

METAFORA TRANSCENDENTALNA JAKO ZGŁĘBIENIE RZECZYWISTOŚCI

Irina Kuzmina
(Warszawa)

Słowa kluczowe: współczesna rosyjska proza, język powieści, proza Tatiany Tołstoj, poetycka struktura powieści, metafora

Key words: contemporary Russian prose, language of the novel, Tatiana Tolstoj prose, poetic structure of the novel, metaphor

Ключевые слова: современная российская проза, язык роману, проза Татьяны Толстой, поэтическая структура роману, метафора

Abstract: Irina Kuzmina, TRANSCENDENTAL METAPHOR AS A MEANS OF FATHOMING THE REALITY. „PORÓWNANIA” 4/2007, Vol. IV, ISSN 1733-165X, p.95-108. The article concerns the crucial role of language in the creation of the character’s identity. This issue is analysed by the author on the basis of the Russian writer Tatiana Tolstoj’s short stories. In the works of T. Tolstoj the idiosyncratic language of the character, full of surprising metaphors, repetitions and syntactic innovations creates the prose style named *ornamental prose* by H. Gosילו. According to the author of the article, the metaphor plays a special role in Tolstoj’s short stories. The short story becomes subordinate to one superior metaphor accompanied by a number of subsidiary metaphors. By means of applying the metaphor that transcends the reality, Tolstoj’s realistic prose becomes deeply emotional and presents unexpected and unknown aspects of Russian reality.

Резюме: Ирина Кузьмина, ТРАНСЦЕДЕНТАЛЬНАЯ МЕТАФОРА КАК ПОЗНАНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ. „PORÓWNANIA” 4/2007, Vol. IV, ISSN 1733-165X, с. 95-108. Статья касается языка, который играет важную роль в создании образа литературного героя. Исследовательница анализирует данную проблему на примере рассказов российской писательницы Татьяны Толстой. В творчестве Т. Толстой оригинальный язык персонажей, изобилующий неожиданными метафорами, повторами, синтаксическими экспериментами, создаёт стиль прозы которую Х. Гоцило называет орнаментальной. Особую роль, по мнению автора статьи, в рассказах Толстой играет метафора. Рассказ подчиняется одной главной метафоре, которой сопутствует ряд побочных метафор. Благодаря использованию метафоры, которая придаёт действительности трансцендентальный характер, реалистическая проза Толстой приобретает глубоко эмоциональный характер и открывает неожиданные, неизвестные аспекты российской действительности.

Wszystkie arcydzieła literatury są fenomenem z zakresu języka, a nie idei.
Vladimir Nabokov

W kontekście rozważań nad tożsamością, rola języka zdaje się być zagadnieniem kluczowym, a zatem interesować nas będzie problem języka indywidualnego jako jeden z elementów konstrukcji indywidualnej tożsamości bohaterów. Analizując kwestie związane z strukturą językową, a także zabiegi stylistyczne w opowiadaniach Tatiany Tołstoj, przedstawimy rolę języka indywidualnego w procesie osvajania przestrzeni jednostkowej oraz w budowaniu własnego, indywidualnego świata.

W jednym z wywiadów Tatiana Tołstoj wyznaje: „Dla mnie jedynym sposobem na pokonanie nędzy tej czy innej rzeczywistości jest jej upoetycznienie”¹. Zaczarowywanie świata poprzez język jest dla autorki sposobem na zakorzenie się w rzeczywistości, na oswojenie przestrzeni indywidualnej. Za pośrednictwem słowa Tołstoj pozwala swoim czytelnikom przeniknąć w ów zaczarowany, stylistycznie bogaty świat, różniący się od ponurej rosyjskiej rzeczywistości lat osiemdziesiątych-dziewięćdziesiątych. W swoich opowiadaniach Tołstoj estetyzuje nie tylko brzydotę, nudę, powszedniość i szarość codzienności, lecz także banał i *poszłost'*, co, jak zobaczymy, ma swoje głębokie, także etyczne uzasadnienie.

Dla Tatiany Tołstoj ważniejszy od fabuły, losów bohaterów i świata przedstawionego w utworach, jest język. To właśnie w języku i poprzez język – obfitujący w zaskakujące metafory, niezwykle porównania oraz liczne nagromadzenia, autorka głosi swoją ideę – ideę życia, którego nieustanny bieg pokonuje szarość rzeczywistości, pustkę istnienia, które jednak zasługuje na to, by zostać utrwalonym w najjaskrawszych barwach języka literackiego, wreszcie życia, które samo w sobie może zamienić się w sztukę.

Styl opowiadań Tołstoj niezmiennie jest przedmiotem uwagi każdego, kto chociaż raz zetknął się z jej twórczością. Swoistość języka autorki różnie bywa przez badaczy oceniana. Dla jednych jest świadectwem mistrzostwa i wirtuozerii pióra Tołstoj, dla innych – oznaką tzw. przerostu formy nad treścią.

Zdaniem Janiny Sałajczykowej prozę Tatiany Tołstoj można by nazwać wręcz prozą poetycką, jest ona bowiem, używając słów Jurija Tynianowa, „materiałem z wycuciem formy”². „Główny efekt tej prozy – pisze badaczka – tkwi w kontraście między pozornie bezbarwnymi postaciami i zdarzeniami a oryginalnym, barwnym pryzmatem słownym licznych perspektyw, przez które ludzie i zdarzenia są postrzegani”³.

Do słów Tynianowa odnośnie prozy Tołstoj odwołuje się także rosyjski badacz literatury Michaił Zołotonosow. Pisząc o stylu jej opowiadań, stwierdza – „gdyby nie było owej formy, opowiadania Tatiany Tołstoj można by uznać za banał. Ratuje ją jednak to rzadko spotykane w prozie nasycenie, a wręcz przesyconie tropami oraz poetycka struktura opowiadań”⁴. Kontynuując swoje rozważania, Zołotonosow pisze:

¹ T. Tolstaja, *Interv'ju*, W: T. G. Tolstaja, *Sjostry*. Moskva 1998, s. 6. Zapis języka rosyjskiego w transliteracji (red.).

