

Ewa Nikadem-Malinowska

Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

METAFORA POETYCKA W CYKLU WIERSZY INNY LISNIAŃSKIEJ *НЕБЕСНЫЕ СТРОПЫ*

Key words: Lisnianskaya, poetry, language, cognitive analysis, metaphor

Wszelki język jest słownikiem zwiędłych metafor.
Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*

Klasyczna definicja metafory autorstwa Arystotelesa, choć niedoskonała, przetrwała wiele wieków. Kojarzona była generalnie z twórczością literacką, szczególnie poezją, choć powszechnie zdawano sobie sprawę z konieczności przenośnego obrazowania myśli i takiegoż formułowania wypowiedzi także w życiu codziennym. Paul Ricoeur¹ podaje w związku z tym dwie dziewiętnastowieczne opinie na temat poruszanego problemu – pióra filozofa Fryderyka Nietzschego i pisarza Jean Paula. Zdaniem ich i Ricoeura metafora, metonimia i synekdocha nie tylko nie stanowią upiększeń dyskursu, ale są wręcz nieodłączne od najprostszego funkcjonowania języka, który jest z natury metaforyczny². W 1980 roku wypowiedzieli się na ten temat Mark Johnson i George Lakoff. Ich książka o wymownym i jednoznacznym tytule *Metafory w naszym życiu*³ kazała zwrócić uwagę na to, co wiele lat później na Forum w Davos wypowiedział Joseph Weizenbaum – „Prawie wszystko to, co wiemy, łącznie z poważną nauką, opiera się na metaforze”⁴.

Świadomość, że na każdym kroku potrzebujemy metafory, nie ułatwiła działalności twórczej poetom, ale literaturoznawcom na jakiś czas dała złudną pewnością dookreślenia tego, co nie wyszło Arystotelesowi. Badacze literatury, najczęściej adaptujący metody badawcze i narzędzia pochodzące z innych nauk, w tym

¹ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, Warszawa, PWN 2003, s. 22–23.

² Ibidem.

³ G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press 1980; wyd. polskie: *Metafory w naszym życiu*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1988.

⁴ J. Weizenbaum, *Moglibyśmy mieć raj*, Forum 2008, wyd. z 28 stycznia.

wypadku dość długo przyglądali się działaniom językoznawców. W 2002 Peter Stockwell wydał pierwszy na świecie akademicki podręcznik do poetyki kognitywnej⁵. Zaczyna się on od słów: „Poetyka kognitywna bada czytanie literatury”⁶. Zwróćmy uwagę na to, że bada nie literaturę, jak chciał Arystoteles, lecz jej czytanie. Jest to istotny zwrot, gdyż przenosi akcent z tekstu literackiego na czytelnika. Nie jest to jednak podejście nowe, gdyż znajdziemy je chociażby w fenomenologii. Mówiąc o jednej z możliwych konkretyzacji dzieła literackiego, będącej efektem każdorazowego aktu „uchwytywania” tekstu w czasie lektury, Roman Ingarden akcentuje „pomyślenia znaczenia” i „oglądanie wyobrazeniowe”, których doznaje czytelnik „poddając się dziełu”⁷. Z kolei Hans-Georg Gadamer mówi o „wolnych przestrzeniach myślowych”⁸ w języku poetyckim, które na swój sposób wypełnia w czasie czytania odbiorca, gdyż „Myślenie estetyczne kieruje się przede wszystkim wyobraźnią, zdolnością człowieka do kształtowania sobie obrazu”⁹. Problem jednak polega na tym, że, zdaniem filozofa, „Jako istoty ograniczone tkwimy w tradycji”¹⁰. Można to spostrzeżenie potraktować jako zarzut, można jako stwierdzenie faktu. Najprawdopodobniej jesteśmy w stanie czytać i percypować różne dzieła literackie, gdyż nieustannie korzystamy z tego, co Andre Malraux nazwał „muzeum wyobraźni”¹¹, ale bez względu na to, przez kogo i kiedy zostały one napisane, każdy za każdym razem czyta je na nowo, gdyż, jak stwierdził Malraux adekwatnie do innych dzieł sztuki, „Chodzi o to, co nam mówią te obrazy i rzeźby, a nie o to, co już powiedziały”¹².

