

Teksty Drugie 1996, 6 , s. 31-51



# **Formy zwyczajności: Bachtin, prozaika i liryka**

Clare Cavanagh

Tłum. Paweł Wawrzyszko

*Clare Cavanagh*

**Formy zwyczajności:  
Bachtin, prozaika i liryka**

Mieszkam w pałacu Możliwości —  
Piękniejszy to dom od Prozy —  
O wiele więcej okien —  
Drzwi można szerzej otworzyć —

Wnętrza — jak starych Cedrów —  
Objąć Okiem się nie da —  
A w górze Wieczny Pulap —  
Kopuła Nieba —

Goście — Najwyborniejsi —  
A jedyne Zajęcie —  
Zamykać w objęciu wąskim  
Obfite Raju naręcze —<sup>1</sup>

Emily Dickinson

**Kształtowanie zwyczajnego**

W eseju *Słowo w powieści* (1934–1935) Michaił Bachtin obraca poezję w figurę stanowiącą tło kontrastowe, czy raczej w kozła ofiarnego w stosunku do swego właściwego bohatera

---

<sup>1</sup> E. Dickinson *100 wierszy*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1990, s. 83.

„dialogicznego” — fikcji prozatorskiej, a ściślej — powieści. W ujęciu Bachtinowskim rola poety sprowadza się do zamykania kramu w obliczu karnawału świętowanego przez powieściopisarza. Poeta jest równie stanowczo monotematyczny jak jego wiersze — jednogłosowe; unika wrzawy życia społecznego oraz językowej kakofonii, zasilających sztukę powieściopisarza. Pewnie bardzo podejrzanym dla badacza Europy Wschodniej jest to, że Bachtinowski poeta, ze swą niezłomną wizją hierarchiczną, dokłada starań, by utrzymać społeczne *status quo*, które powieściopisarz tak usilnie próbuje podważyć. Jeden z najznakomitszych interpretatorów Bachtina, Gary Saul Morson, umieścił ostatnio to przeciwstawienie poezji prozie w samym sercu pewnej filozofii życia i sztuki, którą nazywa „prozaiką”, i odróżnia od tradycyjnej poetyki. W niniejszym eseju chcę zasugerować, że nie proza, lecz właśnie poezja liryczna — w niektórych ze swych wcieleń — jest gatunkiem idealnie artykułującym wizję świata nazywaną przez Morsona — w ślad za Bachtinem — „prozaiką”. W rzeczy samej, będę tu argumentować — z całym szacunkiem dla Bachtina — że poezja liryczna jest najlepszym z możliwych środków badania kluczowych rodzajów zwyczajności i doświadczenia codziennego, których powieść — w jej rozwlekłym wcieleniu Bachtinowskim — nie jest w stanie przyswoić.

Na wstępie mojej polemiki z tą szczególną odmianą „powieściowego imperializmu” po definicję prozaiki zwrócę się do Morsona. W eseju *Prozaika: wprowadzenie do nauk humanistycznych* wyjaśnia on, że prozaika „jest przede wszystkim sposobem myślenia o ludzkich wydarzeniach, skupiającym się na zwyczajnych, nieuładzonych, popolitych faktach życia codziennego, na tym, co prozaiczne”.<sup>2</sup> Ten prozaiczny światopogląd przeciwstawia Morson wszelkim teoriom — lingwistycznym, literackim, psychologicznym czy ekonomicznym — które pretendują do posiadania uniwersalnego klucza otwierającego wszystkie nie uładzone tajemnice świata. Powieść zaś — nie dramat czy liryka — jest gatunkiem najlepiej przygotowanym do sportretowania owego nieładu, który stanowi z kolei najmocniejszą refutację wszelkich tego typu totalizujących teorii. „Fakty prozaiczne — dowodzi Morson — najlepiej są przedstawiane w sztuce prozatorskiej”.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> G. S. Morson *Prosaics: An Approach to the Humanities*, „The American Scholar” 1988, s. 515–516.

<sup>3</sup> Tamże, s. 516.

Gdzie indziej jest jeszcze bardziej kategoryczny: „Tylko wielka proza potrafi wyrazić prozaiczny sens życia”.<sup>4</sup>

Wiele elementów tej teorii — w kształcie wypracowanym tutaj oraz w książce Morsona i Caryl Emerson *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (1990) — jest mi bliskich. Jest jednak w wizji Morsona, i Bachtina, jedna luka, która — jak myślę — odkrywa niedostatek ich koncepcji sztuki prozatorskiej i pozwala temu, co liryczne wkraść się do uprzywilejowanego królestwa prozaiki. „Zwyczajność [ordinary]” i „nieład” idą w parze w definicji prozaiki podanej przez Morsona. Słownik przypomina nam jednak, że samo słowo *ordinary* ma korzenie w porządku [order], a nie w nieładzie; pochodzi od łacińskiego *ordinare*, co znaczy „porządkować”. To zaś może posłużyć za przypomnienie, że — podobnie jak „twórcze myślenie” czy „bycie ludzkim” w filozofii Bachtina — „zwyczajność” nie jest dana, lecz osiągnana; że musimy podjąć się — w słowach Stanleya Cavella — nieustannego „poszukiwania zwyczajności”, by uzyskać/pojąć sens naszego codziennego życia.<sup>5</sup> Innymi słowy, musimy się cholernie napracować, by zrobić ze świata zwyczajne, porządne miejsce do życia, a to wymaga ciągłej uwagi, zwracanej nie na sam tylko nieład świata, lecz na rodzaje porządków — czy to osobistych, czy społecznych, odziedziczonych czy stworzonych — których używamy do nadawania codziennemu życiu jego zrozumiałego kształtu.

Taka idea nie jest obca ani prozaice Morsona, ani filozofii Bachtina — tak jak przedstawia ją ten pierwszy wraz z Caryl Emerson. W wizji Bachtina — jak zauważają — „porządek nigdy nie jest kompletny i zawsze wymaga pracy. Jest z a d a n i e m, p r o j e k t e m, ciągle trwającym i nigdy nie dokończonym; zawsze przeciwstawia się nieładowi świata”.<sup>6</sup> Jednak nieład właśnie, a nie porządek, jest silniejszą stroną workowatych powieści-monstrów sławionych przez Bachtina i Morsona. U c i e l e ś n i a j ą one nieład — tak przynajmniej sugeruje Morston — zaś drobne, próbne uporządkowania, którymi nadajemy strukturę naszemu codziennemu życiu, powieści te tylko r e p r e z e n t u j ą, poprzez swe postaci i fabuły. Taka wizja prozaiki dotknięta jest tym, co można nazwać „błędem mimetyzmu” — co sugeruje się w ten sposób, że jedyne dzieła sztuki radzące sobie w sposób adekwatny z drobiazgami kształtującymi nasze codzienne decyzje

<sup>4</sup> G. S. Morson, C. Emerson *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford 1990, s. 309.

<sup>5</sup> S. Cavell *In Quest of the Ordinary*, w: M. Eaves, M. Fischer *Romanticism and Contemporary Criticism*, Ithaca 1986, s. 183–213.

<sup>6</sup> G. S. Morson, C. Emerson *Mikhail Bakhtin*, s. 139.

i zachowania to takie, które dają bezpośredni obraz takich wyborów, zachowań i szczegółów. Innymi słowy, jeśli widzimy Dolly Obłońską rozważającą, jak najlepiej wykształcić swe dzieci albo jak dać sobie radę z mężem Stiwą schodzącym na złą drogę, jeśli jesteśmy świadkami rozmyślań Raskolnikowa, czy dać kopiejkę żebrakowi, albo widzimy generała Kutuzowa drzemającego na naradzie, wtedy jesteśmy w królestwie prawdziwie prozaicznej/prozatorskiej sztuki.

