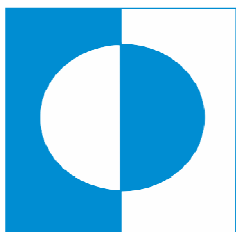




colloquia
orientalia
bialostocensia

LITERATURA/HISTORIA
XXIV



KBF
WSCHÓD-ZACHÓD



WYDAWNICTWO PRYMAT

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersYTETU W BIAŁYMSTOKU

NAUKOWA SERIA WYDAWNICZA



colloquia
orientalia
bialostocensia

LITERATURA/HISTORIA
XXIV

KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH
„WSCHÓD – ZACHÓD”

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersYTETU W BIAŁYMSTOKU

KOMITET REDAKCYJNY SERII:

Mariya Bracka, Piotr Chomik, Lilia Citko, Agnieszka Czajkowska, Krzysztof Czajkowski, Grzegorz Czerwiński [Sekretarz Redakcji], Joanna Dziedzic, Anna Janicka, Tadeusz Kasabuła, Dariusz Kukielko, Andrzej P. Kluczyński, Kamil Kopania, Krzysztof Korotkich, Grzegorz Kowalski, Paweł Kuciński, Lucy Lisowska, Jarosław Ławski [Przewodniczący], Barbara Olech, Iwona E. Rusek, Michał Siedlecki, Łukasz Zabielski

Recenzent tomu: prof. dr hab. Katarzyna Duda, prof. dr hab. Wanda Supa

Redaktor techniczny tomu: Grzegorz Czerwiński, Jarosław Ławski

Korekta: Zespół

Indeks nazwisk: Weronika Biegluk-Leś

Skład, projekt okładki: Ewa Frymus-Dąbrowska

Streszczenie: Autor

Copyright by Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016

Copyright by Weronika Biegluk-Leś, Białystok 2016

ISBN 978-83-7657-276-5

Na okładce: zdjęcie Mariusz M. Leś



Książka dofinansowana ze środków Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” oraz Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

Wydawnictwo PRYMAT, Mariusz Śliwowski
ul. Kolejowa 19; 15-701 Białystok, tel. 602 766 304,
e-mail: prymat@biasoft.net, www.prymat.biasoft.net

Weronika Biegluk-Leś

Gry językowe

w rosyjskiej prozie postmodernistycznej

Między poetyką a filozofią języka

Białystok 2016

NAUKOWA SERIA WYDAWNICZA
COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA

Wschód, pogranicza, Kresy, obrzeża i krańce, peryferie i prowincja to miejsca o szczególnej mocy kulturotwórczej. Równocześnie jest to przestrzeń oddziaływania odmiennych centrów cywilizacyjnych, religijnych, językowych, symbolicznych i literackich. Białystok i Podlasie, dawne ziemie Wielkiego Księstwa Litewskiego i całej jagiellońskiej Rzeczypospolitej to miejsce i dynamiczna przestrzeń pograniczna w głębokim znaczeniu: stykają się tutaj przecinające Europę na pół płyty kontynentalne cywilizacji łacińskiego Zachodu i bizantyjskiego Wschodu. Ścierają się tu, ale nie niszcząc wzajemnie, Orient ze światem Zachodu, Bałtowie ze Słowianami, prawosławni z katolikami, Białorusini z Polakami, Ukraińcy i Rosjanie. To źródło niemal wygasłej, niegdyś żywej tradycji żydowskiej, wyniszczzonej przez Szoah, powoli odbudowującej się w nowym otoczeniu kulturowym i etnicznym. Tu znajdują się wielkie centra religijne i kulturalne wschodniego i zachodniego chrześcijaństwa: Ostra Brama, Żyrowice, Święta Góra Grabarka, Poczajów, Troki, Ławra Supraska, Grodno, Żytomierz, Bar, nade wszystko Ławra Kijowsko-Pieczerska; tu leżą ośrodki polskiego islamu: Kruszyniany i Bohoniki, centra religijne Karaimów, źródła chasydyzmu.

Białostockie Kolokwia Wschodnie to idea służąca międzykulturowej i międzyreligijnej wymianie myśli, utrwalaniu źródeł pamięci i tożsamości kulturowo-historycznej, badaniu świadectw literackich, artystycznych, przedstawiających przenikanie się wiar, kultur i tożsamości.

„**Colloquia Orientalia Bialostocensia**” to naukowa seria wydawnicza, której zadaniem jest publikowanie materiałów źródłowych i prac naukowych dotyczących szeroko rozumianego dziedzictwa europejskiego Wschodu. Jego części stanowią...

- Kultura, literatura, historia Europy Środkowej i Wschodniej.
- Cywilizacyjne i kulturowe pogranicza Europy i innych kontynentów, Orientu, południa, Śródziemnomorza.
- Pierwsza Rzeczpospolita oraz kultury krajów słowiańskich, bałtyckich, germańskich, romańskich.
- Wielkie Księstwo Litewskie, Podlasie i Polesie, Infanty, Kresy, pogranicze wschodnie, Prusy Wschodnie.
- Kultury mniejszości: Białorusinów, Żydów, Karaimów, Ukraińców, Rosjan, Niemców, Romów, Tatarów, staroobrzędowców, prawosławnych, protestantów.
- Tradycje, obrzędy, symbole i mity narodów Wschodu, języki ludów zamieszkujących tę kulturową przestrzeń.

**RADA NAUKOWA SERII WYDAWNICZEJ:
COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA**

Andrzej Baranow (Wilno, Litwa)
Adam Bezwiński (UKW, Bydgoszcz)
Olena Bondareva (Kijów, Ukraina)
Grażyna Borkowska (IBL PAN, Warszawa)
Tadeusz Bujnicki (UW, Warszawa) – Przewodniczący
Andrea de Carlo (Neapol, Włochy)
Urszula Cierniak (AJD, Częstochowa)
Mieczysław Jackiewicz (UWM, Olsztyn)
Wołodymyr Jersow (Żytomierz, Ukraina)
Dmitry Karnaukhov (Nowosybirsk, Rosja)
Zbigniew Kaźmierczyk (UG, Gdańsk)
Anna Kieźuń (UwB, Białystok)
Halina Krukowska (UwB, Białystok)
Ryszard Löw (Tel-Aviv, Izrael)
Jan Leończuk (Książnica Podlaska, Białystok)
Natalia Maliutina (Odessa, Ukraina)
Elżbieta Mikiciuk (UG, Gdańsk)
Małgorzata Mikołajczak (UZ, Zielona Góra)
Swietłana Musijenko (Grodno, Białoruś)
Aleksander Naumow (UJ, Kraków)
Viviana Nosilia (Padwa, Włochy)
Jerzy Nikitorowicz (UwB, Białystok)
Eulalia Papla (UJ, Kraków)
Danuta Piwowarska (UJ, Kraków)
Jarosław Poliszczuk (Kijów, Ukraina)
Rościśław Radyszewski (Kijów, Ukraina)
German Ritz (Universität Zürich)
Krzysztof Rutkowski (UW, Warszawa)
Tadeusz Sucharski (AP, Słupsk)
Wanda Supa (UwB, Białystok)
Halina Turkiewicz (Wilno, Litwa)
Alois Woldan (Universität Wien)
Jolanta Wróbel-Best (Houston, USA)
Ihar Wasiliewicz Żuk (Grodno, Białoruś)



Spis treści

Wstęp	11
I. W kręgu pojęć: rosyjski postmodernizm, gra, gra językowa	15
II. Językowe <i>pantha rei</i>. Oblicza gry w prozie	
Saszy Sokołowa	37
Narracja jako przestrzeń gry	44
Interferencja jako element strategii twórczej	96
Sokołowa gry z czasem	131
III. Gry językowe Walerii Narbikowej	171
Między autoironią a narcyzmem	177
Świat przedstawiony jako „tautologia” języka	199
Rzeczywistość i egzystencja w krzywym zwierciadle języka	224
IV. Światy konstruowane i dekonstruowane	
Wiktora Pielewina	249
Demontaż sowieckich mitów	255
Schemat i niezwykłość w strukturze świata	269
W labiryntach dyskursu	280

Zakończenie	295
Abstract	303
Bibliografia	307
Nota bibliograficzna	329
Indeks osób	331
Именной указатель	335

Wstęp

Celem niniejszej książki jest określenie statusu gry językowej w rosyjskiej prozie postmodernistycznej, ukazanie różnorodności gier językowych, sposobów ich uobecniania się oraz funkcjonalizowania w utworach prozatorskich rosyjskich postmodernistów, począwszy od przełomu lat 70. i 80. XX wieku, a kończąc na tekstach powstałych na początku XXI wieku. Poetyka omawianych utworów zmusza do wykroczenia poza zwyczajową obecność gier w warstwie stylistycznej i kompozycyjnej. Gry językowe w znaczący sposób współdecydują bowiem o podmiocie, fikcji oraz mimetyczności, przekraczając ich tradycyjne pojmowanie, skupiając jak w soczewce najważniejsze elementy ponowoczesnego paradygmatu. Jednak analiza jest ukierunkowana nie tylko na ukazanie specyfiki postmodernistycznego ujęcia gry, ale również na tropienie sposobów jego przekraczania, ponieważ postmodernizm, o którym tu mowa, nie jest tym, do którego przyzwyczaili się polscy czytelnicy zachodniej literatury. W dziełach twórców rosyjskich zwraca uwagę modyfikowanie czy wręcz „ożywianie” owego ujęcia. Warto tu chociażby wspomnieć o próbach odnowienia mimetyzmu i alegorii w przestrzeni gry czy wykorzystaniu strategii gry do diagnozy przemian społeczno-politycznych, obyczajowych oraz światopoglądowych. Powyższe zagadnienia omawiane będą na przykładzie wybranych utworów Saszy Sokołowa, Walerii Narbikowej i Wiktora Pielewina.

Pomysł podjęcia takiego zagadnienia zrodził się z fascynacji „materią językową” prozy postmodernistycznej, bogactwem i odwagą przekształceń stylistycznych – z inspirującego doświadczenia lektury tekstów wymienionych wyżej prozaików. Lektury będącej często wyzwaniem – ekscytującą, a jednocześnie niełatwą podróżą poprzez gęstą, „nieprzezroczystą” przestrzeń lingwistycznej prozy Narbikowej, wielopiętrową tkanę stylistycznej i narracyjnej „dyfuzji” Sokołowa oraz odważną żonglerkę kreowanymi światami w tekstach Pielewina.

Analizowane utwory sytuują się w różnych fazach rozwojowych rosyjskiego postmodernizmu: kształtowanie i utrwalanie (proza Sokołowa), rozkwit i dominacja (proza Narbikowej i wczesnego Pielewina), „zмирch” – traktowanie postmodernizmu jako wciąż żywego, ale zamkniętego modelu, którego realizacje przybierają często formę autoparodii (utwory Pielewina z dojrzałego okresu twórczości).

Decydującą rolę w książce odgrywa nie aspekt chronologiczny – choć porządek analizy za nią podąża – ale fakt, że strategia szeroko rozumianej gry staje się podstawową zasadą organizującą światy fikcji Sokołowa, Narbikowej i Pielewina. Determinuje ona ontologię i epistemologię kreowanych światów. Gra językowa staje się niezbywalnym – „organicznym” – elementem poetyki. Analiza i interpretacja poszczególnych tekstów jest z jednej strony spojrzeniem ukierunkowanym na postmodernistyczny paradygmat, z drugiej – próbą pokazania swoistości funkcjonowania i realizacji strategii gry u poszczególnych prozaików. Należy także zauważyć, że z racji bogactwa i różnorodności rosyjskiej prozy postmodernistycznej wybór materiału badawczego jest poniekąd arbitralny, warunkowany w pewnej mierze osobistymi preferencjami.

Prozie omawianych przeze mnie autorów (szczególnie Sokołowa i Pielewina) poświęcono wiele stron naukowych i popularnonaukowych publikacji, charakteryzujących różne aspekty ich twórczości. Dla moich rozważań szczególnie przydatne były prace takich badaczy i krytyków literatury jak: Mark Lipowiecki, Irina Skoropanowa, Wiaczesław Kuricyn, Olga Bogdanowa, Michaił Berg, Oleg Dark, D. Barton Johnson, Gerald S. Smith, Nina Kolesnikoff i in. Pomocne okazały się również (w jednym z punktów wyjścia – w tradycyjnym, „wąskim” rozumieniu gry językowej) prace z zakresu stylistyki, ujmujące gry językowe jako wybory i przekształcenia na wszystkich poziomach języka i traktujące owe przekształcenia jako żart językowy (źródło komizmu), czy eksperymenty świadomie naruszające normy poprawnościowe, np. w celach parodystycznych¹. Najcenniejsze okazały się prace poświęcone stylistyce tekstów postmodernistycznych².

Sposób ujęcia problematyki gry językowej sytuuje niniejszą książkę na pograniczu poetyki i filozofii języka. W punkcie wyjścia analiza łączy ujęcie strukturalistyczne z semiotyką i retoryką. Wymiar interpretacji i syntezy wzbogacony jest o narzędzia poststrukturalistyczne.

¹ Patrz. np.: В. З. Санников, *Русский язык в зеркале языковой игры*, Москва 2002, s. 16 – „(...) объектом нашего исследования будет языковая шутка, т.е. словесная форма комического.” Autor, podkreślając trudności w definiowaniu samego pojęcia gry językowej, zdecydowanie opowiada się za tradycyjnym terminem „gra językowa”, a nie np. „gra mowy” („речевая игра”), argumentując to następująco: „Предпочтительнее, однако, использовать традиционный термин – „языковая игра”, поскольку она основана на знании системы единиц языка, нормы их использования и способов творческой интерпретации этих единиц.” – op. cit, s. 15.

² Np. próby klasyfikacji najczęściej pojawiających się rodzajów gier językowych w prozie poszczególnych pisarzy. Tu szczególnie: Т. Д. Брайнина, *Языковая игра в произведениях Саши Соколова*, w: *Язык как творчество*, Москва 1996, s. 276-283.

ralizmu, zwłaszcza te, które dotyczą problematyki intertekstualności, demitologizacji oraz teorii dyskursu.

Książka składa się ze *Wstępu*, czterech rozdziałów (teoretycznego i trzech analitycznych) oraz *Zakończenia*.

W rozdziale pierwszym zatytułowanym *W kręgu pojęć: rosyjski postmodernizm, gra, gra językowa* nakreślony został horyzont tradycji wymienionych w tytule pojęć ze szczególnym naciskiem na *grę językową*. Przywołana zostaje m.in. koncepcja ludycznych źródeł kultury autorstwa Johana Huizingi oraz pojęcie gry językowej wypracowane w filozofii „późnego” Wittgensteina. Rdzeniem rozważań staje się specyfika gry językowej w ujęciu postmodernistycznym oraz określenie strategii posługiwania się tym pojęciem. Relacja język–gra postrzegana jest w książce jako swoiste „sprzężenie zwrotne” – wieloaspektowy układ wzajemnie warunkujących się jakości. Stąd zasadna wydaje się próba wielopoziomowego spojrzenia na *grę językową* z uwzględnieniem koncepcji znaku i znaczenia ukształtowanymi na gruncie semiotyki i myśli poststrukturalistycznej. W procesie ukonstytuowania się gry językowej jako istotowej cechy poetyki rosyjskiej prozy postmodernistycznej zaakcentowana została również rola genezy rosyjskiego postmodernizmu.

W trzech kolejnych rozdziałach książki analiza przebiega dwutorowo, skupia się bowiem z jednej strony na ciągłości i konsekwencjach zjawiska gry, z drugiej – na jej różnych obliczach w utworach Saszy Sokołowa, Walerii Narbikowej oraz Wiktora Pielewina.

Niniejszej książce nie przyświeca ambicja przedstawienia zjawiska w całej rozciągłości i złożoności. Stanowi ona raczej próbę uchwycenia jego istoty (sposobów konkretyzacji w poszczególnych tekstach) oraz ukazania fundamentalnego znaczenia dla poetyki omawianym utworów.

ROZDZIAŁ I

W kręgu pojęć: *rosyjski postmodernizm, gra, gra językowa*

Od samego początku w refleksjach badawczych dotyczących rosyjskiego postmodernizmu, zarówno w Rosji, jak i na Zachodzie, podkreśla się jego odrębność i swoistość. Szczególną uwagę zwraca się na wpływ społeczno-politycznych, kulturowych, światopoglądowych uwarunkowań „przestrzeni narodzin”: traumatyczne doświadczenie totalitaryzmu, początkowa izolacja, pojawienie się po socrealizmie, a nie po modernizmie.

Rosyjski postmodernizm:

(...) рождается из поисков ответа на диаметрально противоположную ситуацию: на сознание расколотости, раздробленности культурного целого, не на метафизическую, а на буквальную „смерть автора”, перемалываемого государственной идеологией, – и из попыток, хотя бы в пределах одного текста, восстановить, реанимировать культурную органику путем диалога разнородных культурных языков¹.

¹ М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997, s. 301. Badacz zauważa np., że poczynając od lat 60. amerykański postmodernizm i rosyjski rozwijają się w przeciwstawnych kierunkach: „первый – от монолита к дифференциации, второй – от распада к парадоксальным версиям целостности”, op. cit., s. 309.

W naukowym dyskursie o postmodernizmie pojawiają się np. określenia „zachodnia” (amerykańska i zachodnioeuropejska) i „wschodnia” (wschodnioeuropejska i rosyjska) modyfikacja², wskazujące na świadomość złożoności i niejednorodności samego zjawiska oraz na poczucie przynależności do niego, jak i odrębności, rosyjskiej literatury. Irina Skoropanova charakteryzując „wschodnią modyfikację” szczególną uwagę zwraca m.in. na następujące komponenty: estetyczną negację totalitarnej sztuki, dekonstruowanie języka realizmu socjalistycznego³ („лже-соцреализма”) i traktowanie go jako języka sztuki masowej⁴, jurodstwo („юродствование”), upolitycznienie.

² Patrz: И. С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*. Учеб. пособие, 3-е изд., изд. и доп, Москва 2001, s.71.

³ Niektórzy badacze i teoretycy np. Boris Grojs, Michaił Jampolski, Michaił Epsztejn ograniczają wręcz rosyjski postmodernizm do takich zjawisk jak konceptualizm i soc-art. Patrz więcej na ten temat – М. Н. Липовецкий, op. cit., s. 298. Przypomnijmy, że soc-art („социальный концептуализм”) traktuje socrealizm jako materiał tekstotwórczy – budulec (skarbnicę klisz językowych, stereotypów myślenia, mitów i idei odzwierciedlających radziecką masową świadomość i jako takie podlegających parodiowaniu, degradującej grze). Konceptualizm rozszerza tę strategię na wszystkie dyskursy, podkreślając, że szczególnie te opatrzone autorytetem ujawniają swoją totalizującą, a zatem i totalitarną siłę. Wynikało to oczywiście z przekonania, że nie tylko język socrealizmu narzucał określoną wizję świata, ale każdy język ma taką naturę, ponieważ dąży do stworzenia całościowego obrazu świata. Więcej o konceptualizmie i soc-artcie, patrz, np.: В. Курицын, *Концептуализм и соц-арт: тела и ностальжи*, w: В. Курицын, *Русский литературный постмодернизм*, Москва 2000, s. 91-124; И. Е. Васильев, *Концептуализм и соц-арт*, w: И. Е. Васильев *Русский поэтический авангард XX века*, Екатеринбург 1999, s. 233-262.

⁴ Aleksandr Genis pisał, że: „(...) в российской постмодернистской литературе социалистический реализм взял на себя ту функцию, которую в западной постмодернистской эстетике Лесли Фидлер отводил массовой культуре.” – А. Генис, *Треугольник. Авангард, соцреализм, постмодернизм* w: А. Генис, *Иван Петрович умер. Статьи и расследования*, Москва 1999, s.120. Genis nawiązuje, jak sam przyznaje, do pracy amerykańskiej slawistki Kateriny Clark poświęconej specyfice socrealistycznej powieści – *The Soviet Novel. History as Ritual*.

Upolitycznienie jako *differentia specifica* pojawia się w wielu pracach poświęconych rosyjskiej literaturze postmodernistycznej, np.:

(...) к отличительным особенностям постмодернизма в России можно отнести его политизированность (особенно ощутимую в соц-арте), столь несвойственную западному постмодернизму в целом⁵.

Wynika to oczywiście z faktu, że rosyjski postmodernizm:

Возникнув не после модернизма, но после соцреализма, он стремится оторваться от тотально идеологизированной почвы идеологизированными же, но сугубо антитоталитарными, методами⁶.

Socrealizm dla postmodernistów jest nie tylko „wyczerpaną” metodą twórczą, krytycznie potraktowaną tradycją (epoką literacką), ale synonimem totalitarnej władzy „ciał i dusz”, produktem i generatorem zniewolenia. Bunt przeciwko narzuconym normom artystycznym (socrealizm) łączy się z odrzuceniem wszechpanującej ideologii (socjalizm)⁷.

⁵ Н.Б. Маньковская, *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург 2000, s. 293.

⁶ Ibidem, s. 293.

⁷ „Rosyjski postmodernizm może być traktowany (...) jako tendencja zmierzająca ku społeczeństwu pluralistycznemu, które przeciwstawia się każdej pojedynczej autorytarnej osi czy też autorytarnemu jądro autoidentyfikacji. Stąd też biorą się postmodernistyczne radosne gry kulturowej dekonstrukcji, za pośrednictwem których postmoderniści próbują roztopić w morzu pluralizmu lub relatywizmu wszystkie autorytarne symbole czy też idee.” – T. Mochizuki, *Postmodernistyczny pluralizm w rosyjskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, w: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 1 *Transformacja*, pod redakcją naukową H. Janaszek-Ivaničkowej, Warszawa 2005, s. 124. Należy zauważyć, że Tetsuo Mochizuki wychodzi z założenia, że: „Podobnie jak każdy prąd literacki, postmodernizm wydaje w pewnej mierze te same owoce wszędzie. Tak więc opisywany w abstrakcyjnym

Nic więc dziwnego, że w początkowym etapie kształtowania się i rozwoju postmodernizm rosyjski funkcjonował jako zjawisko „kultury katakumbowej”:

Начиная с момента возникновения в течение двух десятилетий (первый и второй периоды) русский постмодернизм был явлением катакомбной культуры, и о его существовании за редким исключением даже не подозревали. За эти годы был создан большой пласт постмодернистских произведений. К русскому постмодернизму проявляют интерес за границей, где публикуются некоторые из его представителей, на родине по-прежнему неизвестные⁸.

Taki sposób istnienia był konsekwencją podwójnej izolacji twórców – narzuconej przez system (cenzura, niemożność publikacji w oficjalnym obiegu wydawniczym, zakaz opuszczenia kraju bez zgody władz), jak i świadomie wybranej (publikacja w samizdacie i tamizdacie, bądź pisanie „do szuflady”). Była to zarówno izolacja ideologiczna/światopoglądowa, jak i artystyczna. Należy zauważyć, że funkcjonując w ramach nieoficjalnej, undergroundowej literatury (kultury)⁹ „przyszli” postmoderniści znajdowali się również w opo-

języku teoretycznym postmodernizm w Rosji niewiele się różni w porównaniu z jego amerykańskimi czy europejskimi wersjami” – op. cit., s.118.

⁸ И. С. Скоропанова, *Русская постмодернистская...*, op. cit., s. 72. „Katakumbowość” doprowadziła do specyficznego funkcjonowania postmodernizmu w okresie pierestrojki: „(...) the literary milieu of the ‘glasnost’ period (...) presented Russian postmodernism not as a historical phenomenon but as a powerful chord in which voices of at least three generations (frequently arguing with or isolated from each other) sounded simultaneously.” – M. Lipovetsky, *Russian Literary Postmodernism in the 1990s*, „Slavonic and East European Review” 2001, nr 1, s. 32.

⁹ Patrz np. obraz „podziemnej”, nieoficjalnej społeczności artystów, pokolenia „undergroundu”, w opublikowanej w 1998 roku powieści Władimira Makanina, *Underground, czyli Bohater naszych czasów* (В. Макании, *Андеграунд, или Герой нашего времени*).

zycji do tej jej części, która była jej obca ze względów formalnych – literatury występującej przeciw władzy i systemowi, ale operującej tradycyjną realistyczną poetyką¹⁰. Mark Lipowiecki w izolacji rosyjskich twórców od postmodernistycznych teorii rozwijających się na Zachodzie upatruje źródeł oryginalności i autonomiczności rosyjskiego postmodernizmu:

(...) в случае русского постмодернизма крайне трудно говорить об иллюстрировании писателями каких бы то ни было эстетических доктрин. Мы уже упоминали о том, что Битов, Ерофеев, Соколов писали свои книги в ситуации полной изоляции от постмодернистской теории, в это самое время лишь пребывавшей в состоянии становления на Западе. *Автохронность* русского постмодернизма делает его эксперименты наиболее чистыми: здесь не проверка эстетической теории художественной практикой, но радикальная попытка изнутри традиционных форм художественности расширить их границы – и прежде всего *трансформировать системные принципы построения художественной целостности*¹¹.

¹⁰ Lew Rubinsztein, poeta i eseista, uważany za jednego z założycieli tzw. moskiewskiej szkoły konceptualizmu, wspominał: „Советская власть в семидесятые годы поставила нас в исключительно благоприятные условия. Определив свою зону, определил и нашу зону. Само собой разумелось, что тот, кто не официальный, автоматически заслуживает внимания. И уже внутри неофициального мира – официальный мы вообще не рассматриваем – строились собственные иерархии, давались оценки. Здесь тоже была эстетическая борьба, свои ретрограды и новаторы.” – cyt. za T.В. Игошева, *Современная русская литература. Учебное пособие к курсу лекций «Введение в современную литературу»*, Великий Новгород 2002, s. 52.

¹¹ М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм...*, op. cit., s. 196. Podobne zdanie ma Irina Skoropanova: „предоставленные самим себе, авторы, ориентировавшиеся в своем эстетическом противостоянии тоталитарному искусству на постмодернизм, не стали эпигонами своих зарубежных собратьев по перу, создали собственное, самостоятельное ответвление от общего ствола.” – И. С. Скоропанова, op. cit., s. 71.

Wyjście „z podziemia” i aktywne włączenie się w ogólny nurt życia/procesu literackiego następuje stosunkowo późno (od końca lat 80.) i spowodowane jest sytuacją pozaliteracką – „Gorbaczowowską pierestrojką”¹².

Szczególne warunki genezy rosyjskiego postmodernizmu nie pozostały bez wpływu na odbiór tego kulturowego i literackiego fenomenu – projektując jego „wyobcowanie” zarówno od „rodzimego”, jak i „zachodniego” paradygmatu twórczego¹³. Z jednej strony bowiem rosyjscy krytycy zarzucali mu orientację prozachodnią, odczuwaną jako obcą, sprzeczną z rosyjską tradycją, z drugiej strony – zachodni badacze traktowali go częstokroć podejrzliwie ze względu na jego „rosyjskość”, czy „sowieckość”¹⁴.

Syntetyczne przywołanie najbardziej popularnych i utrwalonych sądów na temat specyfiki postmodernizmu rosyjskiego jest zasadne dla zrozumienia „dwutorowości” realizacji w nim kategorii gry (aspekt ogólny, aspekt rodzimy).

¹² И. С. Скоропанова, *op. cit.*, s. 72 – „В период гласности осуществляется легализация постмодернизма, к первому и второму поколению постмодернистов добавляется третья волна (преимущественно это молодые авторы). Постмодернизм интегрируется в общелитературный процесс, вносит в него свежую струю.” Patrz też: О.В.Богданова, *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века)*, Санкт-Петербург 2004, s. 18 – „обретение „официального” статуса „новой”, или „другой”, литературы, т.е. легализация и легимитизация (...) художественно-эстетических форм постмодернистской философии (...) связаны (...) с наступлением „горбачевской перестройки.”

¹³ М. Н. Липовецкий, *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва 2008, s. 9. Patrz też: И. С. Скоропанова, *op. cit.*, s. 72 – „По отношению ко всему массиву современной русской литературы постмодернизм – своеобразное западничество, свидетельство приверженности новой модели культуры и цивилизации.”

¹⁴ М. Н. Липовецкий, *Паралогии...*, *op. cit.*, s. 9.

Za najważniejsze wyznaczniki „postmodernistycznej sytuacji”¹⁵ w Rosji Lipowiecki uważa: kryzys utopijnych ideologii, aksjologicznych i ideologicznych podstaw funkcjonowania społeczeństwa, inflację dotychczasowych mitów i przekonań prowadzącą do efektu „zniknięcia rzeczywistości”¹⁶ oraz dialog z chaosem. W późniejszej refleksji badacz zwraca uwagę na „paralogiczny”¹⁷ charakter postmodernizmu rosyjskiego, łącząc jego specyfikę z tzw. „wybuchową aporią”:

взрывная апория между трансцендентальной установкой и радикальной критикой трансцендентальных означаемых обеспечивает оригинальность русского постмодернизма, в отличие от западного, последовательно осуществляющего деконструкцию логоцентризма и метафизики¹⁸.

¹⁵ Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий., *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*, т. 2, Москва 2003, s. 376-379.

¹⁶ O czysto symulacyjnym charakterze socjalistycznej kultury, w której status rzeczywistości uzyskały ideologiczne mity, idee, paradygmaty, patrz: М. Эпштейн, *Истоки и смысл русского постмодернизма*, „Звезда” 1996, nr 8, s. 166-188. Epsztejn porównując „hiperreality” sowieckiej kultury i „symulakrum” postmodernistycznej, stawia zaskakującą tezę o ich pokrewieństwie: „Постмодернизм обычно характеризуется как эпоха создания гиперреальности посредством коммуникативных и информационных сетей, делающих образ, изображение, знак, идею более наглядной, осязаемой и реальной, чем то, что в них обозначается или отображается. (...) в советских условиях на основе тотальной идеологии, и была создана такая гиперреальность, которая, как всякое подобие без подлинника, не подлежит оценке в традиционных терминах "истины-лжи", поскольку она состоит из идей, которые становятся реальностью для миллионов”.

¹⁷ Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna, Raport o stanie wiedzy*, przeł. М. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997. Lyotard używa pojęcia „paralogia” do opisu nowego typu legitymizacji wiedzy, w którym eksponuje się sprzeczności i paradoksy zestawianych narracji włączając je tym samym w proces gier językowych.