Konkretyzacja dzieła literackiego jest zawsze aktem subiektywnym, choć w dużej mierze sugerowanym, sterowanym przez samo dzieło. Mając do dyspozycji tekst i własne muzeum wyobraźni zakotwiczone w tradycji, konfrontujemy jedno z drugim, nakładając nowe doznanie na pewien schemat wypracowany przez własną wiedzę i doświadczenie.

Dla Arystotelesa poezja (*poiesis*) miała znaczenie tworzenia¹³. Dla Gadamera była współtworzeniem, w którym znika „wszelka opozycja między tym, co chciał powiedzieć artysta, a tym, co z tego podejmuje odbiorca”¹⁴. Tworzenie i współtworzenie nie polega jedynie na eksploatowaniu tradycji. Dotyczy to między innymi metafory.

One-shot metaphor w terminologii Lakoffa oznacza metaforę jednorazowego użytku i dotyczy, najczęściej, języka poetyckiego. Poezja, będąca z założenia dys-

⁵ P. Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*, London 2002; wyd. polskie: *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków, Universitas 2006.

⁶ Ibidem, s. 1.

⁷ R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa, PWN 1988, s. 410–411.

⁸ H.-G. Gadamer, *Dziedzictwo Europy*, Warszawa, Wyd. Spacja 1992, s. 52.

⁹ Idem, *Aktualność piękna*, Warszawa, Oficyna Naukowa 1993, s. 23.

¹⁰ Ibidem, s. 65.

¹¹ A. Malraux, *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*, Studia Estetyczne, t. 15, Warszawa 1978, s. 127.

¹² Ibidem, s. 146.

¹³ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, Warszawa, PWN 1982, s. 210–214.

¹⁴ H.-G. Gadamer, op. cit., s. 53.

kursem twórczym i skrajnie subiektywnym, może bez żadnych ograniczeń przedstawiać obrazy niepowtarzalne i zaskakujące, niezwykle dla codziennej komunikacji. Mamy wówczas do czynienia z całym szeregiem uwarunkowań, łączących w sobie wpływy kulturowe, autobiograficzne, psychologiczne etc., które skutkują właśnie takimi twórcami. Natura i charakter wpływów sprawiają, że unikalność stworzonych metafor staje się kryterium oceny języka poetyckiego danego autora, jego talentu, indywidualności twórczej. Jednorazowe, oryginalne, autorskie metafory mogą być jednak na tyle reprezentatywne dla danego twórcy, na tyle związane z jego sposobem widzenia rzeczywistości i ucieleśnianiem znaczeń, że użyje on ich wielokrotnie, w różnych utworach, chociaż zawsze z podobnym zamiarem i skutkiem. Doskonałym przykładem, wziętym z poezji Lisnianskiej, może być megametafora lustra (POETA TO LUSTRO, POEZJA TO LUSTRO, JA TO LUSTRO), która obejmuje kilka cykli i kilkadziesiąt wierszy poetki, czy też metafora gardła, rzadka, użyta kilka razy, ale zawsze w tym samym znaczeniu pojemnika na słowa (GARDŁO TO KOŁYSKA, GARDŁO TO INKUBATOR).

W 2010 roku Inna Lisnianska opublikowała cykl wierszy *Небесные стропы*¹⁵. Cykl składa się z ośmiu wierszy napisanych od końca maja do września 2009 roku. Tylko jeden z nich, *Дом*, ma tytuł. Tytuł całego cyklu pochodzi od słów zaczerpniętych z trzeciego z kolei wiersza (*Что поделаешь, сдвинут рассудок по фазе...*), słów, nie licząc tytułu, użytych przez Lisnianską tylko raz. Tematyka poszczególnych wierszy jest różnorodna – od szeroko pojętej historii, kultury i religii po sprawy codzienne i dziecięce wspomnienia. Tego rodzaju poezja, prześycona filozofią, intelektualna, nietuzinkowa, jest dobrym materiałem badawczym z punktu widzenia kognitywistyki, gdyż z jednej strony pozwala na głęboki, holistyczny opis dzieła literackiego¹⁶, z drugiej daje szerokie możliwości przyjrzenia się słowu, jako twórczej werbalnej materializacji mentalnego obrazu rzeczywistości. Tytuł cyklu, szczególnie w sytuacji, gdy poszczególne wiersze tytułów nie mają, musi odgrywać istotną rolę semantyczną – powinien integrować, jednoczyć połączone wiersze, być centrum koncepcji kompozycyjnej i ideowej. Tak się dzieje w przypadku innych cykli Lisnianskiej, na przykład *Иерусалимская тетрадь*, gdzie ponad czterdzieści wierszy o różnej tematyce łączy metaforyczny zeszyt, będący jednocześnie pamiętnikiem, notatnikiem i zeszytem szkolnym, zapelnianym doświadczeniem Jerozolimy, albo cykl czternastu sonetów połączonych tytułem *Неправильный венок* ze względu na swoją specyficzną budowę (wieniec sonetów).