² W oryginale słowa Jurija Tynianowa brzmią – „материал с ошутимой формой” (*material s ošutimoj formoj*).

³ J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985-1990*. Gdańsk 1998, s. 107.

⁴ M. Zołotonosov, *Mečty i fantomy*. „Literaturnoe Obozrenie” 1987, nr 4, s. 61.

na początku ma się wrażenie, iż styl pochłania niemalże całą energię twórczą autorki (...) Styl, niczym lukier, nie pozwala przeniknąć do środka. Z drugiej strony, obfitość bardzo dokładnych i wyrazistych metafor, metonimii, porównań sprawia wrażenie absolutnej szczelności, gęstości, wręcz duszności tej prozy”⁵.

Ton wypowiedzi krytyka pozwala sformułować wniosek, iż nie jest on zdecydowanym zwolennikiem pisarskiego stylu Tołstoj, docenia jednak jej warsztat twórczy.

Z kolei wielbicielem i piewcą talentu Tołstoj można nazwać Aleksandra Gienisa. Styl pisarki określa mianem „wysublimowanego eskapizmu”, co łączy prozę Tołstoj z twórczością, na przykład, Saszy Sokołowa⁶.

Optyka pisarska Tołstoj jest skonstruowana w tak niezwykle sposób, że jej spojrzenie posiada moc fabułowórczą. Wszystko, co trafia w pole widzenia autorki, ożywa, zaczyna się ruszać, odzyskuje swoje własne życie. Jej obfita, nadmierna proza wprost roi się od tych dziwacznych istot, które zamieszkują płótna Boscha”⁷.

Aleksander Gienis zwraca naszą uwagę na rzadko spotykaną właściwość prozy Tołstoj – o generowanie życia poprzez formę. Nazywając tę cechę swoistym „biofilstwem” autorki, porównuje ją do Gogola, w którego twórczości Nabokov najbardziej cenił podobny „spontaniczny akt narodzin życia”, współtworzący „ogromne, wrzące, wysoce poetyckie tło, które właśnie tworzy prawdziwą tragedię”⁸.

Z kolei rosyjska pisarka i badaczka literatury Olga Sławnikowa, pisząc o prozie Tołstoj i przy okazji komentując własną metodę twórczą, wskazuje na cechę stylu Tołstoj, która polega na niezwykle zainteresowaniu autorki szczegółem. W rozprawie pod znamienym tytułem *Szczegół w prozie współczesnej, czyli Przygody Infuzorii Pantofelka* (ros. «Деталь в современной прозе, или Похождения инфузории-туфельки»)⁹ Sławnikowa dzieli autorów prozy na dwa typy – „architektów” i „biofilów”. „Architekci”, zdaniem badaczki, wnoszą swój tekst niczym budowlę, która trzyma się na fabule jako swoistej konstrukcji nośnej, przy czym w kompozycji mają być zachowane odpowiednie proporcje, całość ma być umiejscowiona w odpowiednim krajobrazie, stanowiącym tło powieściowe, zaś szczegół jest postrzegany jako jeden z elementów dekoracji. Inaczej pracują nad tekstem „biofile” –

Podczas gdy w prozie „architektonicznej” szczegóły są dopasowywane do ogólnej koncepcji utworu, (...) w „prozie biofilskiej” rodząca się samoistnie metafora czy jakiś znaczący szczegół mogą zmienić wyobrażenie autora na temat własnego bohatera (...) W takiej prozie jakiegokolwiek porównanie staje się wagą, przy czym nigdy nie można przewidzieć, która z szal będzie cięższa, i co ostatecznie będzie w tekście ważniejsze, co się okaże „prawdziwym” przedmiotem opisu, a co pozostanie zaledwie cieniem przedmiotu”¹⁰.

⁵ Ibidem, s. 59.

⁶ A. Genis, *Beseda vos'maja: rysunok na polach. Tat'jana Tolstaja*. „Zvezda” 1997, nr 9, s. 228.

⁷ Ibidem, s. 230.

⁸ W języku ros. „спонтанное зарождение жизни” (*spontannoje zarożdenie žizni*). V. Nabokov, *Mikołaj Gogol*, W: V. Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*. Przełożył Zbigniew Batko. Warszawa 2002, s. 39-95.

⁹ O. Sławnikowa, *Detal' v sovremennoj proze, ili Pohożdenija infuzorii-tufel'ki*. „Oktjabr” 2000, nr 11, s. 175-181.

¹⁰ Ibidem, s. 179.

Zdaniem Olgi Sławnikowej, „biofilami” we współczesnej rosyjskiej literaturze można nazwać przede wszystkim Tatianę Tołstoj, ale także wspomnianego już wyżej Saszę Sokołowa, Marinę Wiszniewiecką, Irinę Polanską, Dmitrija Lipskierowa, Jurija Bujdę i Olega Pawłowa.

W studium poświęconym twórczości Tatiany Tołstoj Helena Goscilo proponuje odnieść prozę autorki do nurtu prozy ornamentalnej. Pojęcia tego używa się najczęściej w odniesieniu do twórczości takich pisarzy jak Nikołaj Gogol, Andriej Biły, Aleksiej Remizow, Isaak Babel, ale także Sasza Sokołow i Tatiana Tołstoj¹¹.

Jak widać, takie określenia jak „proza artystowska”, „estetyczna”, „przesadzona”, „ornamentalna”, a nawet „biofilska” mogą być stosowane zamiennie i odnoszą się do tego samego zjawiska literackiego, charakteryzującego się szczególną dbałością autorów o kształt stylistyczny swoich dzieł.

W słynnej monografii pt. *Artyzm Jurija Oleszy* Marietta Czudakowa jako pierwsza w ZSRR, bo już w 1972 roku, zwróciła uwagę na kwestię stylu prozatorskiego jako jednego najważniejszych z wyznaczników rosyjskiej „prozy artystowskiej” lat dwudziestych XX wieku.

