Mówiąc w sposób trochę uproszczony i schematyczny, można powiedzieć, że gatunek powieściowy ma trzy główne źródła [korni]: epeiczne, retoryczne i karnawałowe. W zależności od dominowania każdego z nich tworzą się trzy linie w rozwoju powieści europejskiej: epicka, retoryczna i karnawałowa (między nimi istnieją oczywiście liczne formy przejściowe). [PD 145]

Z retoryką wiązał Bachtin zapewne miłosny romans grecki, z epiką — heroiczny romans barokowy. Na linii karnawałowej (którą na tej samej stronicy nazywa również „dialogiczną”) umieszczał tak Rabelais’ego, jak i Dostojewskiego. Wywodził ją z przedpowieściowej grupy antycznych gatunków serio-komicznych, takich jak dialog sokratyczny i satyra menippejska. Dialog sokratyczny wystarczyłby, aby wskazać rodowód dla polifonicznych cech powieści Dostojewskiego: traktowanie postaci jako ideologów, organiczne zespolenie idei z jej nosicielem, polemiczną konfrontację różnych stanowisk jako drogę do prawdy. Ale dialog sokratyczny, mimo swych komicznych elementów, nie motywował jeszcze pojęcia „linia karnawałowa”, nie tworzył też wspólnej „archaiki gatunkowej” dla powieści Rabelais’go i Dostojewskiego. Grunt taki tworzyła natomiast satyra menippejska, wyrastająca z ludowych źródeł, dzięki takim swym cechom, jak udział żywiołu komicznego, elementy skrajnego naturalizmu, tworzenie wyjątkowych sytuacji fabularnych celem prowokowania i wypróbowania idei filozoficznych, fantastyka eksperymentalna, utopia społeczna, aktualność, wielostylowość i wielotonacyjność, charakterystyczne dla drugiej linii rozwojowej powieści.

Na tym podłożu gatunkowym u obu pisarzy powstaje wizja świata jako bytu ambiwalentnego i niesfinalizowanego (TR 472). Słowo Rabelais’go jest „dwutonowe”, zawiera pochwałę i obelgę, świat ulega tu „wesołej relatywizacji”, groteskowy realizm ukazuje „stawanie się”, wzrost, wieczną niefinalizację, niegotowość bytu; dlatego umieszcza on w swych obrazach jednocześnie „oba bieguny stawania się — to, co odchodzi, i to, co nowe, to, co umiera, i to, co się rodzi” (TR 61). U Dostojewskiego żywioł śmiechu ulega redukcji — pozostaje jednak zasada ambiwalencji, eliminująca „wszelką jednostronność, dogmatyczną powagę

(i w życiu, i w myśli) i wszelki jednostronny patos" (PD 223); w jego świecie także „wszystko żyje na samej granicy ze swoim przeciwieństwem" (PD 238) — miłość z nienawiścią, wiara z ateizmem, szlachetność z podłością. Zarazem świat ten jest „otwarty i wolny, wszystko jeszcze jest przed nim, i zawsze tak będzie" (PD 223).

Zostawmy specjalistom odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu taka, skarnawalizowana wizja świata u Rabelais'go wywodzi się — jak chciał Bachtin — z ludowej kultury śmiechu, w jakim stopniu zaś — wbudowana była w mechanizm równowagi społecznej mieszczący się w kulturze oficjalnej¹². A także — w jakim stopniu tak „zrabelaisowany" autor *Zbrodni i kary* jest Dostojewskim autentycznym. W każdym jednak razie — pod historycznymi wywodami odczytać można łatwo przesłanie Bachtina do współczesności — gloryfikację życia swobodnego, różnorodnego i twórczego, myśli niepodległej wobec wszelkiego dogmatu.

Nas interesuje tu jednak przede wszystkim sprawa inna: wykrystalizowanie się nowej koncepcji gatunku powieściowego, afirmowanego przez Bachtina. Jest w niej i dialog równouprawnionych świadomości, i dialog różnych języków społecznych, i dialektyka stawania się jednostki i historii. Ale na plan pierwszy wysuwa się teraz uniwersalna dialektyka ambivalencji i transformacji bytu i myślenia.