¹⁸ М. Н. Липовецкий, *Паралогии...*, op. cit., s. 324. Jak zauważa Lipowiecki: „(...) тип внутренней организации, основанной на аперии между трансцендентальной установкой и ее деконструкцией, характерен не только для ранних, неотрефлексированных форм русского постмодернизма, развивавшихся в

Natomiast grę wymienia jako jedno z kluczowych pojęć postmodernistycznej estetyki, obok takich dominant jak intertekstualność czy dialogiczność. Pojęcia „gra” i „postmodernizm” są nierozłącznie ze sobą związane nie tylko w teoretycznej refleksji specjalistów, ale i w świadomości masowego odbiorcy:

Трудно найти теоретика, который не связывал бы с категорией игры наиболее существенные представления о постмодернистской поэтике¹⁹.

W punkcie wyjścia charakterystyki gry postmodernistycznej należałoby sięgnąć do ludycznej koncepcji gry Johana Huizingi. Klasyczna już dzisiaj praca *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* (1937) prezentuje stanowisko, według którego zabawa/gra²⁰ jest niezbywalną składową kultury: „Zabawa traktowana jest tutaj jako zjawisko kulturowe, a nie – a przynajmniej nie przede wszyst-

пределах андеграунда. После выхода из андеграунда русский постмодернизм не избавился этой взрывной апории, о чем свидетельствуют такие незаурядные тексты второй половины 1990-х – начала 2000-х, как „Чапаев и Пустота” Виктора Пелевина (...), а также произведения Владимира Сорокина – „Dostoevsky-trip”, „Голубое сало”, „ледяная” трилогия. Во всех этих текстах отношение к трансцендентальному остается принципиально амбивалентным, ироническим и экстатическим одновременно” – *ibidem*, s. 324-325.

¹⁹ М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм...*, *op. cit.*, s. 18. Patrz też: „В постмодернистской поэтике важное положение занимает ИГРА. Игровое начало пронизывает текст. Игра была и в поэтике модернизма, но там она основывалась на уникальном содержании и служила ему.” – И.К. Сушилина, *Современный литературный процесс в России: Учебное пособие*, Москва 2001, (online) <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbooks027/01/part-004.htm#i651>, [4.08. 2015].

²⁰ Dla Huizingi są to pojęcia tożsame, używa ich często wymiennie, np. kiedy pisze: „Zliczmy raz jeszcze wszystko, co wydaje się stanowić właściwe cechy zabawy lub gry.” – J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1998, s. 222.

kim – jako funkcja biologiczna”²¹. Huizinga stwierdza, że wszelkie formy poetyckie („dramatyczne, epickie i liryczne formy wyrazu”²²) są zawsze formami ludycznymi:

(...) przejawianie się formotwórczego słowa wywodzi się z funkcji starszej i pierwotniejszej niż wszelkie życie kulturalne. Funkcją tą jest zabawa²³.

W *Homo ludens* Johan Huizinga definiuje zabawę w następujący sposób:

Zabawa jest dobrowolną czynnością lub zajęciem, dokonywanym w pewnych ustalonych granicach czasu i przestrzeni według dobrowolnie przyjętych, lecz bezwarunkowo obowiązujących reguł, jest celem sama w sobie, towarzyszy jej zaś uczucie napięcia i radości i świadomość „odmienności” od „zwyčajnego życia”. Tak zdefiniowane, wydaje się pojęcie to, stosowne dla ogarnięcia wszystkiego, co u zwierząt, dzieci i ludzi dorosłych nazywamy zabawą: gry zręczności, gry siły, gry umysłowe i hazardowe, przedstawienia i widowiska. Wydaje się, iż te kategorię zabawy uważać można za jeden z najbardziej fundamentalnych duchowych elementów życia²⁴.

Zatem w jego koncepcji konstytutywnymi cechami gry okazują się: bezinteresowność (gra sytuuje się „poza sferą materialnej użyteczności”), wyodrębnienie (gra generuje specyficzną czasoprzestrzeń), uspołecznienie (tworzy grupy, społeczności wtajemniczonych), normatywność (odbywa się według reguł). Tak rozumiana gra

²¹ J. Huizinga, *Homo ludens...*, s. 8.

²² *Ibidem*, s. 222.

²³ *Ibidem*.

²⁴ J. Huizinga, *Homo ludens*, op. cit., s.55-56.

staje się w skomplikowanym i chaotycznym świecie enklawą harmonii:

Tworzy ona porządek, więcej: sama jest ładem. Wnosi w niedoskonały świat i zawiłości życia ograniczoną w czasie doskonałość²⁵.

Huizinga podkreśla jednak, że grając zawsze mamy poczucie (choć, oczywiście może ono schodzić „na dalszy plan”), że to „tylko gra”. W grze nie zatracamy „w pełni świadomości zwykłej rzeczywistości”, ponieważ gra jest „urzeczywistnieniem pozornym”²⁶. Roger Caillois, rozwijając koncepcję Huizingi, także podkreśla ten aspekt gry, nazywając go wprost „fikcyjnością”. Gra i zabawa są według Caillois „fikcyjne”: „towarzyszy im specyficzne poczucie wtórnej rzeczywistości lub też całkowitego oderwania od życia powszedniego”²⁷. Nie negując sądów Huizingi o niezbywalności reguł w grze, francuski badacz podkreśla, że ich obecność nie usuwa: „pierwotnej swobody, potrzeby odprężenia, a zarazem rozrywki i fantazji”²⁸.

Takie elementy stanowiska Caillois jak: wzmocnienie fikcyjności gry czy też wyekspozowanie jej otwartości (niepewność wyniku, rola improwizacji, pomysłowości gracza) można potraktować jako „załączki” takiego sposobu rozumienia gry w kulturze, które swoje apogeum osiągnęło w poststrukturalizmie i postmodernizmie²⁹.

²⁵ Ibidem, s. 26.

²⁶ Ibidem, s. 32.

²⁷ R. Caillois, *Definicja gry i zabawy*, w: R. Caillois, *Żywioł i ład*, wyb. A. Osęka, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 306.

²⁸ „Tego rodzaju pierwotny dar improwizacji i uciechy (...) określam słowem *paidia*.” – R. Caillois, *Klasyfikacja gier i zabaw*, op. cit., s. 328. Roger Caillois dokonuje następującej typizacji gier i zabaw: *agon* (współzawodnictwo), *alea* (los), *mimicry* (naśladowanie), *ilinx* (oszołomienie) – op. cit., s. 340.

²⁹ Patrz np. „panfijkonalność” – A. Łebkowska, *Między teoriami w fikcją literacką*, Kraków 2001, s. 61-102.

Mark Lipowiecki odnosząc się, z punktu widzenia badacza rosyjskiej literatury postmodernistycznej, do pojmowania gry zawartej w pracy Johana Huizingi, dochodzi do wniosku, że ze względu np. na intertekstualność i antyhierarchiczność postmodernistyczna gra nie mieści się w modelu zaproponowanym przez holenderskiego badacza. Koncepcja gry autora *Homo ludens* wpisuje się za to, zdaniem Lipowieckiego, dosyć dokładnie w modernistyczną estetykę³⁰. Rzeczywiście, szczególnie sformułowania, w których Huizinga mówi o grze używając określeń „ład”, „porządek”, „doskonałość”, obdarzając ją zdolnością do scalania świata, odsyłają do modernistycznego „głodu absolutu”³¹. Niewątpliwie jednak z perspektywy dalszej ewolucji pojmowania gry w kulturze i sztuce drugiej połowy XX wieku, która znajduje swój specyficzny wyraz w postmodernizmie, *Homo ludens* okazuje się dowartościowaniem gry, spojrzeniem na grę jako na pierwszoplanowy, formujący element kultury³².

³⁰ „Принцип интертекстуальности размывает изолированность и завершенность игрового акта. Антииерархическая направленность постмодернистской игры ставит под сомнение тезис Хейзинги об игровом порядке. Наконец, группировки участников литературной игры, как-либо маркирующих себя, – скорее, отличительная черта модернистского или авангардистского литературного движения. Что же касается постмодернизма, то он, по крайней мере, в русской литературе, не породил группировок, сопоставимых с "Гилеей", "Цехом поэтов" или "ОБЭРИУ". – М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм...*, op. cit., s.19. Znamienne, że w roli wyrazistej dystynktywnej cechy postmodernizmu występuje w rozważaniach badacza stosunek do mitu, tworzący przejrzystą, zdawałoby się na pierwszy rzut oka, opozycję: mitologizacja (modernizm) - demitologizacja (postmodernizm).

³¹ Camus uważał, że w istotę człowieczeństwa wpisane jest dążenie do absolutu: „Ta nostalgia jedności, ten głód absolutu ukazuje tendencję zasadniczą dla dramatu ludzkiego.” – A. Camus, *Eseje*, przekł. J. Guze, Warszawa 1974, s. 108.

³² Huizinga stwierdza: „Wielkie, pierwotne formy ludzkiego współżycia są już przyniknięte zabawą. (...) Z mitu i kultu wywodzą się jednak wielkie siły napędowe życia kulturalnego: prawo i ład, komunikacja, wytwórczość, rzemiosło i sztuka, poezja, uczoność i wiedza. I one wszystkie tkwią więc również korzeniami swymi w gruncie zabawy.” – J. Huizinga, *Homo ludens*, op. cit., s. 17.

Postmodernistyczne rozumienie gry wiele zawdzięcza procesom, które następują w różnych dziedzinach nauki i kultury w XX wieku, a których bogactwo można sprowadzić do wspólnego mianownika określeniem „zwrot ku językowi”: postawienie języka w centrum refleksji o świecie i człowieku, wynikające z przekonania, „iż właśnie język stanowi klucz do zrozumienia współczesnej rzeczywistości”³³. Tendencje te przyjęto nazywać w naukach społecznych „zwrotem lingwistycznym”³⁴. Badacze podkreślają, że we współczesnej humanistyce jest to zjawisko wielowymiarowe i interdyscyplinarne, charakteryzujące się wielością źródeł i tradycji, możemy mówić o: wpływie językoznawstwa Ferdynanda de Saussure’a, koncepcji Charlesa S. Peirce’a, filozofii późnego Wittgensteina³⁵. „Zwrot lingwistyczny” prowadzi nie tylko do przewartościowania koncepcji znaku i znaczenia, relacji między językiem a rzeczywistością, ale także zmienia nasze pojmowanie świata, tekstu, podmiotu...:

³³ L. Rasiński, „Reguły” i „gry” świata społecznego – Wittgenstein, de Saussure i zwrot lingwistyczny w filozofii społecznej, w: *Język, dyskurs, społeczeństwo. Zwrot lingwistyczny w filozofii społecznej*, red. nauk. L. Rasiński, Warszawa 2009, s. 7. „Językoznawstwo, teoria i filozofia języka, teoria czy analiza dyskursu to tylko kilka z dyscyplin badających szeroko pojęty język (...). Bez badań nad językiem już dawno nie mogą obyć się psycholodzy (Lacan), a od niedawna także historycy (Hayden White), pedagogzy (Bernstein) czy socjologzy (Bourdieu). Antropologowie już dawno przeszli rewolucję językową w swojej dziedzinie (...). Wreszcie w filozofii od czasów zwrotu lingwistycznego (...).” – op. cit., s. 7. Oczywiście szczególne miejsce zajmuje tu również literaturoznawstwo (Roland Barthes).

³⁴ Określenie spopularyzowane przez R. Rorty’ego, pojawiło się w tytule redagowanej przez niego antologii *The Linguistic Turn*, Chicago 1967. „Lingwistyczna filozofia – jak oświadczał w przedmowie do książki Rorty – poprzez owo głębsze zrozumienie języka miała raz na zawsze rozwiązać problemy, z którymi nie zdołała się uporać metafizyka, a zarazem – miała także zmusić ją do przejścia in stan spoczynku.” – A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 449.

³⁵ Patrz np. L. Rasiński, op. cit., s. 7.

Лингвистический поворот" в методологии социальных наук означает первостепенное внимание исследователей к проблемам производства значения. Смещением акцента с анализа социальных ценностей и норм на исследование языка и речи, изучение взаимодействия значения и реальности современная наука обязана, прежде всего, структурализму и аналитической философии (Л. Витгенштейн, Дж. Остин, Дж. Серль). Попытка "передумать" все заново в терминах лингвистики (...) привела к отождествлению реальности и текста: отныне как систему знаков можно рассматривать миф и спортивный матч, ресторанное меню и картины, ландшафт и интерьер парикмахерских. Язык науки не составляет в этом ряду исключения³⁶.

Ludwik Wittgenstein w swoich *Dociekaniach filozoficznych* (1953) wprowadza pojęcie gry językowej, zaznaczając otwarcie trudność w jego definiowaniu: „pojęcie ‘gry’ jest pojęciem o rozmytych brzegach”³⁷. Punktem wyjścia jest dla niego odrzucenie takiego wyobrażenia o języku, które polega na prostej „odpowiedniości” słów i rzeczy, tzn. przyporządkowaniu określonych słów rzeczom. Takie wyobrażenie o sposobie funkcjonowania języka nazywa „prymitywnym”³⁸. W zamian proponuje koncepcję języka, w której niezwykle rozszerza pojęcie gry: „«Grą językową» nazywać też będą całość złożoną z języka i z czynności, w której jest on wpleciony”³⁹.

Wittgenstein przyrównuje słowa do narzędzi oraz utożsamia znaczenia słów ze sposobem ich użycia w „grze językowej”. *De fac-*

³⁶ А. В. Воробьева, *Текст или реальность: Постструктурализм в социологии знания*, „Социологический журнал” 1999, nr 3/4, s. 90-98, (online) <http://www.i-u.ru>, [3.05. 2012].

³⁷ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przełożył, wstępem poprzedził i przypisami opatrzył B. Wolniewicz, wyd. III, Warszawa 2004, s. 53.

³⁸ L. Wittgenstein, op. cit., s. 8.

³⁹ Ibidem, s. 12.

to zatem każde użycie języka staje się grą językową. Rozważania na temat gier językowych stają się rozważaniami na temat natury języka: rozmycia pojawiających się w nim pojęć, zmiany reguł w trakcie stosowania, zależności między znaczeniem słowa a jego użyciem. Prowadzą Wittgensteina do odrzucenia własnej, wcześniejszej koncepcji języka zawartej w *Traktacie logiczno-filozoficznym*. W *Dociekaniach filozoficznych* język jawi się bowiem jako „labirynt ścieżek”⁴⁰, przestając być:

(...) spójnym systemem formalnym, dającym się ująć w ściśle prawidła rachunku logicznego. Przeciwnie, jest on nieprzebraną mnogością rozmaitych form i funkcji symbolicznych – „gier językowych” – składających się łącznie na nasz ludzki „sposób życia”, na nasze *Lebensform*⁴¹.

W przystępny sposób niełatwą myśl Wittgensteina o języku przybliży Wadim Rudniew:

(...) в витгенштейновском понимании Я. и. – это не то, что делают люди, когда хотят развлечься. Он считает весь язык в целом совокупностью языковых игр. (...) Термин "языковая игра" призван подчеркнуть, что говорить на языке – компонент деятельности, или форма жизни. (...) Витгенштейн считал, что Я. и. – это формы самой жизни и что не только язык, а сама реальность, которую мы воспринимаем только через призму языка (...), является совокупностью языковых игр. Человек встает утром по звонку будильника, кипятит воду, ест определенную пищу из определенной посуды, пишет себе задание на день,

⁴⁰ „Przybywasz z jednej strony i orientujesz się w sytuacji; przybywasz do tego samego miejsca z drugiej, i już się nie orientujesz.” – op. cit., s. 120.

⁴¹ B. Wolniewicz, *Wstęp. O Dociekaniach*, w: L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Gdynia 2004, s.XIV.

слушает радио или смотрит телевизор, читает газету, гладит собаку и разговаривает с ней, ругает правительство, едет в троллейбусе, опаздывает на работу. Все это – Я. и⁴².

Zdaniem Rudniewa, tezę Wittgensteina, że całe nasze życie jest zbiorem gier językowych, zilustrował w swojej powieści *Szkoła dla głupków* Sasza Sokołow⁴³.

Teoria gier językowych Wittgensteina znajduje swoje rozwinięcie w ponowoczesnej myśli filozoficznej i literaturoznawczej. Na przykład autor klasycznej już książki *Kondycja ponowoczesna* (1979) Jean-François Lyotard używa pojęcia gry językowej w opozycji do „metanarracji”. Gry językowe kreując pluralizm wszelkich narracji demaskują pozorność legitymizacji „wielkich opowieści”, uzurpujących sobie prawo do porządkowania wiedzy, ujmowania świata w całościowe systemy. Generując wielość i równorzędność dyskursów, gry językowe otwierają także przestrzeń współzawodnicstwa, niepozbawioną przyjemności płynącej ze swobody improwizacji: „(...) mówić to walczyć w sensie współzawodniczyć, (...) akty językowe należą do pewnej ogólnej agonistyki. Nie znaczy to ko-

⁴² В.П. Руднев, *Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и термины, hasło Языковая игра*, Москва 1999, (online) http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt_with-big-pictures.html, [30.07.2014]. O filozofii Wittgensteina patrz także: A. J. Ayer, *Wittgenstein, Carnap i Ryle*, w: A. J. Ayer, *Filozofia w XX wieku*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 2000; M. Geier, *Gra językowa filozofów. Od Parmenidesa do Wittgensteina*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2000.

⁴³ „(...) девочка станет взрослой и станет жить взрослой жизнью: выйдет замуж, будет читать серьезные книги, спешить и опаздывать на работу, покупать мебель, часами говорить по телефону, стирать чулки, готовить есть себе и другим, ходить в гости и пьянеть от вина, завидовать соседям и птицам, следить за метеосводками, вытирать пыль, считать копейки, ждать ребенка, ходить к зубному, отдавать туфли в ремонт, нравиться мужчинам, смотреть в окно на проезжающие автомобили, (...)” – С. Соколов, *Школа для дураков*, w: Саша Соколов, *Школа для дураков. Между собакой и волком*, Санкт – Петербург 1999, s. 65.

niecznie, że gra się po to żeby wygrać. Można wykonać jakiś ruch dla przyjemności czerpanej z jego wynalezienia”⁴⁴.

W poststrukturalistycznej koncepcji Derridy⁴⁵ pojęcie gry także odgrywa znaczącą rolę. Przede wszystkim Derrida przeciwstawia grę zamkniętej strukturze. Odrzuca istnienie jakiegokolwiek (semantycznego czy też aksjologicznego) jednoznacznego centrum tekstu⁴⁶, w zamian wprowadzając swobodną grę struktury:

Gra jest przerwaniem obecności. Obecność jakiegoś elementu stanowi zawsze znaczące i zastępujące odesłanie, wpisane w pewien system różnic i w pewien łańcuch w ruchu. Gra jest zawsze grą nieobecności i obecności⁴⁷.

Gra rozumiana jako odsyłanie, plenięcie, gra różnicy (różnia)⁴⁸ wyznacza także charakter relacji pomiędzy: znakiem⁴⁹ a znaczeniem,

⁴⁴ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, op. cit., s. 45.

⁴⁵ Niejednoznacznie interpretowane są przez badaczy relacje między postmodernizmem a poststrukturalizmem (czyli m.in. dekonstrukcją). Pojawiają się liczne głosy, które ujmują tę relację w kategoriach opozycji, np. patrz: Ch. Norris, *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi. Teoria krytyczna a prawo rozumu*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2001.

⁴⁶ „(...) centrum (...) nie jest (...) jakimś stałym miejscem, a funkcją, swego rodzaju nie-miejscem, w jakim rozgrywają się w nieskończoność podstawienia znaków. (...) język zajmuje uniwersalne pole problemowe; (...) wobec nieobecności centrum bądź źródła, wszystko staje się dyskursem – (...) czyli systemem, w którym stojące w centrum, źródłowe bądź transcendentalne *signifié* nie jest nigdy absolutnie obecne poza pewnym systemem różnic. Ta nieobecność transcendentalnego *signifié* rozciąga w nieskończoność pole i grę znaczenia.” – J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, w: J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 485-486.

⁴⁷ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, op. cit., s. 503.

⁴⁸ „Różnia to ciągła nieobecność obecnego, umykanie od... i odsyłanie do... jako fundatorski gest samego bycia” – H. Perkowska, *Bóg filozofów XX wieku. Wybrane koncepcje*, Warszawa – Poznań 2001, s. 397.

tekstem a interpretacją, mową a pismem, centrum a peryferiami... Na przykład analiza tekstu prowadzi do ujawniania „gry ścierających się znaczeń prowadzących do interpretacyjnej nierozstrzygalności (...)”⁴⁹.

Michael Holquist w następujący sposób komentuje myśl Derridy:

„Żyjemy w języku, a język jest grą i tylko grą. Skoro gra on różnicą, jest nie tylko grą, lecz przede wszystkim grą z niczym (...)”⁵¹.

Z kolei Anna Burzyńska zwraca uwagę, że pojęcie gry języka, którym posługuje się Derrida, mimo że wywołuje oczywiste skojarzenia z myślą „późnego” Wittgensteina, to jednak najwięcej zawdzięcza sposobowi myślenia Charlesa Peirce’a⁵².

Swoją szczególną rolę w postmodernistycznej literaturze gra zawdzięcza także koncepcjom innego poststrukturalisty – Rolanda Barthes’a. Takie zagadnienia jak: śmierć autora, klasyczna już definicja intertekstualności⁵³, tekst jako pole wielopłaszczyznowej gry nieodłącznie kojarzą się z nazwiskiem tego badacza. Barthes pisał:

⁴⁹ „Знак у Дераида соотносится не с вещью, которую замещает, и не с воображаемым, а с языком как системой априорно существующих различий.” – И. С. Скоропанова, op. cit., s. 21.

⁵⁰ M. P. Markowski, *Dekonstrukcja* w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 374. „Postępując się pojęciem gry, filozof próbuje (...) wprowadzić ideę interpretacji nieskończonej, dynamicznego ruchu znaczeń, w którym splatać się będzie przypadek z koniecznością, obecność i nieobecność” – A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 234.

⁵¹ Michael Holquist, *Nieme usłyszane: Bachtin i Derrida*, przeł. Michał Mrugalski, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina*, antologia, t. 2, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 493.

⁵² „Zwłaszcza tezy autora *Elements of Logic* o »nieskończonym odsyłaniu« jako podstawowym mechanizmie systemów znakowych, o znakowości rzeczy samych, o „nieredukowalności stawania się przez znak czymś nieumotywowanym” (...)” – A. Burzyńska, op. cit., s. 233.

⁵³ Należy zauważyć, że termin „intertekstualność” wprowadza do rozważań teoretycznoliterackich bułgarska badaczka Julia Kristeva w 1968 roku w artykule *Problemy strukturywania tekstu*. Kristeva pozostawała pod silnym wpływem Bachtina

„Grę” należy (...) rozumieć wielorako: sam tekst gra (...), gra też czytelnik, i to podwójnie: grając w Tekst tak, jak gra się w jakąś grę, szukając praktyki, która mogłaby go odtworzyć; po to jednak, by owa praktyka nie przeistoczyła się w jakieś bierne naśladownictwo (...), gra też z Tekstem; (...). Tekst przypomina (...) nowy rodzaj partytury: domaga się od czytelnika aktywnej współpracy⁵⁴.

M. Lipowiecki zwraca uwagę, że gra w interpretacji Barthes’a staje się specyficzną antymimetyczną strategią łączącą autora, tekst i czytelnika⁵⁵. Gra wiąże ze sobą wszystkie wymiary i poziomy funkcjonowania tekstu, tworzenie i odtwarzanie, a także poziomy komunikacji. Manifestuje zarówno wolność od dyktatury autora, jak i od władzy kodu językowego⁵⁶.

nowskiej koncepcji „cudzego słowa” w powieści, widząc w niej szansę na odejście od statycznego strukturalizmu. Pisała, że Michaił Bachtin „jako jeden z pierwszych zastąpił statyczną segmentację tekstów modelem, w którym struktura literacka nie jest czymś zastanym, lecz wypracowuje się w relacji do innej struktury. Tę dynamizację strukturalizmu umożliwia koncepcja „słowa literackiego”, w której nie jest ono punktem (jakimś ustalonym sensem), lecz nakładaniem się powierzchni tekstowych, dialogiem kilku tekstów: pisarza, adresata (lub postaci), aktualnego lub przeszłego kontekstu kulturalnego.” – J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 394-395. O Bachtinowskiej koncepcji słowa w literaturze patrz: M. Bachtin, *Słowo w powieści*, w: M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982.

⁵⁴ R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 193.

⁵⁵ M. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм ...*, op. cit., s. 18.

⁵⁶ „По Барту, литература аккумулирует возможность для преодоления власти, воплощенной в механизмах языка; посредством игры с текстом разрушается демиургическая власть произведения; инвестируемая читателем в текст операция дописывания, соавторства позволяет перераспределять власть и разрушает привычную иерархию, иллюзию превосходства автора над читателем.” – М. Берг, *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*, Москва 2000, (online) <http://www.mberg.net/bestenlit/>, [12.02. 2014].

Reasumując, nie sposób przecenić znaczenia gry w postmodernistycznej poetyce:

В постмодернистском тексте *всё* подвергается пародированию, выворачиванию наизнанку, снижению – в том числе и сами законы построения текста, *сами правила игры*, которые в результате этой трансформации теряют абсолютное значение, релятивизируются. Здесь источник „двойного кодирования” (...) постмодернистской поэтики, игровой амбивалентности как единственно устойчивой черты постмодернистской семантики⁵⁷.

Gra jako dominanta postmodernistycznej poetyki zachęca do prób pokazania jej wieloaspektowości i różnorodności, sposobów przejawiania się i funkcjonowania w rosyjskiej prozie postmodernistycznej. Prowokuje także do stawiania pytań o swoistość jej realizacji w totalitarnej i posttotalitarnej „przestrzeni” artystycznej.

W interesujący sposób relację między literaturą a grą ujmuje Anna Martuszevska, łącząc „poważny” aspekt z „niepoważnym”, odwołując się m.in. do rozważań Wittgensteina i koncepcji Jaakko Hintikki⁵⁸:

Literatura – traktowana globalnie, czyli jako całość o nieostrych granicach – ma charakter gry i jednocześnie zabawy. Należące do niej wypowiedzi są bowiem szczególnego rodzaju grami językowymi w rozumieniu Wittgensteina, cechującymi się często naduporządkowaniem językowym, ale także mającymi na celu tworzenie w umyśle odbiorcy przedmiotów fikcyjnych, jak również – przeważnie – sprawienie mu jakiejś przyjemności (estetycznej, związanej z możliwością

⁵⁷ М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм...*, op. cit., s. 21-22.

⁵⁸ Jaakko Hintikka uważa pojedyncze zdanie za mikrogrę, natomiast cały tekst za makrogrę.

ucieczki do innego świata etc.). Ścisłej rzecz biorąc – literatura jest więc makrogrą/zabawą⁵⁹.

Badaczka traktując konkretne utwory jako gry/zabawy stwierdza, że w poszczególnych tekstach (tzn. „grach/zabawach”) ujawniają się rozmaitego rodzaju mikrogrzy, pojawiające się najczęściej na poziomie: językowym (gry/zabawy znaczeniem słów, ich uporządkowaniem, kształtem wizualnym), świata przedstawionego (gry/zabawy między bohaterami), całości utworu (kompozycja, dozowanie informacji, gry/zabawy fikcją i autentycznością, niespełnianie oczekiwań odbiorcy), grupy utworów (gry/zabawy konwencjami, różne odmiany intertekstualności)⁶⁰.

Ze względu na wielopłaszczyznowość tego zjawiska, w niniejszej pracy posługuję się zarówno „wąskim”, jak i „szerokim” znaczeniem gry językowej. Tradycyjne, dominujące w lingwistyce znaczenie gry językowej, będę nazywać „wąskim”⁶¹. Jest ono traktowa-

⁵⁹ A. Martuszevska, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007, s. 31. Zjawisko współistnienia gry i zabawy na wszystkich poziomach obcowania z literaturą określa badaczka terminem „radosne gry”, zaczerpniętym z eseju Amosa Oza *Opowieść się rozpoczyna* – op. cit., s. 10-11.

⁶⁰ Ibidem, s. 32-34.

⁶¹ Patrz np.: „С системно-языковой точки зрения, языковая игра рассматривается как аномалия (...)” – Н. А. Николина, Е. А. Агеева, *Языковая игра в структуре современного прозаического текста, Русский язык сегодня*, Москва 2000, вып. 1, s. 552; „(...) явление, которое нарушает какие-либо сформулированные правила или интуитивно ощущаемые закономерности” – Т. В. Булыгина, А. Д. Шмелев, *Языковая концептуализация мира*, Москва 1997, s. 437; „запрограммированное языковой игрой отклонение от стереотипа восприятия, образования и использования языковых единиц” – Т. А. Гридина, *Языковая игра: стереотип и творчество*, Екатеринбург 1996, s. 9. Gridina pisząc o mechanizmach gry językowej podkreśla: „Деавтоматизация восприятия языкового знака при установке на ЯИ (...) достигается его неузуальной (неожиданной, нестандартной) смысловой интерпретацией (...). Основными операциональными механизмами такого рода являются приемы

ne przeze mnie jako jeden z punktów wyjścia, podlega funkcjonalizacji, służy jako egzemplum. Jest rozumiane jako konsekwencja, a zarazem jeden ze sposobów manifestacji „szerokiego”⁶² znaczenia gry i jako takie podlega przewartościowaniu.

Główny nacisk kładę na totalny charakter gry w prozie postmodernistycznej:

(...) языковая игра пронизывает все уровни организации современного прозаического постмодернистского текста и из частного приема построения отдельных контекстов превращается в один из ведущих принципов повествования и фактор текстообразования⁶³.

Interesuje mnie, w jaki sposób się ona przejawia i determinuje różne poziomy dzieła. W centrum mego zainteresowania pozostaje nie tylko charakter narracji, specyfika czasoprzestrzeni, konstrukcja postaci, styl utworów, kompozycja, ale również status słowa, relacja

экспериментального манипулирования словом (...)” – Т. А. Гридина, *Языковая игра...*, op. cit., s. 87.

⁶² Połączenie wąskiego i szerokiego rozumienia gry językowej, patrz np. u Ewy Jędrzejko: „każde sfunkcjonalizowane naruszenie (ilościowe i jakościowe) zwykłych reguł użycia i budowy znaku z mocy kodu językowego, jak też przekraczanie podstawowych zasad konwersacyjnych (...), wyznaczanych przez konwencje i normy kulturowe. (...) Zasadą gry językowej w tekście literackim byłaby (...) nie tylko transformacja lub modyfikacja elementów jego struktury formalnej i semantycznej, ale także wszelkie osobliwe lub przewrotne sposoby nawiązań pozajęzykowych – intertekstualne (cytat, aluzja itp.) czy intersemiotyczne (np. nieoczekiwane przywołanie różnych symboli kulturowych, naukowych, filozoficznych, naruszające potoczne wyobrażenia, wiedzę o świecie, utrwalone poglądy, oceny itp.)”. – E. Jędrzejko, *Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych*, w: *Gry językowe w języku, literaturze i kulturze*, pod red. E. Jędrzejko i U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997, s. 67.