Przyjrzyjmy się bliżej pracy Marietty Czudakowej, bowiem jej analiza prozy Jurija Oleszy pozwoli nam wnikać w specyfikę metody twórczej Tatiany Tołstoj oraz wskazać rodowód jej niepowtarzalnej manieri stylistycznej. Sięgając do rozprawy Czudakowej oraz tekstów Oleszy, odnajdujemy wiele paraleli pomiędzy twórczością Tołstoj i jej wielkiego poprzednika. Dążenie do ukazywania przedmiotu z niezwyklej perspektywy poprzez wywołanie rozmaitych efektów optycznych, skoncentrowanie się na opisach szczegółu, naruszenie automatyzmu percepcji, bogactwo odwołań intertekstualnych i wreszcie poszukiwanie nowej formy stylistycznej każe nam upatrywać w twórczości Tatiany Tołstoj spadkobierczynię Jurija Oleszy.

Niezwykle interesujący jest dla nas przywołany przez Mariettę Czudakową „remizowowski podział twórców na „uszatych” i „oczastych”, czyli na tych, którzy *śłuchają* słowa, są wrażliwi na jego walory brzmieniowe, oraz tych, którzy pragną przekazać to, co *widzą*¹². Podobnie jak Olesza nigdy nie sięgał po intonację mowy potocznej, po żywy język mówiony, nie korzystał ze *skazu*, Tatiana Tołstoj także konstruuje swoją prozę w sposób

¹¹ E. Goščilo, *Vzryvoopasnyj mir Tat'jany Tolstoj*. Perekod s ang. D. Dancevoj, I. Il'nikova. Ekaterynburg 2000, s. 137.

¹² M. Čudakova, *Masterstvo Jurija Olešy*, w: M. O. Čudakova, *Izbrannye roboty. Tom 1. Literatura sovetskogo prošlogo*. Moskva 2001, s. 28.

daleki od tej techniki językowej. Obca jest jej także technika „zapisu magnetofonowego”¹³, o której mówią badacze, analizując prozę Ludmiły Pietruszewskiej. W prozie Tołstoj nie znajdziemy żadnych śladów „kulawego słowa”, żadnych „potworów językowych”, które zostały odkryte i po mistrzowsku wprowadzone do tekstu powieści przez Dostojewskiego. Przeciwnie, proza Tołstoj jest pełna wirtuozerii, jej frazy są zbudowane nie tylko poprawnie, lecz także mają kształt formy dopracowanej, częstokroć zbliżający się do języka poetyckiego. Nie oznacza to jednak, że prozę Tołstoj łatwo się czyta – wręcz przeciwnie, jak pisze Marietta Czudakowa, „im bliższa jest proza, poprzez całą swoją budowę, poezji, tym jest dalsza od „łatwego”, szybkiego czytania. Poezja bowiem nie „powstaje w jednej chwili””¹⁴.

Tak więc Tatianę Tołstoj można by nazwać kontynuatorką nurtu tradycji artystowskiej w prozie. Autorka tego określenia, Marietta Czudakowa, wyróżniła w swojej pracy takie cechy stylu artystowskiego jak: świadoma orientacja w kierunku tradycji książkowej; teatralizowane formy narracji; obraz autora-gracza; widowiskowa metaforyka oraz język, operujący paradoksem, nasycony ekspresją.

Warto spojrzeć na specyficzny język, wysublimowany styl twórczości Tołstoj z perspektywy połowy lat osiemdziesiątych, kiedy rosyjska oficjalna literatura była całkowicie pogrążona w marazmie zastoju, również pod względem stylistycznym. W literaturze, podobnie jak w innych sztukach, wszystko, co niosło jakiegokolwiek zagrożenie dla panującej wówczas doktryny ideologicznej, co mogło wysadzić od środka zastygłą w bezruchu bryłę politycznego, ale także społecznego marazmu, było skazane na niebyt. Na szczęście literatura samizdatu żyła własnym życiem, niezależnie od nakazów i zakazów partyjnych „specjalistów od kultury”. I oto w latach osiemdziesiątych ukazały się opowiadania dwóch różniących się pod względem artystycznym, lecz niewątpliwie wybitnych autorek – Ludmiły Pietruszewskiej oraz Tatiany Tołstoj. Czytelników poraziło w ich twórczości wszystko – od tematyki poczynając, a na języku kończąc. Mroczna tonacja opowiadań Pietruszewskiej, oschły, beznamiętny język, gorzka ironia pod adresem bohaterów, pesymizm bijący z każdego zdania spowodowały, iż do twórczość tej autorki przylepiono etykietkę „szorstkiego realizmu”. Język Pietruszewskiej porażał krytyków swoim okrucieństwem, bezceremonialnością w opisywaniu ludzkich uczuć, brakiem nut współczucia dla tragedii jej bohaterów.

¹³ Technika „zapisu magnetofonowego” często określa się formę narracji w prozie Ludmiły Pietruszewskiej, przy czym dokładna analiza jej tekstów prowadzi do wniosku, iż wybrana przez nią forma jest iluzją, bądź też imitacją języka mówionego. To, co na pozór wydaje się zwykłym zapisem mowy potocznej, w rzeczywistości jest pewną odmianą *skazu*, niezwykle misterną stylizacją, która pozwala autorce budować przestrzeń tekstu, pełną dysonansów, zaburzeń, potknięć stylistycznych i narracyjnych. Poprzez tzw. „transgresje narracyjne” (termin mój – I. K.) Pietruszewska wkracza na tereny metafizyki, każąc spojrzeć na problematykę zawartą w jej utworach z perspektywy egzystencjalnej.

Opublikowane w latach osiemdziesiątych opowiadania Tołstoj, całkowicie odmienne stylistycznie od prozy Pietruszewskiej, zostały źle oceniane przez krytykę. Autorkę oskarżano o brak gustu, pamiętając o jej szlacheckim pochodzeniu i zbyt dostatnim jak na owe czasy dzieciństwie. Gęstość metafor, metonimii, porównań, skomplikowana, „wielopiętrowa” składnia, rytmiczność prozy – to wszystko odbierano jako wyraz poczucia wyższości autorki nad swoim czytelnikiem, jej pretensję do oryginalności i ostatecznie, dowód na tzw. „obcość klasową”.