W przypadku cyklu *Небесные стропы* pojawia się problem natury semantycznej dotyczący samego tytułu. Otóż słowo *стропы* w języku rosyjskim oznacza liny spadochronowe lub pasy w uprzęży wspinaczkowej. Słowo to zostało zapożyczone z flamandzkiego (*strop*), gdzie oznacza pętlę – wieńczącą stryczek

¹⁵ И. Лиснянская, *Небесные стропы*, Новый мир 2010, nr 2, s. 4–6.

¹⁶ Por. I. Nowakowska-Kempna, *Słowo poetyckie w badaniach kognitywnych*, w: *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków, Universitas 2006, s. 48.

lub jeden z węzłów marynarskich. Takie samo znaczenie ma w języku angielskim i niemieckim, na polski natomiast tłumaczone jest jako rzemień. W rosyjskim zaś *сmpoна* nie ma nic wspólnego z pozbawianiem życia, gdyż służy ratowaniu życia w szczególnie niebezpiecznych sytuacjach. Spadochron i uprząż wspinaczkowa, służące do asekuracji człowieka, muszą się cechować wyjątkową wytrzymałością i dawać poczucie absolutnej pewności, niezawodności i bezpieczeństwa. Paradoks polega na tym, że zmiana użycia powyższego słowa nie zmieniła tej jego cechy. Stryczek w dawnych czasach też musiał być wytrzymały i zaciskać się niezawodnie. I chociaż słowa *сmpoна* nie znajdziemy w słownikach języka rosyjskiego, to z powodzeniem funkcjonuje ono w słownikach specjalistycznych i codziennej komunikacji. Lisnianska użyła właśnie tego słowa w liczbie mnogiej, łącząc je z określeniem *небесные*. Oznacza ono coś niebiańskiego, czyli pochodzącego z nieba lub też należącego do nieba, a tym samym niewłaściwego ziemi. Tłumacząc cykl na język polski i mając do wyboru „niebiańską uprząż”, „niebiańskie rzemień” i „niebiańskie liny”, wybrałam te ostatnie, jako najlepiej oddające ideę wiersza.

Utwór składa się z trzech czterowersowych zwrotek. Rozpoczyna go retoryczne pytanie „Что поделаешь”, wokół którego budowana będzie metafora. Każda zwrotka opiera się na kontraście „my” („мы”) – „niewielu” („мало кто”), który jest powodem do pojawienia się obrazu aniołów zwisających z nieba na linach. Z punktu widzenia klasycznej poetyki „niebiańskie liny” to epitet metaforyczny. Został on użyty w wierszu do zobrazowania konkretnej sytuacji i gdybyśmy mieli do czynienia tylko z tym utworem, pozostałby po prostu jego częścią. Błękitna kopuła nieba kojarzy się jednoznacznie z czaszą spadochronu, anioły, mieszkańcy nieba, logicznie używają właśnie takiego zabezpieczenia. Wróćmy jednak do kontrastu. „My” i inni, których jest „niewielu”, podążamy naprzód, a nasza i ich aktywność pozostawia w otaczającej nas rzeczywistości widoczne i znaczące zmiany. Różnica pomiędzy działalnością naszą i ich polega na skutkach, jakie po sobie pozostawia. Czyny enigmatycznych „nas” są zdecydowanie destrukcyjne: „Мы идем, за собой оставляя пустыни”, „Мы идем, за собой оставляя потопаы”, „Мы идем, за собой оставляя руины”. Niewielu czyni szeroko pojęte dobro: „Мало кто за собой оставляет оазис”, „Мало кто за собой оставляет дорогу, / Вдоль которой хлеба”, „Мало кто за собой оставляет хоругви...”. Zmiany natury (oaza), kultura (zbóż łany i drogi) i zwycięstwa (chorągwie) po jednej stronie, zmiany natury (połacie pustyni, potopy), zniszczenia w kulturze i porażki (gruzy) po drugiej. Można by się pokusić o stwierdzenie, że mamy do czynienia z twórczym połączeniem dwóch metafor: ŻYCIE TO PODRÓŻ i RUCH TO ZMIANA, można nawet powiedzieć, że dynamiczne następstwo kolejnych przestrzeni mentalnych w tym dyskursie wyraźnie o tym świadczy.