⁶³ Н. А. Николина, Е. А. Агеева, *Языковая игра в структуре современного прозаического текста*, op. cit., s. 561.

między słowem a jego znaczeniem, językiem a kategorią podmiotowości, językiem a światem...

W poszczególnych rozdziałach książki porządek analizy prowokowany jest przez specyfikę omawianych tekstów. Stąd też, mimo iż celem pracy nie jest po prostu kategoryzacja i opisanie gier językowych (rozumianych wąsko jako wybory i figury stylistyczne) pojawiających się w poszczególnych utworach, to taki podręczny zbiór „firmowych” chwytów zostaje wyabstrahowany z prozy Walerii Narbikowej. „Katalog gier-chwytów” – podążanie od szczegółu do ogółu – pozwala ujawnić konstytutywne dla tej prozy napięcia w strukturze tekstów oraz zobrazować twórczą konsekwencję pisarki. Z kolei w przypadku Saszy Sokołowa i Wiktora Pielewina dominuje porządek dedukcji – poszczególne stylistyczne gry językowe pojawiają się w charakterze ilustracji dominującej strategii twórczej.

ROZDZIAŁ II

Językowe *pantha rei* Oblicza gry w prozie Saszy Sokołowa

„А я хочу находиться в своем собственном измерении”¹.

Sasza Sokołow

Nazywany jest „anachoretą” i „rosyjskim Salingerem” ze względu na nieobecność w życiu publicznym² oraz przedłużające się twórcze milczenie; „pisarzem dla jajogłowych”³ z racji stopnia trudności, formalnego skomplikowania swoich utworów.

Sasza Sokołow (wł. Aleksander Wsiewołodowicz Sokołow, ur. 1943 rok, Ottawa)⁴, pisarz-emigrant, przedstawiciel tzw. trzeciej fali

¹ Игорь Кручик, *Саша Соколов: „По мне многие скучают...”*. Беседа опубликована в киевском журнале „ШО”, ноябрь 2007 года, (online) <http://codistics.com/sakansky/paper/kpruchik/igor06/htm> [4.05.2014].

² Sam pisarz w następujący sposób komentuje takie porównania: „Не знаю, действительно ли Сэлинджер жил столь замкнуто. Я не любитель больших компаний, и одиночество никогда не тяготило. Наоборот, это состояние для меня естественно, огранично. Но к изоляции не стремлюсь. Просто общаюсь по системе Шопенгауэра: избирательно, в основном с теми, кто понимает, с близкими по интересам, по взглядам” – В. Чередниченко, „*Время готовить новый Ренессанс*”, „Октябрь” 2014, nr 8, wywiad, (online) <http://magazines.russ.ru/october/2014/8/8sok/html>, [7.12. 2015].

³ И. Кручик, *Саша Соколов: „По мне многие скучают...”*, op. cit. (online).

⁴ Przyszły pisarz urodził się w rodzinie radzieckiego dyplomaty – „(...) в семье торгового советника советского посольства, который на самом деле являлся

rosyjskiej emigracji⁵, obdarzany także mianem „najsubtelniejszego stylisty wśród współczesnych rosyjskich prozaików”⁶, na stałe odciśniętą swoje piętno na literaturze rosyjskiej. Jak stwierdziła pisarka Tatiana Tołstoj:

Его русский язык гибок и богат на удивление, он открыл в нем такие закоулки, оттер от пыли такие оттенки и отливы, которых мы не замечали, обнаружил регистры, долгое время прозябавшие в запустении; распахнул и залы, и каморки, и подземные ходы смыслов...⁷.

Absolwent dziennikarstwa Uniwersytetu Moskiewskiego i uczestnik nieformalnego ruchu młodych poetów i pisarzy – SMOG⁸, swoją pierwszą powieść *Szkoła dla głupków* napisał w kompletnej głuszy,

одним из руководителей разведгруппы (агент „Дэви”) по сбору сведений о производстве американской атомной бомбы и был с шумным скандалом выслан из Канады в 1947 году.” – С. Чупринин, *Русская литература сегодня. Новый путеводитель*, Москва 2009, s. 548. Więcej o życiu i twórczości Saszy Sokołowa patrz, pr.: Дж. Бартон Джонсон, *Саша Соколов: Литературная биография*, w: С. Соколов, *Палисандрия*, Москва 1992, s. 270-294.

⁵ Patrz np. L. Suchanek, „Literatura rosyjska znajduje się tam, gdzie znajdują się pisarze rosyjscy”, w: *Emigracja i samizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, pod red. L. Suchanka, Kraków 1993, s. 14-18.

⁶ О. Хлебников, *Дневальный у выключателя времени*, „Новая газета”, 20 ноября 2003, nr 87, (online) <http://2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/87n/n87-s29.shtml>, [23.08. 2014].

⁷ Т. Толстая, *Саша Соколов*, „Огонек” 1988, nr 33, s. 21. Patrz też: „После смерти Венедикта Ерофеева и Иосифа Бродского, – подтверждает Андрей Степанов, – у нас осталось много писателей хороших и разных, но гений – только один. Его зовут Александр Всеволодович Соколов („Прочтение”, 2008, № 1/2).” – cyt. za С. Чупринин, *Русская литература сегодня*, op. cit., s. 549.

⁸ SMOG – skrót od Śmiałość. Myśl. Obraz. Głębia (Смелость. Мысль. Образ. Глубина). Inne odczytanie skrótów – Najmłodsze Stowarzyszenie Geniuszy (Самое молодое общество гениев). Patrz С. Соколов, *Общая тетрадь, или Групповой портрет СМОГа*, „Юность” 1989, nr 12.

pracując jako myśliwy nad górną Wołgą⁹. Powieść została opublikowana w amerykańskim wydawnictwie Ardis w 1976 roku, kiedy Sokołow przebywał już na emigracji. Po wielu próbach nielegalnego i legalnego przekroczenia radzieckiej granicy Sokołowowi udało się wyjechać dopiero w 1975 roku. Opuszczał swój kraj zmęczony, jak sam to określił, grą w „bycie wewnętrznym emigrantem”, nienawidząc reżimu panującego w ojczystym kraju¹⁰.

Młody, nieznan wcześniej twórca, wkroczył do literatury z „błogosłowieństwem” Nabokowa¹¹. Debiutancka powieść – *Szkoła dla głupków* (polskie wydanie 1984 rok) została zauważona i wysoka oceniona nie tylko przez Nabokowa, ale i przez Josifa Brodskiego. Kolejna powieść – *Między psem a wilkiem* (polskie wydanie 2001) także ukazała się w Ameryce w 1980 roku. Podobnie jak ostatnie (na chwilę obecną) dzieło prozatorskie Sokołowa – *Palisandria* (angielski przekład *Astrophobia* ukazał się w 1985; powieść nie została przetłumaczona na język polski). Po „wyjściu w świat” *Palisandrii*

⁹ „Мне поселили на кордоне, я жил один долгое время. Было достаточно времени для того, чтобы начать писать серьезную вещь, книгу.” – *Беседа с Сашей Соколовым*, беседу ведет писатель Наум Вайман, (программа *Поверх барьеров*), Радио Свобода 2003, (online) <http://www.svoboda.org/programs/OTB/2003/OBT.091803.asp>, [7.10.2014].

¹⁰ „Я был внутренним эмигрантом много лет, а потом я устал от этой игры. Сколько можно ненавидеть страну, в которой ты живешь? Вернее, не страну, не людей, а режим.” – *Беседа с Сашей Соколовым*, op. cit., (online). Po latach pisarz tak wspomina ten okres: „В Союзе я был типичным неподдающимся. Бунтарь, ниспровергатель общепринятых ценностей. (...) Как выразился герой моего второго романа точилицик Илья, властей недолюбливал ни в какую”; „(...) я лег в желтый дом (tzn. szpital psychiatryczny – dop. mój, W.B.-L.), дабы получить белый билет, ибо выбрал свободу” – В. Чередниченко, „*Время готовить новый Ренессанс*”, op. cit., (online).

¹¹ Nabokow w liście do Karla Proffera (założyciela i właściciela wyd. Ardis) pisał, że *Szkoła dla głupków* to książka urzekająca, tragiczna i wzruszająca: „Обаятельная, трагическая и трогательнейшая книга” – cyt. za Д. Бартон Джонсон, *Между собакой и волком. О фантастическом искусстве Саши Соколова*, „Время и мы” 1982, nr 64, s. 165.

pisarz przestaje publikować, pisze do szuflady tłumacząc to przewrotnie w udzielanych wywiadach „małą liczbą czytelników” swojej prozy¹². Dopiero w 2011 roku pojawia się w druku¹³ kolejna książka Sokołowa – zbiorek poetycki *Трытык (Тринтих)* składający się z trzech poematów: *Rozważanie (Рассуждение)*, *Gazibo (Газибо)*, *Fiłornit (Филорнит)*¹⁴. W *Трытыку* Sokołow kontynuuje metaliterackie ukierunkowanie swojej twórczości, sondując granice wiersza i prozy, brzmieniowej i znaczeniowej strony znaku językowego, świadomego i nieświadomego, realnego i nierealnego¹⁵.

¹² W wywiadzie udzielonym w 2014 roku Sokołow potwierdza prawdziwość krążących informacji o tym, że napisał również czwartą powieść, ale jej rękopis spłonął w zagadkowych okolicznościach: „В мае 89 года, уезжая из Греции в Москву, я оставил рукопись на острове Порос, в доме знакомой художницы. Дом, кстати, стоял рядом с виллой Генри Миллера. Пожар случился при загадочных обстоятельствах” – В. Чередниченко, „*Время готовить новый Ренессанс*”, op. cit., (online).

¹³ W latach 2007–2010 poszczególne części *Трытыку* ukazywały się w czasopiśmie „*Зеркало*”. W 2014 roku w jubileuszowym numerze czasopisma „*Октябрь*” (2014, nr 10) ukazało się mikroopowiadanie Sokołowa *Озарение. Рассказ с ладонь (Olsnienie. Opowiadanie wielkości dłoni, tłum. moje – W. B.-L.)*. Z okazji 90-lecia istnienia czasopisma Irina Barmietowa i Władisław Otroszenko przygotowali projekt *Рассказ с ладонь*. W numerze, obok tekstu autora *Сшкоły dla głupków*, znalazła się mikroproza takich autorów jak, np.: Andriej Bitow, Aleksandr Kabakow, Maksim Kuroczkin, Jewgienij Popow, Aleksiej Słapowski.

¹⁴ Nina Iwanowa pisząc o stylistycznej złożoności poematów Sokołowa stwierdza „Все одинаково прекрасные, мелодичные и невероятно трудные для привыкшего к литературному фаст-фуду читателя.” – Н. Иванова, *Книга „Тринтих”*. *Саши Соколов. Рецензия*, (online) www.timeout.ru/books/event/248476/, [23.02.2012].

¹⁵ „Триптих” – это одновременно и текст-рассуждение, и трактат о рассуждении.” – В. Чередниченко, *Саши Соколов. „Триптих”*, «Знамя» 2012, nr 10, (online) magazines.russ.ru/znamia/2012/10/ch17-pr.html, [2.05.2014]. „(...) изощренной речью, верлибром на очень вольную тему рассказываются не события, а само бытие рассказывания; повествуется о приемах повествования.” – В. Кислов, *Репетиция реинкарнации*, рец. на кн.: Соколов С. *Триптих*, „Новое литературное обозрение” 2012, nr 113, (online), <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/113/k38.html>, [2.05.2014].

Twórczość Sokołowa powróciła do jego ojczyzny dopiero pod koniec lat 90., ale od tamtej pory wciąż cieszy się zainteresowaniem krytyków i badaczy. Znaczący wkład w badania nad dorobkiem pisarza na Zachodzie wnieśli – Gerald S. Smith, John Freedman, D. Barton Johnson, Olga Matich, Alexander Bogusławski, natomiast w Rosji – Mark Lipowiecki, Wadim Rudniew, Irina Skoropanova, Wiaczesław Kuricyn i inni.

Zainteresowanie prozą Sokołowa prawdziwy badawczy renesans przeżywa w pierwszym dziesięcioleciu naszego wieku. Ukazują się artykuły, monografie. Pojawiają się próby całościowego spojrzenia na dorobek autora *Palisandrii*. W 2013 roku ukazała się np. książka młodej badaczki angielskiej Eleny Kravchenko *The Prose of Sasha Sokolov: Reflections on/of the Real*.

Sokołow to pisarz, który bardzo świadomie i konsekwentnie określał swoje twórcze priorytety. W esejach, które ukazały się pod zbiorczym tytułem *Niespokojna poczwarka (Тревожная куколка 2007¹⁶)* opowiadał się po stronie takiej tradycji literackiej, dla której na pierwszym miejscu znajduje się „jak”, a nie „co”¹⁷. Bronił autonomii sztuki, „jej niezależności od ideologii, polityki i realiów dnia codziennego”¹⁸. Manifestował swój brak zainteresowania fabułą,

¹⁶ Zbiór esejów, które powstawały w latach 1986 – 2006. Tłumaczenie tytułu Wasilij Szczukin – W. Szczukin, *Sasza Sokołow. Na przekór absurdowi historii*, w: *Dać świadectwo prawdzie. Portrety współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. L. Suchanek, Kraków 1993, s. 334.

¹⁷ С. Соколов, *Ключевое слово словесности*, w: С. Соколов, *Тревожная куколка*, Санкт – Петербург 2007, s. 154.

¹⁸ W. Szczukin, op. cit., s. 335. Michaił Epsztejn zalicza twórczość Szaszy Sokołowa do estetycznej fazy rozwoju rosyjskiej literatury (trzeci cykl, lata 1920–1990), stwierdzając: „фаза (...) включает прозу и поэзию как бы чисто феноменальную, очищенную не только от социально-моральных заданий и религиозно-мистических притязаний, но и от концептуальных минус-содержаний. В величайшую добродетель художника вводится чувственность: зрение, слух, осязание, то есть все то, что возвращает эстетику к самой себе

skupienie się na języku, stylistycznej stronie dzieła, fascynację energią językowych przekształceń:

Сюжет – меня это сторона литературы никогда не увлекала. Сюжет – это надуманная вещь, сюжет – это на продажу. Для меня важно, как работает язык, этот своего рода лингвистический танец¹⁹.

(...) моя специальность в литературе – это стиль, это чистота языка. (...) я оцениваю текст не с точки зрения сюжета, а с точки зрения стиля²⁰.

И проза – да будет изящна и максимальна, подобно поэзии. (...) мне, максималисту, необходимы в ней: звук, поиск, всплеск, искус, изыск, посыл²¹.

Ze względu na jego fascynację słowem i miejsce przypisywane mu w rozwoju i kształtowaniu się rosyjskiego postmodernizmu²²

(...). (...) Этот феноменализм, поэтика чистого присутствия вещи на радужке глаза и на кончике пальцев, разлит в прозе Саши Соколова (...)” – М. Эпштейн, *Ирония идеала: парадоксы русской литературы*, Москва 2015, s. 350.

¹⁹ М. Гуреев, *Снимается документальное кино. Саши Соколов*, „Вопросы литературы” 2011, nr 2, (online), <http://magazines.russ.ru/voplit/20011/2/gu5-pr.html> [5.09. 2014].

²⁰ Patrz H. Вайман, *Беседа с Сашей Соколовым*, op. cit., (online). Wywiad, rozmowa przeprowadzona z Sokołowem w Izraelu w 2003 roku z okazji 60-lecia pisarza.

²¹ С. Соколов, *Тревожная куколка*, op. cit., s. 156-157.

²² Patrz np.: Д. Гендин, *Набоков – Соколов – Пелевин*, (online) <http://www.proza.ru/2012/03/09/1573>, [22. 12. 2014] – „Набоков – дедушка постмодернизма, Саша Соколов – отец постмодернизма, а Пелевин – сын постмодернизма (...)”. Debiutancka powieść Sokołowa *Szkoła dla głupków* jest traktowana jako jeden z pierwszych rosyjskich tekstów postmodernistycznych (obok takich utworów jak *Moskwa-Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa i *Dom Puszkiniowski* Andrieja Bitowa). Patrz „(...) произведения Андрея Битова, Венедикта Ерофеева, Саши Соколова (...) были оценены как первые шаги русского постмодернизма (...)” – Н. Л. Лейдерман, М. Н Липовецкий, *Современная*

proza Saszy Sokołowa jest dobrym polem do badań nad specyfiką i znaczeniem gier językowych w rosyjskiej prozie postmodernistycznej.

Na potrzeby swojej analizy wybrałam powieść *Między psem a wilkiem*, w której najpełniej moim zdaniem przejawily się założenia poetyki i światopoglądu pisarskiego Sokołowa. Sam pisarz przyznawał zresztą, że jest to tekst, w którym najbardziej „zagęścił barwy”²³. Szczególnie godne uwagi wydają się następujące zagadnienia: realizacja prymatu szeroko rozumianej gry językowej na płaszczyźnie narracji (podrozdział *Narracja jako przestrzeń gry*), specyfika dominującej strategii twórczej w utworze (podrozdział *Interferencja jako element strategii twórczej*) oraz charakter relacji czasoprzestrzennych (*Sokołowa gry z czasem*).

русская литература..., op. cit., s. 376. W innej swojej pracy Lipowiecki mówi o tych tekstach jako o „признанной классике русского постмодернизма, оформившей его художественно-философские координаты в систему” – М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм...*, op. cit., s.106. Wśród badaczy pojawiają się jednak i takie głosy: „Все три романа Соколова принципиальным образом содержат сочетание модернистских и постмодернистских интенций, только если в „Школе для дураков” модернистская парадигма, грубо говоря, поглощает постмодернистскую, а в романе „Между собакой и волком” обе парадигмы находятся в неустойчивом равновесии, то в „Палисандрии” постмодернистский дискурс является доминирующим, однако само противоречие и противостояние остаются, соответствуя, очевидно, авторской стратегии, но разрушая возможность отчетливой и однозначной интерпретации” – М. Берг, *Литературократия*, op. cit. (online).

²³ М. Терещенко, *Я пишу ради общения с языком...*, wywiad (online) <http://www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7722>, [12.04.2014]. Patrz także: „(...) мне автору удалось в этой вещи решить кое-какие формальные задачи, найти некоторые приемы, (...)” – В. Чередниченко, *Время готовит новый Ренессанс*, op. cit., (online).

Narracja jako przestrzeń gry

„(...) соотношение простоты и сложности в литературе я проиллюстрировал бы такой тавтограммой, где все слова начинаются либо на «п», либо на «с», а в конце инерция нарушается буквой «я»:

Простой пишет просто – получается примитив.

Простой пишет сложно – получается претенциозная пустота.

Сложный пишет сложно – получается сложность. (...)

Первая строка – масскульт. Вторая – почти вся нынешняя элитарная проза. Третья – органичная сложность прозы Саши Соколова (...)¹.

Druga powieść Saszy Sokołowa *Міędzy psem a wilkiem* (*Между собакой и волком*, 1980) jest jeszcze większym czytelniczym wyzwaniem niż jego debiutancka *Szkoła dla głupków* (*Школа для дураков*, 1976). Polski tłumacz powieści Aleksander Bogusławski zwracał uwagę na fakt, iż kiedy na początku lat dziewięćdziesiątych rozpoczął prace nad przekładem, tekst Sokołowa uważany był za najtrudniejszą powieść kiedykolwiek napisaną po rosyjsku, za odpowiednik *Finnegan's Wake* Joyce'a². Uznanie krytyków i badaczy³

¹ В. Новиков, *Личность и прием. Довлатов, Бродский, Соснора (Академическое эссе)*, w: В. Новиков, *Последние эссе. 2008 – Сетевой сборник*, (online) <http://novikov.poet-premium.ru/texts/199/>, [27.04. 2012].

² Patrz: A. Bogusławski, *Od tłumacza*, w: S. Sokołow, *Міędzy psem a wilkiem*, Warszawa 2000, s. 225. Pisze o tym również D. Barton Johnson, amerykański badacz twórczości S. Sokołowa „(...) *Between Dog and Wolf*, a dazzling and stylistic tour de force that remains untranslated (and untranslatable) has been called a Russian

dla kunsztu pisarskiego autora często idzie w parze z podkreśleniem złożoności formalnej utworu, stopnia jego skomplikowania i co za tym idzie – niejasności:

(...) *Between Dog and Wolf*, a work of startling originality, difficulty, and daring (...)⁴;

struktura ma charakter skomplikowanego rebusu o przemieszczonych płaszczyznach przestrzenno-czasowych⁵;

Finnegans Wake” – D. Barton Johnson, *Sasha Sokolov: The New Russian Avant-Garde*, „Critique” 1989, nr 1, s. 163. Np. w recenzji spektaklu na motywach powieści *Między psem a wilkiem* (reż. Андрей Могучий, „Формальный театр”, Санкт-Петербург), który był prezentowany w 2006 roku na festiwalu „Золотая Маска” Kristina Matwijenko nazywa Saszę Sokołowa „постсоветским Джойсом” – <http://www.timeout.ru/theatre/event/15088/>, [12.03.2014].

³ Leningradzkie czasopismo samizdatu „Часы” uznało powieść S. Sokołowa za „jeden z najlepszych utworów prozatorskich roku 1981” – Patrz: W. Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1999*, przekład, opracowanie, bibliografia polska i indeks osób Bronisław Kodzis, Wrocław 1996, s. 584-585. Oleg Dark uważa powieść *Między psem a wilkiem* za najlepszą w dorobku pisarza – patrz wprowadzenie do wywiadu В. Ерофеев, „Время для частных бесед...”. *Диалог с нашими зарубежными соотечественниками*, „Октябрь” 1989, nr 8, s. 195-196. Młoda pisarka amerykańska Norah Labiner, autorka dobrze przyjętych powieści *Our Sometime Sister i Miniatures* na pytanie, jaką książkę chciałaby przeczytać przed śmiercią, odpowiedziała: „*Between Dog and Wolf* by Sasha Sokolov. It’s rumored to be the best novel ever written, but it’s so perfect that it’s impossible to translate from Russian to any other language. They say that you have to read it with a spoon, a knife, and a magnifying glass.” – <http://www.coffeehousepress.org/authors/norah-labiner/>, [25.04.2012]. Sam autor w wywiadzie udzielonym Marii Tereszczenko w 2004 roku przyznaje: „Я думаю, что лучший-то у меня – второй роман, *Между собакой и волком*. Я раньше за него боялся. Думал, что да, наверное, я слишком сгустил краски. Я боялся не того, что люди не поймут, – я знал, что не поймут, но не боялся этого.” Patrz: М. Терещенко, *Я пишу ради общения с языком...*, (online) <http://www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7722>, [12.04.2012].

⁴ D. Barton Johnson, op. cit., s. 168.

⁵ *Słownik pisarzy rosyjskich*, pod red. F. Nieuważnego, Warszawa 1994, s. 360.

(...) potok dziwnych, przypominających bełkot wyrazów i zdań, z których składa się nowa powieść Sokołowa, stworzył dla odbiorcy barierę trudną do pokonania⁶;

Самое сложное произведение Соколова, роман «Между собакой и волком» (...), сочетает трагизм и «затемненность» структуры (...) с пародийной нарративной (...)⁷.

Wiktor Jerofiejew – również postmodernista – literaturoznawca i prozaik, w rozmowie z Saszą Sokołowem prosi wręcz o klucz do odczytania powieści, którą nazywa „zaszyfrowaną”: „(...) произведение сложное, зашифрованное. Ты не мог бы дать ключ?”⁸

W jednym ze swoich esejów *Kluczowe słowo literatury* (*Ключевое слово словесности*) Sokołow wyznaje, że jego ulubionym kierunkiem w sztuce i literaturze jest impresjonizm, ponieważ u jego podstaw leży rozmycie jako metoda odbioru świata i sposób jego odzwierciedlenia („размытость как метод мировосприятия и способ его отражения”). Owo „rozmycie” pojmuję pisarz jako protest przeciw usankcjonowanej ciasnocie norm i zasad („узаконенной узости норм и правил”).⁹ Powieść *Między psem a wilkiem* jest swoistą artystyczną i filozoficzną egzemplifikacją takiego stanowiska. Sam tytuł powieści, biorący swój rodowód od łacińskiego powiedzenia *inter canem et lupum*¹⁰, wyraża taki stan „rozmycia”, zarówno w swoim

⁶ W. Szczukin, *Sasza Sokołow. Na przekór absurdowi historii*, op. cit., s. 328.

⁷ A. A. Карбышев, А. И. Куляпин, *Проблема адресации и повестуемого мира в романах Саши Соколова*, „Известия Алтайского государственного университета”, nr 2 (54), 2007, [online] <http://izvestia/asu/ru/2007/2/phll/TheNewsOfASU-2007-2-phll-01/pdf> [12.03.2014].

⁸ В. Ерофеев, „Время для частных бесед...”, op. cit., s. 198.

⁹ С. Соколов, *Ключевое слово словесности*, w: С. Соколов, *Тревожная куколка*, op. cit., s. 154.

¹⁰ Jako motto do utworu wykorzystuje Sokołow fragment poematu Aleksandra Puszkina, w którym pojawia się to wyrażenie. Strofy z *Eugeniusza Oniegina* zostały jednak dodane już po napisaniu powieści, nie były zatem źródłem

dosłownym, jak i przenośnym znaczeniu. Literalne znaczenie idiomu „między psem a wilkiem”, nieaktualizowane w standardowym użyciu, oznacza przecież formę hybrydyczną, przejściową i niestabilną – złożony i paradoksalny w swej istocie konstrukt, w którym spotykają się i przenikają antynomiczne kategorie i jakości. Na przykład dla wyrazów „pies” i „wilk” możemy utworzyć następujące asocjacyjne pola:

pies		wilk
dzień	-----	noc
udomowienie	-----	dzikość
bezpieczeństwo	-----	niebezpieczeństwo
przyjaciel	-----	wróg
kultura	-----	natura

Metaforyczne (prymarne wobec „dosłownego”) znaczenie powiedzenia pora „między psem a wilkiem”¹¹ – ‘zmierch’ – również wyraża stan pośredni, stan „między dniem a nocą”. Sokołów nie tylko aktualizuje oba te znaczenia¹², czyniąc je elementem gry na wielu płaszczyznach tekstu, ale też „wtórnie metaforyzuje”. Ożywia skamieniałą metaforę, jaką w pewnym sensie jest każdy związek frazeologiczny. Zmierch w powieści Saszy Sokołowa nie przestając

inspiracji. Dopiero Nabokow podczas lektury tekstu nie wydanej jeszcze powieści zwrócił autorowi uwagę na tę zbieżność: „Я уже выбрал это название, когда Набоков подкасал мне через Карла Проффера, что у Пушкина есть интересные строчки по поводу собаки и волка. Я начал искать и нашел эти строчки в „Евгении Онегине”, взял их эпиграфом. Потом они мне очень пригодились.” – Patrz np.: Д. Глэд, *Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье*, Москва 1991, (online) <http://www.rulit.net/books/besedy-v-izgnanii-russkoe-literaturnoe-zarubezhe-read-50001-5.html>, [11.02.2012].

¹¹ Patrz np.: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków 1993, s. 1133 – „szara godzina, szarówka, pora dnia, kiedy w mieszkaniu zmrok już zapada, a światel jeszcze nie zapalono (...).”

¹² Pisze o tym D. Barton Johnson, op. cit., s. 170.

oznaczać określonej pory doby staje się jednocześnie symbolem kondycji świata i człowieka. Pojawiające się w tekście sformułowania wprowadzają również odcień znaczeniowy „schyłkowości”¹³ („сумерки бытия”), ale pisarz eksponuje raczej specyficzną sytuację poznawczą i egzystencjalną „pomiędzy”¹⁴: płynność konturów, zacieranie granic, przenikanie, niejasność, złożoność, nietrwałość. Specyfikę artystyczną utworu determinują różnorodne i wielopłaszczyznowe interferencje wykorzystujące m.in. żywiołowość przekształceń językowych i energię kontrastów.

Powieść Sokołowa składa się z trzech grup rozdziałów powiązanych misterną, subtelną siecią zależności. Dwie z nich – *Zaitylszczyzna* (*Зайтильщина*) oraz *Opowieść łowiecka* (*Ловчая повесть*) to partie prozatorskie, trzecia – *Zapiski natłogowego myśliwego* (*Записки запойного охотника*) tworzy cykl wierszy (każda *Zapiska* posiada odrębny tytuł, ale mają wspólną numerację). Nazwy te są zwyczajowe, arbitralnie przyjęte przez krytyków i badaczy dla przejrzystości wywodu, ponieważ inicjują daną grupę rozdziałów i najczęściej się powtarzają¹⁵.

¹³ Patrz np. interpretacja powieści *Między psem a wilkiem* w ramach „eschatologicznego mitu” – И. Ащеулова, *Поэтика прозы Саши Сокола (изменение принципов мифологизации)*, автореф., Томск 2000, s. 5.

¹⁴ Znamienne, że w tekście stan taki jest ukazany ambiwalentnie. Fakt, że wracając o zmierzchu Ilia Pietrikieicz zabija psa myśliwskiego, będąc święcie przekonany, że stoczył zwycięską walkę z wilkiem, zapoczątkowuje ciąg wydarzeń, w którym z jednej strony należy upatrywać genezy jego opowieści (unieruchomiony Ilia rozpoczyna swoją „mentalną podróż”), z drugiej zaś – przyczynę śmierci bohatera. Z kolei np. Jakub Pałamachtierow (bohater *Opowieści łowieckiej*) „oczarowany” porą między psem a wilkiem, zauważa, że sprzyja ona twórczej percepcji świata.

¹⁵ Czasami badacze analizując tekst posługują się po prostu tytułami konkretnych rozdziałów (np. Aleksiej Korowaszko). W niniejszej książce będą posługiwać się określeniem *Zaitylszczyzna* dla grupy obejmującej rozdziały: *Зайтильщина*, *Зайтильщина*, *От Ильи Петрикеича*, *Зайтильщина*, *Дзындзырэлы*, *Зайтильщина*, *От Ильи Петрикеича*, *Последнее*; *Opowieść*

Każda z trzech głównych części powieści Sokołowa charakteryzuje się odrębnym, swoistym podmiotem narracji¹⁶. Ułatwia to w pewnym stopniu czytelnikowi poruszanie się w gąszczu „epizodycznych” narratorów, instancji narratorskich i technik narracyjnych. Na przykład specyfika narracji w *Zaitylszczyźnie* (jej dyskursywny charakter), krystalizuje się poprzez wielopłaszczyznowe interferencje sytuacji komunikacyjnych projektowanych przez określony gatunek (list), technikę narracyjną (skaz)¹⁷, odwołania do konkretnego tekstu literackiego (*Suplika Daniela Więźnia*). Zarówno gatunek listu, jak i narracja skazowa są formami monologowymi projektującymi sytuację rozmowy bądź imitującymi dialog¹⁸. Ukonstytuowanie się ram nadawca-odbiorca (Iliia Pietrikieicz Dziędzierewa zwraca się do Siodora Fomicza Pożyłych) jest jednoczesnym wypełnieniem schematu

łowiecka dla rozdziałów: Ловчая повесть, Ловчая повесть, или Картинки с выставки, Картинки с выставки, Картинки с выставки, Ловчая повесть; Zapiski nalogowego myśliwego w stosunku do grupy rozdziałów napisanych wierszem: Записки запойного охотника, Записки охотника, Опять записки, Журнал запойного, Записка, посланная отдельной бутылкой oraz w razie potrzeby odwoływać się do tytułów poszczególnych rozdziałów.