Tak więc Ludmiła Pietruszewska i Tatiana Tołstoj, wchodząc na arenę literacką¹⁵, znalazły się na przeciwnych biegunach pod względem stylistycznym, łączyła je wszakże niechęć części krytyków, czasem niezrozumienie czytelników, ale niewątpliwie także wyjątkowa w ówczesnej literaturze wyrazistość stylu. Tak burzliwe wejście do literatury dwóch utalentowanych kobiet zmąciło spokój jednolitej pod względem artystycznym szarej masy oficjalnej literatury epoki zastoju. Szczególnie język Tołstoj uderzał swoim arystokratyzmem, co zostało odebrane jako wyzwanie rzucone „gustom publiczności”.

Każdy, kto chociaż raz zetknął się z prozą Tołstoj, z pewnością zwrócił uwagę na niezwykle bogactwo i nietrywialność metafor, które służą nie tylko urodzie jej stylu, lecz także współorganizują tekst i jak zobaczymy, decydują nawet o losach bohaterów.

Budowa metafor w opowiadaniach Tołstoj niezwykle przypomina konstrukcję poetycką, bowiem:

„rzadko ogranicza swój zasięg do autonomicznego związku dwóch wyrazów, a promieniuje (...) na budowę większego fragmentu lub nawet całego tekstu, tworząc rozgałęziony układ słowny, którego kompozycyjnym odpowiednikiem jest rozwinięty obraz metaforyczny”¹⁶.

W związku z metaforą jako kluczowym zagadnieniem w prozie Tołstoj używa się często takiego pojęcia jak „metafora macierzowa”¹⁷, innymi słowy – metafora nadrzędna. Zdaniem Heleny Goscilo, w twórczości Tołstoj mechanizm nadrzędnej, przewijającej się przez cały utwór metafory nawiązuje do zasady Jewgienija Zamiatina „stosującego metaforę-

¹⁴ M. Čudakova, *op. cit.*, s. 57.

¹⁵ Historia dotarcia do czytelnika w przypadku każdej z autorek jest jednak odmienna. Jak pisze Natalia Iwanowa, „Tatiana Tołstoj miała więcej szczęścia, należy bowiem już do pokolenia następnego, „kolejnego” po pokoleniu Pietruszewskiej (ur. 1938 r.): to, co Pietruszewskiej zajęło całe dziesięciolecie, Tołstoj osiągnęła w kilka lat” (N. Ivanova, *Neopalimyj golubok. „Pošlost” kak estetičeskij fenomen. „Znamja”* 1991, nr 8, s. 216). O Pietruszewskiej i jej drodze do pierwszej oficjalnej publikacji – patrz: Irina Kuźmina, *Ludmiła Pietruszewska – pierwsza dama „Inquisitorium”*. „Porównania” 2004, nr 1, s. 82-91).

¹⁶ *Słownik terminów literackich*. Red. Janusz Sławiński. Wydanie III. Wrocław 2000, s. 302. Hasło: „metafora”.

¹⁷ W oryginale: „матричная метафора” (*matricznaja metafora*). Tego określenia używa w swojej pracy H. Goscilo – Zob. E. Goščilo, *Vzryvoopasnyj mir Tat'jany Tolstoj*, *op. cit.*, s. 143.

model, z którego wysnuwa się cała struktura utworu, a także podrzędne i związane z główną metaforą tropy, przechodzące przez cały utwór, który ostatecznie uzyskuje status alegorii”¹⁸.

Możemy więc powiedzieć, że metafora nadrzędna napędza narrację niczym ciągnąca za sobą cały pociąg lokomotywa. Wpływa ona zatem w sposób istotny na tok opowieści, przyspiesza narrację, opóźnia ją, a nawet wstrzymuje, prowadząc w ten sposób ku finałowi opowiadania.

Niezwykle ciekawe rozważania na temat budowy oraz funkcji metafory u Tołstoj znajdziemy w studium Heleny Goscilo. Zdaniem badaczki, metafory i metonimie są tymi mechanizmami, które pozwalają autorce wpływać na bieg przedstawianych w opowiadaniu wydarzeń, wstrzymując tok narracji i odwracając uwagę czytelnika od rzeczywistej akcji utworu. Za pomocą metafory Tołstoj niejako wznosi się nad tekstem, każąc czytelnikowi podążać za jej głosem, fantazją, kierując swoją uwagę w stronę metafizyki. Sięgając do teorii metafory i metonimii Romana Jakobsona i Petera Brooksa¹⁹, Helena Goscilo stwierdza, iż:

przynajmniej teoretycznie metonimia prowadzi narrację wzdłuż osi horyzontalnej, proponując czytelnikowi odtwarzać wszystkie elementy, które zniknęły po drodze. Konieczność odtwarzania spowalnia ruch do przodu i wówczas uwaga czytelnika może zostać przekierowana na oś wertykalną – oś metafor. Owe wzajemne przenikanie metafory i metonimii, zwroty od jednej osi ku drugiej oraz śmiało wykorzystywanie ich rozmaitych połączeń pozwala Tołstoj na przeprowadzenie różnych manipulacji z czasem i przestrzenią, które polegają na ich powiększeniu lub zmniejszeniu, w zależności od potrzeb autorki²⁰.

Taką rolę spełnia w opowiadaniu *Rzeka Ockerville* metafora pojawiającej się w tytule rzeki. Już w pierwszym akapicie, zaczynającym się od słów „kiedy znak zodiaku zmieniał się na Skorpion...” pojawia się metaforyczny obraz żywiołu, który nieraz powróci w dalszej części utworu. Pojawia się więc metafora powodzi, będącej jednym z kluczowych elementów mitu petersburskiego –

Dobiegłszy do pęczniejącego, straszego morza, rzeki rzucały się wstecz, wrzący potok z trzaskiem otwierał żeliwne studnie i wzbijał wodne grzbiety w piwnicach muzeów, oblizując kruche, rozsypujące się wilgotnym piaskiem kolekcje, maski szamanów z kogucich piór, wygięte zamorskie miecze, ozdobione koralikami chałaty, żylaste nogi złych, obudzonych w środku nocy kustoszy²¹.