Poezja liryczna działa zaś zupełnie inaczej. Wiersze nie ucieleśniają ani chaosu, ani porządku, lecz dokładnie to, co Bachtin nazywa „siłą formotwórczą”, która jest katalizatorem twórczej postawy tak w życiu codziennym, jak w sztuce, i zbiega się z „pragnieniem tworzenia formy”, które Mandelsztam widzi jako impuls rodzący wszelką poezję.<sup>7</sup> Znaczy to, że wiersze liryczne biorą swój kształt nie z jakiegoś ustalonego i skończonego repertuaru skamieniałych form poetyckich, lecz z tego samego nierozstrzygującego impulsu do tworzenia porządku, który przenika nasze nie kończące się poszukiwanie zwyczajnego w życiu codziennym. Dobrze byłoby pamiętać w tym kontekście, że samo słowo „poeta” wskazuje w grece nie na jakiegoś zaświatowego kapłana czy proroka, lecz zwyczajnego „wytwórcę” — *poietes*. A to, co poeta wytwarza, to opowiadanie, zaś jego cegiełka — zwrotka [*stanza*] zbiega się ze słowem włoskim oznaczającym „miejsce postoju” albo „pokój”, wywodzącym się z kolei z łacińskiego *stantia* — „miejsce zamieszkania”. Jeśli zestawimy te dwie etymologie, wynikiem będzie coś zasadniczo odmiennego od Bachtinowskiego poety archetypowego, podejmującego swe „utopijne” dążenie, by „mówić w sposób pozaczasowy” z „rajskiego świata”, „oddalonego od mało ważnej rutyny życia codziennego”.<sup>8</sup> Ów poeta nie jest uciekinierem z rzeczywistości. Jest raczej „budowniczym domu” czy „domo-twórcą”, który sztukuje zwrotkę do zwrotki, pokój do pokoju w swym niekończącym się poszukiwaniu form adekwatnych dla ludzkiej egzystencji na ziemi.

Wedle Bachtina, „duża część tworzenia poezji polega na odarciu języka ze śladów teraźniejszości, bieżącego i przemijającego życia codziennego”.<sup>9</sup> Richard Poirier w swej książce o Robercie Froście daje lepszą definicję pracy poety (i czytelnika), nazywając ją „pracą poznawania”.<sup>10</sup> „Przygodność historii oraz nieład codziennego życia”

<sup>7</sup> Tamże, s. 191; O. Maldelstam *The Complete Critical Prose and Letters*, ed. J. G. Harris, Ann Arbor 1979, s. 409.

<sup>8</sup> G. S. Morson, C. Emerson *Mikhail Bakhtin*, s. 322–323.

<sup>9</sup> Tamże, s. 322.

<sup>10</sup> R. Poirier *Robert Frost: The Work of Knowing*, Oxford 1977.

nie zostają „odcedzone przez myśl” — jak chciałby Bachtin — skutkiem rygorystycznych, wysublimowanych wymagań poetyckiego stylu i *metrum*.<sup>11</sup> Przeciwnie, poeta myśli przygodnościami życia poprzez formy poetyckie — myśli o samych formach w trakcie ich konstruowania. Stają się one analogonami „zwyczajnych” konstruktów, których używamy jako przewodników po nieładzie życia codziennego. Iwan Turgieniew, w trakcie przygotowywania do druku liryków Fiodora Tiutczewa, wygładził wszystkie udużnienia jego ekspresyjnie nieregularnej metryki. Skłonna byłabym twierdzić, że Morson i Bachtin podzielają podobnie „powieściową” wizję poezji lirycznej.<sup>12</sup> Bachtin może oskarżyć poetę o odarcie z resztek codzienności, dokonane w poszukiwaniu jakiegoś idealnie „monologicznego” głosu lirycznego. W rzeczywistości jednak to sam Bachtin dokonuje takiego odarcia. W poszukiwaniu doskonałego tła dla uwydatnienia idealnie nie ułożonej powieści Bachtin pomija we współczesnej poezji jej wysoce samo-świadome i samo-krytyczne użycie środków poetyckich. Podobnie jak poeci romantyczni i poromantyczni krytykują swe utopijne aspiracje w trakcie ich artykułowania, tak też forma i styl w poezji współczesnej nabierają znaczenia zarówno poprzez różne formy naruszania i rewidowania bardziej tradycyjnej struktury i sposobu wysłownienia, jak też poprzez zgodność z nimi. Owo zaś napięcie między konwencją a indywidualnością zgadza się w zupełności ze sposobami, jakimi jednostki w teorii Bachtina odciskają swe piętno na już istniejących formach i znaczeniach języka; innymi słowy, ze sposobami, których używamy, by obrócić to, co „dane” w to, co „stworzone”. Zjawisko to może niezupełnie jest dialogiem Bachtinowskim — a też nie miało nim być — lecz daleko mu także do „naiwnie” monologicznych aspiracji, jakie Bachtin przypisuje liryce w *Słowie w powieści* i gdzie indziej.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> G. S. Morson, C. Emerson *Mikhail Bakhtin*, s.323.

<sup>12</sup> Szczególnie sztywne odczytanie rytmu poetyckiego przez Bachtina jest kluczem do jego rozumienia, lub niedorozumienia, liryki w *Słowie w powieści*. Rytm poetycki funkcjonuje wedle Bachtina jako rodzaj monstrualnego metronomu, który poddaje co bardziej nieprzewidywalne wzory z życia swemu monotonnemu taktowi. „Rytm, wytwarzając bezpośrednią zależność każdego elementu do akcentowanego systemu całości (...) tłumi te społeczno-językowe światy i postawy, które potencjalnie niesie ze sobą słowo, w każdym razie rytm stawia im określone granice, nie pozwala im się rozwinąć, zmaterializować”; *Słowo w powieści*, w: M. Bachtin *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 128.

<sup>13</sup> I rzeczywiście, podana przez Morsona i Emersona definicja Bachtinowskiego „zgrupowania”, które przeciwstawiają bardziej totalizującemu pojęciu „systemu”, nie jest złym opisem funkcjonowania formy w poezji lirycznej. „Dla Bachtina — piszą — poszczególne elementy

Ogólnie rzecz biorąc, romantyzm obrywa cięgi w „prozaicznej” filozofii Bachtina i Morsona. Opisy romantycznego poety i jego natchnienia, które można odnaleźć w ich pismach, jak też w *Creation of a Prosaics*, są gruntownie upowieściowione. Czyta się je jak portrety pisarzy romantycznych i ich dzieł, odnajdywane w powieściach realistycznych, tworzonych, gdy romantyzm i wszystko, co oznaczał, stało się czymś na kształt kliszy — w dużej mierze (warto dodać) w wyniku wysiłków czynionych w tychże powieściach, które zdobyły uwierzytelnienie swego realizmu przez wyśmianie „nierealistycznej” wizji świata ich własnych prekursorów. Wyniesienie natchnienia ponad uczciwy wysiłek, *Sturm und Drang* ponad codzienną harówkę, nie odważymionej namiętności ponad małżeńskie przywiązanie, nieskrępowanej wolności ponad odpowiedzialność społeczną, wybujałego indywidualizmu ponad rozważną wspólnotowość — te właśnie opozycje wyznaczają wedle Bachtina i Morsona wartości oraz światopogląd poety romantycznego oraz poezji w ogóle.