¹⁶ Np. Mark Lipowiecki wyróżnia trzech „центральных повествователей”: ostrzyckiego Ilię, myśliwego Jakuba Pałamachtierowa i bezosobowego autora. – M. Липовецкий, „Между собакой и волком”: метонимии хаоса, w: Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература...*, op. cit., s. 407.

¹⁷ Połączenie formy epistolarnej i skazu ma bogatą tradycję w literaturze rosyjskiej, patrz np. *Armie Konnq* Izaaka Babla (tu szczególnie opowiadania *Sól* i *List*), nowelistykę Michaiła Zoszczenki, *Morelowe konfitury* Aleksandra Sołżenicyna czy *Papuzkę* Wiktora Jerofiejewa. List traktowany jest na przykład jako jedna z form wprowadzenia do tekstu narracji skazowej: „(...) очень распространенной формой введения С. является монологический характер повествования – Ich-Erzählung, дневник, письмо (...)” – Р. Шор, *Сказ*, w: *Литературная энциклопедия в 11 т.*, t. 10, Москва 1937, s. 763, (online) <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/lea/lea-7621.htm> [15.03.2012].

¹⁸ „(...) типологическими признаками сказа являются „повествовательность” как акцент на полюсе повествователя как носителя речи с его „характерной” манерой, двуголосость, устность, спонтанность, разговорность, диалогичность.” – О. Ю. Осьмухина, *Сказ*, „Знание. Понимание. Умение” 2007, nr 4, s. 236.

komunikacyjnego, jak i jego przekroczeniem. Cechy podkreślające oficjalny charakter relacji pomiędzy autorem listu a jego adresatem, tzn. „suchość”, formularność stylu kancelaryjnego, w zestawieniu z gramami językowymi i intonacją skazową nabierają odcienia parodystycznego. Elementem gry opartej na paronomazji staje się na przykład nazwisko adresata, do którego chwilę wcześniej zwracał się Ilija z szacunkiem:

Гражданин **Пожилых**. Я, хоть Вы меня, вероятно, и не признаете, гражданин, то же самое, **пожилой** и для данных мест сравнительно посторонний (...) ¹⁹, (pogrub. w cytatach tu i dalej – W.B-L).

Przez długi czas cel pisania listu pozostaje niejasny. W początkowych partiach tekstu pojawiają się sygnały-aluzje dotyczące kalecstwa Ilii i utraty kul:

Пара, правда, нам ни к чему, но один снегурок на блезире всегда висит. Что мне за важность, что очутился, к сожалению, ущерблен, ежели по натуре кремнист: полюбил раскатиться – и не уймешь, было б чем отпихнуться. (...) А вот именно и оно, что отпихнуться в последнее время нечем как есть, (s. 200).

Stają się one jednak zrozumiałe dopiero w trakcie dalszej lektury. Czytelnik zmuszony jest wyławić okrucieństwa często sprzecznych informacji, by dopiero pod koniec tekstu móc je zaledwie częściowo zweryfikować. Powstaje wrażenie, że doniesienie sędziemu śledczemu, panu Pożyłych, o kradzieży kul i prośba o pomoc pełnią tak

¹⁹ С. Соколов, *Между собакой и волком*, w: Саша Соколов, *Школа для дураков. Между собакой и волком*, Санкт – Петербург 1999, s. 199. Dalej wszystkie cytaty z powieści z tego wydania.

naprawdę funkcję pretekstową. Inicjując sytuację komunikacyjną Ilia Pietrikieicz nazywa swoje pismo „Zaitylszczyzną”, przydając mu tym samym rangę czegoś więcej niż listu. Zamiast od razu wyjaśnić powód, dla którego zwraca się do urzędnika państwowego, opisuje świat Zaitylszczyzny, pogmatwane, groteskowe losy jego mieszkańców oraz historię własnego życia.

Gra z niepełną informacją eksponowana w narracji początkowych partii Zaitylszczyzny (swoista realizacja *in medias res*²⁰) łączy się z techniką *ab ovo*. Zanim dowiemy się, że bohater stracił kule, co było bezpośrednią przyczyną zwrócenia się o pomoc do sędziego śledczego, Ilia zaczyna opowiadać całą „prehistorię” tego wydarzenia (powrót z pogrzebu Gurija, stoczona o zmierzchu na zamrzniętej rzece walka z psem/wilkiem, płomienne kazanie po powrocie do Gorodniszcza itd.) okraszając ją licznymi retardacjami – dygresjami, asocjacjami, refleksjami – i nie przejmując się ich czasowym „nieuporządkowaniem”.

Powstaje specyficzna „kronika”, w której nie obowiązują zasady chronologii („за числами не уследишь”), a wydarzenia przedstawiane są fragmentarycznie i subiektywnie: „Такова, если не возражаете, эта хроника” (s. 201). Ilia Pietrikieicz Dziędzierewa jest jednocześnie bohaterem i narratorem owej opowieści. Wraz z tą postacią kalekiego ostrzyciela, wędrownego żebraka, jurodiwego i proroka „wkracza” do *Zaitylszczyzny* żywioł mowy potocznej i „сказочная, фольклорная картина мира”²¹. Zwraca uwagę nasycenie opowieści deminutywami i zgrubieniami, wprowadzającymi

²⁰ Ilia zaczyna opowiadać swoją historię tak, jakby adresat listu doskonale wiedział o jego kalectwie.

²¹ С. Н. Ефимова, *Четыре образа мира и слово в романе Саши Соколова „Между собакой и волком”*, „Известия Смоленского государственного университета”, Смоленск 2008, nr 1, s. 42-50, (online) http://www.smolgu.ru/files/doc/izvestia/Izvestija%20SmolGU_1_2008.pdf, [10.03.2012].

z jednej strony odcień rubaszości i familiarności (np. „писулька”, „Ильюша”, „мамашка”, „сторонушка”, „Боженька”, „егерята”), a z drugiej – element pospolitości (np. „глухарь”, „слепок”, „племяш”, „винище”, „страшила”, „жирняга”). Dzięki temu m.in. łączone są różne rodzaje emocjonalności – np. szorstkość i pieszczotliwość, delikatność i ordynarność. Licznie reprezentowane są również wyrażenia potoczne typu: „тары-бары”, „фигли-мигли”, „штучки-дручки” „тити-мити”, „тяп да ляп”, które zazwyczaj mają żartobliwy charakter, a ich użycie rytmizuje tekst oraz eksponuje motyw przekomarzania się, gry słownej.

Do świata ludowych opowieści, bylin i cudownych baśni odsyłają czytelnika na przykład zagadkowe postacie, które zdają się naturalnie wpisywać w krajobraz Itylu: nadzorca Wilkolis (Волколис), posiadający moc zsyłania ciemności; Człowiek-Zimak (Зимарь-Человек) który żonę swoją topić wiezie; Skrzydłobył (Крылобыл – „егерь мудрый”, „месяцеликий”, „змея вещей”), czy sposób obrazowania:

Лепота невозможная. Бор – красный, лес – лис с подпалинами, Итиль – медом потек перламутровым – ложкой ешь. И вода просвечена, что луной (...), (s. 269).

Жил да был во дыре уключины мизгирь-крестовик. Все он днище, как небо высокое, паутиной оплел, (s. 323).

(...) стояла Орина бела да ясна, словно шашка в сияньи месяца, (s. 209).

Nie można zapomnieć także o obecnej w tekście Sokołowa rosyjskiej tradycji magicznej²². Ślady myślenia magicznego, zachowa-

²² W powieści mamy raczej do czynienia z „ее “бытовым” ответвлением”, jak precyzuje A. Korowaszko. Patr.: A. B. Коровашко, *Заговорная поэзия*

ne w kulturze ludowej, odsyłają czytelnika do archaicznego „oswajania” świata i jego percepcji. Manifestują się one w powieści *Między psem a wilkiem* w postaci zaklęć (np. od bólu, czy czkawki), które pojawiają się w poszczególnych grupach rozdziałów w różnych realizacjach. W *Zaitylszyźnie* Orina, bezskutecznie próbując uwolnić unieruchomionego na torach Ilię, powtarza: „У сороки боли, твердит, у вороны боли, говорит, у Ильи заживи, заговаривает” (s. 326).

Z kolei w *Zapisce XI*, noszącej tytuł *Zakłęcie (Заговор)*:

читателю предлагается решить (...) головоломку, внутри которой “замаскированы” и фрагменты вполне реального заклинания, и эпизоды сюжетной канвы произведения²³.

Chodzi oczywiście o opisaną w *Zaitylszyźnie* walkę Ilii Pietrikieicza z wilkiem/psem i jej konsekwencję – śmierć psa i zemstę myśliwych.

Narracja w *Zaitylszyźnie* nie do końca mieści się w ramach skazu, chociaż niewątpliwie nosi jego wyraziste cechy, takie np. jak: sposób prowadzenia narracji zakładający realną bądź projektowaną obecność adresata (słuchacza bądź rozmówcy); nastawienie na odtworzenie „dialogicznego monologu” bohatera-narratora; orientacja na cudze słowo, przy czym realizujące się w formie ustnej; imitacja spontaniczności rozmowy, tworzenie wrażenia jej jednoczesności z momentem przyswajania. Natomiast metatekstowe uwagi narratora ujawniające świadomość specyfiki kreowanego tekstu oraz trudności czekających odbiorcę częściowo tylko wpisują się w skazową manierę zwrotów do słuchacza i są przez nią motywowane:

„Между собакой и волком”, „Весник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского” 2008, nr 5, s. 276.

²³ Ibidem, s. 273.

Перегреб и ташусь вдоль кромки Лазаря наобум, хромотой хромоту поправ, Вы же – здесь, в настоящем периоде, изучаете сей волапук²⁴, (s. 320).

Pia nie tylko podaje różne „definicje” – określenia gatunkowe swojej opowieści, sygnalizując tym samym jej heterogeniczność (‘хроника’, ‘очерки’, ‘послание’, ‘письмо’)²⁵, ale podkreśla także relację między mową a pismem, raz aktualizując sytuację lektury, by za chwilę odwołać się do formy swobodnej, bezpośredniej rozmowy:

Зачерпнул я, читайте, сивухи страстей человеческих (...), (s. 263).

Но я заболтался с Вами, пора и на бокавую. В случае чего забредайте почайничать без всяких обиняков (...), (s. 329).

Zwraca również uwagę sprawność Ilii w poruszaniu się wśród różnych rejestrów języka, swoboda łączenia w opowieści mowy potocznej i języka literackiego²⁶. Powstaje niezwykle konglomerat, w którym żargonizmy, dialektyzmy i wulgaryzmy występują obok poetyzmów i wyrażen książkowych, a wyrazy przestarzałe obok neologizmów, tworzonych zarówno w oparciu o leksykę języka potocz-

²⁴ „Волапук, воляпук, -а; м. [от англ. world – мир и speak – говорить]. Искусственный язык, который пытались использовать в качестве международного (изобретён в 1880 г.). // Разг. Набор непонятных слов; тарабарщина.” – *Большой толковый словарь русского языка*, главный ред. С. Кузнецов, Санкт-Петербург 1998, s. 146.

²⁵ Patrz np.: „И пошла у нас летопись.” (s. 309); „И тогда я решил предпринять настоящее к Вам послание (...).” (s. 324); „Но пробегая мои настоящие очерки, Вы вправе воскликнуть протест.” (s. 320).

²⁶ „Илья Петрикеич изъясняется витиевато и заковыристо. В речах его чего только, как на Сорочинской ярмарке, нет! И ерничество, и – „улица корчится, безъязыкая”, и неподдельное простодушие, и лукавая игра в дурачка, в юродивого.” – В. Потапов, *Очарованный точильщик*, „Волга” 1989, nr 9, s. 104.

nego, jak i literackiego. Tworzone przez pisarza neologizmy to jeden z przejawów inwencji słowotwórczej – gry znaczeniem i formą słowa, np.:

- „братрия” (s. 285) – przekształcenie/rozszerzenie tematu istniejącej formy „братия” (pot. brać, bractwo), dodanie dźwięcznej spółgłoski „p” przywołuje brzmieniowe asocjacje np. ze słowem „богатырь, богатыря”,
- „в пакинебытие” (s. 285) – połączenie archaicznej formy, (z języka scs) „паки” (‘znowu’, ‘ponownie’) i rzeczownika „небытие” (‘niebyt’),
- „кочегорически говоря” (s. 312) tzn. „как качегар качегару” (‘jak palacz palaczowi’), gra z bliskim brzmieniowo określeniem „категоричный” (‘stanowczy’),
- „составил (...) крышкотеку” (s. 322) tzn. zbiór nakrętek, słowo utworzone na wzór wyrazów typu: „картотека”, „фонотека” (‘kartoteka’, ‘fonoteka’),
- „забрздайте почайничать без всяких обиняков – почайпьем, почаёвничаем.” (s. 329) – „почайничать”, „почаёвничать” – wyrażenia z języka potocznego, oznaczające ‘spędzić czas porijając, rijąc herbatę’; (patrz np. Кузнецов, op. cit., s. 1466). Istnieje forma “чаепитие” – oznaczająca m.in. picie herbaty. Natomiast forma „почайпьем” = „попьем чай” – została utworzona na zasadzie brzmieniowej analogii do słów „почайничать”, „почаёвничать” poprzez scalenie wyrażenia „попьем чай” z jednoczesną metatezą jednego z elementów.

Mimo że na pierwszy rzut oka łatwo byłoby „zaszufladkować” skaz *Zaitylszczyzny* jako próbę odtworzenia języka i mentalności prostego, niewykształconego i mało inteligentnego przedstawiciela „nizin” społecznych, to analiza sposobu, w jaki bohater-narrator *Zaitylszczyzny* posługuje się słowem, obnaża „ułomność” i naiwność

takiego założenia²⁷. Władimir Potapow pisze wręcz, że Ilia Pietrikieicz do-konuje świadomej autokreacji, próbując za „dymną zasłoną słów” skryć się przed światem²⁸.

Ważną rolę w budowaniu specyfiki tekstu *Zaitylszczyzny* odgrywają również wielopłaszczyznowe odwołania do *Supliki Daniela Więżnia* (*Моление Даниила Заточника*)²⁹, zabytku literatury staroruskiej datowanego przez badaczy na drugą połowę XII lub początek XIII wieku. Zarówno w *Suplice*, jak i w *Zaitylszczyźnie* podobnie wygląda „zaczyn” sytuacji komunikacyjnej. Obaj bohaterowie³⁰ znaleźli się bowiem w tarapatach – Daniel Więżień (Danił Zatochnik) popadł w nieflaskę i został zesłany/uwięziony („заточенный

²⁷ „Если Илья Петрикеич и косноязычен, то это довольно *изошренное* косноязычие, обладающее осязаемой поэтической силой. Даже там, где лексика и синтаксис носят демонстративно устный и просторечный характер, сказ Ильи строен и строго организован (...)” – В. Десятов, А. Карбышев, *Система субъектов речи в романе Саши Соколова „Между собакой и волком”*, „Известия Алтайского государственного университета” 2005, nr 4 (38), s. 82.

²⁸ „За туманными речениями, за дымовой завесой словес Илья Петрикеич норовит сокрыться от мира, внушив ему – одновременно – взаимоисключающие о себе представления: как о личности безвредной по причине открытости да простоватости, но и как о человеке себе на уме, не лыком шитом.” – В. Потопов, *op. cit.*, s. 104.

²⁹ Oczywiście *Suplika Daniela Więżnia* jest kluczowym, ale nie jedynym intertekstem pojawiającym się w *Zaitylszczyźnie*. Ważną rolę pełnią również np. interteksty biblijne.

³⁰ Traktuję postać Daniela Więżnia jako wypełnienie „literackiej konstrukcji” bohatera-narratora, pomijając w tym momencie kwestię autorstwa *Supliki*. Co prawda, zwyczajowo przyjmuje się hipotezę, że jest on również autorem utworu, jednak wśród badaczy nie ma zgody, co do tego, czy była to realnie żyjąca osoba, czy jest to wyłącznie literacka kreacja – patrz np.: *История русской литературы X–XVII вв., Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов*, pod red. Д. С. Лихачева, Москва 1980, (online) http://www.infoliolib.info/philol/lihachev/2_2.html [25.04.2012]

на озере Лаче”³¹), a Ilia Pietrikieicz, straciwszy kule nie może się samodzielnie przemieszczać. Trudna sytuacja zmusza ich do szukania pomocy u osoby wyżej stojącej w hierarchii społecznej – Daniel zwraca się do księcia Jarosława Wsiewłodowicza, a Ilia do sędziego śledczego pana Pożyłych. Sokołów dodatkowo eksponuje zbieżność sytuacji Ilia Pietrikieicza i Daniela Więźnia poprzez trawestację wypowiedzi tego ostatniego:

Кому Слобода, Вышелбауши, кому Городнице, а он – сиди, будто на блевотине пес, (s. 328)³².

Również ranga (tematyka i wymowa) obu opowieści daleko wykracza poza formułę osobistego, jednostkowego listu-skargi. W *Suplice Daniela Więźnia* prośba o przywrócenie do łask sąsiaduje z postulatem utrzymania silnej władzy książęcej oraz krytyką bojarów i duchowieństwa. Przez pryzmat autoprezentacji bohatera *Zaitylszczyzny* (czytelnik poznaje niełatwe koleje życia Ilia – nędza, tułaczka, żebraczy styl życia, samotność, wielka miłość do Oriny, zdrada ukochanej, utrata nogi itd.) przeziara określona wizja świata i człowieka, pojawiają się rozważania dotyczące filozoficznych i egzystencjalnych zagadnień, takich np. jak natura czasu czy doświadczenie śmierci. Kilkakrotnie powraca refleksja na temat Rosji-ojczyzny, ujęta w „obrazowe” ramy groteskowych w swej wymowie metafor:

³¹ *История русской литературы в четырех томах*, глав. ред. Н. И. Пруцков, т. 1 *Древнерусская литература. Литература XVIII века*, редакторы тома Д. С. Лихачев и Г. П. Макогоненко, Ленинград 1980, (online) http://www.e-reading.org.ua/chapter.php/111899/33/Pruckow_Drevnerusskaya_literatura._Literatura_XVIII_veka.html, [12.02.2012].

³² Пор. „Ибо, господине, кому Боголюбове, а мне горе лютое; кому Белоозеро, а мне оно смолы чернее; кому Лаче-озеро, а мне, на нем живя, плач горький; кому Новый Город, а у меня в доме углы завалились, так как не расцвело счастье мое.” – *Моление Данила Заточника*, w przekładzie D. Lichaczowa, (online) <http://old-russian.chat.ru/14zatoch.htm>, [15.02.2012].

Россия-мать огромна, игрива и лает, будто волчица во мгле, а мы ровно блохи скачем по ней, а она по очереди выкусывает нас на ходу, и куда лучше прыгнуть, не разберешь, ау никогда³³, (s. 246).

Распрекрасно снаружи – родина. Вроде – мать, но хитра поразительно, охмуряет. Поначалу все кажется – земля как земля, только бедная, нету в ней ничего. Но обживешься, присмотришься – все в ней есть, кроме валенок, (s. 233-234).

Nawiązanie do intertekstu widoczne jest także w stosunku bohatera-narratora do adresata „listu”. Bohater *Supliki*, Daniel Więzień łączy pochwałę księcia i silnej władzy książęcej z poczuciem własnej intelektualnej wyższości. Natomiast wypowiedzi Pii kierowane do pana Pożytych oscylują pomiędzy uniżonością i pełnym szacunku uwielbieniem a żartobliwą familiarnością, np.:

Ваше слово – закон, Вы еще моргнуть не успели – а я уже и на Вашу долю надрал, (s. 232).

Он же поэт (...) далеко до него нам с Вами, Сидор мой, Исидор, (s. 234).

Sokołow wykorzystuje także wieloznaczność wyrazów „заточник” i „заточить”. Czasownik „заточить” oznacza ‘pozbawić wolności’ oraz ‘zaostrzyć’, przy czym pierwsze znaczenie jest już

³³ A. Korowaszko zwraca uwagę na wykorzystane w tym fragmencie przez pisarza „рółфабрыкаты” („полуфабрикаты”), czyli na intertekstualność tego fragmentu: „На „растопку” фразы здесь пушен, во-первых, знаменитый эпитаф к радищевскому *Путешествию из Петербурга в Москву* („Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лай”), во-вторых, название книги Герберта Уэллса *Россия во мгле*, а в-третьих (правда, с меньшей степенью достоверности), рассуждения Луки из пьесы Горького *На дне* о том, что ни одна блоха не плоха: „все черненькие, все прыгают.” Patrz: A. B. Korowaszko, op. cit., s. 276.

przestarzałe (książkowe)³⁴. Ilija Pietrikieicz pracuje w spółdzielni indywidualistów imienia D. Zatocznika jako ostrzyciel. Natomiast unieruchomienie bohatera w wyniku kradzieży kul to swoisty odpowiednik „uwięzienia”, ponieważ pozbawiony „podpór” Ilija nie może wędrować, jest uzależniony od pomocy „biedulki”, u której mieszka. Traci w ten sposób ważną część swojej wolności i niezależności. Z kolei słowo „заточник” oprócz podstawowego dziś znaczenia ‘człowiek zajmujący się ostrzeniem’ mogło dawniej oznaczać nie tylko ‘заключенный’ (‘uwięziony’), ale i ‘заложившийся’ („zakup” – człowiek odpracowujący swój dług)³⁵. Warto w tym kontekście wspomnieć, że Dzierżewski mówi o pobycie w spółdzielni jako o formie „pokuty” – okazania skruchy za swoje wcześniejsze „beztroskie” tułaczki i żebractwo życia:

Куковал где поселят и запросто, за семью по-настоящему не болел, а зарабатывал, прося у публики вспомоществовать (...). В чем и раскаиваюсь, избрав для этого артель индивидов имени Д. Заточника, (s. 199).

Motyw „zależności-zadłużenia” pojawia się także w obrazie ojczyzny:

(...) все мы у нашей краины светлой – как поперек горла кость, все **задолжники**, во всем кругом виноватые, (s. 246).

Ta gorzka – niepozbawiona odcienia parodii – konstatacja pokazuje, w jaki sposób bohater postrzega siebie i sobie podobnych – kalekich, ułomnych, pogrążonych w nędzy i egzystujących na margine-

³⁴ Patrz: С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, 4-е изд., доп., Москва 1997, s. 222.

³⁵ *История русской литературы X–XVII вв.*, op. cit., (online).

sie życia, ekscentryków kochających wolność i dumnie dźwigających brzemień swojego losu³⁶.

Nawiązanie do jednego z ciekawszych zabytków literatury staroruskiej – *Supliki Daniela Więźnia* – widoczne jest również na płaszczyźnie języka jako np. zabiegi archaizujące: wprowadzanie dawnych form czasowników, zaimków czy spójników (np. „есмь” – starorus. forma 1 os. czasu teraźniejszego czasownika „быть”; „аз” starorus. odpowiednik 1 os. l.p. zaimka osobowego „я”; „рек” – forma starorus. perfektu bez łącznika od dawnego bezokolicznika „речи”; „глаголет” – czas teraźniejszy od dawnego czasownika „глаголати”; spójnik „дабы” zamiast współczesnego „чтобы”), rzeczowników z tzw. niepełnością (np. „град” zamiast „город”) w połączeniu z krótkimi formami przymiotnika („град деревянен, велик”) czy nasycając tekst archaizmami i historyzmami (np. „тепем”, „чадо”, „дреколь”, „волхв”, „сударь”)³⁷. Wspomniana już wcześniej zadziwiająca stylistyczna różnorodność opowieści kalekiego ostrzyckiego Ilii, parodystyczne trawestacje cytatów z Biblii³⁸ (czy całych przypowieści, np. o siewcy), łączenie elementów profetycznych i mądrościowych z parodystycznymi czy z perspektywą gry aktualizacji

³⁶ Wpominając po latach swój pobyt na górnej Wołgą i pracę nad powieścią Sasza Sokołow stwierdza: „Удалось представить быт и бытие незаурядных характеров, которые я повстречал в той местности: егерей, охотников, речников, крестьян” – В. Чердиченко, „*Время готовить новый Ренесанс*”, *op. cit.*, (online).

³⁷ Np.: „И смешливый, и невелик аз есмь, неразумный.” (s. 287); „Ободритесь, глаголет, располагаю благим известием.” (s. 346); „Друг мой, я женщине этой рек, отчего вы опоры мои истопили в печи в угоду огню негасимому?” (s. 308).

³⁸ Np.: „(...) Крылобыл егерей корил: вы свет очей собственных, верните калек калеково”, (s. 328); „(...) тащусь на скрипучих вдоль, наблюдая, как лилеи растут. Подтверждаю: не трудятся, не прядут, но одеты с игопочки”, (s. 320). Травестacji podlegają także teksty liturgiczne, np.: „Перегреб и тащусь (...), хромотой хромоту поправ (...)”, (s. 320); „Да, блажен, блажен ты, Илья, (...), претерпел и хлебнул как следует”, (s. 310).

waną przez energią językowych przekształceń (aliteracje, paronoma-
zje, powtórzenia, paralelizm składniowy i semantyczny) także odsyła
w pewien sposób do *Supliki Daniela Więżnia*³⁹.

Fabula jako taka w *Suplice* praktycznie nie istnieje⁴⁰, również
w przypadku *Zaitylszczyzny* trudno mówić o chronologicznym, opar-
tym na zasadach przyczynowo-skutkowych układzie zdarzeń. Wyra-
zistą cechą narracji nie tylko w tych rozdziałach powieści Sokołowa,
w których głównym narratorem jest szlifierz Ilia, jest bowiem
przemieszanie płaszczyzn czasoprzestrzennych. Konstrukcja fabuły
uwolniona od determinizmu przyczynowo-skutkowego traci też swo-
ją linearność. Całość zastąpiona zostaje przez koegzystencję frag-
mentów, które pojawiają się np. dzięki grze symultanicznością czy
dzięki żywiołowej asocjacyjności:

Вижу – Зимарь супругу **теперь** губить повез, не вытерпел,
Даниилы мои с Гурием-звероловом под городом воскурили,

³⁹ Patrz np.: „Сочетание приемов и образов высокой книжности со
скоморошым балагурством, переплетение книжных учительных изречений
с «мирскими притчами» придают произведению Даниила Заточника особое
своеобразие.” – *История русской литературы в четырех томах*, op. cit.,
(online). Jako pierwszy zwrócił uwagę na tę właściwość stylu *Supliki* (tzn.
„скоморошье балагурство” – „błazeńskie, kuglarskie gawędziarstwo”- [tłum.
moje] D. Lichaczow, wybitny badacz literatury staroruskiej. Patrz.
D. С. Лихачев, *Моление Даниила Заточника. – Великое наследие*, Moskwa
1975, s. 205–221.

⁴⁰ „Это собранные воедино афоризмы по поводу самых различных
обстоятельств человеческой жизни.” – *История русской литературы в
четырёх томах*, op. cit., (online). „Сочинение Даниила Заточника
представляет собой подбор афоризмов, каждый из которых или какая-то
группа их могут восприниматься как законченный самостоятельный текст.
(...) Вечные и общие истины становятся перипетиями судьбы одного
человека, вот этого самого Даниила. Это придает памятнику облик не
сборника отдельных афоризмов, а повествования о конкретной судьбе
конкретного человека.” – *История русской литературы X–XVII вв.*, op. cit.,
(online).

беседуют, а **Илья Дзынзырэлла** в отхожей местности старшой **объявил**: жадаю ракушек твоих, мне их побольше давай, соль и спички имеются. **Всюду** сумерки, всюду вечер, везде Итиль. Но там, где Зимарь-Человек телегой скрипит – **заосеняло** с небес, у коллег в Городнище **завьюжило**, а на моей Волка-речке – **иволга да желна**. Поступаю, как старшая велит, и **вступаю по колено в волну**. Набиваю суму переметную я битком и развожу костерок. **Слышу** – мастера в декабре под горой гудят. Речь у них, главным образом, про **Петра**, недостаточно ясно точильщиком, что с ним такое. (...) а у **Илии** дело к ужину, ракушки на угольях **пеку**, (s. 265).

Narrator-bohater łączy i uobecnia trzy różne historie: o Zimак-Чłowieku wiozącym „żonkę gubić”, o kolegach ze spółdzielni („Daniły moje”), którzy zebrali się pod miastem i rozmawiają z myśliwym Gurijem o smutnym końcu Piotra/Fiodora/Jegora oraz o pieczeniu małży nad Wilczą rzeką. Perspektywa prowadzenia narracji (formy czasownikowe – 1os. 1.p. cz. ter. „вижу”, „слышу”, „пеку”, oraz przysłówki „теперь”) stwarza wrażenie nie tylko jednoczesności czasu narracji i czasu fabularnego, ale i symultaniczności samych wydarzeń. Narrator ogarnia spojrzeniem całą przestrzeń jak z lotu ptaka, widzi i opisuje rozgrywające się w różnych miejscach Zaitylszczyzny zdarzenia. W miarę rozwoju narracji okazuje się, że jednoczesność owych zdarzeń – przy założeniu tradycyjnej koncepcji czasu – byłaby niemożliwa, ponieważ „relacjonowane” historie rozwijają się nie tylko w różnych miejscach, ale i w różnym czasie (jesienią – zimą pod miastem – latem nad Wilczą rzeką). Połączenie różnych wymiarów czasoprzestrzennych w jeden „symultaniczny konstrukt” prowadzi do zawieszenia koncepcji czasu opartej na liniowości. Zamiast „naturalnego” następstwa zdarzeń pojawia się specyficzna „wielowymiarowa jednoczesność”. Spojrzenie Ilii-nar-

ratora postrzega wydarzenia nie jako kolejne ogniwa w łańcuchu, ale jak rozgałęzione drzewo. Można zobaczyć je całe (od razu) i swobodnie przechodzić z „gałęzi na gałąź”. Można zatem opowiadać te wszystkie historie tak, jakby właśnie się wydarzały.