Obraz szalejącego żywiołu petersburskich rzek, które pragną wreszcie uwolnić się z okuwających je marmurowych wybrzeży, staje się metaforą wewnętrznego stanu głównego bohatera, namiętności, targających nim podczas słuchania śpiewu operowej diwy. Metafora

¹⁸ E. Goscilo, *Tatiana Tolstaya. „Dome of Multi-Coloured Glass”: The World Refracted through Multiple Perspective*. „SR” 1988, vol. 47, nr. 2, s. 280-290. Cyt. za: Janina Sałajczykowa, *op. cit.*, s. 114.

¹⁹ „Współcześnie rozpowszechniona jest koncepcja (m.in. R. Jakobsona) zasadniczej odrębności metonimii i metafory, rozumianych szeroko jako dwa współdziałające, ale przeciwstawne sposoby rozwijania i komponowania każdej wypowiedzi językowej: sposób metonimiczny opiera się na związkach przyległości, metaforyczny – na związkach podobieństwa, pierwszy – charakteryzuje przede wszystkim mowę prozaiczną i styl realistyczny, drugi – mowę poetycką i styl romantyczny” (Cyt. za: *Słownik terminów literackich*, pod. red. Janusza Sławińskiego. Wydanie III. Wrocław 2000, s. 308. Hasło: „metonimia”).

²⁰ E. Goščilo, *Vzryvoopasnyj mir Tat'jany Tolstoj*, *op. cit.*, s. 126.

wody pojawia się również w opisie samego głosu Wiery Wasiljewny. Zobaczmy, jak wiele „elementów wodnych” zawiera krótki fragment, przedstawiający potęgę jej talentu:

Nie! nie przez ciebie! ja miłością! płonę! – podskakując, trzeszcząc i sycząc, szybko obracała się pod igłą Wiera Wasiljewna; syczenie, trzeszczenie i obracanie zamieniały się w czarny wir, wyrastały w tubę gramofonu, i triumfując zwycięstwo nad Simeonowem, z festonowej orchidei płynął ciemny, niski, z początku koronkowy i zakurzony, później wzbierający podwodnym naporem, wyłaniający się z otchłani, zmieniający się, błyskający światłami na powierzchni wody, – pśś-pśś-pśś, pśś-pśś-pśś, – wznoszący się żaglem głos – coraz głośniejszy, – zrywający liny, niepowstrzymany, pędzący, pśś-pśś-pśś, karawelą po bryzgających ogniami nocnych falach – coraz mocniej, – rozwijający skrzydła – coraz szybciej, – delikatnie odrywający się od pozostałej masy potoku, z którego się narodził, od małego, Simeonowa, który pozostał na brzegu, i stał tam, zwróciwszy swoją łysiejącą, bosą głowę ku górze, gdzie niósł się w okrzyku zwycięstwa potężny, lśniący, zaćmiewający pół nieba głos – nie, nie przez niego miłością płonęła Wiera Wasiljewna, a jednak, w rzeczy samej, tylko przez niego jednego, i było to uczucie wzajemne. Ch-ś-ś-ś-ś-ś-ś²².

Mamy więc „czarny wir”, „wzbierający podwodny napór”, „odblaski światła na powierzchni wody”, „wznoszący się żagiel”, „pędzącą karawelę”, „bryzgające ogniami nocne fale”, „masę potoku”, „brzeg”; poza tym głos „płynie”, „wyłania się z otchłani”, „błyska światłami”, „wznosi się żaglem”, „zrywa liny”, „pędzi po falach” itd. Widzimy jak bardzo zależy autorce na zbudowaniu metaforycznego obrazu wody jako uosobienia siły głosu, i ostatecznie, jak zobaczymy, siły oddziaływania sztuki. W myślach Simeonowa Wiera Wasiljewna jawi się jako najada, zaś wyobraźnia podpowiada mu piękną scenerię, w której jego muza z początku XX wieku przechadza się po wybrzeżach dalekiej, nieznannej, obco brzmiącej rzeki Ockerville:

Proszę tu podać błękitną mgłę! Podano mgłę. Stukając okrągłymi obcasami, Wiera Wasiljewna przechodzi cały, specjalnie dla niej uszykowany, zachowany w wyobraźni Simeonowa brukowany odcinek wybrzeża, tu jest granica dekoracji, reżyser nie ma już nic, nie ma sił, jest zmęczony, puszcza aktorów, skreśla obsadzone nasturcjami balkony, chętnym oddaje ogrodzenie ozdobione wzorem niczym rybnie łuski, strąca do wody granitowe balustrady, chowa po kieszeniach mosty z wieżyczkami – kieszenie są wypchane, zwisają z nich łańcuszki, podobne do dziadkowego zegara, i tylko rzeka Ockerville, konwulsyjnie kurcząc się i znów pęczniąc, płynie i jakoś nie może wybrać dla siebie ostatecznego kształtu²³.

Główny bohater w myślach jest reżyserem, twórcą, demiurgenem, powołującym do życia nowe światy, jednakże jego moc nawet w sferze wyobraźni jest ograniczona. Pojawiająca się „granica dekoracji” wskazuje na kres możliwości twórczych Simeonowa – jego pretensje do roli twórcy, jego próba naśladowania czynu Piotra I, który w ten właśnie sposób zbudował północną stolicę, kończą się kompletną porażką. Tak więc rzeka Ockerville staje się także metaforą niezrealizowanych możliwości, niespełnionych marzeń i zawiedzionych nadziei głównego bohatera.

Jak zauważa Helena Goscilo:

²¹ T. Tolstaja, *Reka Okkervil'*. W zbiorze opowiadań: *Noć*. Moskwa 2001, s. 406.

²² Ibidem, s. 407-408.

²³ Ibidem, s. 412.

metafora nadrzędna rzeki, zabiegi metonimiczne oraz pojawiający się w opowiadaniu kontekst intertekstualny sprawiają, iż utwór stawia przed jego bohaterami, a także przed czytelnikiem pytanie o skomplikowane i zmienne relacje pomiędzy światem rzeczy materialnych a sferą wartości duchowych, pomiędzy życiem a sztuką (pytanie stare jak sama literatura)²⁴.

Zdaniem badaczki, w *Rzecz Ockerville* problem relacji pomiędzy sztuką a rzeczywistością jest ukazany poprzez przedstawienie trzech osobowości, z których każda na swój sposób jest osobowością twórczą.