Tu należałoby wspomnieć o obecności aniołów. Obraz aniołów pojawia się dokładnie w połowie wiersza. Należą one do rzeczywistości kreowanej przez „niewielu”. W świecie pokoju i dobrobytu zwisają z nieba na linach, żeby przedłużyć eklogę. Ekloga jako taka nie sprawia problemów interpretacyjnych. Rozumiana

jako sielanka jest pożądanym, wyidealizowanym obrazem pełnego uroków życia w zgodzie z naturą. Przedłużanie eklogi jako przedłużanie spokojnego, sielankowego życia na ziemi za sprawą boskich posłańców jest, jak wynika z dyskursu, sytuacją pożądaną. Jej siłą sprawczą są anioły trzymane na niebiańskich linach – ład idzie z góry, pilnujący porządku zaś dzięki linom wciąż należą do nieba. Inne znaczenie eklogi jeszcze bardziej łączy ją z porządkiem. W 726 roku cesarz Leon III ogłosił Eklogę, za pomocą której wprowadził wyjątkowo demokratyczne (nie licząc nowych kar), ze współczesnego punktu widzenia, zmiany do Kodeksu Justyniana. Przedłużanie Eklogi to przedłużanie praworządności, a w efekcie spokoju i sprawiedliwości na ziemi. Oba znaczenia eklogi ucieleśniają ten sam sens – ziemską praworządność pochodzi z nieba, ale przestrzega jej niewiele. „Мы” i „мало кто” to dwie kategorie ludzi, które razem tworzą ludzkość. Czasownik „идем” oznacza ciągły ruch w czasie teraźniejszym. Użyty trzy razy staje się dominantą w sposobie myślenia ludzi świadomych swego destrukcyjnego działania. W połączeniu z imiesłowem „zostawiając” tworzy obraz kampanii zniszczeń prowadzonej nieustannie przez ludzi. Połacie pustyni, potopy i gruzy nie są efektem przypadku czy ludzkiej niezręczności. Są natomiast wyraźnym przeciwieństwem rezultatów mądrego, odpowiedzialnego działania niewiele, będących pod wpływem aniołów. Nie znamy mechanizmu stawania się jednymi lub drugimi. Stawiając bezradne pytanie „Что подделаешь”, podmiot liryczny sugeruje, że przedstawiana sytuacja jest wynikiem braku rozsądku ludzi. Z punktu widzenia filozofii pojęcie rozsądku zmieniło się od antycznego zmysłu wspólnego (*sensus communis*), przez kartezjańską zdolność odróżniania prawdy od fałszu, po kantowską umiejętność rozumowania. Rozsądek wspomagany czasem przez epitet „zdrowy” i tak ma wyłącznie dodatnie znaczenie. Przesunięcie faz jest określeniem technicznym, tu użytym w znaczeniu przenośnym. W odniesieniu do rozsądku ma postać kulturowo stałą i oznacza bezmyślność, głupotę. Podmiot liryczny wypowiada tezę, że ludzkie czyny nie są konsekwencją myśli („Вбиты между делами и мыслями клинья”). Klin, jako ostre narzędzie w kształcie trójkąta równoramiennego, wbity w daną powierzchnię rozpycha ją i w efekcie rozłupuje. Kliny wbite pomiędzy zamiary i działanie rozdzielają je. Lisnianska po raz kolejny w utworze lirycznym używa prozaizmów. W prosty sposób ucieleśniają one sens, sprawiają wrażenie zwyczajności, dosłowności, nawet brutalności. Znaczenie przenośne zyskuje na perspektywie. Podobnie rzecz się ma z linami. Lisnianska wyraźnie akcentuje obecność lin, utrzymujących anioły, które wydają się być w stosunku do nich drugorzędne. Lina-gwarancja-zabezpieczenie porządku ucieleśnia, warunkuje ziemską praworządność.