Zwraca uwagę również gra naruszająca integralność konstrukcji narratora-bohatera. Ilija jest jednocześnie podmiotem relacjonującym zdarzenia, jak i przedmiotem opisu. Na płaszczyźnie języka realizuje się to poprzez mówienie o sobie zarówno w pierwszej, jak i w trzeciej osobie. Rodzi to migotliwość perspektyw opisu, zatarciu ulega bowiem wyrazistość opozycji między dystansem a brakiem dystansu:

- a) 3-os. – widzę siebie na brzegu Wilczej, rozmawiam z rzeką:
„(...) **Илья Дзынзырэлла** в отхожей местности старшой **объявил** (...)”
- b) 1-os. – wchodzę do Wilczej rzeki łowić małże: „**Поступаю**, как старшая велит, и **вступаю** по колено в волну.”
- c) połączenie w jednym zdaniu dwóch perspektyw, tzn. mówienie o sobie w 3-os i 1-os.: „(...) а у **Илии** дело к ужину, ракушки на угольях **пеку**.”

To, co na płaszczyźnie języka nie narusza „normy” w zderzeniu ze specyficzną konstrukcją czasoprzestrzeni, okazuje się jeszcze jednym elementem gry symultanicznością.

Łudząco podobny fragment odnajdzie czytelnik w kolejnej części listu-opowieści Ilii Pietrikieicza. Niektóre zdania zostają w nim przywołane w prawie niezmienionej postaci (elementy stylu formularnego), w innych rozbudowana metafora zastępuje lakoniczność („лист сухой в самокрутку сворачивается на лету” zamiast „заосеняло”). Nie tylko powracają te same zdarzenia, ale także sposób ich prezentacji nie ulega istotowej zmianie. Następuje kontynuacja i poszerzenie wątków. Pojawia się więcej szczegółów, np.: dowiadujemy się w jakim miesiącu rozmawiają koledzy Ilii, dlaczego

Zimak-Człowiek żonę „do kostuchy” wiezie, jak dalej potoczyła się historia Piotra/Fiodora/Jegora.

Sytuację komplikuje również pojawiająca się w obu fragmentach fraza „Всюду сумерки, всюду вечер, везде Итиль”⁴¹, która przywołuje specyficzną sytuację poznawczą człowieka w świecie Zaitylszczyzny. W tej przestrzeni, zdeterminowanej przez swoistość pory „między psem a wilkiem”, kontury świata są zamazane, płynne i niestabilne. Łatwo się w niej zagubić – psa pomylić z wilkiem, a człowieka wziąć za lisa. Z jednej strony fraza ta przybliży czytelnikowi charakter opisywanej przestrzeni, z drugiej podważa wiarygodność spojrzenia narratora. Sprowadza jego niezwykłość (oczywiście w jednym z możliwych odczytań) do rangi egzemplum epistemologicznego zagubienia.

Znamienne, że „tu i teraz” łączy się w odczuciu Ilii z „wszędzie”. Teraźniejszość sąsiaduje z wiecznością. Można „dwa razy wejść do tej samej rzeki”, co też Ilija czyni – wielokrotnie „uobecniając” te same sytuacje. Konstrukcja jego opowieści przypomina zbiór historii/wątków rozbitych na fragmenty, które wciąż powracają i rozwijają się w porządku wyznaczonym nie przez chronologię, ale np. przez asocjacyjność, grę słowną lub... przypadek.

Na zasadzie asocjacji pojawia się po raz pierwszy w tekście historia nieszczęśliwej miłości bohatera-narratora. Opowiadanie o spotkaniu księgowego Piotra/Fiodora/Jegora z tajemniczą damą (zdanem Ilii jest to szukający go duch Oriny) przywołuje sytuacje związane z osobistą tragedią. Katalizatorem staje się podobny finał obu znajomości (porzucenie-zdrada i związane z tym cierpienie). Opowieść Ilii rozwija się jak łańcuch skojarzeń, zmieniają się miejsca, czas i sam temat. Motyw zdrady przywołuje obraz Oriny, czeszącej

⁴¹ W drugim, niecytowanym fragmencie ma ona postać: „Всюду сумерки, повсюду вечер, везде Итиль”.

o świcie włosy grzebieniem. Ilija zauważa, że to nie ten sam grzebień, który jej podarował. Podejrzewając, że jest to oznaka zdrady, przepytuje ukochaną. Jednocześnie promienie zorzy, wpadające przez okno i odbijające się w zwierciadle, „zalewają” Orinę „migotliwym lazurem”. Ilija postrzega to jako „pluskanie się” w promieniach zorzy. Przypomina mu to ich wspólną kąpiel w stawie. Szczęśliwy czas miłości powraca wraz z opisem kąpieli i stawu. Niestety powraca również niefortunny szczegół – węzeł na sznurówce, który musiał Ilija przegryźć, aby zdjąć buty – a wraz z nim temat zdrady. Sytuacja ta budzi bowiem skojarzenie z innym węzłem, który nie dał się już „rozwiązać” – kiedy Orina została dyspozytorką zaczęła zdradzać Ilię z pracownikami „węzła kolejowego”. Z kolei małże, które dostrzega bohater na dnie stawu, inicjują kolejną asocjacje i przenoszą opowieść nad Wilczą rzekę. Obraz rzeki-siostry – życzliwej, współczującej, dającej spokój, wytchnienie i pokarm (małże) poprzedzony zostaje gorzką refleksją o własnym tułaczym losie i ludzkiej obojętności. Motyw odrzucenia przez kobietę nakłada się na motyw odrzucenia przez świat i ludzi.

Jak widać, narracja realizująca się w porządku asocjacji tworzy heterogeniczne, wielowymiarowe konstrukcje, w których spotykają się i przenikają różne czasoprzestrzenie. Zdarzenia, motywy i wątki generowane przez siłę swobodnych skojarzeń powracają potem w tekście wielokrotnie w tych samych, bądź podobnych konfiguracjach (motyw grzebienia-zdrady pojawia się np. kiedy spotkany w porcie marynarz opowiada o dziewczynie, którą uwiódł i porzucił, motyw małży zaś np. podczas wyobrażonej/projektowanej przez bohatera wyprawy po grzyby/jagody z panem Pożytych, podobnie motyw soli i zapalek).

Powtarzalność wątków, scen, motywów czy obrazów w powieści Sokołowa nie tylko wiąże się z ich rozwojem, ale i z wariantyw-

nością. Niehierarchizowane i nieweryfikowalne wersje zdarzeń zaczynają funkcjonować jako równoprawne. Alternatywne realizacje wątków ilustrują następujące, nierozstrzygalne w procesie lektury kwestie:

a) udział Piii w pogrzebie myśliwego Gurija:

Шел, читайте, из-за всеобщей реки (...) от Гурия, с его похорон, (s. 304);

(...) лично я порожнее погребение это присутствием пропустил как неверное (...), (s. 346);

b) co się stało z Oriną po rozstaniu z Piią:

– wyjechała, zabrała syna, zmieniła adres i nazwisko;

– zginęła na torach ratując Piię:

Жутковато и мне – жду скорого. (...) И когда уже сыпались сверху огарки небесных дел, то возникла помощь эта странная, все-таки, Оря. (...) И лечебница. Подплывает врачаха в шапочке. На вопрос, где подруга, – она скупое: с ней худшее, (s. 326);

– „niepojęta dama” to duch Oriny, błakający się w poszukiwaniu ukochanego – Piii:

Беспокоюсь: погибель она моя суженая, и меня она, Оря, ищет, Фомич, тоскуючи, (s. 328);

c) jak Piiа został kaleką:

– bohater stracił nogę próbując w deszczowy dzień wskoczyć do jadącego już pociągu:

Что за комиссия, мол, приятель, оборвался, упал кулем под колеса, и оттяпало босую ноженьку, будто серпом. (...) Не браните, мокрогодица ж, оскользаешься, (s. 252);

– unieruchomiony na torach przez marynarzy zabawiających się z Oriną:

И втащили на насыпь, (...) к рельсу проволоками колючими принайтовливают, неумные. (...) Жутковато (...) – жду скорого. (...) Налетел, искромсал (...) руки-ноги по белу свету поразметал, (s.326);

d) kto wysłał kogo do miasta po drożdże: Paweł Piotra, czy Piotr Pawła:

Плачется слезно Петр в кубарэ товарищам: помогите советом (...). Послан Павелом в Городнице не то покупать, а может быть и продавать, (...) негу сейчас ни товару, ни денег, а тем более необходимых ему дрожжей, (s. 227);

Паша, грядый, (...) Петр племяннику из деревни писал, я не видел скушней события, чем январь без дрождей, доставляй (...), (s. 323).

Również kwestia zniknięcia kul pozostaje nierozwiązana: „Может пропито, может кинуту за ракитов куст, может просто уплыло вниз.” (s. 328) Najbardziej prawdopodobne wydają się dwie wersje wydarzeń – Ilii i Skrzydłobyłowa. Ilii sędzi, że kule ukradli myśliwi mszcząc się w ten sposób za obicie psa myśliwskiego Mumu, którego wcześniej omyłkowo wziął za wilka. Kradzież miała miejsce w Gorodniszczu, w sieni domu „biedulki”, u której pomieszkiwał Ilii. Przemawia za tym pozostawione przez myśliwych „pokwitowanie”. Z kolei w *Ostatnich uwagach (Последнее)* Skrzydłobył sugeruje, że kule Ilii mogą być „pogrzebane” w trumnie zmarłego Gurija. Myśliwi włożyli je zamiast ciała, którego nie odnaleziono. Przy czym Skrzydłobył zaznacza, że jegrzy wzięli osprzet przybłądy, który „za-

parzywszy łeb”⁴² spał na ławie w świetlicy, ponieważ szukali czegoś podobnego do zwłok. Zabranie kul w tym wariacie nie było aktem zemsty czy kary. Rewelacje Skrzydłobyłowa przekazuje Ilia po swojej śmierci, ciesząc się z nich i podważając je jednocześnie. Finalne fragmenty *Zaitylszczyzny* pozostawiają czytelnika w gąszczu wątpliwości. Mnożą tylko pytania: czy wśród sprawców kradzieży był Skrzydłobył i Jakub Pałamachtierow, czy byli to inni myśliwi, kiedy i jak zginął Ilia, czy cała jego skarga-list do pana Pożytych została napisana pośmiertnie, czy tylko *Ostatnie uwagi*.

Nierozstrzygalność typowa nie tylko dla rozdziałów powieści określanych mianem *Zaitylszczyzny* motywowana jest na różnych poziomach tekstu. Na płaszczyźnie konstrukcji świata przedstawionego – konstytuuje ją wspomniana już epistemologia i ontologia zanurzonego/pograżonego w „zmierzchu”⁴³ świata. W obrębie narracji zwraca uwagę gra wiedzą – niewiedzą narratora czy złożona i „niestabilna” tożsamość narratora-bohatera:

(...) юноша Николай, у которого имени собственного не было никогда, верней было, но слишком давн”, (s. 204).

(...) а звали его – я не припомню как. Гурий – так и звали его, если на то пошло, (s. 200).

Что Альфееву показалось – не вспомню теперь, а душой кривить презираю. Уж не моднеющие ли в полоску брюки он взял, муар-антик, не не клетчатый ли куртец, (...), (s. 238).

⁴² S. Sokołow, *Między psem a wilkiem*, op. cit., s. 220.

⁴³ Aleksiej Swietkow we wstępie do powieści stwierdza: „Между собакой и волком – путеводитель в сумерках.” – А. Цветков, *Уроки Меркатора*, w: Саша Соколов, *Школа для дураков. Между собакой и волком*, Санкт – Петербург 1999, s. 9.

Wielokrotne sygnalizowanie „ułamności” pamięci narratora eksponuje dystans czasowy Ilii wobec opisywanych wydarzeń i wzmacnia efekt terażniejszości czasu narracji (sytuacja pisania listu), z drugiej strony zderza się w utworze ze stwierdzeniem samego bohatera-narratora („Никто ничего не знает как следует, все с концами забыли, фефелы халатные. Один я почему-то, (...) все в памяти удержал.”)⁴⁴ oraz zabiegami uobecniającymi różne płaszczyzny czasoprzestrzenne (np. gra symultanicznością, narracja unaoczniająca).

Nazwisko Ilii Pietrikieicza, stając się materiałem onomatopeicznej gry, przestaje być zewnętrznym gwarantem jednorodności postaci. W tekście pojawiają się następujące warianty nazwiska bohatera-narratora: Зынзырэла – Дзынзырэла – Дзындзырэла – Джынжирела – Дзындзырелла – Джынжэрэла. Tworzą one ciąg brzmieniowy imitujący odgłos, jaki wydają łyżwy w zetknięciu z lodem: „зынз” – „дзынз” – „дзындз” – „джынж”. Dźwiękonaśladowcza gra odsyła do straceńczej wręcz pasji mieszkańców Zaitylszczyzny ślizgania się czy też wyścigów po słabnącym lodzie – eksponując kruchość, niepewność istnienia. Brawurowa jazda na łyżwach pozwala im zapomnieć o własnej ułamności i kalectwie, staje się synonimem wolności i pełni. Tożsamość bohatera ulega „rozmyciu” także za sprawą nakładania się w jego obrazie inkarnacji-wymia-

⁴⁴ Gra doskonałą-słabą pamięcią bohatera-narratora odsyła czytelnika do charakterystycznego sposobu kreowania świata przedstawionego w powieści: „(...) любой обнаруженный нами принцип в художественном мире романа осуществляется не столько как закономерность, сколько как тенденция, готовая обернуться своей противоположностью.” – Е. А. Яблоков, *„Нашел я начало дороги отсюда – туда” (О мотивной структуре романа Саши Соколова „Между собакой и волком”)*, w: *Литература „третьей волны” русской эмиграции, Сборник научных статей*, редактор-составитель В. П. Скобелев, Самара 1997, (online) http://netrover.ru/lit3wave/5_3.htm, [5.04.2014].

rów⁴⁵. Postać Ilii Pietrikieicza funkcjonuje w *Zaitylszczyźnie* jako wielowymiarowa „struktura”. Jest on bowiem jednocześnie: kalekim ostrzycielem, prorokiem, szewcem-chałupnikiem z opowieści Oriny, unieruchomionym na torach lisem, „Kopciuszkciem do kwadratu”⁴⁶. Dotyczy to także pozostałych postaci, np. Oriny (ukochanej bohaterki, niewiernej kochanki, nieznajomej damy, wiecznej miłości), Piotra i Pawła (krewnych, pijaczków i apostołów) czy Skrzydłobyłowa (myśliwego i mędrca). Specyficzny status w powieści np. Skrzydłobyłowa dobrze oddaje następujący fragment:

(...) Крылобыл, егерь мудрый, о ком уже куплеты слагали в те дни, когда нас, Пожилих Вы мой, и близко тут не присуствовало, он, который значился здесь с самого начала начал,

⁴⁵ “(...) как отмечают многие исследователи (Дж. Бартон Джонсон, А. Каррикер, Л. Токер) для поэтики Соколова характерно одновременное существование в нескольких ипостасях сразу не только центрального повествователя, но и фактически всех других персонажей.” – Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература*, op. cit., s. 402.

⁴⁶ A. Korowaszko, op. cit., s. 277 – „(...) если последняя потеряла всего лишь свой башмачок, то он утратил и ногу, и компенсирующие ее отсутствие костыли.” W sieni domu biedulki Ilii odnajduje ironicznie zaadresowane „pokwitowanie”, w którym zostaje nazwany Cinderella (Kopciuszkciem): „(...) гажданину И. П. Синдирела (...)” Z kolei Elena Kravchenko zauważa, że jednym z „prototypów” postaci Ilii jest również Ilii Muromiec, legendarny bohater z rosyjskich bylin: „Il’ia Muromets, a Bogatyr’ (a term of Turkish origin, designating an ancient Russian knight) from the Russian bylina, is, for instance, another ‘prototype’. Like Il’ia from Gorodnishche, Il’ia from Murom was an invalid, a paralel established in the lamentations of the former on the loss of his crutches (...)” – Elena Kravchenko, *The Prose of Sasha Sokolov: Reflections on/of the Real*, London 2013, s. 73. Natomiast, analizując walkę stoczoną przez Ilię z „dziką bestią” na zamrożonej rzece, badaczka dostrzega groteskowe nawiązanie tej sceny do słynnej bitwy: „The improbable analogy of the wretched old old knife-grinder with the legendary Bogatyr’ is ‘redeemed’ in grotesque re-enactment of the ‘Ledovoe poboishche’ (Battle on Ice): Aleksandr Nevsky’s epic 1242 battle on the Chudskoe Lake.” – op. cit., s. 73-74.

носил всегда наряды на рыбьем меху и варивал спакону веков сиволдай и гнилье, он восстал месяцеликий и обратился к Петру, (s. 228).

W tej krótkiej charakterystyce obok aspektu realistycznego pojawia się baśniowy, symboliczny czy wręcz mityczny⁴⁷, a bohater jawi się czytelnikowi jednocześnie jako realny człowiek, postać z bylin i baśni, archetyp wiecznego mędrca. W jego obrazie łączą się elementy wzniosłe i trywialne, a skończoność sąsiaduje z wiecznością.

Złożoność postaci w *Zaitylszczyźnie* wynika także z ich relatywizacji w procesie narracji, tzn. ich „płynna” tożsamość konstytuuje się w danej, określonej relacji, np. buchalter porzucony przez tajemniczą damę i ginący absurdalną śmiercią, ma w powieści wiele imion. Sam przedstawia się jako Jegor z Płosek, ale myśliwi oraz spółdzielcy (w tym i narrator Ilia) mówią o nim Piotr, Fiodor lub Jegor albo używają wszystkich tych imion równorzędnie/jednocześnie:

То есть Федор не Федор, а как бы Петр. А уж Егор-то – во всяком случае, (s. 205).

Мастера про Петра: что с Федором?, (s. 283-284).

(...) ныне провозаем в пакинебытие такого вежду окрестных охот, как Федора, Егора, Петра, (s. 285).

Prowadzi to z jednej strony do swoistego „rozmycia”, a z drugiej – do zwielokrotnienia – tożsamości nieszczęsnego księgowego [w przypadku wspomnianego już Ilii Pietrikieicza, np.: koledzy zwracają się do niego „Илья-Безобразник”, Wilcza rzeka, rzeka-

⁴⁷ Рог.: „Крылобылка, змей вещей, (...) как-то восстал, весь от костра светозарный (...)” (s. 285).

siostra – „Илюша из Городнищ”, dzieci w szpitalu – „дед Люша”, pasażerowie w pociągu – „Ваше Калечество”, Paweł, krewny Piotra – „сударь”, „пророк ты наш”, a Orina na torach – „Лисом бедненьким величала Илью несносного (...)”].

Względność i nierozstrzygalność charakteryzuje także relacje „łącznie” bohaterów. Pokrewieństwo także staje się przedmiotem, doprowadzonej momentami do absurdu, gry (np. brat nie-brat, ojciec nie-ojciec, syn nie-syn):

Яков Ильич, я утешал, да ты не сердчай, я еще, может, и не отец тебе никакой, охолони чуток (...). Извиняй, говорит, погорячился, может, и не отец. А возможно, обратно примазываюсь, возможно, что как раз и отец, не известно еще. И поэтому пусть я буду тебе не просто отец, а **отец-может-быть, отцом-может-быть** стану приходится тебе. Приходись, Алфеев изрек, мне-то что, (s. 246).

Dla bohaterów drugorzędną sprawą okazuje się status owych relacji (fikcyjne – realne). Więzy rodzinne, podobnie jak imię czy nazwisko, nie są w utworze czymś stałym i niezmiennym, gwarantującym jednorodność i „stabilność” postaci. W tekście obserwujemy łatwość relatywizacji owych więzi – dla ich ukonstytuowania się wystarczy np. takie samo imię ojca Jakuba Alfiejewa i imię bohatera-narratora oraz miejsce pracy matki Jakuba i ukochanej Ilii (stacja kolejowa) czy np. podobieństwo brzmieniowe nazwisk Ilii i spotkania w pociągu inspektora kolejowego oraz stwierdzenie tegoż ostatniego, że posiada brata (inspektor przedstawia się jako „Емельян Жижирилла”, a bohater w liście do pana Pożyłych – „Илья Зынзырэлла”).

Bohaterowie *Zaitylszczyzny* jawią się jako byty złożone, relacyjne, wielowymiarowe i wieloaspektowe o „migotliwym”, „rozmytym” statusie ontologicznym (np. mogą funkcjonować w tekście jed-

nocześnie jako determinowane czasowo i niedeterminowane; materialne – niematerialne; niepowtarzalne osobowości i określone typy⁴⁸). Często ich tożsamość (w danym momencie) staje się przedmiotem gry językowej czy też np. wypadkową gry z określonym intertekstem⁴⁹. Dotyczy to również statusu i konstrukcji postaci pojawiających się w innej części składowej omawianego utworu – *Opowieści łowieckiej*, np.:

Ксенофонт Ардальоныч с Никодим Ермолаичем были буквально сбиты с позиции. Они до того смешались, что на минуту сделали Ксенофонт Ермолаичем и Никодим Ардальонычем: названная цифра сильнейшим образом магнетизирует оппонентов Игнатия Варфоломеича, (s. 243).

Taką reakcję wywołuje informacja o cenie drzwi w pociągu Jego Cesarskiej Wysokości wykonanych z rzadkiej odmiany czeczotkowego drewna. Zbici z tropu, zmieszani Ksenofont i Nikodem „zamieniają się” na moment patronimikami (imionami odojcowskimi, ros. „отчество”). Tym samym kolejny raz w utworze imię czy nazwisko bohatera przestają być zewnętrznym gwarantem jego tożsamości/spójności. W konsekwencji tożsamość uczestników rozmowy zostaje zawłaszczona przez prymat gry. Podobny zabieg pojawił się już wcześniej w innej powieści pisarza – w *Szkole dla głupków*, gdzie

⁴⁸ “(...) заволческие жители типичны, они несут какие-то вечные черты национального характера. Какой же это тип? Традиционный для русской литературы: бродяги, странники, «странные люди», перекатная, ветерком подбитая голь (...). Но не в силу социальных обстоятельств, а по душевному складу, по призванию” – В. Потапов, *Очарованный...*, s. 106.

⁴⁹ „А сами запойные, – кто они, калеки, егеря, копейные барышники, – статисты якобы из Брейгеля? (...) имена отсылают к Ветхому Завету и языческому пантеону, но обрывки биографий совершенно сбивают с толку”. – Patrz: A. Цветков, *Уроки Меркатора*, w: С. Соколов, *Школа для дураков. Между собакой и волком*, op. cit., s. 11.

temat rozmowy (lektura wierszy i fragmentów prozy japońskich klasyków) spowodował „transformację” bohaterów w Japończyków (С. Николаев – Ц. Накамура, Ф. Муромцев – Ф. Муромацу⁵⁰). Nagromadzenie wymyślnych imion (Никодим Ермолаич, Ксенофонт Ардальоныч, Игнатий Варфоломеич czy przywołany później w rozmowie Птоломей Дорофеич) wzmacnia komiczny efekt analizowanego fragmentu i odsyła do sposobów budowania komizmu w utworach Nikołaja Gogola⁵¹. Zmienna, procesualna tożsamość bohaterów powieści Sokołowa konstituuje się zatem wciąż od nowa na styku różnych relacji, gier językowych, dyskursów i znaczeń.

Drugi rozdział powieści *Między psem a wilkiem*, inicjujący kolejny blok rozdziałów, na pierwszy rzut oka diametralnie różni się charakterem narracji od *Zaitylszczyzny*. Wyrazista figura bohatera-narratora, określająca specyfikę snucia opowieści w *Zaitylszczyźnie*, zostaje bowiem zastąpiona w początkowych partiach *Opowieści łowieckiej* narracją bezosobową. Dominacja czasowników w bezokoliczniku powoduje przesunięcie akcentu z podmiotu narracji na jej przedmiot, koncentrując uwagę czytelnika na przedstawianych czynnościach, procesach, działaniach. Nawet jeśli pojawia się osobowy podmiot działań, zostaje podporządkowany nadrzędnemu rytmowi „bezosobowych” czynności:

⁵⁰ „Ф. Муромцев: Как вы говорите: холодный чистый снег зимой? С. Николаев: зимой. Ф. Муромцев: это уж точно, Цунео Данилович (...). (...) Ц. Накамура: в прошлом году в это время была точно такая погода, у меня в доме протекла крыша, промокли все татами (...). Ф. Муромацу: беда, Цунео-сан, такой дождь никому не идет на пользу (...).” – С. Соколов, *Школа для дураков. Между собакой и волком*, op. cit., s. 55.

⁵¹ W jednym z wywiadów zapytany o „первые литературные пристрастия”, Sokołow odpowiedział: „Гоголь. Он всегда был и остается для меня писателем номер один.” – Н. Вайман, *Беседа с Сашей Соколовым*, op. cit., (online). Rozmowa odbyła się w Izraelu, gdzie Sokołow wówczas mieszkał.

Марии – **трубить** в пастуший рожок на железной дороге (...);

Людям твоим – **блуждать** в парке твоём, а ненастьям твоим наступать (...);

Марии – **служить** в высокой кирпичной башне, у самой границы станции, (s. 210-211).

Niecodzienny chwyt opowiadania z użyciem bezokoliczników ostentacyjnie eksponuje brak osobowego podmiotu narracji, z czym z kolei kontrastuje refleksyjność, znaczne zmetaforyzowanie tych partii tekstu oraz silnie zaznaczająca swoją obecność bliżej nieokreślona świadomość twórcza (twórcza percepcja świata).

Narrację otwierają rozważania natury filozoficznej. Ujęte w grammatyczne ramy równoważników zdań przypominają one specyficzne definicje. Te quasi-definicje powstają poprzez zestawienie współrzędne (równorzędność obu członów manifestuje się głównie poprzez użycie średnika): na początku pojęcie, następnie opisowy ekwiwalent, będący rozwinięciem, objaśnieniem, dopełnieniem:

Жить; знать цену глубоким галошам в пору разлива глубоких и мелких рек. **Быть**; мусолить жирно-зеленый лист. **Жить, быть и видеть**, как по канавам жухнет лопух. **Жить-быть**; по мере змеенья зимы меняться оттенкам ее слюдяных чешуйчатых крыльев. **Жить-быть** – пускай переливаются перламутрово: любая сосулька, любое перепело, (s. 210).

W powyższym cytacie zwraca uwagę stopniowa transformacja definiowanego pojęcia: „жить”/ „быть”/ „жить, быть и видеть”/ „жить-быть” oraz metaforyczno-obrazowe budowanie znaczeń. Obserwujemy stopniowe „przejście”, „złanie się” bliskich znaczeniowo czasowników „żyć” i „być” w jedną złożoną formę: „жить-быть”, którą można potraktować jako bezosobowy odpowiednik formuły

„жил-был”⁵² charakterystycznej dla narracji baśniowej. Koresponduje z tym charakter pojawiającego się po nim „obrazu-definicji” – animizacja zimy, ukazanej jako skrzydlaty stwór. Rzeczownik „змеенье” użyty do opisanego sposobu istnienia owego stworzenia wywołuje z kolei skojarzenia z czasownikiem „змеяться” i rzeczownikiem “змея”⁵³. W tym kontekście zmiana barw i odcieni tej pory roku staje się odpowiednikiem poruszania się (wicia się) czy też zrzucania skóry przez baśniowego węża-smoka. Proces powstawania nowego określenia („жить-быть”) współgra ze zjawiskiem procesualności zobrazowanym w rytmie pór roku. Pierwsza fraza analizowanego fragmentu przywołuje bowiem obraz wiosennych roztopów, druga – soczystości lata, trzecia – jesienno zamierania przyrody, czwarta – perłowych odcieni zimy. Piąta, poprzez dostrzeganie połączeń i podobieństw między różnymi zjawiskami, może być potraktowana jako postulat artystycznej percepcji świata. Wraz z partykułą „пускай” (tworzącą tryb rozkazujący dla 3 os.) zaznacza się silna pozycja podmiotu potencjalnego, sygnalizowana wcześniej na płaszczyźnie języka jako wyabstrahowana od „nosiciela” świadomość twórcza. Charakteryzuje ją refleksyjny, sensualistyczno-empiryczny odbiór świata, przenikliwość, oryginalność i poetyckość spojrzenia (metaforyzacja), dostrzeganie napięć (np. między trwaniem a przemijaniem), wrażliwość na formy, barwy i kształty, postrzeganie przenikania się i współistnienia elementów świata. Kreacyjny potencjał oderwany od osobowej podmiotowości jest eksponowany przez podmiotowość języka – jego energetyczność i żywiołowość – łatwość tworzenia w przestrze-

⁵² Patrz np.: „Жил-был – сказочная формула в знач. жил.” – *Толковый словарь современного русского языка*, pod red. Д.Н. Ушакова, hasło: (жить), Москва 2000, (online) <http://www.tez-rus.net/ViewGood10.html>, [12.12.2014].

⁵³ Patrz С. А. Кузнецов, op. cit., s. 366-367: „змеяться” – m.in. „тянуться извилистой линией; виться, извиваться”; “змея” – m.in. „В русских сказках: мифическое крылатое чудовище со змеиной головой; дракон.”

ni słowa nowych elementów, obrazów i sensów. Owo poetyckie, niepowtarzalne spojrzenie zostaje wzbogacone w dalszej części rozdziału o wielokrotnie powracający motyw rysowania:

Рисовать отдаленные силуеты сотрудников почт – почтальонов, охваченные отчаянием и листопадом, (s. 210).

Рисовать по памяти дно оврага, поросшее папоротниками, дамбу, подпирающую хранилище питьевых вод, **рисовать** все хранилище (...), (s. 211).

Рисовать пассажирскую станцию: облупленный павильон с конусовидной фальшивой башенкой, пивной ларек с чередой темных плащей и зеленых шляп, **рисовать** остатки монастырской стены, wiaduk и участок шоссе, и пруд у подножья высокой насыпи, (s. 211-212).

Рисовать тяжелый, невнятный и нерашливы́й лик **Марии** и нередко вместо желаемого портрета **неопытному рисовальщику** – получать изображение как бы ее маски (...), (s. 212).