Tak więc Wiera Wasiljewna, Simeonow i sama Tatiana Tołstoj próbują ponownie odegrać historyczną rolę Piotra I jako twórcy miasta. Cała trójka mieści się całkowicie w literackim micie petersburskim, zaś samo miasto jest nie tylko realną przestrzenią, w której rozgrywa się akcja utworu, lecz także metaforą rosyjskiej literatury, podobnie jak w *Domu Puszkimowskim* Andrieja Bitowa. W tym kontekście Wiera Wasiljewna staje się postacią, będącą metaforą mitu, jakim w kulturze rosyjskiej jest mit Anny Andriejewny Achmatowej (AA – WW)²⁵. Z kolei Simeonow kontynuuje mocno nakreśloną w rosyjskiej literaturze, a zwłaszcza w tekście petersburskim, linię tzw. „maleńkiego człowieka”, więc jego bezpośrednimi poprzednikami są Eugeniusz z puszkimowskiego *Jeźdźca miedzianego* oraz Akakij Akakijewicz z *Płaszcz* Nikołaja Gogola. W ten sposób, twierdzi badaczka, *Jeździec miedziany* Aleksandra Puszkina tworzy nie tylko pole intertekstualne dla opowiadania Tołstoj, lecz staje się także nadrzędną metaforą współkształtującą główną ideę opowiadania²⁶.

Podobno wszechmocnemu carowi z *Jeźdźca miedzianego*, Simeonow buduje w swej wyobraźni nieistniejące miasto, wznoszące się wzdłuż wybrzeża tajemniczej, obco brzmiącej rzeki Ockerville. W ten sposób, twierdzi Helena Goscilo:

Piotr, Puszkim, Simeonow i Tołstoj są uczestnikami tegoż samego procesu – procesu przekształcenia surowej rzeczywistości w mikroświaty, procesu przemiany, która jest podyktowana ich wewnętrzną wyobraźnią, przemiany, która ideę wciela w życie²⁷.

W tym świetle szczególne znaczenie zaczyna odgrywać zawód głównego bohatera, Simeonow jest przecież tłumaczem. Tłumacz zaś jest tym, kto przenosi tekst do innej rzeczywistości językowej. Z kolei, jak wiemy, tłumaczenie greckiego wyrazu *metaphora*

²⁴ E. Goščilo, *op. cit.*, s. 143.

²⁵ E. Goščilo, *op. cit.*, s. 189. Kontekst achmatowowski Helena Goscilo zawdzięcza Aleksandrowi Żółkowskiemu, który jako pierwszy zwrócił uwagę badaczki na pewne podobieństwo pomiędzy Wierą Wasiljewną a Anną Andriejewną. Z listu zaś samej Tatiany Tołstoj do Heleny Goscilo wynika, że przedstawiona w opowiadaniu historia miała swoje źródło w opowieściach młodszego od Achmatowej, należącego do kręgu jej najbliższych przyjaciół i współpracowników poety Aleksandra Kusznera (list Tatiany Tołstoj do Heleny Goscilo – 20 października 1990 r.).

²⁶ *Ibidem*, s. 143-144.

²⁷ *Ibidem*, s. 145.

(*meta + phoren*) oznacza tyleż, co „przeniesienie”, „przełożenie”, tak więc Simeonow staje się kimś, kto jest nie tylko twórcą nowych tekstów, lecz także twórcą metafor. Jednakże w świecie Tołstoj Simeonow zajmuje się tłumaczeniem „niepotrzebnych, nudnych książek”, a dusza jego pragnie prawdziwej sztuki, której uosobieniem jest dla bohatera talent Wiery Wasiljewny. Po przeżytych rozczarowaniu bohater jednak zdaje się nie tracić wiary w siłę oddziaływania sztuki i ponownie, dzięki powracającej w finale metaforze nadrzędnej, Tołstoj utwierdza nas w przekonaniu, że wznoszący się nad światem głos artystki ostatecznie zwycięża.

Wracając do kwestii budowy stylistycznej utworu, należy stwierdzić, że w całym opowiadaniu metafora rzeki oraz różnego rodzaju odwołania do niej pełnią rolę konstrukcyjną, scalając tekst, łącząc poszczególne sceny, tworząc jednocześnie drugą warstwę tekstu, równoległą do warstwy przedstawianych w opowiadaniu zdarzeń. Jak zauważa H. Gosciło, metafora rzeki:

zajmuje sporo czasu narracyjnego, z kolei, przeciwnie, wcale nie zajmuje czasu fabularnego, bowiem świat metafory istnieje poza wymiarem czasowym. Barwnie poetyzowany świat metafory rzeki wzbogaca pionową oś narracji (tworząc jej głębię), nie przyczyniając się przy tym do jej rozwoju wzdłuż osi horyzontalnej²⁸.

W ten sposób to wszystko, co dzieje się w wyobraźni głównego bohatera, wzbogaca oś wertykalną naszej konstrukcji, wzbogacając tym samym treść opowiadania, tworząc przy tym pewnego rodzaju świat alternatywny. Należy podkreślić, że tego typu konstrukcję możemy znaleźć niemalże w każdym z opowiadań Tatiany Tołstoj, bowiem każde z nich zawiera podobnie modelowane światy, przekładające się na istnienie w utworze dwóch warstw – warstwy rzeczywistych zdarzeń i warstwy zdarzeń wyimaginowanych, którą tworzą bardzo rozbudowane, rozwijane na przestrzeni całego utworu metafory.

Odwołując się do terminologii Michaiła Bachtina, Helena Gosciło stwierdza, że w tym przypadku pisarka:

wykorzystuje chronotop świata baśniowego z charakterystycznym dla niego „emocjonalnym, subiektywnym zniekształceniem przestrzeni po części symbolicznej”, świata, który rozwija się wzdłuż osi wertykalnej, tak więc wszystko w tym świecie istnieje „absolutnie równocześnie” (jak u Dantego) i „czas zostaje całkowicie wyeliminowany z akcji”. Innymi słowy, ta jedność służy synchronizacji tego, co jest diachroniczne²⁹.