Jest to jednak w najlepszym razie tylko jedna strona obrazu. Znaczące jest w tym kontekście, że Morson i Emerson cytują tylko jednego poetę romantycznego, Percy Bysshe Shelleya z *Obrony Poezji* (1821), by wesprzeć Bachtinowską wizję liryki.<sup>14</sup> Pod wieloma względami pozycje przyjęte przez Shelleya w *Obronie* wydają się być ukształtowane na zamówienie Bachtinowskiej rozprawy z liryką (nie będę tutaj rozwijać tego wątku). Jednakże inny, równie ważny dokument romantyzmu — *Przedmowa do Ballad lirycznych* (1802) Williama Wordswortha — nie zostaje nawet wspomniany w *Creation of a Prosaics*. A szkoda, bo *Przedmowa* Wordswortha otwiera — jak sądzę — drogę do jakiegoś rodzaju dialogu między prozaiką i poezją.

Wiele jest rzeczy w *Przedmowie*, które wspierają podejrzliwość Bachtina wobec liryki — np. uparcie podkreślając zdolność poety do podsluchiwania prawd wiecznych oraz wysławiania niezmiennego porządku natury, Wordsworth dostarcza bogatych argumentów rzeczownikowi prozaiki w jego procesie wytoczonym poezji. Jednakże inne elementy poetyckiego credo Wordswortha mieszają szyki Bachtinowskiej wizji poety–kapłana nie z tego świata, który obcuje z prawdami wiecznymi i wystrzega się otaczających go przyziemnych istot.

---

wchodzą w interakcję z istniejącymi zgrupowaniami, które z kolei są modyfikowane przez interakcję z innymi zgrupowaniami. Poszczególne elementy są również nieustannie oddzielane od zgrupowań, ponownie się łączą i formują podstawę dla jeszcze mniej przewidywalnych interakcji”; G. S. Morson, C. Emerson *Mikhail Bakhtin*, s. 45.

<sup>14</sup> Tamże, s. 45.

Prawdziwa poezja — podkreśla Wordsworth — rodzi się nie z górnej inspiracji, lecz ze „zdrowego rozsądku”, a sam poeta, prosty „człowiek przemawiający do ludzi”, dokłada starań, by poprzez swą poezję wzmocnić „bezpośrednie, nawykowe współodczuwanie łączące nas z bliźnimi”. By to osiągnąć, wybiera on „zdarzenia i sytuacje życia codziennego” i przedstawia je, najlepiej jak potrafi w „języku rzeczywiście używanym przez ludzi”, zakorzenionym w „mowie potocznej”, w „powtarzających się doświadczeniach i prawdziwych uczuciach”, gdyż tylko taka mowa może posłużyć do utrzymania „czytelnika w towarzystwie ludzi”. Poeta staje się poetą — podkreśla Wordsworth — nie mocą boskiego wyboru, lecz po prostu dlatego, że posiada pewne zdolności i „myślał też długo i poważnie” nad światem wokół siebie.<sup>15</sup> Te n poeta zapracowuje na swoje słowa.<sup>16</sup>

Puszkina — poprzez to, co Błok nazwał jego „radosnymi prawdami zdrowego rozsądku”<sup>17</sup> — położył fundament takiej właśnie „prozaicznej” poetyki w tradycji rosyjskiej. Niewielu jednak znalazł w tym naśladowców. Może właśnie dlatego Bachtin wydaje się zapominać o tym, co nazywam wątkiem „prozaicznym” poezji romantycznej i poromantycznej. Wordsworth zaś zapoczątkował w poezji anglo-amerykańskiej „prozaiczny” wątek, który także i dziś znajduje wielkich spadkobierców. Thomas Hardy, Robert Frost, William Carlos Williams, Philip Larkin, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, a ostatnio Seamus Heaney — wszyscy oni wypracowują swoje własne warianty poetyki „zdrowego rozsądku”, po raz pierwszy zaproponowanej przez Wordswortha.<sup>18</sup> Chciałabym przejść teraz do kilku przykładów owego „prozaicznego” wątku poezji, by zilustrować to, co wcześniej opisywałam jako odnajdywanie przez poetę w jego własnych formach analogonów wobec rutyny i zwyczajów kształtujących naszą codzienną egzystencję.

<sup>15</sup> W. Wordsworth *Przedmowa do „Ballad lirycznych”*, w: *Manifesty romantyzmu*, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975. Cytowane fragmenty pochodzą ze stron 45, 46, 47, 49, 52 (z wprowadzoną przez nas jedną, drobną korektą — Red.).

<sup>16</sup> Badacze angielskiego romantyzmu zauważyli pokrewieństwo między Bachtinowską „prozaiką” i poezją Wordswortha. Zob. Bachtinowskie odczytanie jego liryków oraz streszczenie prac stosujących teorie Bachtinowskie do praktyk romantycznych w Anglii; w: D. Bialostocky *Wordsworth, Dialogics, and the Practice of Criticism*, Cambridge, 1992, s. 55–78.

<sup>17</sup> A. Błok *O naznaczeniu poeta*, w: *Sobranie soczinenij*, Moskwa 1962, t. 6, s. 168.

<sup>18</sup> W *The Claim of Reason* (1979) Stanley Cavell przypisuje romantyzmowi zasługę „odkrycia, że to co codzienne, jest wyjątkowym wyczynem” (cytowany przez Michaela Fischera w *Stanley Cavell and Literary Skepticism*, Chicago 1989, s. 157).



*Wolne miejsca (5)*

Świeżo zdjęte ze sznura, chłodne prześcieradła  
Przez swój chłód wydawały się ciągle wilgotne,  
Lecz gdy chwytalem płótno z dwóch rogów i z nagła  
Naciągałem — wzdłuż brzegów i po ich przekątnej —  
W kierunku do niej przeciwnym, gdy potem  
Nasze wspólne strzepnięcie materiał wzdymało  
Jak żagiel — trzaskał suchym, falistym łopotem.  
Więc składaliśmy płótno i przez chwilę małą  
Dłoń dotykała dłoni, jakby się nie stało  
Nic — bo też nic takiego się nie działo,  
Co nie działo się wcześniej już, w codziennych naszych  
Dotknięciach i odejściach, w zbliżeniu—rozłące,  
W tej partii granej przez nas, dwa pionki na planszach  
Pościeli, którą zwykła szyć z worków po mące.<sup>19</sup>

Seamus Heaney

*Maniery*

Siedliśmy razem na kozioł  
i dziadek, biorąc w garść wodze,  
rzekł: „Tylko pamiętaj: wypada  
pозdrowić spotkanych po drodze”.

Wóz zrównał się z pieszym. Dziadek  
dotknął batem ronda, skinął głową.  
„Pochwalony. Ładny dzień dzisiaj.”  
Powtórzyłam głośno słowo w słowo.

Szedł znajomy chłopiec, z dużą wroną,  
oswojoną, uczepioną ramienia.  
„Jak dorośniesz, każdego pytaj,  
czy nie potrzebuje podwiezienia”,

rzekł mój dziadek. Willy wspiął się na kozioł  
i siadł obok nas, ale wrona  
z czarnym „Kraaa!” odleciała. Co będzie,  
gdy się zgubi? Byłam zmartwiona.

Ale ptak podfruwiał przed nami,  
przysiadając sobie na parkanach;  
na gwizdnięcie Willy'ego zakrakał.  
„Mądra bestia, dobrze wychowana”,

---

<sup>19</sup> S. Heaney *44 wiersze*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1994, s. 121.

odrzekł dziadek. „Widzisz? Wystarczy  
zawołać, a grzecznie odpowie.  
Pamiętajcie, wy oboje: dobrych manier  
potrzebuje i zwierzę, i człowiek.”