Powtarzający się gest rysowania staje się *de facto* opisywaniem, odpowiednikiem „malowania słowami”, a zarazem sposobem wprowadzenia do narracji składowych scenerii: elementów pejzażu, budynków, miejsc i ludzi. Ekspozuje on postrzeganie narracji w kategoriach twórczości plastycznej i współgra z charakterystyczną dla całego tekstu strategią rozmywania granic i zacierania różnic⁵⁴. Elementy te zostają zestawione na równorzędnych prawach i przemieszane z pojawiającymi się w sposób przypominający narrację impresjonistyczną wydarzeniami, wątkami, motywami i postaciami, takimi

⁵⁴ Najpełniejszą realizację w omawianym rozdziale ów postulat uzyskuje w „obrazie-opisie” powrotu myśliwych z polowania. Patrz szczegółową analizę tego fragmentu w kolejnym podrozdziale.

jak: zamieć, zmierzch, zabawa w barakach, postać Marii⁵⁵, związek Marii z maszynistą, kolej żelazna/praca na kolei, marynarze, powrót myśliwych z polowania, wystawa obrazów. Do techniki impresjonistycznej odsyła zwłaszcza zsubiektywizowana percepcja świata zewnętrznego, dominująca pozycja „względnie wyodrębnionych scen” oraz opis ukazujący „nie stałe, ale ulotne właściwości rzeczy”⁵⁶. Wprawdzie w początkowych partiach *Opowieści łowieckiej* trudno mówić o postrzegającej jednostce, na pierwszy plan wysuwa się bowiem sam fakt postrzegania, jednak jego specyfika powoduje, że pojawiające się w tekście sceny przypominają kalejdoskop luźno powiązanych wrażeń, spostrzeżeń, impresji.

Niektóre z tych wydarzeń i motywów powracają w rozdziale w różnych wariantywnych realizacjach, np. motyw zabawy pojawia się dwukrotnie w postaci przytoczenia fragmentów piosenek odtwarzanych na płycie gramofonowej, jako sucha konstatacja faktu („В бараках гуляли”), przywołanie frazy „пейте и закусывайте” oraz obrazu pijących i zakąszających Marii i maszynisty; jako metaforyczny opis transformacji usłyszanej melodii, a także jako spostrzeżenie, że ktoś „нетрезво бьет в бубен”. Pojawia się również infor-

⁵⁵ Postać Marii pracującej na kolei „w wysokiej ceglanej wieży” ludząco przypomina ukochaną Ilii Pietrikieicza z *Zaitylszczyzny* – Orinę (praca dyspozytorki, niewierność – wielu kochanków, w tym kochanek maszynista itd.). A. Cwietkow idzie dalej i ustanawia pokrewieństwo między postacią Oriny-Mariny a Więtą Akatową, ukochaną bohatera w debiutanckiej powieści Saszy Sokołowa *Szkoła dla głupków*: „Теперь она (Wieta Akatowa – dop. mój, W.B.-L) является в облике соблазнительной и соблазнительницы Орины-Марии со всеми своими железнодорожными атрибутами, с полосой отчуждения и оравой похотливых смазчиков и путевых обходчиков (...). Вета-ветка сделала окончательный выбор между деревом а железом, дочь репрессированного академика сбросила личину интеллигентности, раздвинула ноги и поработила мир (...).” – А. Цветков, *Уроки Меркатора*, op. cit., s. 11.

⁵⁶ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. trzecie, poszerz. i popr., Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 211.

macja, że sylwetka muzykanta za chwilę rozplynie się w migotliwej optyce zmierzchu. Powtórzenia motywu zabawy rozmywają jego „tożsamość”, np. raz źródłem muzyki jest płyta gramofonowa, raz „harmoszką-włoszką”⁵⁷, a raz bęben. Raz owa płyta znajduje się w pokojach w bliżej nieokreślonych barakach, by za chwilę znaleźć się (że jest to ta sama płyta sugeruje informacja o przewróceniu jej na drugą stronę oraz podobna technika wplatania w narrację cytatu – fragmentu piosenki) w jakiejś komórce „картонажного мастера” pod schodami. Podobnie „mutuje” obraz „rozbawionego”⁵⁸ żywiołu (najpierw pojawia się „метель”, potem „позёмка”, a wreszcie „гроза”).

Obok wspomnianego już inicjalnego „przeglądu” wszystkich pór roku, dalej w rozdziale pojawiają się kolejno, w stałym porządku powtórzeń tylko dwie z nich: jesień i zima. Jesień wkracza wraz z obrazem pracowników poczt – „pocztowców w siódlach rozpacz i opadających liści”⁵⁹ („охваченные отчаянием и листопадом”), zima – m.in. dzięki żartobliwym dywagacjom na temat pisowni wrazu „метель”; następnie znów jesień – poprzez motyw rysowania z pamięci zbiornika wodnego „w sezonie arbuźów i siąpiących opadów”⁶⁰ („в сезон арбузов и морозящих осадков”). Kolejny powrót zimy łączy się z personifikowanym obrazem zamieci, zamiatającej z alei do wąwozu pozostałości gasnącej melodii („вжимки тишины”).

⁵⁷ S. Sokołow, *Między psem...*, op. cit., s.27.

⁵⁸ Wprowadzenie motywu zabawy zostaje poprzedzone obrazem zamieci, która – „расходилась, разыгрывалась, делалась неугомонной (...)”. Żywioł natury przenika się z żywiołowością zabawy. Por. np. znaczenie słowa „разыгрываться”, które może oznaczać nie tylko ‘rozprętywać się’ (‘проявляться с силой’), ale i ‘rozbawiać się’ (‘увлекаться игрой, забавой’) – *Wielki słownik rosyjsko-polski z kluczem polsko-rosyjskim. Русско-польский словарь*, red. nac. J. Wawrzyńczyk, Warszawa 2004, s. 675.

⁵⁹ S. Sokołow, *Między psem...*, op. cit., s. 26.

⁶⁰ Ibidem, s. 26.

Natomiast jesień powraca z hybrydycznym obrazem deszczu-maszy-nisty i Maszy-ziemi, „zatrutej wywarem jesieni”⁶¹ („отравленной настоем осени”). Powrót myśliwych z polowania ma miejsce w grudniu, zaś bohater *Opowieści...* zachęca do wspólnego „wybicia szpuntu z beczki narracji” w ostatni piątek listopada. Mozaika luźnych spostrzeżeń, zmetaforyzowanych obrazów, mikrohistorii i powracających natrętnie motywów nie zostaje podporządkowana żadnemu nadrzędnemu rozwojowi fabuły. Zastępuje go sam rytm wielopłaszczyznowych powtórzeń. Wielokrotne następstwo jesieni i zimy nie jest w tym przypadku sposobem „kompresji” czasu wydarzeń, ponieważ żadne bezpośrednie relacje fabularne nie łączą pojawiających się wraz z nimi obrazów, sytuacji, postaci i zdarzeń. Jest to raczej przykład gry z tradycyjnymi metodami porządkowania świata przedstawionego – chronologią, zakorzenioną w linearności.

Różne elementy i jakości (wydarzenia, sytuacje, postaci, pory roku, różne sposoby/techniki prowadzenia narracji, wielość i niejasny status narratorów⁶²) zestawione na zasadach przenikania i współistnienia, bez hierarchizacji i osadzenia w teleologicznym schemacie rozwoju fabuły, wywołują wrażenie narracyjnego „chaosu”. Tradycyjne sposoby kształtowania narracji (chronologia, zasady przyczyny i skutku, celowość wyboru i zestawiania wydarzeń, spójność i przejrzystość, itd.) zostają zastąpione przez achronologię, fragmentaryczność, mozaikowość, niejednorodność, parodystyczność, grę

⁶¹ Ibidem, s. 27-28.

⁶² „(...) в тексты репрезентировано как множество персонажей-нарраторов (все они главные герои и, одновременно, *необязательно* главные), так и множество повествовательных техник (в спектре от, условно говоря, лубочной до стилистики дворянской литературы XIX века, от военной прозы до «записок охотника»). – А. Чанцев, *Слово с Берега Одинокого Козодоя*, „Новый мир” 2012, nr 2, (online) http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/2/ch11-pr.html, [5.04.2014].

schematami i technikami. Narracja w *Opowieści łowieckiej*, podobnie jak i w *Zaitylszczyźnie*, krystalizuje się w przestrzeni gry. Zwraca uwagę jej procesualność i „nieprzejrzystość”: dynamika przemian instancji narracyjnej, mnożenie narratorskich „bytów” i rozmywanie granic między nimi, swobodne krystalizowanie się i zestawianie tymczasowych instancji narratorskich, czasami wyznaczanych przez gramatykę (podmiot domyślny), czasami przez opozycję do „ty”. Rozwój narracji może być warunkowany np. grą znaczeń dosłownych i metaforycznych (przejściem od znaczenia dosłownego do metaforycznego):

Пейте и закусывайте. И сама пила и закусывала. Звали Марией. Машинист **пил, закусывал,** звал Мариной и **пережевывал то же самое** – дорожное, железное, скучное, **переливая** из Орехова в Зуево. Постоянно летели подшипники, горели буксы, сообщались показания манометра, и перед каждым мостом, перед каждым тоннелем неукоснительно захлопывалось поддувало и открывался сифон, (s. 211).

Motyw jedzenia i picia wprowadzony tradycyjną frazą⁶³, przy pomocy której zaprasza się gości do biesiady, wspólnej zabawy nieoczekiwanie nabiera innego znaczenia. Następuje rozwarstwienie pierwotnego znaczenia wyrazów: „pić” i „jeść” (tu „zakąsać”), poprzez metaforyzację znaczenia słowa „przeżuwać”. Maszynista „przeżuwa” szare, monotonne, wypełnione rutyną dni pracy na kolei, „przelewa” z jednego przystanku na trasie w drugi. W ten sposób zostają wprowadzone do narracji techniczne detale, charakteryzujące

⁶³ Eksponowany poprzez powtórzenia motyw picia, podobnie jak motyw jazdy pociągiem oraz nazwa stacji „Орехово” i „Зуево”, wywołują asocjacje z utworem Wieniedikta Jerofiejewa *Москва-Пietuszki*. W tekście Jerofiejewa fraza ta brzmi: „Больше пейте, меньше закусывайте”.

rytm jego pracy-życia na kolei. Motyw „przelewania” aktualizuje także znaczenie frazeologizmu „переливать из пустого в порожнее” – „prowadzić bezcelowe rozmowy, spory”. Skojarzenie to wnosi zatem element wartościujący. Z kolei podkreślenie, że maszynista przeżuwa to samo, co Maria, rozszerza wstecznie metaforyzację także na słowa „zakąsać” i „pić”, które w tym kontekście znaczą nie tylko „pracować na kolei”, ale również „żyć w określonym rytmie dni, wyznaczanym przez ten rodzaj pracy”. Gra znaczeniem dosłownym i przenośnym wyrazów oraz znaczeniem i formą związku frazeologicznego staje się zatem także sposobem ukazania trywialności i „pustki” egzystencji bohaterów.

Często gra staje się nie tylko równoprawną składową procesu narracji, ale przesłania wręcz poziom wydarzeń:

Мария шила. Шила Мария. Маша ушивала машинисту шинель. Машинист был рад, (s. 213).

Banalna sytuacja ujęta w rytm brzmieniowych (aliteracja) i znaczeniowych powtórzeń zatracą momentami swoją informacyjną tożsamość. Zdanie „Маша ушивала машинисту шинель” utworzone zostało bowiem na wzór tzw. *skorogoworek*, których celem jest nie przekazanie określonej treści, ale ćwiczenie artykulacji połączone z elementem zabawy. W wyniku nadorganizacji ten krótki fragment prozatorski traci również swoją wyrazistość brzmieniową, uzyskując charakterystyczną dla wiersza rytmiczność – przypomina logaed jambiczno-anapestyczny.

W kolejnej części *Opowieści łowieckiej* (*Ловчая повесть, или Картинки с выставки*) zmiana miejsca i czasu wydarzeń również nie jest motywowana rozwojem fabuły podporządkowanej zasadom przyczynowo-skutkowym, ale grą w obrębie narracji. Pojawiający

się w tekście przypis odsyłający czytelnika do pracy znanego niemieckiego darwinisty, zmarłego na początku XX wieku Carusa Sterne (pseudonim Ernsta Krause) nieoczekiwanie przenosi czytelnika w czasie i przestrzeni do czasów pradziadka Jakuba Iljicza Pałamachtierowa i słynnej moskiewskiej typografii Kusznerowa:

(...) см. Карус Штерн, *Эволюция Мира, Werden und Vergeben*, перевод с немецкого, Том III, Издательство товарищества Мир, Москва, Большая Никитская, 22, Типография товарищества И. Н. Кушнерова и К*, Пименовская улица, **со двора, во дворе грязь**. С подъехавшей повозки двое типографских в фартуках, вымазанных невесть чем, спихивают прямо в лужу бумажные рулоны. Порождаемые их падением брызги немало забавляют работников, (s. 239).

Formuła przypisu, a dokładniej jego „lokalizacyjna” część staje się mostem, który pozwala płynnie wprowadzić nową czasoprzestrzeń. Gra językowa staje się również w utworze chwytem narracyjnym, powołującym do życia zdarzenia fabularne:

Тут поехали шибче. За окном уносились таблички самоглавнейших прошектов; на Дворцовой, с ног до головы обдав громадного городского, шарабан раздобара развернулся и, спицами зарябив в очах, вылетел единым махом на Невский – летел вдоль салонов и ресораций, мимо зеркальных витрин и миллионных фасадов. Болтали о (...). Заодно вспомнили о (...), (s. 241).

W powyższym cytacie pierwsze wrażenie przemieszczania się bohaterów w przestrzeni tzn. jazda wolantem głównymi ulicami miasta, okazuje się złudzeniem. W rzeczywistości mamy tu bowiem do czynienia z oryginalnym sposobem konkretyzacji rozmowy i jej

przedmiotu w metaforze („шарабан раздобара”). To, o czym w danej chwili toczy się rozmowa staje się etapem przejażdżki, a sama rozmowa – pojazdem. Metafora oddaje szybkość rozmowy, przeskaikiwanie z tematu na temat, różnorodność tematów, lekkość rozmowy „o tym i owym”.

Specyfikę rozdziału wprowadzającego czytelnika w niezwykły świat *Opowieści łowieckiej* determinuje wspomniana już nadrzędna dla całego tekstu Sokołowa formuła świata „pomiędzy”⁶⁴ projektująca heterogeniczność i hybrydyczny charakter opowieści. Wyraża się to również jako gra licznymi napięciami, polegająca często w istocie swej na znoszeniu ich dwubiegunowej natury dzięki mechanizmowi interferencji⁶⁵. Gra owa rozgrywa się w *Opowieści...* między: percepcją a kreacją, podmiotem a przedmiotem, tworzeniem a odtwarzaniem, rysowaniem a opowiadaniem, ja a ty, wewnętrznym a zewnętrznym, niezmiennością a procesualnością, porządkiem a chaosem... itd. Na przykład płynność granicy między percepcją a kreacją wyraziście pokazują początkowe, refleksyjno-filozofujące, nasycone metaforą partie rozdziału. Z kolei zacieranie różnic pomiędzy podmiotem a przedmiotem eksponują semantyczne gry językowe:

Служить и голосу рожка ее, смазанному акварельным ветром, смазанному, словно звезда **близорукого без очков**, словно **близорукая, без очков, звезда (...)**, (s. 211).

W przytoczonym fragmencie cechy postrzegającego podmiotu (krótkowidz bez okularów) stają się cechami postrzeganego przed-

⁶⁴ „(...) художественная структура романа в целом вполне соответствует тому принципу всеобщей маргинальности, который намечен уже в самом заглавии.” – Е. А.Яблоков, op. cit., (online)

⁶⁵ Tę właściwość poetyki tekstu Sokołowa omawiam szerzej w podrozdziale *Interferencja jako element strategii twórczej*.

miotu („krótkowidząca” gwiazda bez okularów), co staje się podstawą jego personifikacji.

Mniej więcej w połowie pierwszego rozdziału *Opowieści łowieckiej* zaczyna krystalizować się osobowy narrator/bohater, a narracja „bezokolicznikowa” stopniowo przechodzi w narrację pierwszoosobową prowadzoną głównie w liczbie mnogiej („my”) z elementami narracji auktorialnej. Osobowa instancja narratorska wyłania się jakby mimochodem, jako szereg anonimowych postaci: człowiek od którego bliżej nieokreślona komisja domaga się przystępnego sprawozdania o polowaniu z nagonką (w młodości zakochany podrostek z „bladym czołem artysty”), myśliwy relacjonujący powrót z polowania, osoba zwiedzająca wystawę i opisująca wybrane obrazy, autor monografii poświęconej twórcy *Autoportretu w mundurze*, poeta i malarz oznajmiający, że nadszedł już czas wytoczyć „na świat Boży beczkę narracji”⁶⁶. Nieoczekiwanie pojawiająca się w finale rozdziału deklaracja w duchu „silnej” narracji auktorialnej wnosi nowe możliwości odczytania specyfiki prowadzenia narracji:

(...) уставясь в окошко (...) и пытаюсь собраться с мыслями философствовал герой этой повести. Вита синэ либертатэ нихиль, философствовал он, виберэтэ эст милитарэ. Он был несвеж и немолод, (s. 216, *Ловчая повесть*).

Znamienne, że wspomniana wyżej „auktorialna deklaracja” powraca w wariantywniej realizacji w zakończeniach jeszcze dwóch rozdziałów tworzących *Opowieść łowiecką*, stanowiąc zaskakującą puentę dla narracyjnego galimatiasu wewnątrz nich:

Так, рассеяно посматривая в окно (...) философствовал и формулировал Яков Ильич Паламахтеров, неподкупный

⁶⁶ S. Sokołow, *Między psem a wilkiem*, op. cit., s. 32.

свидетель и доезжачий своего практического и безжалостного времени, (s. 245, *Ловчая повесть, или Картинки с выставки*).

Так, пытаясь собраться с мыслями, **философствовал охотничий сторож Яков Ильич Паламахтеров**, человек заурядного роста, обычного возраста и без труда забывающегося лица, (s. 341, *Ловчая повесть*).

Co wnoszą owe narracyjne „ramy”? Pojawia się w nich przede wszystkim identyfikacja bohatera (imię, patronimikum, nazwisko), jego krótka, zwięzła charakterystyka, stan w jakim się znajduje (sytuacja „filozofowania”), oraz miejsce, w którym przebywa (skromna izba w stróżówce). Wariantywna powtarzalność owych fragmentów stwarza z kolei wrażenie jednoczesności opisywanych stanów i zdarzeń oraz ustanawia związek, między zawartością poszczególnych rozdziałów *Opowieści...* Taka nieoczekiwana manifestacja wszechwiedzącej, odautorskiej instancji pozwala także traktować niejednorodną, „rozmytą” narrację wewnątrz owych rozdziałów jako, pozbawione wskaźników przytoczenia, słowo bohatera:

(...) постепенно выясняется, что эта «стихопроза» – цитированная речь Запойного Охотника (tzn. Jakuba Pałamachtierowa – dop. mój, W. B.-L.). Цитирует ее неименованный субъект речи, являющийся кем-то вроде биографа Охотника. Здесь Соколов использует тот же прием, что и в «Школе для дураков»: цитированная речь велика по объему и не предварена, так что, когда ее резюмирует «вышестоящая» повествовательная инстанция, это происходит неожиданно для читателя. Помимо этого, манера речи «биографа» практически неотличима от манеры речи Запойного Охотника, так что иногда неясно, кто именно «говорит» в данный

момент. Повествуемый мир в этих главах представлен в форме описания картин (...)⁶⁷.

Z tej perspektywy, paradoksalne – zdawałoby się – eksponowanie braku osobowej instancji narratorskiej z jednoczesną manifestacją twórczej percepcji świata i samego aktu tworzenia (motyw rysowania) w początkowych partiach *Opowieści...* staje się metodą wprowadzenia i prezentacji bohatera „od wewnątrz”, tzn. sposobu postrzegania przez niego otaczającej rzeczywistości. Kiedy dowiadujemy się, że bohater jest artystą – malarzem i poetą, człowiekiem „próbującym zebrać myśli”⁶⁸, zrozumiałe staje się ujmowanie w tekście wrażeń, spostrzeżeń i refleksji w poetyckie i malarskie „ramy”.

W pierwszym rozdziale *Opowieści łowieckiej* narracja kształtuje się zatem jako wypadkowa gry między: narracją osobową a bezosobową, 3 os. narracją auktorialną a narracją prowadzoną w pierwszej osobie zarówno 1.p, jak i 1.m. (pojawiają się również, co prawda nieliczne, fragmenty narracji w 2. os.), bohaterem a narratorem, narratorem-uczestnikiem a narratorem-observatorem. Elementy narracji impresjonistycznej oraz strumienia świadomości⁶⁹ przeplatają się z narracją przypominającą gawędę (skaz).

⁶⁷ А. А. Карбышев, А.И. Куляпин, *Проблема адресации...*, op. cit. (online).

⁶⁸ S. Sokołow, *Między psem...*, op. cit., s. 32.

⁶⁹ W powieści *Między psem a wilkiem* Sasza Sokołow dokonuje właściwie swoistej dekonstrukcji strumienia świadomości poprzez supremację języka z jednej strony, a relatywizację i „rozbitcie” podmiotu/bohatera z drugiej. Michaił Berg zauważył np. „Уже в первом романе Соколова важным структурным элементом была пародийная реплика по поводу “потока сознания” Джойса, однако создание языковой стихии, которая как бы сама творит персонажей и при этом содержит слой рефлектирующих ассоциаций, на самом деле разрушающих натуралистичность “потока сознания”, в полной мере проявилась в его втором романе “Между собакой и волком”. – М. Берг, *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*, op. cit., (online).

W końcowych partiach drugiego rozdziału *Między psem a wilkiem* zostaje wprowadzony ważny dla konstrukcji i charakteru narracji całej *Opowieści łowieckiej* motyw zwiedzania wystawy i opisu niektórych prezentowanych na niej obrazów. Odsyła on czytelnika do arcydzieła muzyki fortepianowej – *Obrazków z wystawy* (*Картинки с выставки*) Modesta Musorgskiego⁷⁰. Nawiązanie to zostaje wyrażone *explicitie* w tytułach kolejnych rozdziałów *Opowieści: Ловчая повесть, или Картинки с выставки* oraz *Картинки с выставки*. Wielopłaszczyznowe odniesienia do nowatorskiej suity fortepianowej Musorgskiego projektują np. „mozaikowość” i fragmentaryczność narracji.

Cykl miniatur fortepianowych powstał w 1874 pod wpływem wrażeń ze zwiedzania pośmiertnej wystawy prac nagle zmarłego architekta i malarza Wiktora Hartmana (Виктор Гартман), z którym łączyły Musorgskiego więzi serdecznej przyjaźni. Spośród wystawionych prac (obrazów, rysunków, szkiców z podróży po Włoszech, Polsce i Francji, projektów architektonicznych, projektów kostiumów do baletu czy przedmiotów sztuki użytkowej) kompozytor wybrał dziesięć i poddał je swobodnej interpretacji. Powstałe miniatury nie są po prostu dźwiękową ilustracją prac Hartmana⁷¹ – przykładem

⁷⁰ *Obrazki z wystawy* M. Musorgskiego zostały opublikowane w 1886 roku, pięć lat po jego śmierci. Początkowo niedoceniane, uznawane za utwór „niefortepianowy”. Nowatorstwo cyklu postrzegane było przez współczesnych jako przejaw dyletantyzmu kompozytora. Dopiero, kiedy w 1922 roku Maurice Ravel dokonał adaptacji *Obrazków z wystawy* na orkiestrę (orkiestracji), a w 1930 roku ukazało się nagranie na płytach gramofonowych, dzieło Musorgskiego doczekało się zasłużonej sławy i na stałe weszło do repertuaru klasyki fortepianowej.

⁷¹ „Ведь Мусоргский не "иллюстрирует" картины Гартмана, нет, - он свободно и смело вторгается в них, в их замысел, сюжетику, характер. В сущности, картины Гартмана являются для Мусоргского лишь поводом, стимулом для создания собственных образов-сцен (порой даже с новым развитием сюжета).” – В. Дельсон, *Святослав Рихтер*, Москва 1961, (online) <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Delson/13.php>, [27.03.2014].

tw. muzyki programowej, ponieważ kompozytor, zainspirowany obrazami przyjaciela, tworzy „własną opowieść”, w której łączy sytuacje z realnego życia (np. zabawa dzieci w miejskim parku czy rozmowy i kłótnie przekupek na targu) z baśniową fantastyką (ożywająca zabawka choinkowa, taniec Baby Jagi i jej chatki) oraz obrazami przeszłości (trubadur z lutnią na tle starego zamku, rzymskie katakumby). Muzyczna opowieść Musorgskiego jest zarazem hołdem złożonym zmarłemu artyście, pożegnaniem z przyjacielem, refleksją na temat narodzin, śmierci i przemiany.

„Obrazki” Sokołowa to również najczęściej mikrohistorie, mikroobrazy o różnym charakterze i różnej etymologii (impresja, wizualizacja, refleksja, opis, anegdotka, ankieta, scenka rodzajowa) opatrzone tytułem, który zostaje wyeksponowany w tekście za pomocą kursywy: *Автопортрет в мундире* – (s. 215), *Портрет военрука* (s. 272), *Война* (s. 272), *Анкета глубокой осени* (s. 273), *Городское Предзимье* (s. 273), *Первоснежье* (s. 273), *Воскресение Пожилых* (s. 277), *Подъезжая под Ижоры* (s. 278), *Визит тряпкореза* (s. 315). Użyłam określenia „najczęściej”, ponieważ o ile początek takiego „obrazka”, często bardzo luźno, bądź w ogóle niezwiązanego z głównym tokiem narracji w danym fragmencie utworu, łatwo ustalić dzięki graficznemu wyróżnieniu, o tyle jego koniec zlewa się z pozostałymi partiami tekstu. Lekturę utrudnia również fakt, że pojawienie się takiej miniatury nie jest determinowane ani przez teleologiczny rozwój fabuły (w przypadku powieści Sokołowa nie możemy przecież o czymś takim mówić), ani przez uwagi narratorskie (zamiast spójnej, jednolitej narracji tekst oferuje nam wszak wielogłosowy amalgamat procesualnych instancji narracyjnych, często o trudnej do ustalenia tożsamości). Czytelnikowi pozostaje kontekst pojawienia się danej miniatury, oraz świadomość gry z określonym intertekstem. Przyjrzyjmy się niektórym z owych

obrazków-miniatur. Podobnie jak muzyczne obrazki Musorgskiego, również mikrohistorie Sokołowa tworzą heterogeniczną całość.

Pierwszy „obrazek”, zatytułowany *Autoportret w mundurze*, to groteskowa historia (anegdota) o powstaniu „autoportretu doskonałego”, będąca także parodią hiperrealizmu/realizmu fotograficznego w sztuce. Kunszt artysty, zacierając granice między sztuką a rzeczywistością wystawia go na pastwę utraty poczucia własnej tożsamości. Nieszczęsny malarz nie może uwierzyć, że to on, a nie jego portret, jest prawdziwy. Zaczyna wąpić, który z nich jest oryginałem, a który kopią.

Z kolei *Portret instruktora (Портрет военрука)* to zdepersonalizowany, metaforyczny, a jednocześnie zwięzły opis nauczyciela, ucieleśniającego istotę wykładanego przedmiotu:

Шагал нешироко, оловянно и, морося морзянкой, доносил, что первое применение танков в бою произошло бабьим летом шестнадцатого на Бзуре, (s. 272).

Instruktor przysposobienia obronnego kroczy powoli, ociężale (wyróżnia go „ołowiany chód”). „Mżąc Morseem” informuje uczniów, kiedy po raz pierwszy wprowadzono do walki czołgi. Podaje informację błędną, miesza bitwy i daty związane z wydarzeniami I i II wojny światowej. Różne są oczywiście możliwości interpretacji owego „błędu”. Można go potraktować jako:

- element satyryczno-groteskowego portretu wykładowcy,
- sposób ośmieszenia nauczania historii rozumianego jako „manipulacja faktami” (w bitwie nad Bzurą w 1914 roku uczestniczyły wojska radzieckie, pod Sommą przeciwko wojskom niemieckim walczyły siły francuskie i brytyjskie),

– konsekwencję wymogów gry językowej: nazwa Bzura dopełnia „ciąg” aliteracji: „в бою” – „бабьим летом” – „на Бзуре”.

Kontekst pojawienia się kolejnego „obrazka” pt. *Война (Война)* sugeruje, że jest to wizualizacja treści przekazywanych podczas zajęć przysposobienia obronnego lub historii. Jest to bowiem groteskowy obraz „dziwnej” wojny. Zaskakujący opis areny działań wojennych powstaje dzięki jednoczesnemu operowaniu kontrastem i paralelą, rozbudowaną metaforą i oszczędnością obrazowania, oraz wykorzystaniu mechanizmów gry językowej. Jesienne powietrze jest szare, obojętne i nieruchome; senna przyfrontowa roślinność „obnaża się” z wolna; kiedy cichnie strzelanina słysząc jak spadają liście dębu oraz jak „handryczą się”⁷² wrony. Ekspozowane są odgłosy codziennego, zwykłego życia – ludzie pracują i bawią się: w tartaku ktoś piłuje piłą, a ktoś inny niemiłosiernie „pitoli na koncertino”⁷³. O tym, że ta dziwna wojna pozycyjna trwa długo, informuje się w opisie pośrednio, poprzez podkreślenie korozji drutu kolczastego z którego zbudowano zasieki („ужасно окислившимися”, s. 273). Fakt, że w konflikcie uczestniczy wiele państw i narodów, ujawnia krótki, ale pojemny znaczeniowo (m.in. dzięki metaforze) opis gromady trupów:

(...) разношерстных, разноплеменных ощерившихся и голых мертвяков (...), (s. 273).

Zwraca uwagę połączenie w obrazie wojny określeń z różnych rejestrów języka (wyrazy potoczne, książkowe, przestarzałe, poetyzmy, np.: „базарить”, „разноплеменный”, „лесопильня”, „дуброва”) z syntetyczną drastycznością opisu. Ciała poległych („truposzy”) są

⁷² S. Sokołow, *Міędzy psem...*, op. cit, s. 115.

⁷³ Ibidem, s. 115.

bose i wyszczerzone. Ogołocenie – profanacja zwłok – ukazuje okrutne realia wojny, powszechność śmierci i zobojętnienie na nią. Ukazuje także twardy wojenny pragmatyzm wyznaczany przez ekstremalność sytuacji, zarówno fizyczną, jak i psychiczną – buty są potrzebne żywym, w bezpardonowej walce o przetrwanie. Wyszczerezone twarze zabitych to zarówno świadectwo grozy śmierci, jak i oznaka fizycznego rozkładu. Paralelnie świat przyrody „ogałaca” się z roślinności, przygotowując się do zimowego letargu. Znamienne, że leksyka związana z wojną przenika do opisu naturalnych procesów zachodzących w przyrodzie, np. liście dębu spadają pikując, ciężkie jakby były z metalu. Zestawienie w opisie wojny dwóch wymiarów przestrzeni – człowieka i natury – jednocześnie dotkniętych spustoszeniem i śmiercią rozmywa granice między nimi. Dzieje się tak, np. dzięki powtórzeniu w obu przestrzeniach motywu nagości, który funkcjonuje w opisie zarówno na zasadzie kontrastu (odwieczny cykl natury a bezlitosny rytuał zniszczenia w świecie ludzi), jak i analogii (wymóg przetrwania; śmierć jako etap odwiecznego procesu życia, walka jako „odwieczny” element natury ludzkiej).