Tak więc kreując za pomocą metafory świat istniejący wyłącznie w wyobraźni bohatera, Tołstoj wystarczy w dowolnym fragmencie przywołać jeden z elementów tego świata (np. brzeg rzeki, okrągłe obcasy Wiery Wasiljewny czy chryzantemy), by metonimicznie po raz kolejny powołać go do życia.

²⁸ Ibidem, s. 126.

²⁹ Ibidem.

Równoległe do metafory nadrzędnej w każdym z utworów Tołstoj znajdziemy wiele tak charakterystycznych dla Tołstoj metafor pobocznych, które można by nazwać niemalże znakiem rozpoznawczym jej prozy. Przyjrzyjmy się jednej z nich. Już na początku opowiadania znajdziemy piękną metaforę samotności, która w oryginale brzmi «белый творожистый лик одиночества». Dosłowne tłumaczenie na język polski daje nam „białe serowe oblicze smutku”, jednakże język oryginału czyni tę metaforę bardziej nośną, bowiem określenie «творожистый» oznacza tyleż co ziarnisty, biało-niebieski, półprzezroczysty, wreszcie mdły, a więc nieprzyjemny. Z kolei polski odpowiednik nie daje nam tych konotacji, tracimy więc po części piękno tej metafory.

Motyw samotności, zapowiedziany przez autorkę na początku opowiadania, pojawi się wkrótce w kształcie rozwiniętym, kiedy Simeonow, a dokładniej rzecz ujmując, narrator personalny prezentujący punkt widzenia bohatera, wygłasza pochwałę samotności. Samotność bowiem jest dla niego warunkiem koniecznym do obcowania z talentem Wiery Wasiljewny. Przytoczmy ponownie, tym razem zwracając uwagę na jego budowę stylistyczną, cytat zawierający pochwałę samotności wygłoszoną przez Simeonowa:

O, samotności błogosławiona! Samotność je prosto z patelni, wyciąga zimny kotlet z mętnego litrowego słoja, zaparza herbatę w kubku – i co z tego? Spokój i wolność! Rodzina dzwoni kredensem, rozstawia pułapki filiżanek i spodeczków, łapie duszę za pomocą sztucców, – chwytą pod żebra z obu stron, – dusi ją pod kołpakiem niczym herbatę, narzuca na głowę obrus, lecz wolna samotna dusza wymknie się spod lnianych frędzli, węzem prześlizgnie się przez koło na serwetki i – hop! spróbuj ją złapać!”³⁰.

Widzimy, iż za pomocą personifikacji („samotność je prosto z patelni” – „rodzina dzwoni kredensem”) Tołstoj buduje obraz poetycki, ukazujący odwieczną antynomię pomiędzy materią a duchem, światem wartości duchowych a światem przedmiotów materialnych, w który „człowiek rodzinny” jest zanurzony. Samotność dla bohatera staje się gwarancją wolności, jego otwartości dla sztuki i gotowości służenia swojej muzie.

Bogata metaforyka Tołstoj z trudem poddaje się tłumaczeniu na język obcy. Weźmy kilka przykładów, by pokazać, jakiego typu problemy czekają tłumacza. Pojawiające się w opowiadaniu «распрямлённые, уважительные ладони» tylko na pierwszy rzut oka wydaje się proste do przełożenia. W tłumaczeniu dosłownym fragment ten brzmi „wyprostowane, pełne szacunku dłonie”, nie jest to jednak udane określenie. W świecie Tołstoj trudno znaleźć zwykłe, utarte określenia, zwroty, wyrażenia. U niej „jesień gęstnieje” (ros. «осень сгущалась»), płyta patefonowa jest „wyszczerbionym skarbem” (ros. «выщербленное сокровище»), a „księżyc nie poddaje się, niczym mydło, wyslizguje się z rąk” (ros. «луна не поддавалась, мылом выскользывала из рук»). Opis tortu, który bohaterowi udaje się

³⁰ T. Tolstaja, *op. cit.*, s. 409-410.

zdobyć na pierwsze spotkanie z Wierą Wasiljewną, dostarcza nam kolejnych przykładów niezwyklej metaforyki:

Pod szklistą, galaretowatą gładzią po kątach spały samotne owoce: w jednym plasterek jabłka, w drugim – bogatszym kąciku – kawałek brzoskwini, tutaj w wiecznej zmarzlinie zastygła połówka śliwy, a tu mamy kącik swawolny, damski, a w nim trzy wisienki. Boki pokrywa drobny cukierniczy łupież³¹.

Jak widać, w świecie Tołstoj samotność jest udziałem wszystkich, nawet brzoskwinie, śliwy i jabłka, istniejąc w jednej przestrzeni, w jednym, dokładnie ograniczonym fragmencie rzeczywistości, są rozrzucone po różnych kątach i skazane na samotność.

Wracając do kwestii metafory nadrzędnej, należy dodać, że jest ona starannie rozwijana na przestrzeni całego utworu, wzbogacana o kolejne detale, poszerzana o poszczególne pomniejsze metafory, które metonimicznie odsyłają nas ponownie do metafory głównej.

Spajające cały tekst ogniwa znajdują się nie tyle na osi horyzontalnej, co we wzajemnych relacjach poszczególnych metafor, które są czymś w rodzaju skarbnicy sensów. Skarbnica ta pozwala Tołstoj na bezproblemowe manipulowanie czasem i przestrzenią, co powoduje tylko chwilowe wstrzymanie biegu głównej linii narracyjnej³² – pisze Helena Goszcilo.