Wszystkie te cztery wątki wystąpiły w rozprawie *Epos i roman* (1941), syntetyzującej poglądy autora na gatunek powieściowy przez paralelę z eposem antycznym. Właściwie jednak nie o całość powieści tu mowa, lecz tylko o tej jej odmianie, którą Bachtin akceptuje jako pełną realizację możliwości gatunku. Najslabiej wystąpił tu aspekt polifoniczny powieści; Bachtin zaznacza tylko:

obrazujące słowo autorskie znajduje się tu w jednej płaszczyźnie ze zobrazowanym słowem bohatera i może wstąpić z nim (ściślej: nie może nie wstąpić) w dialogiczne korelacje i hybrydyczne połączenia. [W 470]

Krótko, ale zdecydowanie powtarza badacz tezę o wielojęzykowości powieści, nazywając ją teraz „stylistyczną trójwymiarowością" (omówił ją zresztą oddzielnie w rozprawie *Iz priedistorii romannogo słowa*, 1940). Ze szczególnym naciskiem natomiast eksponuje powieściową dialektykę człowieka i świata. U źródeł jej umieszcza „radikalną zmianę współrzędnych czasowych obrazu literackiego" i „nową sferę budowy tego obrazu, a mianowicie sferę maksymalnego kontaktu z terażniejszością (współczesnością) w jej niesfinalizowaniu" (W 455).

¹² Zob. A. Guriewicz, *Śmiech w narodowej kulturze Średniowiecznej*. „Woprosy literatury" 1961, nr 6. — S. Balbus, *Propozycje metodologiczne M. Bachtina i ich teoretyczne konteksty*. W: M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Goreniewie. Opracowanie [...] S. Balbus. Kraków 1975, s. 52—54. — A. Zagajewski, *Śmiech i powaga*. W: *Drugi oddech*. Kraków 1978.

Z takiego stanowiska świat ukazuje się jako „stawanie się, jako nie-przerwany ruch w realną przyszłość, jako jednolity, wszechogarniający i niesfinalizowany proces” (W 473); pod względem formalnym tę istotnościową niesfinalizację winna rekompensować finalizacja zewnętrzna, zwłaszcza fabularna (w książce o Dostojewskim — zlekceważona, PD 256). Odrzucenie dystansu epickiego i przesunięcie obrazu człowieka z planu odległego w sferę bezpośredniego kontaktu, inaczej mówiąc — zastąpienie mitu i tradycji przez obserwację i swobodną fikcję, pociąga za sobą nie tylko „familiaryzację”, ale i językowo-ideologiczną indywidualizację, zdynamizowanie i rozwarstwienie psychologiczne postaci literackiej: pisarz ujawnia w niej nieprzystawalność różnych jej aspektów, sprzeczności między człowiekiem wewnętrznym — dla siebie samego, i człowiekiem zewnętrznym — dla innych, między osobowością bohatera a jej losem i sytuacją. „Człowiek — pisze Bachtin — jest albo większy od swego losu, albo mniejszy od swego człowieczeństwa” (W 479) — nie może go w pełni zrealizować.

Wyjątkowa rola powieści w rozwoju literatury polega na tym, że jest to jedyny gatunek „wciąż szukający, wiecznie badający sam siebie i przebudowujący swoje ukształtowane formy” (W 482), nigdy nie gotowy, proteuszowy, pozbawiony kanonu (Bachtin powtarza tu tezy krytyki romantycznej, m. in. F. Schlegla), ze swej istoty — dialektyczny, więc najbardziej adekwatny wobec dialektyki bytu. Pozostaje on zarazem w szczególnie intensywnej interakcji z innymi gatunkami: wchłania w siebie i żywi się gatunkami pozaliterackimi, oddziałuje na inne gatunki literackie, oswobadzając je od przeżytych konwencji: ich upowieściowieniu sprzyja ich odnowa.

Ta powieść *in optima forma* rodzi się — zdaniem Bachtina — wtedy, gdy sytuacja historyczna umożliwia i wywołuje reorientację ku przyszłości, a więc na granicach dwóch epok. Pierwsze jej próby pojawiają się na granicy klasycznego antyku i hellenizmu, dalszy rozwój — na przełomie średniowiecza i odrodzenia, pełna dojrzałość — w twórczości Dostojewskiego, a więc z nastaniem formacji kapitalistycznej (PD 26). Ale proces przemian powieści nie jest zakończony. Współczesność z jej komplikacjami, a zarazem — wzrostem „ludzkich wymagań, rozwagi i krytycyzmu” otwiera przed nią — pisał Bachtin w r. 1941 — nowe możliwości rozwojowe (W 483).

Tak więc Bachtinowska teoria powieści okazuje się zarazem i gloryfikacją tego gatunku, i programem literackim, nadto zaś — zawołanym *credo* filozoficznym. W swoim rozwoju wzbogaca się o coraz to nowe motywy, które dawnych nie eliminują, ale stopniowo jakby odsuwają je na plan dalszy: po polifonii pojawiają się kolejno wielojęzykowość, dialektyka jednostki i historii, wreszcie dialektyka bytu i myśli. Bachtinowska teoria powieści polifonicznej jest w swej istocie — polifoniczną teorią powieści.