Sprawdźmy, w jaki sposób metaforyczne niebiańskie liny są obecne w innych utworach cyklu. Wszystkie pozostałe wiersze też są zbudowane na kontrastach: sacrum i profanum, konflikt pokoleń, hierarchia wartości, konfrontacja czasów. Podobnie jak w analizowanym utworze, przeciwstawienie sobie pewnych zjawisk służy do zobrazowania jakiejś szczególnej zasady ucieleśniającej uniwersalną normę (istnieje hierarchia wartości, której należy przestrzegać, dzieci dziedziczą

po nas wartości materialne i duchowe, konflikt pokoleń dotyczy głównie systemu wartości, natura i kultura rządzą się takimi samymi prawami, nadzieje i plany często mają się nijak do ich realizacji, dom – to my, żyje, póki my w nim żyjemy itd.). Każdy z wierszy realizuje swoją własną ideę za pomocą własnych środków. Każdy ma inną budowę strofową, własny układ rymów, rytm. Niepowtarzalna jest też ich metaforyka.

Dwa ostatnie wiersze cyklu poświęcone są problemowi opuszczonego domu – z perspektywy sugerowanego świata przedstawionego traktują o tym samym. Oba można sprowadzić do metafory DOM TO ŻYWY ORGANIZM, dlatego trzeba się nim opiekować jak żyjącym stworzeniem. Jednak w każdym z utworów wyakcentowane są inne cechy, dzięki czemu to samo nie wygląda tak samo. W pierwszym wierszu personifikowany dom (chorujący, cierpiący, odczuwający zdradę) nie przestaje jednak być rzeczą:

Вещь пред человеком не повинна
И страдает больно от измены.
Дом дрожит, как брошенная псина –
От порога до хвоста антенны¹⁷.

Lisnianska stosuje porównanie *jak psina* („jak psina”). Integracja pojęciowa łączy wspólne cechy domu i psa, opierające się na własności (mój dom) i oddaniu (mój pies). Forma „psina” konotuje wyraźnie empatię, trzęsąca się, porzucona psina wywołuje litość, która zostaje przeniesiona na dom. Objawy chorobowe – istoty żywej i występujące u rzeczy też się mieszają:

Стонут половицы, окна, двери,
В струпьях потолки, полы в извештке,
Цвель по стенам распустила перья,
Даже у крыльца осели доски¹⁸.

W drugim wierszu schemat jest podobny – rozbudowana personifikacja, łącząca usterki domu z oznakami żywego ciała w połączeniu z anaforą „ещё” budują emocjonalny obraz umierania:

Ещё не протекает кров,
Ещё горит в сосудах кровь,
Ещё и голова – сосуд.
Да вот ушла душа-жилица...¹⁹

Oba wiersze podejmą ideę naturalnego związku człowieka ze swoim domem jako realizację prawa domu do zamieszkania. Nieprzestrzeganie lub łamanie tego prawa przez człowieka skutkuje poważnymi konsekwencjami. Wiersze te w kontekście niebiańskich lin wpisują się w szczególny wizerunek świata, którym rządzi nie przez wszystkich respektowane prawo. Jest to porządek płynący z nieba, tyle

¹⁷ И. Лиснянская, op. cit., s. 6.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

że nie dyrektywny, a człowiek najczęściej dokonuje niewłaściwych wyborów. Niebiańskie liny, choć nieobecne fizycznie, niezwerbalizowane, konceptualnie obecne są w każdym z wierszy cyklu. Lisnianska wykorzystała metaforykę opuszczonych na linach aniołów, by zobrazować człowieka uwikłanego w szereg kulturowych i emocjonalnych zależności, w schematy zwyczajowych praw i obowiązków.

Summary

Poetical Metaphor in the Inna Lisnianskaya's Cycle of Poems *Nebesnye stropy*

The classical definition of metaphor by Aristotle, though imperfect, survived many centuries. However, in 1980 the book of Mark Johnson and George Lakoff, *Metaphors We Live By*, has changed the view of metaphor and its role in the communication and poetics. One-shot metaphor, in the terminology of Lakoff, is a metaphor for single use which most often relates to the language of poetry. Poetry as a discourse is inherently subjective and highly creative and therefore, without any restrictions, may represent unique and surprising images, that are unusual in the everyday communication. In the cycle of poems *Небесные стропы* by Inna Lisnianskaya we are dealing with a creative combination of two metaphors LIFE IS A JOURNEY and MOVEMENT IS A CHANGE, where Lisnianskaya also used the picture of the angels hanging on the ropes in order to depict a man struggling with a number of cultural and emotional dependences.