Kurz przestonił twarz za szybą auta,  
gdy przemknęło, trąbiąc donośnie;  
ale nasze „Pochwalony! Dzień Dobry!”  
zawołaliśmy też, tylko głośnie.

U stóp Hustler Hill dziadek uznał,  
że klacz zmęczy się stromym wspinaniem;  
zsiadliśmy i poszli obok wozu,  
zgodnie z wymogami dobrych manier.<sup>20</sup>

Elizabeth Bishop

*Naprawianie muru*

Jest coś, co czuje niechęć do granicznych murów,  
Co je podważa klinem zmarzłej warstwy gruntu  
I z ich słonecznych szczytów wykrusza kamienie,  
Tworząc wyrwy szerokie na dwóch roslach ludzi.  
Myśliwi i ich sprawki to rzecz jeszcze inna:  
Nieraz już czas traciłem na naprawę szkód  
W miejscach, gdzie się nie ostał kamień na kamieniu  
Po tym ich wypłaszaniu królików z kryjówek  
Na uciechę skomlącym psom. Nie — tamte wyrwy  
Powstają, gdy nikt tego nie widzi, nie słyszy:  
Odkrywa się je potem, wiosną, w czas porządków.  
Daję znać sąsiadowi z drugiej strony wzgórze:  
Któregoś dnia schodzimy się z nim na granicy,  
By na nowo umocnić mur pomiędzy nami.  
Idziemy wzdłuż granicy, między nami mur.  
Każdy podnosi to, co spadło z jego strony:  
Głazy czasem podłużne, czasem tak okrągłe,  
Że równowagę trzeba im nadać zakłębem:  
„Leż — przynajmniej dopóki się nie odwrócimy!”  
palce chropowacieją od szorstkich kamieni.  
Ot, jedna z naszych zabaw na świeżym powietrzu,  
Z parą partnerów, linią pośrodku. Nie więcej —  
Tu, gdzie obaj żyjemy, mur nam niepotrzebny:  
Sąsiad ma same sosny, ja — jabłkowy sad.  
Moje jabłonie przecież nie przejdą przez wyrwę —  
Mówię mu — nie wyjedzą mu szyszek spod sosen  
A on: — Gdzie dobre płoty, tam dobrzy sąsiedzi. —

<sup>20</sup> E. Bishop 33 *wiersze*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1995, s. 85–87.

Wiosna pobudza we mnie przekorę; próbuję  
 Skłonić go do myślenia: — Właściwie dlaczego?  
 Może to się stosuje do hodowców bydła,  
 Ale żaden z nas przecież nie pasie tu krów.  
 Wznosząc mur, starałbym się przynajmniej dowiedzieć,  
 Co nim ogradzam, a co od siebie odgradzam,  
 I komu nie w smak będzie ten mur, gdy już stanie.  
 Jest coś, co czuje niechęć do granicznych murów,  
 Co pragnie ich ruiny. — Mógłbym rzec: „Chochliki”,  
 Ale rzecz nie w chochlikach i wołałbym zresztą,  
 Aby on sam poszukał odpowiedzi. Widzę,  
 Jak dźwiga głaz, trzymając go w mocnym uchwycie  
 Obu rąk — barbarzyńca z epoki kamiennej?  
 Idzie tylko mrokiem lasu albo cieniem drzew.  
 Nie, nie przekroczy granic ojcowskiej sentencji;  
 Rad jest tylko, że przyszła mu na myśl, więc znowu  
 Mówi: — Gdzie dobre płoty, tam dobrzy sąsiedzi.<sup>21</sup>

Robert Frost

Wszystkie trzy wiersze dotyczą relacji między banalnymi procedurami a osobistymi związkami, które te pierwsze zarówno ułatwiają, jak i ograniczają, albo lepiej — ułatwiają poprzez te właśnie ograniczenia: „dotknięciach i odejściach, w zbliżeniu-rozłącze”, jak powiedziałby Seamus Heaney. Osoby praktykujące te rytuały — składający prześcieradła Heaneya, Frosta budowniczy muru — dokładają starań, by nadać owym uporządkowanym czynnościom osobiste znaczenie i modulację w trakcie ich wykonywania. Dziadek — z *Manier* Elizabeth Bishop — prawdopodobnie odziedziczył swe dobre manieri i oczekuje, że wnuczka nauczy się ich od niego. Jednak i on także wykorzystuje „odziedziczoną mądrość” do własnych potrzeb, jako że zaprasza nie tylko znajomych i obcych do swego uprzejmego kosmosu, lecz także samą przyrodę, za pośrednictwem oswojonej wrony oraz konia, którego traktuje z taką troskliwością.

Wszystkie trzy wiersze dotyczą pracy, której wymaga układanie życia; dobre manieri, porządne mury, świeżo uprane prześcieradła wymagają umiejętności i stałego wysiłku — mówią nam owe wiersze. Zaś utrzymanie relacji z innymi istotami naszego gatunku — z matką Heaney'a, z sąsiadem z wiersza Frosta, ze wspólnotą z Nowej Szkocji opisaną przez Bishop z taką czułością — podobnie, wymaga taktu i praktyki. Wszystkie trzy wiersze dotyczą *f o r m y*, w różnym sensie: dobre manieri to przecież „stosowne formy”; mur budowany jest we-

<sup>21</sup> R. Frost 55 *wierszy*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1992, s. 49–51.

dle procedury, która przyjęła swą szczególną formę poprzez wieloletnie powtarzanie („Któregoś dnia schodzimy się z nim na granicy,/ By na nowo umocnić mur pomiędzy nami”); dziecko i jego matka składają prześcieradła wedle szczegółowo spisane go rytuału („wzdłuż brzegów i po ich przekątnej —/ W kierunku do niej przeciwnym, gdy potem/ Nasze wspólne strzepnięcie materiał wzdymało/ Jak żagiel — trzaskał suchym, falistym łopotem”).

A jednak *Naprawianie muru* oraz liryk Heaney'a kładą szczególny nacisk na rolę improwizacji i tajemnicy w tych pozornie uporządkowanych czynnościach. Same prześcieradła w wierszu Heaney'a zostały zaimprovizowane z worków na mąkę; zaś ich składanie pozostawia miejsce na nieprzewidziane momenty intymności, nawet jeśli przebiega wedle rutyny. W wierszu Frosta jakaś tajemnicza siła regularnie niszczy po sąsiedzku budowany mur („jest coś, co czuje niechęć do granicznych murów”), zaś naprawiacze ściany muszą się uciec do magicznej improwizacji, gdy bardziej racjonalne wysiłki zawodzą („Głazy czasem podłużne, czasem tak okrągłe,/ Że równowagę trzeba im nadać zakłębieniem”). Co więcej, praca samego mówiącego z jednej strony podtrzymuje, z drugiej rozбивa formy i formuły; usiłuje złamać odziedziczoną mądrość sąsiada („Gdzie dobre płoty, tam dobrzy sąsiedzi”), nawet gdy trzodzi się, by odbudować mur, który ich dzieli i łączy.<sup>22</sup>