Technika budowania metafory nadrzędnej, wokół której konstruuje się sieć metafor pomniejszych, lecz odsyłających do metafory górującej nad całym tekstem, pojawia się w kilku opowiadaniach Tatiany Tołstoj. *Rzeka Ockerville* ilustruje tę technikę pisarki w sposób najbardziej widoczny, jednakże przykłady tego typu konstrukcji metaforycznych znajdziemy także w opowiadaniach *Spotkanie z ptakiem* (gdzie rolę metafory nadrzędnej pełni obraz zwiastującego śmierć tajemniczego ptaka), *Ogień i kurz* (z metaforą oceanu jako ogromu niezrealizowanych marzeń, niewykorzystanych możliwości, życia upływającego w ciągłym oczekiwaniu), *Koło* (z nadrzędną metaforą koła), *Noc* (z metaforą życia jak tajemniczej, ciemnej, groźnej nocy) oraz *Lunatyk we mgle* (z metaforą mgły jako grożącego nam wszystkim zapomnienia). Jak widać, metafory nadrzędne Tołstoj częstokroć umiejscawia w tytułach opowiadań, wskazując w ten sposób na główny temat każdej z nich. Często w tytułach pojawia się także zarys podstawowego konfliktu opowiadania.

Rola metafory w twórczości Tatiany Tołstoj jest także swoistą „przepustką” w wymiar ontologiczny, do którego autorka zbliża się właśnie poprzez metaforę. Będąc pisarką, która w swej twórczości pragnie uchwycić te umykające werbalizacji, zaledwie wyczuwalne odcienie naszego życia, fenomeny z pogranicza zjawisk racjonalnych i irracjonalnych, Tołstoj wybrała metaforę jako najkrótszą drogę do podświadomości, w której to autorka poszukuje

³¹ Ibidem, s. 417.

³² E. Goščilo, *op. cit.*, s. 127.

odpowiedzi na tzw. odwieczne pytania. Pisząc o metaforze, José Ortega y Gasset ujmuje istotę tego pojęcia w sposób następujący:

Rzeczywistość wymyka się, ucieka przed wysiłkiem naszego umysłu. Wówczas właśnie zaczyna się wylaniać inna, o wiele głębsza i nośna poznawcza rola metafory. Metafory potrzebujemy nie tylko po to, by po odnalezieniu nazwy trafnie przekazać nasze myśli innym, lecz potrzebujemy jej dla nas samych – bez niej nie sposób myśleć o pewnych specyficznych, trudnych do zrozumienia kwestiach. Metafora jest nie tylko narzędziem ekspresji, lecz także narzędziem poznania. (...) Metafora jest formą działalności umysłowej, za której pomocą możemy postrzegać to, co wymyka się ujęciom pojęciowym. Za pośrednictwem tego, co jest nam bliskie i znane, możemy w myślach dotknąć czegoś, co jest dalekie i nieogarnione. Metafora zwiększa zasięg działania myśli, stając się w logice czymś na kształt wędki czy strzelby. (...) Metafora zapewnia rzeczywiste dotarcie do takich sfer, które sytuują się na granicy możliwości ludzkiego poznania. Jednakże estetyka pojmuje metaforę tylko jako czarujący odbłask piękna. Dlatego niewielu zdaje sobie sprawę z tego, że metafora jest prawdą, zgłębieniem rzeczywistości³³.

Przeanalizowanie prozy Tołstoj pozwala nam zgodzić się z twierdzeniem Heleny Goscilo o tym, że „jej metafory skłaniają czytelnika ku temu, by uwierzył w ontologiczną obecność, w istnienie tego, co jest bezcielesne, niewidzialne bądź niewyraźne, a więc w istnienie ducha, piękna, *agape*, fantazji”³⁴.

Metafora spełnia w opowiadaniach Tołstoj także inną rolę – za pomocą metafory świat rzeczy martwych ożywa, okazuje się, że wszystko wokół oddycha, rusza się, rośnie, maleje, smuci się i weseli, zaś przede wszystkim także czuje, a więc i współ-czuje bohaterom. „Wyginające się w kędzierzawych różowych uśmiechach” hiacynty, „młody płochliwy abażur”, „śpiąca na plecach, z podniesionymi do góry łapkami, szkatułka” czy kurczak – „chłodny młodzieniec, który nie zaznał ani miłości, ani czynu, ani trawy zielonej, ani zalotnych spojrzeń krągłych oczu ukochanej” – też są bohaterami w świecie Tołstoj. Spojrzenie pisarki ożywia bowiem wszystko wokół, tragedie rozgrywają się nawet w życiu opadających liści, drób tęskni za miłością, a „zając nie może być śmieszny – albo jest przyjacielem, albo po-prostu nikim, workiem z trocinami”.

Mark Lipowiecki opisuje tę cechę specyficznej metaforyki w sposób następujący:

W całej twórczości Tołstoj pojęcia abstrakcyjne, zwykłe rzeczy i przedmioty, szczegóły niezbyt bogatego pejzażu miasta, obdarzone przez autora duszą, brzmią *unisono* z wewnętrznym stanem bohatera. Te obrazy, przypominające barokowe alegorie, żyją i mogą powiedzieć o bohaterze nawet więcej od wszechwiedzącego autora. Stają się one czymś w rodzaju innego wcielenia ludzkiej duszy i krzyczą – „my też jesteśmy tobą!”³⁵.

³³ O. y Gasset, *Dve glavnyje metafory*. Cyt. za: http://metaphor.nsu.ru/gasset_two.htm

³⁴ E. Goščilo, *op. cit.*, s. 152.

³⁵ N. L. Lejderman, M. N. Lipoveckij, *Sovremennaja russkaja literatura 1950-1990-e gody. Tom II: 1968 – 1990*. Moskwa 2003, s. 468.

Tak więc siła metafory stanowi jedną z najważniejszych cech stylistyki Tatiany Tołstoj. Będąc królową tropów, metafora często góruje nie tylko nad tekstem Tołstoj, lecz także nad rzeczywistością w nich przedstawioną i to sprawia, iż w finale niemalże wszystkich opowiadań, podobnie jak w finale *Rzeki Ockerville*, najczęściej słyszymy potężny głos, unoszący się ponad światem, ponad nieszczęsnymi bohaterami, „ponad wszystkim, czemu w żaden sposób nie można pomóc – ponad zbliżającym się zachodem słońca, ponad nadciągającym deszczem, ponad wiatrem, ponad płynącymi wstecz, nie mającymi nazw rzekami, które wylewają, szaleją i zatapiają miasta tak, jak potrafią tylko rzeki”³⁶.

³⁶ T. Tolstaja, *Reka Okkervil'*. W zbiorze opowiadań: *Noc'*. Moskwa 2001, s. 424.