Poszczególne miniatury Musorgskiego łączy w całość temat-intermedium *Promenade (Прогулка)*⁷⁴ powtarzający się kilkakrotnie w czasie trwania cyklu. Przedstawia on autora oglądającego wystawę, przechodzącego od obrazu do obrazu. Oddaje rytm jego kroków i zmiany nastroju pod wpływem oglądanych dzieł.

Za ekwiwalent *Promenady* w utworze Sokołowa można uznać powracające motywy związane z wystawą, sytuacją zwiedzania, oglądania i opisywania obrazów:

⁷⁴ „Moje oblicze widoczne jest w intermediach” pisał Musorgski w liście do Stasowa w 1974 roku. Stasow tłumaczył, że: „Произведение „Прогулка” как бы иллюстрирует переход зрителя к следующему экспонату выставки и что здесь Мусоргский изобразил сам себя” – Е.Н. Абызова, „Картинки с выставки” Модеста Мусоргского, Москва 1987, s. 14.

(...) **посетитель** лишь мельком **взглянет на копию** как на скучнейшую здесь деталь (...), дабы немног спустя, все более забываясь и путая действительное и воображаемое, уверять себя (...), (s. 239).

Друг семьи, разъездной чиновник (...) чей **портрет блистает отсутствием в экспозиции**, принимает участие в нашем герое, (s. 271).

(...) барин ее (...) отчего-то прячущийся в чулане и робко лорниющий работника (**самый жухлый угол живописи**) (...), (s. 315).

Aktualizują one sytuację odbioru dzieła sztuki, wprowadzają element metatekstowy, zacierają granice między kopią a oryginałem, rzeczywistością a wyobrażeniem, różnymi perspektywami opisu.

„Obrazy-miniatury” pojawiające się w *Opowieści łowieckiej* atomizują świat przedstawiony utworu, tworząc organiczną całość z nadrzędną dla tekstu Sokołowa poetyką „zmierzchu”. Mozaikowa kompozycja, fragmentaryzm, znaczna autonomiczność i luźny związek między poszczególnymi fragmentami to charakterystyczne cechy tych partii powieści. Nawiązanie do tego określonego intertekstu może być również interpretowane jako manifestacja świadomości nowatorstwa swojego dzieła i konsekwentna realizacja twórczej wizji. Przypomnijmy, nowatorstwo⁷⁵ dzieła Musorgskiego traktowane

⁷⁵ Patrz np.: С. И. Шлифштейн, *Мусоргский. Художник. Время. Судьба*, Москва 1975, с. 335. O oryginalności dzieła Musorgskiego, (który jak się później okazało wyprzedził zdobycze francuskiego impresjonizmu) świadczy jednocześnie dążenie do centralizacji i decentralizacja, kontrasty (różnorodność rytmiczna, tonalność, atmosfera) i paradoksy dzieła (harmonia i dysharmonia, celowe niedoskonałości), „wielogłosowość”, szorstka nieharmonijna struktura – patrz np. В. П. Чинаев, *Модест Мусоргский. Картинки с выставки*, „Audio Music” 2001, nr 4, (online) www.forumklassika.ru/sowthread.php, [5.07.2012]. Zważywszy na

było przez współczesnych jako wyraz dyletantyzmu i nieporadności kompozycyjnej. Złożoność i oryginalność tekstu Sokołowa przez długie lata stanowiły barierę utrudniającą recepcję jego dzieła w ojczystym kraju. Jeszcze pod koniec ubiegłego wieku Aleksandr Gienis w jednym z wywiadów stwierdzał:

Эта книжка не оценена по достоинству, не понята. Но она еще доберется до своего читателя.⁷⁶

Podsumowując powyższe rozważania należy stwierdzić, że swoistość narracji w powieści *Między psem a wilkiem* determinowana jest przez charakterystyczną dla całej powieści Sokołowa tendencję do ukazywania „stanów pośrednich”, fascynację płynnością i heterogenicznością tekstu-bytu, co znajduje swój wyraz w konstrukcji postaci (rozmyta/złożona tożsamość bohatera-narratora, mnożenie „wariantów”, „wymiarów”, „inkarnacji” postaci), niejednorodności stylistycznej i estetycznej (mowa potoczna i język literacki, parodystyczność, elementy stylu profetycznego, kancelaryjnego, formularnego, tragizm, komizm, groteskowość, wzniosłość, cudowność, trywialność), charakterze fabuły (achronologia, fragmentaryczność, wariantywność, mozaikowość) i narracji (asocjacyjność, quasi-symultaniczność, dyskursywność) oraz specyfice przekształceń językowych (gra brzmieniem i znaczeniem słów, uwalniająca żywiołowość języka staje się nośnikiem rozwoju „fabuły”, przejmując momentami

stosunek Sokołowa do strategii twórczej impresjonizmu, nie dziwi, iż wiele z tych cech odnajdziemy i w artystycznej kreacji Sokołowa.

⁷⁶ *Новый Архипелаг, или Конец эмигрантской литературы*, Интервью Марины Адамович с Александром Генисом, „Континент” 1999, nr 102, (online) <http://magazines.russ.ru/continent /1999/102/ad27-pr.html>; [15. 05.2012]. Patrz też np.: Д. Глэд, *Беседы в изгнании...*, op. cit., (online) – „Работы Соколова – это шедевры стиля, но именно их стилистическая сложность мешает популярности автора вырваться за пределы русского читателя.”

kompetencje narratorskie, stając się jedną z narratorskich instancji). Charakterystyczną cechą powieści Sokołowa są także brzmieniowe i znaczeniowe lejtmotywy. Powtarzalność wątków, sytuacji, postaci, a nawet pojedynczych wyrazów tworzy podskórną tkankę łączącą w jeden skomplikowany „krwiobieg” tak różne grupy rozdziałów składających się na powieść *Między psem a wilkiem*, jak: *Zaitylszczyzna*, *Opowieść łowiecka (Obrazki z wystawy)* i *Zapiski nałogowego myśliwego*. Projektuje przestrzeń różnorodnych i wielopłaszczyznowych interferencji: semantycznych, brzmieniowych, stylistycznych, gatunkowych... Złożoność i procesualność tekstu-bytu nie tylko zmusza czytelnika do trudu wielokrotnej lektury, ale zmienia także spotkanie z tekstem w proces współtworzenia.

Interferencja jako element strategii twórczej

Lektura powieści Sokołowa przypomina percepcję płótna impresjonisty. Kiedy podejdziesz się „za blisko”, świat tekstu ulega atomizacji, rozpada się na szereg historii i mikrohistorii, gier językowych, semantycznych i brzmieniowych, które przenikają się i nawzajem na siebie oddziałują, tworząc sieć skomplikowanych zależności. Czytelnik musi zmierzyć się z procesualnością i ostentacyjną relacyjnością tekstu. Zwiększenie dystansu tylko pozornie pozwala uchwycić kontury wykreowanego przez Sokołowa świata. Tytuły rozdziałów powieści wyznaczają co prawda porządkujące granice, jeśli rozpatrujemy je oddzielnie, potraktowane jako całość tracą już jednak swój stabilny, jasno określony charakter. Jak już wspominałam w poprzednim podrozdziale, powieść *Między psem a wilkiem* składa się z trzech różnych grup, czy też bloków rozdziałów, ułożonych naprzemiennie, ale bez zachowania stałego porządku powtórzeń. Każda z tych grup charakteryzuje się swoiście prowadzoną (złożoną i niejednorodną) narracją i pozornie autonomicznym statusem. Specyfika poszczególnych partii utworu sprawia wrażenie, że mogłyby istnieć oddzielnie, ale liczne interferencje¹ budujące wielo-

¹ Odnosząc się do rozumienia interferencji jako wzajemnego oddziaływania na siebie dwu lub więcej elementów, zjawisk, sytuacji (*Słownik wyrazów obcych* PWN, red. tomu E. Sobol, Warszawa 2002, s. 481) będę używać tego pojęcia na

płaszczyznowe (często subtelne) zależności pomiędzy nimi pozabiają je pełnej autonomii.

Dopiero wielokrotna lektura² pozwala uchwycić misterną siatkę powiązań łączącą w heterogeniczną całość tak odmienne części powieści. Sokołow konsekwentnie unika – podobnie jak malarz impresjonista konturów – niezmiennych, stałych granic między elementami wykreowanego świata. W zamian proponuje czytelnikowi fascynujące spojrzenie na rzeczywistość – optykę przenikania i nakładania się elementów, rozmywania konturów i zacierania granic, projektowaną już w tytule powieści. Świat rozciągający się „między psem a wilkiem” charakteryzuje bowiem „ontologiczna niepewność” i „epistemologiczna nieprzejrzystość”³. Próżno szukać w nim klarownych sytuacji i stałych punktów odniesienia. Uzyskana wiedza jest zawsze chwilowa – „wewnątrzakapitowa” – ma charakter relacyjny i procesualny. Na wszystkich płaszczyznach tekstu (charakter narracji, rozwój fabuły, specyfika czasoprzestrzeni, konstrukcja postaci, sposób obrazowania, język i styl) eksponuje Sokołow owe wzajemne oddziaływania, polegające na „nakładaniu się” poszcze-

oznaczenie wzajemnego oddziaływania na siebie dwóch lub więcej elementów tekstu, polegającego na (ich) „nakładaniu się” (co może być realizowane także poprzez powtarzanie jednego elementu w różnych konfiguracjach, wariantach), prowadzące do wyeksponowania złożoności, wielopłaszczyznowości oraz procesualności tekstu-bytu. Eksponowana w ten sposób relacyjność pozwala oddać autorowi powieści specyfikę świata „na styku”, „pomiędzy” dniem a nocą, światłem a ciemnością, realnym a wyobrażonym.

² Sam Sokołow w jednym z wywiadów żartował, że wielu czytelników jego powieści przyznaje, iż dopiero czytając *Między psem a wilkiem* po raz trzeci zaczynają cokolwiek rozumieć. „Да, где-то, говорят, к концу второго раза начинают проступать какие-то черты неясные сквозь туман. Только на третий раз все понимают.” – Д. Глэд, *Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье*, Москва 1991, (online) <http://lib.rus.ec/b/202196/read> [7.07. 2012].

³ Patrz R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 146.

gólnych elementów tekstu. Dzięki złożonym, wielopłaszczyznowym konstrukcjom oraz wariantywnej powtarzalności (np. motywów, sytuacji, postaci, miejsc, zdań, wyrażen, pojedynczych słów...) generuje przestrzeń różnorodnych interferencji⁴ na wielu płaszczyznach: semantycznej, brzmieniowej, stylistycznej, gatunkowej. Proces ten zachodzi zarówno w obrębie poszczególnych rozdziałów, danej grupy rozdziałów, a także we wszystkich trzech grupach rozdziałów. Mechanizm interferencji ma wiele wykładników formalnych, a dane wykładniki jednocześnie mogą stymulować różne rodzaje interferencji. W funkcji katalizatorów wykorzystuje Sokołow np.: aktualizację intertekstu; grę symultanicznością; asocjacyjność; brzmieniowe i semantyczne gry językowe⁵; wielostylowość; powtórzenia i lejtmo-tywy; zmienność, „rozmycie” instancji narratorskich; wielowymiarowość (inkarnacje) postaci, grę perspektyw opisu; zacieranie granic między różnymi wymiarami i kategoriami tekstu: epiką a liryką, prozą a wierszem, mową a pismem, monologiem a dialogiem, podmiotem a przedmiotem; naruszanie binarnych opozycji (życie – śmierć, ruch – bezruch, czas – beczas). Dobrym przykładem takiej strategii kreowania świata/tekstu może być sposób ukazania w powieści po-

⁴ Złożoność i wielopłaszczyznowość języka pociąga za sobą różnorodne oddziaływania zarówno w ramach jednego poziomu (np. bogactwo zjawisk fonetycznych), jak i pomiędzy poziomami (np. gry słowne, kalambury, rym, rytm, paralelizmy itd.), z czego skwapliwie korzystają mistrzowie i rzemieślnicy słowa. W powieści *Między psem a wilkiem* Sasza Sokołow świadomie wykorzystuje mechanizm interferencji, maksymalizuje jego estetyczno-intelektualny potencjał. Determinuje to specyfikę utworu (złożoność i zmienność świata „pomiędzy”) oraz jego odbiór.

⁵ Wspomnieć tu należy o specyficznym statusie gier językowych ze względu na mechanizm interferencji. Otóż niektóre z nich (np. aliteracje, onomatopeje, echolalie) można potraktować jako rodzaj wariantywnego powtórzenia, inne z kolei (metafory, gry znaczeniem dosłownym i przenośnym) jako jeden ze sposobów budowania wielopłaszczyznowych obrazów. Oczywiście, często będzie to sztuczny podział, ze względu na łączenie w konkretnej realizacji różnych typów interferencji, np. brzmieniowych i semantycznych (paronomazje, aliteracje).

wrotu myśliwych z polowania. Zdarzenie to funkcjonuje bowiem w utworze jako złożony, wielowarstwowy „obraz” (*Opowieść łowiecka*) oraz jako motyw powracający w różnych realizacjach zarówno w *Zaitylszczyźnie*, jak i w *Zapiskach natłogowego myśliwego*.

Czytając opis powrotu z polowania, zawarty w *Opowieści łowieckiej* trudno nie zauważyć gry z wyrazistym intertekstem – obrazem Pietera Bruegla Starszego⁶ – *Myśliwi na śniegu* (1565). Heterogeniczna tożsamość opisywanej w powieści sytuacji kształtuje się m.in. na styku licznych podobieństw i różnic w stosunku do aktualizowanego intertekstu. Znamienne, że w omawianym fragmencie „pojawiają się” nie tylko takie elementy obrazu Bruegla jak np. temat (pejzaż zimowy – styczeń u Bruegla, grudzień u Sokołowa), szczegóły pejzażu i ich rozmieszczenie, kompozycja (myśliwi i sfera psów na pierwszym planie, na lewo od nich tawerna, a przed nią grupa ludzi piekąca nad ogniskiem prosię, niżej (na drugim planie) tłum jeżdżący na łyżwach po zamrzniętych stawach i rzece, ptaki na gałęziach drzew i w powietrzu), ale również specyficzny sposób oglądania świata, tzw. perspektywa Brueglowska: „wystarczająco wysoko, żeby objąć wzrokiem całość i wystarczająco blisko, żeby

⁶ Wielu krytyków zwracało uwagę na obecne w powieści Sokołowa nawiązania do malarstwa tego genialnego XVI w. niderlandzkiego pejzażysty, patrz np.: „(...) брейгелевский субстрат в романе *Между собакой и волком* отнюдь не ограничивается *Охотниками на снегу*. В романе оживают излюбленные герои Брейгеля: нищие уроды, калеки и слепые.” – А. Зорин, *Насылающий ветер*, „Новый мир” 1989, nr 12, s. 253. Aleksiej Swietkow wiąże wręcz genezę powieści z tym obrazem Bruegla: „(...) мне доподлинно известно, что замысел возник из картины Брейгеля, которую даже нетрудно вычислить.” – Алексей Цветков, *Уроки Меркатора*, w: Саша Соколов, *Школа для дураков. Между собакой и волком*, op. cit., s. 10. Notabene badacz życia i twórczości Sokołowa D. B. Johnson twierdzi, że pisarz miał możliwość po-dziwiać *Myśliwych na śniegu* Bruegla w muzeum w Wiedniu: „(Картина эта, (...) находится в Музее истории искусств в Вене, где Соколов видел ее вскоре после того, как эмигрировал в 1975 г.)” – Д. Бартон Джонсон, *Между собакой и волком. О фантастическом искусстве Саши Соколова*, op. cit., s. 170.

widzieć szczegóły”⁷. Połączenie efektu panoramiczności i zbliżenia występuje również w analizowanym fragmencie *Opowieści łowieckiej*. Myśliwi u Sokołowa także znajdują się „na podwyższeniu” („на перевале большого холма”), co umożliwia ukazanie rozległej panoramy – doliny rzeki, miasta w dolinie, skał w oddali:

Перед нами – давно знакомая панорама. Это – долина реки и город в этой долине при этой реке, и пруды, и скалы вдали, и небо надо всем (...), (s. 215).

Z drugiej strony pojawiają się szczegóły, u Bruegla są to np. so-ple lodu na młyńskim kole, u Sokołowa – rozgorączkowane, podniecone twarze łyżwiarzy. Natomiast różnice: szczegóły jakościowe i ilościowe (myśliwi niosący lisa zamiast zająca, masa ptaków w powietrzu i na gałęziach zamiast kilku), elementy lokalnego (rosyjskiego) kolorytu („церковь”, „баня”, „богадельня”, „жароптицы”), więcej szczegółów („возы на улицах”, „прачки, полощущие белье в проруби”, „вмерзшие в лед ладьи”), konkretyzacja elementów („библиотека”, „крыша инвалидного дома”, „точильное заведение”, „приют глухих”), odsyłają czytelnika do miejsc, postaci i sytuacji opisywanych w dwóch pozostałych częściach powieści (w *Zaitylszczyźnie* i w *Zapiskach nałogowego myśliwego*). Pojawiający się np. zamiast Brueglowskiego zająca lis przywołuje historię o lisie, którą opowiada Orina, oraz motyw przemiany beznogiego ostrzyciela Ilii w lisa (*Zaitylszczyzna*). Z kolei takie elementy jak: dom inwalidów, schronisko dla głuchych czy szlifiernia, pozwalają „rozpoznać” Gorodniszcze – „miasto ubogich” – ważne miejsce na mapie, opisywanej przez Ilię Pietrikieicza, Zaitylszczyzny, które pojawia się również

⁷ Tak Jacek Kaczmarski nazywał charakterystyczny dla Bruegla sposób postrzegania rzeczywistości. Cytat za K. Gajda, *Między piosenką a arcydziełem*, „Polonistyka” 2003, nr 5, s. 263.

w wierszowanych *Zapiskach...* (np. *Zanucka XVII*, *Zanucka XVIII*). Intertekstualna gra podobieństw i różnic rozwarstwia wykreowany przez Sokołowa obraz, powodując nakładanie się różnych przestrzeni (*Zaitylszczyzna*, *Opowieść łowiecka*, *Zapiski...*) i czasoprzestrzeni – Niderlandy (XVI w.) i Rosja w trudnym do sprecyzowania czasie historycznym (koniec XIX – początek XX w.)⁸.

Kolejny poziom „przenikania”, współtworzący wielopłaszczyznowość analizowanego fragmentu powieści, związany jest ze sposobem prowadzenia narracji. Bliżej nieokreślony narrator, który jest jednocześnie uczestnikiem opisywanej sceny, tzn. powrotu z polowania z nagonką („Мы возвращаемся...”) *implicite* nawiązuje (w opisie) do strategii prowadzenia narracji jako „rysowania”, eksponowanej w początkowych partiach *Opowieści łowieckiej*. Opis jest prowadzony z określonej perspektywy tzn. z miejsca, w którym w danym momencie znajduje się narrator-uczestnik, np. idąc na końcu nie widzi „ни лиц, ни морд”, opisuje zatem szare kapelusze myśliwych, głęboko nasunięte na uszy. Zwraca też uwagę obecność metaperspektywy oraz intersemiotyczny charakter relacji:

Чтобы не кидаться в глаза ротозеям и **не снижать картины своею** неловкой, все еще городской, **походкою**, я стараюсь держаться в конце процессии (...), (s. 214).

⁸ O celowym zacieraniu przez Sokołowa wszelkich śladów i myleniu tropów odnośnie czasu historycznego przedstawionych w powieści wydarzeń pisał np. Andriej Zorin: „Конкретные топографические реалии здесь нарочито скудны, а исторические столь тщательно перепутаны, что приурочить описываемые события к какому-либо определенному отрезку нашего столетия оказывается решительно невозможно.” – А. Зорин, *Насылающий ветер*, op. cit., s. 252.

(...) теперь мы находимся на перевале большого холма, обреченного, как и вся местность, рождественскому свежему снегу, и наши фигуры недурно контрастируют с этим фоном”, (s. 214).

Ujawniane w narracji spojrzenie twórcy świadomego właściwości materiału, z którym pracuje (wycucie barw, wrażliwość na kontrasty kolorystyczne i wymogi kompozycji), oraz postrzeganie opisywanego zdarzenia w kategoriach obrazu (traktowanie siebie jako element obrazu, części kompozycji) w połączeniu z prowadzoną na bieżąco relacją z zejścia myśliwych w głąb doliny potęguje wrażenie, że oto znaleźliśmy się „wewnątrz” historii zarówno opowiedzianej słowami (opowiadanie unaoczniające), jak i „namalowanej” (obraz). W opisie podkreśla się nie tylko chłodną zimową kolorystykę: biel świeżego śniegu, szare kapelusze myśliwych, bure wierzchołki pozbawionych liści krzewów i drzew, ale też ubogość i niedoskonałość przedstawianego świata, np. nierasowość psów myśliwskich, ich rachityczność i brzydotę. Pod skromnym upierzeniem srok i wron wnikliwe oko artysty dostrzega ukryte baśniowe „żar-ptaki” („жароптицы”), niegdyś zachwycające, teraz wyliniłe i wyblakłe. Także opis widocznych ze wzgórza domów sygnalizuje powszechność ludzkiej nędzy i ułomności: dom inwalidów, schronisko dla głuchych. Efekt nakładania się, rozmywania granic między opowiadaniem a rysowaniem, opowieścią a obrazem wzmacnia również gra perspektywą opisu. Z jednej strony formy opowiadania unaoczniającego przybliżają czytelnika „do płaszczyzny czasowej, na której znajduje się narrator”⁹ – narracja jest prowadzona w 1 os. l.p. oraz 1 os. l.m., narrator jest uczestnikiem wydarzeń, dominuje czas teraż-

⁹ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. trzecie poszerz. i popr., Wrocław 1998, s. 358.

niejszy czasowników (*praesens historicum*) oraz aspekt niedokonany. Buduje to wrażenie relacji prowadzonej „od wewnątrz”:

Мы возвращаемся (...); (...) я стараюсь держаться в конце (...); (...) теперь мы находимся на перевале большого холма (...); Оставив таверну слева, мы почти миновали ее и начинаем спускаться в долину, (s. 214).

Z drugiej strony, czytelnik, który zdążył już „zadomowić się” w tym świecie, zostaje nieoczekiwanie wyrzucony „na zewnątrz”:

Что за чудесная, неотмирная такая страна, в восхищении застывает посетитель. Простота и неброскость ореховой рамы лишь подчеркивает очаровательную прелесть пейзажа и колористический блеск лессировки. Очерк наш, разумеется, не претендует на описание и оценку всех остальных, выставленных на вернисаже, картин: мы остановимся лишь у некоторых, (s. 215).

Płynne, a jednocześnie zaskakujące przejście, od jednej perspektywy do drugiej¹⁰ wzbogaca skomplikowaną sieć zależności problematyzując kwestię tożsamości narratora (uczestnik – jeden z myśliwych wracających z polowania, czy obserwator – człowiek podziwiający obraz przedstawiający powrót myśliwych z polowania – „Myśliwi na śniegu” Bruegla?) i opisywanej sceny, która „staje

¹⁰ Ciekawe, że: „В картине „Охотники на снегу” поражаешься глубинности пространства, которое, как кажется, создается за счет использования линейной перспективы. На самом же деле здесь единая точка зрения заменена множественностью точек зрения. Получается своеобразная "перспективная" неконцентрированность, размытость. И это делается осознанно.” – Л. А. Кашук, *Об особенностях зрелищного пространства в картинах Питера Брейгеля Старшего*, w: *Театральное пространство*. Материалы научной конференции „Вишперовские чтения – 1978”, Москва 1979, s. 98-113, (online) <http://ec-dejavu.ru/b/Bruegel.html>, [12.05.2012].

się” zarazem relacją z powrotu z polowania, w którym bierze udział narrator-myśliwy, jak i opisem obrazu na wernisażu („... в восхищении застывает посетитель”).

Pojawienie się w narracji określenia „очерк” wprowadza nowe możliwości odczytania analizowanego fragmentu, ponieważ użycie tego terminu, z jednej strony w kontekście opowiadania, z drugiej – wystawy obrazów, aktualizuje jego wieloznaczność¹¹. Sugeruje np. czytelnikowi, że oto „otrzymał” opis z natury, wydobywający charakterystyczne, konstytutywne cechy danego zjawiska (zdarzenia/obrazu)¹², i „ukierunkowuje” jego dalszy odbiór (zapowiedź pojawienia

¹¹ Patrz np.: *Большой толковый словарь русского языка*, глав. ред. С. А. Кузнецов, Санкт-Петербург 1998, s. 771 – „1. Небольшое повествовательное произведение, содержащее краткое описание реальных фактов, лиц. (...) 2. Описание, обзор, беглый набросок. (...) 3. мн. очерки (...) Название научного труда. 4. Контур, очертание.” W. Winogradow zwracał uwagę, że pierwotne znaczenie słowa *oczerk* („контур, очертание”), kształtujące się w końcu XVIII – na początku XIX w. – we współczesnym języku rosyjskim „воспринимается как поэтическое или профессионально-живописное.” Zdaniem badacza właśnie to znaczenie „легло в основу всей последующей семантической истории слова *очерк*.” (...) „На основе этого значения возникло широкое применение слова *очерк* в живописи (...). Так как на словесно-художественное творчество легко и охотно переносились метафоры, образы и термины живописного искусства, то слово *очерк* стало в художественной литературе XIX в. применяться к манере словесного изображения чего-нибудь.” – В. В. Виноградов, *История слов: около 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных*, ответственный редактор Н. Ю. Шведова, Москва 1994, [2], 1138 с., (online) <http://wordhist.narod.ru/otcherk.html>, [2.05.2012].

¹² Patrz np.: „ОЧЕРК – лит-ый жанр, отличительным признаком к-рого является художественное описание по преимуществу единичных явлений действительности, осмысленных автором в их типичности. В основе О. как правило лежит непосредственное изучение автором своего объекта. Основной признак О. – писание с природы. (...) Типизация в О. достигается, помимо выбора типичных явлений, отбором особенно типичных для явления черт. (...) В О. может совсем отсутствовать сюжет или он во всяком случае ослаблен. (...) – *Литературная энциклопедия: В 11 т.*, т. 8, ред. коллегия: П. И. Лебедев-Полянский, И. Л. Маца, И. М. Нусинов, В. М. Фриче, гл. ред. А. В. Луначарский, Москва 1934, (online) <http://feb->

się kolejnych szkiców). Oczywiście w świetle dalszej lektury okaże się to elementem gry z oczekiwaniami czytelnika. Przykładowo następujący bezpośrednio po zapowiedzi opis kolejnego obrazu na wystawie pt. *Автопортрет в мундурзе* jest *de facto* groteskową anegdotką o historii powstania płótna – zabawną egzemplifikacją rozmycia granicy między kopią a oryginałem, która może być odczytana jako krytyka malarstwa realistycznego (wąsko pojętego realizmu w sztuce). Otóż artysta tak wystraszył się doskonałości swojego autoportretu, że aż zwątpił we własną realność:

(...) сомнамбулически потерявшись (...), и все повторяя – не верю, не верю, – упорно отказывается верить, что это не он там, в углу, прислонился к мольберту, а всего лишь изображение его, пусть и невероятно сходное с оригиналом, (s. 215).

Dotychczasowa zmienność strategii opisu (brak dystansu – dystans) i różnorodność instancji narratorskich zostaje wzbogacona o perspektywę krytyczną i dokumentalną. Do uczestnika i obserwatora „dołącza” badacz (autor szkiców poświęconych niektórym obrazom wystawianym na wernisażu¹³). Z kolei przestrzeń wernisażu (motyw zwiedzania wystawy, przechodzenie od obrazu do obrazu, opis poszczególnych prac) to sposób wprowadzenia kolejnego intertekstu niezwykle ważnego nie tylko dla charakteru narracji, ale

web.ru/feb/litenc/encyclopl/le8/le8-3812.htm; „Oczerk (...) – gatunek prozy narracyjnej obejmujący w lit. rosyjskiej krótkie utwory o charakterze szkicu nowelistycznego, reportażu i eseju. (...) Rozróżnia się dwa zasadnicze typy o.: dokumentalno-publicystyczny i artystyczno-literacki.” – *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 350.

¹³ W trakcie dalszej lektury okazuje się, że jest on również autorem monografii poświęconej twórczości bliżej nieokreślonego malarza i poety, twórcy *Автопортрету в мундурзе* – „Цветная репродукция *Автопортрета в мундурзе* украсит фронтиспис нашей монографии об этом выдающемся человеке (...)”, (s. 215).

przede wszystkim dla struktury (kompozycji) dalszych części *Opowieści łowieckiej – Obrazków z wystawy* Modesta Musorgskiego. Rozszerza to zakres intersemiotycznego „przenikania” generujący w tekście Sokołowa sieć zależności między obiektami reprezentującymi różne dziedziny sztuki: literatura (*Między psem a wilkiem*) – malarstwo (*Myśliwi na śniegu* Bruegla) – muzyka (*Obrazki z wystawy* Musorgskiego). Z tego punktu widzenia analizowany fragment można potraktować zarówno jako próbę „przeniesienia” obrazu Bruegla na płaszczyznę narracji (jego „znarratywizowanie”), jak i „uplastycznienie”, poprzez aktualizację intertekstu, zdarzenia fabularnego. Oczywiście, pojawienie się przestrzeni wernisażu pogłębia jeszcze rozwarstwienie czasoprzestrzeni analizowanego fragmentu powieści, powoduje bowiem „nakładanie się” w opisie zdarzenia różnych punktów widzenia:

Это наш край, мы живем здесь, и если одни из нас живут в городе, то другие – в деревне, за изумрудной рекой. Мы легко различаем плотину и мельницу (...). Видим (...) приют глухих и базар. А на льду прудов и реки – масса катающихся. (...) Там – (...) купины оголенных кустарников и дерев; сям – прачки, полощущие белье (...). Есть еще (...) ладьи, и запруды, и птицы (...) в пространстве пахнущем сельдереем (...). Что за чудесная, неотмирная такая страна, в восхищении застывает посетитель, (s. 215).