Wiersz Bishop skupia uwagę na ograniczeniach formy pod innym kątem. Schludny czar samego wiersza sugeruje, że poetka dobrze przyswoiła sobie lekcję dziadka; jednak wiersz wskazuje także na to, jak dobre maniere mogą ograniczać tych, którzy je kultywują nazbyt pilnie. Powtarzane przez dziadka napomnienia — „Jak dorozniesz, każdego pytaj, czy nie potrzebuje podwiezienia,” (...) „Wystarczy zawołać, a grzecznie odpowie. (...) Pamiętajcie (...) dobrych manier potrzebuje i zwierzę, i człowiek,” — mogą zawieść w gwałtownie zmieniającym się świecie. Samochody przejeżdżające obok wozu ciągniętego przez konia zostawiają dobre maniere dziadka dosłownie w kurzu i pyłe. Muszą ulec przystosowaniu, implikuje wiersz, jeśli mają przetrwać w nowym, pospiesznym świecie. Co więcej, takie sztywne kodeksy postępowania mogą w końcu doprowadzić do zaburzenia komunikacji, którą miały ułatwić. Osoba, która mówi tylko

<sup>22</sup> Opieram się tu na wspaniałym odczytaniu tego wiersza dokonany m przez Richarda Poire-ra, w: *Robert Frost: The Work of Knowing*. Oxford 1983, s. 104–106. Moje ogólne poglądy na lirykę zostały w istocie zabarwione jego nieodpartymi interpretacjami poezji Frosta.

wtedy, gdy zostanie zapytana i powtarza tylko te wyrażenia, których nauczono ją używać, może rzeczywiście nie mieć nic nowego do powiedzenia. Stosowna forma ma swe ograniczenia.

Co więcej, rady dziadka nie są szczególnie użyteczne dla poety, który może nie napisać ani słowa, jeśli będzie czekał, aż go ktoś poprosi, zaś jego słowa — jeśli zawsze będą przestrzegały formy — ułożą się w liryki czystych formułek. To z kolei odsyła do wcześniejszej obserwacji. We wszystkich trzech wierszach opisane formy są ściśle powiązane z opisującymi je formami. Działanie samego poety odzwierciedla proces, który obrazuje i dokonuje nad nim refleksji. Posłuże się wierszem Heaney'a jako przykładem. Jego elegia poświęcona zmarłej matce przybiera kształt sonetu, wysoce ustrukturyzowanej formy o wiekowej tradycji. Wiersz ten jednak, podobnie jak matczyne prześcieradła, zrobiony jest ze skromniejszego materiału. Podobnie jak inne wiersze z cyklu *Wolne miejsca*, czci on zwyczajną robotę domową. I tak jak w rytuale, który opisuje, Heaney wplata subtelne odmienności w tkaninę formy przez siebie wybranej. Pełen powtórzeń, „prozaiczny” styl wiersza („Świeżo zdjęte ze sznura, chłodne prześcieradła”, „j a k b y s i ę n i e s t a ło / Nic — bo też nic takiego się nie działo, / Co nie działo się w c z e ś n i e j j u ż”) tworzy poprzez swe nidoskonałe rymy — rymy „dla oka” (*linelinen*), rymy lekkie<sup>23</sup> (*in them / the hem*), rymy tautologiczne (*happened / happened*), asonanse (*linen / in them*) konsonanse (*shook / thwack; wind / hand*) — wrażenie mówiącego głosu, którego rytmy i brzmienia zawsze trochę się wadzą z wymaganiami sonetu. Napięcie między głosem i formą w języku wiersza odzwierciedla zatem relację między rutyną a intymnością („Więc składaliśmy płótno i przez chwilę małą/ Dłoń dotykała dłoni, jakby się nie stało”), która jest tematem wiersza.

Sugerowałam, że wszystkie trzy wiersze dotyczą ograniczeń i możliwości formy w życiu codziennym, a ich forma poetycka ma zasadnicze znaczenie dla owej eksploracji. Co więcej, to sondowanie formy zostaje użyte w bardzo szczególny sposób — taki, który przeciwstawia te wiersze Bachtinowskiej definicji liryki. Jednym z powodów, dla których Bachtin wyklucza formę liryczną ze swego prozaicznego panteonu jest jej niezdolność uznania innych głosów i wizji, jej odmowa rozpoznania innych punktów widzenia. Wedle Bachtina liryka jest w sposób godny ubolewania anty-społecznym gatunkiem. Bach-

<sup>23</sup> Tzn. takie, gdy jedna z rymujących się sylab nie jest akcentowana.

tinowski romantyczny solipsysta zaabsorbowany jest swą własną „ideą jedyne, jednolitego języka i jednolitej, monologowo zamkniętej wypowiedzi”<sup>24</sup>, wykluczają inne wizje świata, a to ciężki grzech w gęsto zaludnionej Bachtinowskiej rzeczywistości werbalnej. Jednak trzy cytowane przeze mnie wiersze zadają kłam Bachtinowskiemu odczytaniu poezji lirycznej jako sfery odosobnienia. Na sedno każdego z wierszy składa się relacja ludzka — dwóch sąsiadów; matka i syn; dziadek, wnuczka i ich wiejska wspólnota — zaś kontakt międzyludzki rodzi się z form, przez które działa każdy z wierszy, a jednocześnie jest przez nie ograniczany. Naprawianie ogrodzenia styka sąsiadów ze sobą i utrzymuje między nimi dystans; rytuał składania prześcieradeł pozwala na „dotknięcia ... w zbliżeniu”, jak też na „odejścia ... [w] rozłące”; dobre maniere mogą pozostawiać wiele rzeczy niewypowiedzianych, lecz pomagają również wykuwać połączenia i budować wspólnotę. Rola formy wewnątrz tych wierszy sugeruje ze swej strony szersze funkcjonowanie społeczne samej formy poetyckiej.

Morson i Emerson cytują Emily Dickinson — „Dusza dobiera sobie Towarzystwo —/ I — zatraskuje Drzwi”<sup>25</sup>, gdy wyjaśniają poglądy Bachtina na poezję.<sup>26</sup> Jednak drzwi i okna poezji działają na obie strony: podtrzymują związki, a jednocześnie nie wpuszczają niepożądanych gości. Pod tym względem nie różnią się one zbytnio np. od ogrodzenia czy dobrych manier. Sama Dickinson podkreśla, że poezja — „Piękniejszy to dom od Prozy —”, nie dlatego, że więcej zostawia za swymi drzwiami, lecz dlatego, że w nim „O wiele więcej Okien —/ Drzwi można szerzej otworzyć —”.<sup>27</sup> Jednym ze sposobów interpretowania wersów Dickinson byłoby stwierdzenie, że forma liryczna, daleka od bycia literackim równoważnikiem zamknięcia w odosobnieniu, daje nam środki do badania granic i szczelin między nami i innymi, jak też między nami i światem. (Choć sporadyczne przymknięcie drzwi może stać się mile widzianą ochroną przed nieustępliwym gadulstwem panującym w świecie Bachtinowskim. Jego wizja rzeczywistości pozostawia na ogół, jak się wydaje, mało miejsca na odosobnienie. I rzeczywiście, ta gęsto zaludniona wizja języka pozostawia nas czasem na mieliźnie mieszkania komunalnego w stylu

<sup>24</sup> M. Bachtin *Problemy literatury i estetyki*, s. 126.

<sup>25</sup> E. Dickinson *100 wierszy*, s. 53.

<sup>26</sup> G. S. Morson, C. Emerson *Mikhail Bakhtin*, s. 320.

<sup>27</sup> E. Dickinson *100 wierszy*, s. 83.

sowieckim, którego kruche przepierzenia gwarantują, że nigdy nie uda się wyeliminować do końca interferencji innych rozmów). Sam formalny charakter poezji, przekonuje Robert Pinsky, czyni ją sztuką społeczną. Absorbują ją miejsca, które jednostka zajmuje w świecie odziedziczonych form społecznych, w tym także form samego języka, zaś pośród jej wielkich tematów znajdujemy to, co Pinsky nazywa „współzawodnictwem — lub rozejmem, czy układem handlowym — między pojedynczą duszą ludzką z jednej strony, a przygodnym światem... innych ludzi z drugiej”.<sup>28</sup> Innymi słowy, poprzez swą formalną naturę poezja liryczna bada poetycko codzienne zmagania między naszymi jaźniami — prywatną i publiczną — oraz między jaźnią a społeczeństwem, i robi to w sposób niedostępny prozie.

### Poza dialogiem

Wiele współczesnych definicji liryki mogłoby początkowo sugerować słuszność Bachtinowskich podejrzeń, że „monologiczność” jest wrodzoną cechą rodzaju lirycznego. Stwierdzenie Johna Stuarta Milla, że „poezja nie jest słyszana, lecz podsłuchiwana”<sup>29</sup>; Eliota podkreślenie, że poeta mówi tylko „sam do siebie — albo do nikogo”<sup>30</sup>; list Dickinson do świata, „co nigdy nie pisał do mnie”<sup>31</sup>; Mandelsztama samotny „czytelnik w potomności”<sup>32</sup> — wszystkie te wypowiedzi wydają się umieszczać poetę w pewnym oddaleniu od tego, co młody Mandelsztam nazwał kiedyś „nudnymi sąsiadami”. Lecz poezja liryczna nie dokłada starań, by odsunąć się na odległość nie do przebycia od otaczającego ją świata mówiących istot. Poszukuje raczej sposobu ustanowienia małej przestrzeni między sobą a czytelnikiem, do którego mimo wszystko stara się zwracać. Albo też, by być bardziej precyzyjnym, po prostu rozpoznaje istnienie przestrzeni dzielącej nas w sposób konieczny od każdej osoby, z którą mamy nadzieję ustanowić nie porozumienia, a rozpoznawczy działa przy jej pomocy. Naprawiany mur Frosta jest tu użyteczną analogią. Gdy Dickinson rozpoczyna jeden z wierszy pyta-

<sup>28</sup> R. Pinsky *The Idiom of a Self: Elizabeth Bishop and Wordsworth*, w: *Elizabeth Bishop and Her Art*, ed. L. Schwartz, S. P. Estess, Ann Arbor 1983, s. 49.

<sup>29</sup> Ch. Benfey *Emily Dickinson and the Problem of Others*, Amherst 1984, s. 53.

<sup>30</sup> T. S. Eliot *Szkice literackie*, red. wybór, przekł. H. Pręczkowska, Warszawa 1963, s. 285.

<sup>31</sup> E. Dickinson *100 wierszy*, s. 63.

<sup>32</sup> O. Mandelsztam *Słowo i kultura*, Warszawa 1972, s. 13.

niem „Jestem Nikim! A ty?/ Czy jesteś — Nikim — Też?”, zaprasza nas do rozważenia, czy definicje „publiczne” są w pełni adekwatne do naszych prywatnych jaźni; może prawdziwej wspólnoty („Zatem jest nas aż dwoje?”<sup>33</sup>) najlepiej szukać w pewnym oddaleniu od przestrzeni społecznej, którą normalnie zamieszkujemy.

Częściowo to właśnie przywiązanie do wartości prywatnej przestrzeni pozwoliło poetom Europy Wschodniej złożyć tak wymowny hołd temu wszystkiemu, co zostało utracone w latach wojny, rewolucji oraz sowieckiego ucisku. Przychodzi tu na myśl „puste mieszkanie” z *Requiem* Achmatowej<sup>34</sup>, albo strzaskane formy, nad którymi Miłosz boleje w swej wspaniałej *Piosence o porcelanie*. „Niczego mi proszę pana, — smuci się Miłosz — Tak nie żal jak porcelany”; a „maleńkich spodeczków trzaski” tak bardzo rozdzierają serce dlatego, że nasze codzienne życie i prywatne światy tworzymy z takich właśnie kruchych, „płonnych” form.<sup>35</sup>

Co więcej, skupienie liryki na prywatności pozwala jej być wierną codziennemu doświadczeniu w sposób niedostępny Bachtinowskiemu dialogowi. Dwa punkty widzenia nigdy nie zbiegają się całkowicie w filozofii Bachtina, i tak też wedle niego być powinno. Tak jednostki, jak i społeczności wymagają tarcia wywoływanego przez tylko częściową zgodność, w najlepszym razie niedoskonałe rozumienie, gdyż tylko w ten sposób mogą wytworzyć widzenie pod nowym kątem, nowe punkty widzenia. Co więcej, powieściopisarz jest w stanie odstąpić owocne punkty styczne nawet między pozycjami pozornie nie do pogodzenia. Same strony pozostające w konflikcie wewnątrz jego powieści mogą być nieświadome punktów wspólnych. Jednak autor, ukazując społeczne zgrupowanie, w którym bierze udział *spektrum* głosów i przeciwgłosów, pozwala nam dostrzec połączenia i prześledzić relacje w sposób niedostępny jego fikcyjnym postaciom, zaplątanym w swe prywatne punkty widzenia. Zawsze, gdy niezręczna cisza przerywa nasze indywidualne rozmowy, pojawia się Bachtinowski autor, jak dobry gospodarz, by podtrzymać dialog na owym wyższym planie.

W życiu rzeczywistym brak nam jednak owego genialnego mistrza społecznej wymiany, który przeprowadziłby nas przez momenty bolesnej ciszy. W momentach krytycznych codziennego życia dialog

<sup>33</sup> E. Dickinson *100 wierszy*, s. 51.

<sup>34</sup> A. Achmatowa *Requiem*, przeł. E. Siemaszkiewicz, S. Pollak, Warszawa 1981, s. 28.

<sup>35</sup> Cz. Miłosz *Wiersze*, Kraków 1985, t. I, s. 170.



może nas całkowicie zawieść i w rezultacie zostajemy sam na sam z konsekwencjami naszych niewypowiedzianych, źle wypowiedzianych czy źle usłyszanych słów. I tu właśnie na scenę wchodzi liryka ze swym ogromnym szacunkiem dla prywatności. Spójrzmy na chwilę na słynny *Domowy pochówek* Roberta Frosta jako na przykład tego, co się dzieje, gdy dialog spotyka się z liryką. Sam wiersz składa się niemal w całości z dialogu: mąż i żona zmagają się ze swymi odmiennymi sposobami opłakiwania śmierci ich jedyne dziecko. Sceną jest wiejski dom, a ich kłótnia ma miejsce na klatce schodowej, której okno wychodzi na cmentarz rodzinny — stąd tytuł wiersza. Mąż i żona znajdują się w różnych, zmieniających się miejscach klatki schodowej, a jeśli nawet na moment zajmują tę samą pozycję, widzą inne rzeczy, lub widzą je inaczej. Zaś rozdziew między ich punktami widzenia odzwierciedla pęknięcie rozdzielające ich sposoby mówienia, czy też, dokładniej, ich różne wizje tego, co mowa winna robić, a czego nie:

Że, nim się mógł powstrzymać, zawołał: — Czy człowiek  
Nie ma już prawa wspomnieć dziecka, co mu zmarło?

— Ty — nie masz! [...]

Nie wiem, czy jest mężczyzna, co ma takie prawo. [...]

— Kochanie, już od dawna chcę cię o coś spytać.

— Nie umiesz nawet pytać.

— Dobrze, to mi pomóż. — [...]

— Uraża cię prawie każde moje słowo.

Nie wiem, jak mam w ogóle mówić z tobą, żebyś

Przyjęła to przychylniej. Mógłbym się nauczyć —

Chyba. Wcale nie twierdzę, że wiem, w jaki sposób.

Wobec kobiet mężczyzna musi ograniczyć

Mężczyznę w sobie. [...]<sup>36</sup>

Oboje rodzice stracili dziecko, lecz wspólna rana nie zbliża ich. Ich sposoby ujmowania tej straty w języku są tak całkowicie odmienne, że nie potrafią odnaleźć punktów wspólnych nawet w niewielkim kawałku ziemi, gdzie leży zmarłe dziecko: „To nie o płyty chodzi, ale o mogiłek / Dzie... — / — Przestań, przestań, przestań, przestań — zakrzyczała”.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> R. Frost 55 wierszy, s. 69.

<sup>37</sup> R. Frost 55 wierszy, s. 69.

W miarę rozwoju wiersza nasza sympatia przenosi się z męża na żonę, i na powrót na męża. Jednak tym, co nas na koniec najbardziej angażuje, jest nie ten czy inny punkt widzenia, lecz sam fakt nieudanej komunikacji — niepowodzenie, które dotyka (oby w mniej tragicznej formie) każdy intymny związek. Jak zwraca uwagę Bachtin, „znajdujemy się na zewnątrz”, nawet najbliższych nam osób, nigdy nie jesteśmy w stanie wejść całkowicie w ich punkt widzenia. W myśli Bachtinowskiej taka „zewnętrzność” jest siłą pozytywną, umożliwiającą rodzaj twórczego rozumienia, które angażuje w dialog całość indywidualności każdego z partnerów, nawet jeśli szanuje ich odmienności. Ta sama „zewnętrzność” może jednak mieć mniej radosne konsekwencje w życiu codziennym. Gdy ludzie, którym jesteśmy najbliżsi, oddalają się, choćby na chwilę, poza zasięg naszej mowy, świat — daleki od „przeludnienia”, jak chciałby Bachtin<sup>38</sup> — zaczyna wydawać się prawdziwie samotnym miejscem. Z tą właśnie samotnością pozostawia nas wiersz Frosta — odmawia pocieszenia, jakie daje „wielki obraz” powieściowy.

W swym znakomitym odczytaniu *Domowego pochówku* Richard Poirier zwraca uwagę na podwójne znaczenie tytułu.<sup>39</sup> Dom rodzinny jest bardziej kruchy od budynku — implikuje wiersz Frosta — zbudowany jest z drobnych, codziennych związków jednoczących tych, którzy dzielą w nim schronienie, i ginie wraz z tymi kruchymi więzami.

Tytuł przypomina też o innej jeszcze domenie, gdzie dialog już nie wystarcza, domenie, którą poezja liryczna od wieków uznawała za własną. „Gdy ktoś, nawet najbliższy, chce nam aż do końca/Towarzyszyć w konaniu, odpada tak prędko”<sup>40</sup> — zawodzi nieszczęśliwa żona w wierszu Frosta. Istoty żyjące pozostają z definicji poza śmiercią w sposób wykluczający dialog, zaś dla tych, którzy zbliżają się do śmierci — czy sami, czy też z powodu utraty kogoś bliskiego — trudny może się okazać powrót do świata i języka żyjących. W *Wojnie i pokoju* — by zacytować jeden ze słynnych przykładów — dla księcia Andrzeja na łożu śmierci okazuje się niemal niemożliwe reagowanie na codzienne sprawy, którymi zajmują się otaczające go osoby: jego „rozmowa [z siostrą] była chłodna, bez związku, z częstymi przerwami”, pisze Tołstoj.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> G. S. Morson, C. Emerson *Mikhail Bakhtin*, s. 137.

<sup>39</sup> R. Poirier *Robert Frost: The Work of Knowing*, s. 123–138.

<sup>40</sup> R. Frost *55 wierszy*, s. 73.

<sup>41</sup> L. Tołstoj *Wojna i pokój*, tł. A. Stawar, Warszawa 1967, t. IV, s. 72.

Dla Bachtina śmierć ostatecznie dopełnia nas w oczach innych przez umieszczenie poza zasięgiem dialogu: „śmierć jest ostatecznym aktem estetycznym, gestem, który przekazuje całość mego życia w ręce innego, który może już rozpocząć estetyczne kształtowanie mojej osobowości”.<sup>42</sup> Natomiast poezja liryczna widzi te rzeczy w sposób odmienny — może bardziej otwarty. W miarę upływu czasu i wzrostu dystansu możemy zacząć dzielić Bachtinowskie powieściowe spojrzenie na ukochaną osobę, którą utraciliśmy — w miarę jak nadajemy jej zakończonemu życiu „fabułę, formę i rytm”.<sup>43</sup> Jednak nasz smutek bezpośrednio po stracie nie pochodzi z poczucia zakończenia, lecz z dojmującego poczucia niedopełnienia: niespełnionych możliwości, słów niewypowiedzianych, rozmów zostawionych na zawsze bez zakończenia. Już nie możemy rozmawiać z osobą utraconą, lecz to nie oznacza, że tego nie pragniemy. Liryka — jej gatunek elegijny — nie jest w stanie znieść rozziwu między żyjącymi i umarłymi; może jednak pomóc wyartykułować ból, który przychodzi wraz z odkryciem, że język, jak życie, ma swe granice.

„Język i słowo to niemal wszystko w życiu ludzkim — twierdzi stanowczo Bachtin<sup>44</sup>, lecz zostawia sobie też furtkę, całkiem szeroko otwartą. Śmierć wyznacza jedną z granic ludzkiej mowy. Jednak dialog podlega także innym ograniczeniom zabarwiającym naszą codzienną egzystencję. Wedle Bachtina, dialog przenika ludzkie doświadczenie; dostarcza nam „prozaicznej” mądrości, byśmy mogli brnąć przez nieład naszego codziennego życia. Zaś samo to życie, wedle Bachtina, jest sprawą całkowicie werbalną. Jednak od czasu romantyzmu poezję liryczną absorbowowało to, że świat przez nas zamieszkiwany nie jest w całości naszym wytworem i nie zawsze odpowiada na nasze wysiłki zmierzające do wciągnięcia go w rozmowę. Romantyk mógł równie dobrze twierdzić, jak Szekspirowski Książę na wygnaniu, że „umie pojąć mowę/ Drzew, czytać księgi potoków i słuchać/ Kazań kamieni”.<sup>45</sup> Był jednak bardzo świadom tego, że miast w prawdziwy dialog, angażuje się w twórcze brzuchomówstwo, gdy staje twarzą w twarz z rzeczywistością poza granicami ludzkiej mowy. Nasz świat może i jest stworzony ze słów, jak chciałby Bachtin, lecz poezja liryczna przypomina nam, że dialog zdoła nas doprowadzić tylko do pewnego punktu; że n a s z świat nie jest jedynym światem;

<sup>42</sup> C. Emerson *The Tolstoy Connection in Bakhtin*, „PMLA” 1989, vol. 1000, no. 1, s. 74.

<sup>43</sup> C. Emerson, tamże, s. 47.

<sup>44</sup> Cytowany przez G. S. Morson, C. Emerson w: *Mikhail Bakhtin*, s. 83.

<sup>45</sup> W. Shakespeare *Jak wam się podoba*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1993, s. 39.

że nasze słowa pomijają tyle samo, ile wyjaśniają; i że być człowiekiem to również przyjąć jakiś punkt widzenia — taki, z którego trudno się wyzwolić poprzez słowa.

Zakończę te rozważania krótkim spojrzeniem na współczesną polską mistrzynię „prozaicznej” liryki — Wisławę Szymborską. Jej wiersze na niezliczone sposoby przejmują tereny, które Morson i Bachtin przyznają powieści, a czynią to — można dodać — z esencjalnie lirycznego punktu widzenia. Ale prócz tego Szymborska zajmuje się również *explicite* granicami języka w codziennym doświadczeniu. Jej wiersze zwracają się wielokrotnie ku problemowi odcyfrowywania otaczającej nas nie-ludzkiej rzeczywistości przy użyciu jedynie ludzkich narzędzi. Jak możemy osiągnąć dystans, „zewnętrzność”, której potrzebujemy, by ujrzeć kontury istoty nazywanej ludzką? Jak moglibyśmy wyglądać — spekulują jej wiersze — w oczach „bezużytecznego” kuzyna lemura, tarsjusza (*Tarsjusz*<sup>46</sup>), w oczach kota (jeden z jej najnowszych wielkich liryków to elegia z punktu widzenia zwierzaka-ulubieńca domowego: *Kot w pustym mieszkaniu*<sup>47</sup>), istoty z kosmosu (*Może to wszystko, Wersja wydarzeń, Wielkie to szczęście*<sup>48</sup>, *Ludzie na moście*<sup>49</sup>)? A jak, ze swej strony, patrzymy na martwego żuka, na kamień na ścieżce, na nie-ludzki widok rozciągający się tuż za naszym ludzkim oknem? Wiersz Szymborskiej *Widok z ziarnkiem piasku* przypomina nam, że wszelkie ludzkie ramy nakładane na rzeczywistość — czy to architektoniczne, czy językowe — w najlepszym razie tylko częściowo oswajają świat widziany przez ich pryzmat:

Zwiemy je ziarnkiem piasku.  
A ono siebie ani ziarnkiem. ani piasku.  
Obywa się bez nazwy  
ogólnej, szczególnej,  
przelotnej, trwałej,  
mylnej czy właściwej. [...]

Z okna jest piękny widok na jezioro,  
ale ten widok sam siebie nie widzi.  
Bezbarwnie i bezkształtnie,  
bezgłośnie, bezwonne  
i bezboleśnie jest mu na tym świecie.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> W. Szymborska *Poezje*, Warszawa 1970, s. 138.

<sup>47</sup> W. Szymborska *Koniec i początek*, Poznań 1993, s. 20.

<sup>48</sup> Tamże, s. 30, 36, 40.

<sup>49</sup> W. Szymborska *Ludzie na moście*, Warszawa 1985, s. 44.

<sup>50</sup> Tamże, s. 11.

Formy, poprzez które organizujemy nasze zwyczajne życie, mogą nam pomóc w radzeniu sobie z nieładem świata, lecz pozwalają nam także zapomnieć esencjalną odmienność niewerbalnej rzeczywistości, zawsze przekraczającej nasze ramy odniesienia.

Szacunek dla naszych bliźnich wymaga, byśmy nie tylko starali się odnaleźć wspólną z nimi płaszczyznę. Pociąga za sobą także — tak przynajmniej sugeruje *Naprawianie muru* Frosta — rozpoznanie dystansu między nimi a nami. Szymborska wskazuje, że natura zapewne także zasługuje na podobną kurtuazję. Będąc ludźmi, nie możemy unikać angażowania się w dialog; jednak musimy nie tylko być przygotowani na to, że natura odwróci się do nas plecami; musimy również mieć świadomość, że my sami zrobiliśmy to samo wobec niej, poprzez naszą własną uparcie antropomorficzną wyobraźnię. Wytrwale udzielamy naturze form ludzkich oraz form ludzkiej mowy, choćby na tyle, by nam powiedziała, że czym innym jest zaabsorbowana. O tym właśnie mówi lekko ironiczna *Rozmowa z kamieniem*:

Pukam do drzwi kamienia.

— To ja, wpuść mnie.

Chcę wejść do twego wnętrza,  
rozejrzeć się dokoła,  
nabrać ciebie jak tchu.

— Odejdź — mówi kamień —

Jestem szczelnie zamknięty. [...]

Pukam do drzwi kamienia.

— To ja, wpuść mnie.

Nie mogę czekać dwóch tysięcy wieków  
na wejście pod twój dach.

— Jeżeli mi nie wierzysz — mówi kamień —

zwróć się do liścia, powie to, co ja.

Do kropli wody, powie to, co liść.

Na koniec spytaj wlosa z własnej głowy.

Śmiech mnie rozpiera, śmiech olbrzymi śmiech,  
którym śmiać się nie umiem.

Pukam do drzwi kamienia.

— To ja, wpuść mnie.

— Nie mam drzwi — mówi kamień.<sup>51</sup>

Nasz zwyczajny świat zawiera wiele rzeczy wymykających się z zasię-

<sup>51</sup> W. Szymborska *Poezje*, Warszawa 1970, s. 98.

gu mowy, zaś utrata tego faktu z pola widzenia oznacza ryzyko zapomnienia o „cudach pospolitych” („krowy są krowami”) <sup>52</sup>, które Szymborska wysławia w całej swej poezji i których istnienie, na szczęście, nie zależy od naszej świadomości.

W całym swym dziele Bachtin podkreśla wartość bycia na zewnątrz. W jego myśli „tylko autentycznie i n n a świadomość może nam zakreślić przekonujące granice” <sup>53</sup>.

Umieszczając się trochę poza dialogiem, poezja liryczna służy powieści właśnie jako taka „inna świadomość” — zwraca uwagę na ograniczenia „wyobraźni dialogicznej” oraz powieściowego obrazu zwyczajnego doświadczenia. A jednak Bachtin, tak wrażliwy na potrzebę autentycznie odmiennych głosów w każdej rzeczywistej rozmowie, nie godzi się na przyznanie liryce roli w owym międzyrodzajowym dialogu o dialogu. Wskazywałam już, że Bachtinowska liryka „monologiczna”, nie uznająca innego głosu prócz swego własnego, ma swe korzenie nie w poezji jako takiej, lecz w sposobach przedstawiania poezji, zawartych w dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej. Były to sposoby w dużej mierze parodystyczne, zaś ich cel polegał na „zobiektywizowaniu” dyskursu romantycznego wraz z jednoczesnym zastępowaniem go własną, pozornie lepszą wersją rzeczywistości. Innymi słowy, realisci nie pozwolili poezji na odpowiedź. W rzeczy samej, w ich dwuwymiarowym ujęciu, poezja rzadko miała cokolwiek ważnego do powiedzenia. Tu i gdzie indziej Bachtin — a za nim Morson — idą za przewodem powieściopisarzy realistycznych, których podziwiają. W swej gotowości obdarzania specjalnymi przywilejami wielkich prozaików ubiegłego wieku, nie dostrzegają charakterystycznych dla poezji lirycznej sposobów zwracania się ku zwyczajności, człowieczeństwu, dialogowi i nieładowi[świata].

*przełożył Paweł Wawrzyszko*

---

<sup>52</sup> W. Szymborska *Jarmark cudów*, w: *Ludzie na moście*, Warszawa 1985, s. 42.

<sup>53</sup> G. S. Morson, C. Emerson *Mikhail Bakhtin*, s. 75.