Początkowo cytowany fragment generuje przestrzeń rodzimą, swojską dla narratora („наш край”). Narrator jest w niej „zanurzony” nie tylko z racji uczestnictwa w polowaniu („мы живем здесь”). Kontrastuje z tym perspektywa, która nieoczekiwanie kończy opis: kontemplacja, zachwyt cudowną krainą, zamkniętą w ramach obrazu. Dzięki temu świat bliski i znany („tu i teraz” narratora-myśliwego)

przechodzi w „wieczną” przestrzeń dzieła sztuki. Teraźniejszość interferuje w wieczność, zmienność w niezmienność, znane w nieznanym, a uczestnik staje się obserwatorem.

Dodatkowo sytuację komplikuje fakt, że scena powrotu myśliwych zostaje poprzedzona w narracji stwierdzeniem, które daje nam możliwość potraktowania opisu tego zdarzenia jako groteskowej, (ironicznej) odpowiedzi na żądanie specjalnej komisji przystępnego sprawozdania o polowaniach z nagonką:

(...) на упреки комиссии возражать: не усматриваю действительных оснований, в силу коих мои впечатления о такой заурядице способны были бы реальным образом стать полезным в работе инспекции, отчего и желал бы оставить их исключительно при себе. Впрочем, если вы так настаиваете (тzn. особая комиссия – dop. мój W. B-L) – извольте. Мы возвращаемся в сумерках, (s. 213-214).

Liczne zwroty do „komisji” (groteskowe w świetle charakteru standardowego sprawozdania), przewijające się w opisie zdarzenia przypominają raczej zwroty do słuchacza-rozmówcy typowe dla narracji skazowej i nieoczekiwanie „otwierają” perspektywę dialogową, która nie jest charakterystyczna ani dla opisu, ani tym bardziej dla oficjalnego sprawozdania:

Вы полагаю (...) имеете представление об этом замечательном часе суток (...).”, „(...) вы, верно, знаете (...) фетр наших провинциальных фабрик.”, „Полюбуйтесь-ка, кстати, на наших ублюдков и выборов, (s. 214).

Taki sposób opowiadania wywołuje asocjacje ze sposobem prowadzenia narracji w *Zaitylszczyźnie* (zwroty Ilii Pietrikieicza do pana Pożytych) oraz jest elementem gry z oczekiwaniami czytelnika

odnośnie typu sytuacji komunikacyjnej i zapowiadanego gatunku mowy (w *Zaitylszczyźnie* jest to forma listu/prośby/skargi, w *Opowieści łowieckiej* – sprawozdania).

Złożoność i wielopłaszczyznowość przedstawienia powrotu myśliwych współgra ze specyfiką pory w której odbywa się to zdarzenie i jest (do pewnego stopnia) przez nią motywowane:

Мы возвращаемся в сумерках. Вы полагаю, уже представлены, или, точнее, имеете представление об этом замечательном часе суток и бесповоротно очарованы им мне подобно, обнаруживая, таким образом, недюжинный вкус, превосходное чувство цвета и склонность к меланхолической созерцательности, (s. 214).

„Migotliwość” pory między dniem a nocą akcentuje rama gry językowej, w którą zostaje schwytyany adresat wypowiedzi („особая комиссия”?): „Вы (...), уже представлены, или, точнее, имеете представление (...).” Gra znaczeń: „представлены” (forma imiesłowu przymiotnikowego czasu przeszłego od czasownika „представить”, tu w znaczeniu ‘być komuś przedstawionym’) i „иметь представление” (‘mieć wyobrażenie o czymś’) odzwierciedla bowiem charakterystyczny sposób percepcji świata – płynność i zacieranie granic (tu: między podmiotem a „przedmiotem” (zjawiskiem) poprzez personifikację zmierzchu).

Narrator otwarcie komunikuje swoją fascynację „tą cudowną porą”¹⁴, podkreślając, że sprzyja ona „melancholijnej kontemplacji” świata. Takie stanowisko nie dziwi u artysty, wyróżnia jednak narratora-uczestnika spośród myśliwskiej braci, podobnie jak „wciąż jeszcze miejski chód”¹⁵. Zdezorientowany czytelnik zadaje sobie pytanie,

¹⁴ S. Sokołow, *Między psem a wilkiem*, przeł. A. Bogusławski, Warszawa 2000, s. 29.

¹⁵ *Ibidem*, s. 29.

czy mamy tu do czynienia z jednym narratorem „o wielu twarzach”, czy są to zupełnie różne „ogniska” narracji¹⁶. Odpowiedź utrudnia przenikanie się przestrzeni-wymiarów determinujące „tożsamość” analizowanego fragmentu (zimowy pejzaż rosyjski, obraz P. Bruegla, rosyjska prowincja, wernisaż obrazów). Reasumując, specyfikę opisu wracających z polowania myśliwych w pierwszej części *Opowieści łowieckiej* (rozdz. II powieści) kształtują liczne i różnorodne interferencje zachodzące na kilku płaszczyznach:

- a) relacje intertekstualne: gra z wyrazistym intertekstem, nawiązanie do obrazu *Myśliwi na śniegu* P. Bruegla Starszego,
- b) relacje intersemiotyczne: „opowiadanie-rysowanie”, aktualizacja „metaperspektywy” twórczej (ujawniana w opisie zdarczenia świadomość twórcy, próba przekraczania granic właściwych danej dziedzinie sztuki),
- c) relacje wewnątrztekstowe: *Opowieść łowiecka* a *Zaitylszczyzna* i *Zapiski natógowego myśliwego* (powracające wielokrotnie elementy, np. lis, myśliwi, polowanie, Gorodniszcze itd.),
- d) gra perspektywą opisu: „od wewnątrz” (narrator – uczestnik opisuje na bieżąco powrót z polowania i odsłaniającą się jego oczom panoramę na dolinę rzeki i miasto w niej położone) – „z zewnątrz” (narrator – zwiedzający wystawę opisuje jeden z obrazów na wernisażu i podkreśla jak prostota orzechowej ramy eksponuje piękno pejzażu),
- e) gra tożsamością narratora: myśliwy, artysta, „miejscowy”, przybysz z miasta, uczestnik, obserwator, autor groteskowego sprawozdania, autor szkiców o obrazach oglądanych na wernisażu,

¹⁶ Por. A. Łebkowska, *Pojęcie fokusu w narratologii – problemy i inspiracje*, w: *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz (red), Lublin 2004.

- f) gra płaszczyznami czasowymi: czas wydarzeń a czas narracji (sygnalizowanie jednoczesności i dystansu); czas wydarzeń a czas historyczny,
- g) gra gatunkami wypowiedzi: sprawozdanie („удобоваримый отчет об охотах в облаву”), szkic („очерк”), relacja z wydarzenia, w którym brało się udział, opowiadanie, opowiadanie unaoczniające, opis,
- h) styl, język opisu: wielostylowość, słownictwo z różnych rejestrów stylistycznych, wyrażenia potoczne i książkowe; neutralne i nacechowane: „экстерьер”, „панорама”, „простолюдины”, „кикимора”, „ублюдков и выборзков”, “шляпы (...) нахлобучены низко”; metafory, porównania („будто филипповские кренделя”), frazeologizmy („кожа да кости”).

Czytelnik może obserwować nie tylko proces przenikania się tekstów z różnych dziedzin sztuki (literatura i malarstwo), ale również fragmentów (części) powieści.

Po raz drugi w powieści Sokołowa motyw powrotu myśliwych z polowania pojawia się w wierszowanych *Zapiskach nałogowego myśliwego. Zapiskę XVII Do nieznanego malarza (К незнакомому живописцу)*¹⁷ można potraktować jako swoisty komentarz do... i tu pojawia się problem. Wiersz *Do nieznanego malarza* uznać bowiem można z jednej strony za krytyczną ocenę dzieła P. Bruegla Starszego – *Myśliwi na śniegu*, z drugiej – za równie mało pochlebną wypowiedź na temat innego obrazu o podobnej tematyce, prawdopodobnie rodzimego twórcy. Świadczą o tym przywoływane szczegóły, które odsyłają zarówno do obrazu słynnego niderlandzkiego pejzażyisty, jak i do opisu powrotu z polowania zawartego w *Opowieści łowieckiej*. Być może owym miejscowego artystą jest bohater *Opowie-*

¹⁷ С. Соколов, *Между...*, op. cit., s. 260.

ści... – Jakub Pałamachtierow, autor wierszowanych *Zapisek...*¹⁸. Przyjęcie takiej koncepcji autorstwa zmieniłoby prezentowaną ocenę w zakamuflowaną, paradoksalną autokrytykę, współgrającą z paradygmatycznym charakterem wiersza. Podstawowym kryterium oceny jest (bowiem) adekwatność malowidła do realiów Gorodniszcza:

То ли спутал ты, дружище,
Впечатлния от веков,
То ль писал ты Городнище,
Совершенно без очков, (s. 260).

Andriej Zorin stwierdza wprost, że: „(...) в стихотворении *К незнакомому живописцу*, (...) вид, запечатленный Брейгелем, оказывается чуть приукрашенным изображением Городнища, города нищих, поблизости которого обитает Яков Ильич.”¹⁹ Z kolei Barton Johnson uważa, że: „Быбор брейгелевского фламандского городка шестнадцатого века в качестве прототипа для Городнища намекает на многомерность концепции времени, лежащей в основе романа.”²⁰

¹⁸ Kwestia „autorstwa” *Zapisek nalogowego myśliwego* wzbudzała wątpliwości badaczy, pojawiały się np. hipotezy, że „стихотворные главы должны рассматриваться хотя бы предварительно как авторская точка зрения, самостоятельная и отдельная от прозы (...). (...) стихотворные *Записки* представляют единый авторский голос (...)” – Дж. Смит, op. cit., (online). Ostatecznie zarzytano o to samego autora powieści. Соколов odpowiedział (list do D. B. Johnsona z 5 stycznia 1988 roku): „Да, поэтические главы написаны Яковом. Он ко мне не имеет отношения, но он должен быть и есть „sophisticated”, потому что он – тот самый художник, о котором речь идет в прозаических главах (не от Ильи) (...)” – cyt. za Дж. Смит, *Стихи в романе Саши Соколова „Между собакой и волком”*, w: Дж. Смит, *Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике*, Москва 2002, (online) akost.nm.ru/sas2/html, [12.09.2012].

¹⁹ А. Зорин, op. cit., s. 253.

²⁰ Б. Джонсон, op. cit., s. 170.

Motyw powrotu myśliwych z polowania pojawia się także w *Zaitylszczyźnie*. Podobnie jak w *Opowieści łowieckiej*, zdarzenie to ma miejsce o zmierzchu:

Мы возвращаемся в сумерках, (s. 214).

Затерялся мальчонка в горах – я в сумерках, (s. 304).

Po zwycięskiej bitwie z wilkiem/psiem na zamrzniętym lodzie Iliia Pietrikieicz, główny bohater i zarazem narrator *Zaitylszczyzny*, obserwuje wracających z polowania myśliwych:

(...) с холма высочайшего, (...) пребольшая охота валила вдоль кубарэ (...) Крылобыл на хребтине какую-то тушку нес, а стрелки, числом до двенадцати, – вепря труп(...) рожи у тех носильщиков от выпитого за срока стали точно такие же, колуном, да и шли они как-то на полусогнутых. С полем, с полем, охотников я поздравлял. Олем, олем, мрачные они трубят, будто умерли. Очевидно, мороз языки их в правах поразил. С наступающим, я сказал. Ающим, Крылобыл передернул, лающим. Славный, слышь, выдался вечерок, говорю, приятные сумерки. Ок, старик согласился, умерки, (s. 306).

W przytoczonym fragmencie zjawisko echa wykorzystane zostaje do zilustrowania efektu „rozmycia” (tu: epistemologicznego zagubienia bohatera) także w warstwie słownej:

„С полем, с полем” – „Олем, олем”,
„С наступающим” – „Ающим” – „лающим”,
„сумерки” – „умерки”.

Transformacje słów pokazują zacieranie granicy między życiem a śmiercią, dobrem a złem, człowiekiem a zwierzęciem w specyficznym przestrzeni zmierzchu. Pomiędzy dniem a nocą, jawą a snem interferują elementy i kontury świata („Хмарь, ни кожа ни рожа, ни тень ни свет, ни в Городнице, ни в Быгодоше (...)” – stwierdza zdeorientowany Ilija Pietrikieicz) oraz znika punkt odniesienia: pies staje się wilkiem, a myśliwi wracający z polowania sami zaczynają przypominać Ilii zwierzynę (twarze, ugięte kolana, chód). Podjęta w takich warunkach przez Ilię próba komunikacji zamienia się w groteskowe „przekomarzanie się”. Nieoczekiwanie prosta wymiana zdań obrazuje ulotność, „migotliwość” znaczenia i niemożność porozumienia. Sens staje się wypadkową gry, a cała scena oprócz banalnego obyczajowego wymiaru uzyskuje nieoczekiwane „drugie dno” – myśliwi „jakby umarli”, a pora, w którym ma miejsce zdarzenie – „zmierzch”, staje się przestrzenią śmierci („умерки”). Paradoksalną wymowę tego zdarzenia wzmacnia jeszcze fakt, iż ma ono miejsce w Wigilię.

Zagubienie poznawcze bohatera *Zaitylszczyzny* koresponduje ze sposobem konstruowania tej postaci w powieści. Złożoność, heterogeniczność i procesualność swego istnienia, odzwierciedla Ilija²¹ w groteskowej autocharakterystyce:

Брат и сват я кому-то, кому-то кум, а бывает, что вовсе зять – ни дать и ни взять. Но бывает – никто никому, сам себе лишь, и то

²¹ „Migotliwość” i złożoność statusu ontologicznego dotyczy kreacji wszystkich postaci w powieści *Między psem a wilkiem*. Patrz np. symultaniczne „rozbicie” postaci Jakuba Pałamachtierowa (w *Opowieści łowieckiej* przeplatają się np. w narracji, bez wyjaśnienia i wprowadzenia, na równorzędnej płaszczyźnie różne czasowe „realizacje” bohatera – uczeń, młody człowiek na początku kariery, dojrzały mężczyzna). W powieści Sokołowa zarówno imię (np. buchalter Fiodor-Jegor-Piotr), jak i nazwisko (np. liczne transformacje w tekście nazwiska Ilii Pietri-kieicza) przestają być gwarantem tożsamości bohaterów.

не весь. Ныне – пройда и бражник, валюсь в лопух, завтра – лунь я болотный, кычу совой в бору. А просплюсь – и пророк опять, (s. 263).

Paradoksalność, ale i wielowymiarowość postaci Ilii zostaje wyrażona przy pomocy obrazów odsyłających do różnych rejestrów języka i kultury. Liczne frazeologizmy odsyłają np. do żywiołu mowy potocznej i folkloru. Aktualizują nie tylko tzw. mądrość ludową, ale i poczucie humoru, gorzki dystans do siebie i otaczającego świata. Z kolei sformułowanie „кычу совой в бору” wywołuje skojarzenia ze sposobem obrazowania pojawiającym się np. w *Słowie o wyprawie Igora (Слово о полку Игореве)*²², jednym z najśłynniejszych zażytków literatury staroruskiej. Słowo „пророк” przywołuje krąg biblijnych asocjacji, związanych z imieniem bohatera („Илья-пророк” – prorok Eliasz). Różnorodne transformacje Ilii („Брат и сват” – „никто никому”, „лунь” – „сова”, „пройда и бражник” – „пророк”) konstyтуują jego istnienie w sferze „pomiędzy”, zacierając granice między wysokim a niskim, trywialnym a wzniosłym, zakorzeniem a alienacją, człowiekiem a zwierzęciem. W sformułowaniu: „лунь я болотный” można też dopatrzeć się ukrytej informacji o wieku Ilii (por. wyrażenie „Как л. седой или белый (совсем седой)”²³).

W podobnym, syntetyczno-heterogenicznym „duchu”/kluczu dokonuje się w utworze prezentacja drogi życiowej bohatera *Оповієсти товиеккєй* – poety, malarza i myśliwego Jakuba Pałamachtierowa:

²² Рог.: „бежит серым волком”, „волком скакнул”, „зегзицею незнаемой на зорях кычет”, „полетел соколом под облаками” – *Слово о полку Игореве*, перевод, комментарии и статьи А. Югова, переизд., Москва 1975.

²³ С. И. Ожегов, Н.Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, 4-е изд., доп., Москва 1997, s. 334.

Из окон класса всякий час – река-клоака, и зачастую восторженный отрок дерзает морячить по ней на монструозном корыте. Как неотвязно за лопастями весел тянется и бумага, и тина! Янко не боится ни ветра, ни волн, вырастет – очнется в сумерках бытия кухмистером скользкой от сала кухмистерской. Методическое помешивание черпаком, коловращение скверно пахнущих жиж вдруг живо напомнят картины беспечной давности, пору лодочных гонок с самим сабой – воспаленным, мозглявым, когда по утрам хари окрестных строений обморочно зияют в грязно-желтой больничной мокроте окраинных растуманов (...), (s. 271-272).

Determinizm losów bohatera ukazany zostaje poprzez zestawienie i połączenie jednocześnie na kilku płaszczyznach obrazów i znaczeń związanych z początkiem i końcem tej drogi. Naturalna biegowość takiego ujęcia życia bohatera (młodość – starość) zostaje wzmocniona przez opozycję artysta – filister. Te podstawowe pola semantyczne generują z kolei następne wzbogacając obraz całości. Wraz z motywem młodości pojawiają się takie znaczenia jak: odwaga, nadzieja, romantyzm, potencjał i bogactwo możliwości, wolność czy nawet brawura. Natomiast z motywem starości wkracza realizm, szara codzienność, „wypalenie”. Opozycja młodość – starość zostaje wzbogacona o pary: romantyzm–realizm; wolność–zniewolenie; otwarcie (morze) – zamknięcie (kuchnia); żywioł (fale, wiatr – emocje) – rutyna (gar z cuchnącą breją – metodyczne mieszanie).

Kontrast między „prologiem” a „epilogiem” historii „восторженного отрока” eksponuje wprowadzenie intertekstu – obraz Janko, który „nie боі się ani вiatру, ani фал”, i który na starość ocknie się jako kuchmistrz w „оśлізłej od тлущцу кухни”. Trawes-

tacja²⁴ cytatu z powieści Michaiła Lermontowa *Bohater naszych czasów* odsyła do postaci Janko – kozaka-przemysłowca, nieustraszonego, niepokornego i kochającego wolność. Z drugiej strony już w powieści Lermontowa pojawiał się kontrast między idealizacją przemysłowca przez niewidomego chłopca, a tym jak, postrzega go człowiek z zewnątrz – Pieczorin (aspekt: młodość jest często „ślepa”). Skontrastowane zostają również obrazy samego „morza” i podróży: morze u Lermontowa to żywioł piękny, tajemniczy, groźny; sprzyjający odważnym i wolnym naturom, symbol życia i wolności, a obraz rzeki-kłoki u Sokołowa może być odczytany jako metafora otaczającej bohatera codzienności.

W omawianym fragmencie kontrasty w obrębie semantyki nakładają się na kontrasty budowane w obrębie leksyki, np. zestawianie archaizmów, słownictwa książkowego, poetyzmów i wyrazów obcego pochodzenia ze słownictwem potocznym i neologizmami (np. „отрок дерзает морячить”; „на монструозном корыте”); łączenie w jednym zdaniu wulgaryzmów i wyrazów nacechowanych pozytywnie („хари окрестных строений обморочно зияют”) itd. Pojawia się także gra wieloznacznością wyrazów (np. słowo „мокрота” w zależności od akcentu zmienia nie tylko „pole semantyczne”, ale i nacechowanie stylistyczne: мокрота – flegma, ale мокротá (pot.) – „wilgoć”), oraz gra polegająca na zestawianiu bliskich brzmieniowo wyrazów, o różnym znaczeniu i pochodzeniu: „окрестных” (od rzecz. окрестность) i „окраинных” (od rzecz. окраина).

²⁴ Рог.: „—Что, слепой? — сказал женский голос, — буря сильна. Янко не будет. — Янко не боится бури, отвечал тот.” (...) „— Видишь, я прав, — сказал опять слепой, ударив в ладоши, — Янко не боится ни моря, ни ветров, ни тумана, ни береговых сторожей; это не вода плещет, меня не обманешь, — это его длинные весла.” М. Лермонтов, *Герой нашного времени*, (online) <http://www.lermontov.info/text/geroy4.shtml>, [21.05.2012].

Interesujący sposób tworzenia wielowymiarowych i polisemicznych struktur poprzez „nakładanie się” różnych pól semantycznych w jednym złożonym obrazie odnajdujemy np. w następującym fragmencie utworu:

Пора нам, следовательно, в театр. В зарослях особиля, под номером раз, дом горбатый. Дом-не дом, а часовня из бывших с ампутированным крестом, и растенья белеющие, ивы что ли, склонились над ней, как анатомы. А табличка старинного начертанья вам сообщала: **анатомический театр**. Там у нас санитар знакомый дежурства нес. Задвигаемся сразу к нему, в подвал: сторожуешь? Показывай давай артистов своих. Санитар погребца нараспах – смотри, не жаль (...). (...) Гостеприимцу – вопрос: как выдерживаешь в таком **тартапе** служить (...), (s. 234).

W taki sposób w czwartym rozdziale powieści, w *Zailtylszczyźnie Dziędzierewy* (*Заутильщина Дзындзырэлы*), Ilia Pietrikiicz opisuje budynek, w którym mieści się szpitalna kostnica. Zwraca uwagę „пересечение разнородной лексики, дискурсов и смыслов”²⁵. Teatr anatomiczny, do którego udaje się na „przedstawienie” Ilia, to teatr „martwej materii”, aktorami w nim są bowiem ludzkie zwłoki. Znamienne, że mieści się on w dawnej kaplicy – budynku, którego „ciało” zostało okaleczone i odpowiednio spreparowane. Amputacja krzyża pozbawia to miejsce tożsamości – „duszy”. Efekt okaleczonej cielesności potęguje jeszcze obraz pochylających się nad „martwą” kaplicą drzew-prosektorów. Liczne zabiegi personifikacji i animizacji eksponujące podmiotowość relacji między elementami

²⁵ А. Атрощенко, *Орнаментализм в романе Саши Соколова „Между собакой и волком”*, w: *Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе*, под ред. А. Балакина, А. Долинина, А. Кобринского, А. Костина, О. Лекманова, М. Люстрова, Поселок Поляны (Уусикирко) Ленинградской области 2010, s. 300.

opisywanej przestrzeni (chrome „ciało” domu, „garbatość” domu, „drzewa-lekarze”, „trupcy-aktorzy”) problematyzują podział na to, co ożywione i nieożywione, zacierają granice między podmiotem a przedmiotem, życiem a śmiercią. Ontologiczną „migotliwość” tego miejsca determinuje ciąg semantycznych interferencji: „театр” – „дом горбатый” – „дом–не дом” – „часовня” – „анатомический театр” – „тартар”. Spotykają się w nim różne obszary kultury i tradycji, pojęcia i zjawiska: sacrum i profanum; sztuka i nauka, religia i fantastyka ludowa²⁶, chrześcijaństwo i antyk, duchowe i materialne, poznanie empiryczne i tajemnica wiary, konkret i nieokreśloność, skończoność i wieczność. Powstaje złożony obraz „domu-niedomu”, którego transgresyjny charakter wyznacza rytm „przenikania” i „nakładania się” sensów. Groteskowemu przewartościowaniu ulega również sam motyw gry (spektaklu) i uczestnictwa w grze. Ilia Pietriekicz wraz z towarzyszem szpitalnej niedoli Jakubem Pliczem, aby obejrzeć „spektakl” muszą zejść do podziemi, przekroczyć granicę między światem żywych i światem umarłych („Задвигаемся сразу (...) в подвал”). Tam bohaterowie odnajdują nie tylko rozrywkę, ale zostają napojeni („Плесни теперь нам, голубчик дежурный, казенного чистяку (...).”), nakarmieni („Вечеряем, беседем.”), odziani („(...) дай нам хламиды какие-нибудь (...).”), „obdarowani” życzliwością i zrozumieniem. Sanitariusz, strzegący wejścia do kostnicy/Tartaru²⁷ w niczym nie przypomina bowiem przerażającego Cerbera, stojącego u wrót Hadesu. Przejmując ubranie – „kostiumy” po zmarłych („хламиды”²⁸) – przed opuszczeniem szpitala i wy-

²⁶ Patrz np. analiza tego fragmentu utworu Sokołowa z perspektywy, jaką wyznacza „дискурс волшебной сказки” – А. Атрощенко, op. cit., s. 300-301.

²⁷ Patrz znaczenie słowa „тартар”: „царство мёртвых”, „ад, преисподняя” (Кузнецов, op. cit., s. 1307).

²⁸ Słowo „хламиды” nie tylko odsyła czytelnika do swego greckiego źródłosłowu (z grec. chlamys, chlamydos – płaszcz): „w staroż. Grecji wierzchnia wełniana

ruszeniem w świat, bohaterowie sami stają się aktorami w wielkim *teatrze mundi*.

Zacieranie granicy między podmiotem a przedmiotem (zjawiskiem) może przebiegać również na styku metafory, dosłowności i form hybrydycznych:

(...) сквозь сон услышишь, как во дворе шепотом забредит дождь-машинист и вся земля, опьяненная, отравленная настоем осени Маша, горестно покорится ему, приемля его настырное мелкое семя. Позже **человекообразной тени** ее бродить по стене в поисках погремка спичек и папирос машиниста, (s. 212).

Sokołow nakłada na siebie w obrębie zdania obrazy, które rozmywają tradycyjne relacje między ludźmi, a zjawiskami (deszcz – ziemia, maszynista – Masza). W zamian tworzy nowe relacje, które konstytuują złożone, niejednorodne byty: deszcz-maszynista, ziemia-Masza, deszcz-nasienie. Podstawą przeniesienia znaczenia jest analogiczność gestu poddania, uległości (ziemia przyjmuje deszcz – Masza przyjmuje nasienie maszynisty) oraz wieloznaczność słowa „семя”²⁹. Symbolika seksualna interferuje z agrarną, a składnia analizowanego fragmentu generuje wielość możliwych odczytań:

- a) ziemia = upojona, zatruta wywarem jesieni Masza,
- b) ziemia i Masza, obie upojone, zatrute wywarem jesieni,
- c) Masza upojona, zatruta wywarem jesieni = ziemia.

Złożony, wielopłaszczyznowy jest również obraz „deszczu-maszynisty”, który może być odczytany zarówno jako:

szata męska do kolan, noszona przez jeźdźców i podróżnych (...).” – (W. Kopalinski, op. cit., s. 150), ale również do potocznego znaczenia tego wyrazu w języku rosyjskim: „2. Разг. Несуразная широкая и длинная одежда.” – (Кузнецов, op. cit., s. 1443-1444).

²⁹ Np.: „зачаток высшего растения”, „сперма”, „зёрна”, „зародыш” – (Кузнецов, op. cit., s. 1175).

- a) personifikacja deszczu,
- b) depersonalizacja maszynisty,
- c) hybrydyzacja – mokry od deszczu maszynista, jest „obrazem złożonym”, tzn. jednocześnie i deszczem i maszynistą.

W finale obrazu znika Masza, a pojawia się błakający się po ścianie „человекообразный” cień. Następuje odwrócenie zwyczajowej percepcji świata – człowieka zastępuje zjawisko. Innym przykładem takiego odwrócenia standardowego charakteru relacji między podmiotem a przedmiotem jest następujący fragment utworu:

(...) шагал неладно скроенный да крепко пошитый лихой военрук в подтяжках, предупредительно облачив стул в добросовестно отутюженный френч, (s. 272).

W przytoczonym opisie nauczyciela następuje odwrócenie ról: depersonalizacja podmiotu (nauczyciel) i personalizacja przedmiotu (krzesło). O nauczycielu przysposobienia obronnego mówi się w kategoriach krawieckich – tak, jakby był ubranie – nieładnie skrojonym, ale mocno, solidnie uszytym. Kontrastowo krzesło w sali wykładowej zostaje poddane personifikacji: nauczyciel odziewa je w „sumiennie wyprasowany frencz”³⁰.

Narzędziem eksponującym płynność granicy między przedmiotem a podmiotem staje się często w powieści również metonimia:

Рисовать пассажирскую станцию: (...) пивной ларек с чередой темных плащей и зеленых шляп (...), (s. 211-212).

Пробежав несколько строк, мундир небесного цвета впадает в неподдельную ажитацию: нет, вы только послушайте, господа (...), (s. 242).

³⁰ S. Sokołow, op. cit., s. 115. Fragment ten wywołuje np. skojarzenia z *Płaszczem* Nikołaja Gogola.

(...) при рассеянном свете копилки **полиставая Каруса Штерна** – некогда представительного, солидного, а теперь отощавшего, траченного курительными и бытовыми порывами, но и поныне достойно собой представлявшего единственный том этой скромной домашней библиотеки (...), (s. 245).

Z istoty swej, trop ten okazuje się niezwykle przydatny w kreowaniu świata „bez konturów”. Gry z metonimią obnażają zmienny, procesualny charakter elementów świata przedstawionego oraz ich wzajemne przenikanie, a także „kruchość” i umowność wszelkiej kategoryzacji. Metonimia, nie przestając być w powieści figurą stylistyczną, staje się figurą poznawczą – sposobem rozumienia i postrzegania rzeczywistości. Intensyfikację owej gry ilustrują następujące przykłady:

Ах, как кружится голова, пела в комнатах предосудительно ветреная **шансонетка**, и круглые фото ее, наклеенные на пластинки, вертелись, насаженные на патефонные кукуши, (s. 211).

Я люблю тебя, мой старый парк, перевернутая на другую сторону, совершенно заезженная и томная, признавалась **артистка** под лестницей, в усеченном чулане картонажного мастера (...), (s. 212).

Rozmywanie granicy między przedmiotem a podmiotem, płytą gramofonową a śpiewaczką, piosenką wykonywaną „na żywo” a odtworzaną z płyty, tekstem artystycznym a osobistym wyznaniem dokonuje się w powyższych cytatach dzięki maksymalizacji metonimii, aktualizacji intertekstu³¹ oraz wykorzystaniu wieloznaczności wyrazów (np. *заезженная артистка – заезженная пластинка*).

³¹ Początkowe, pogrubione przeze mnie w obu przywołanych fragmentach, frazy to cytaty ze znanych w byłym Związku Radzieckim piosenek. „Я люблю тебя, мой

Pisząc o znaczeniu metonimii w *Między psem a wilkiem* Mark Lipowiecki zwracał uwagę, że determinuje ona charakter metamorfóz, którym ulegają w powieści postacie: „(...) в этом романе метаморфозы, как правило, удивительно однокачественные. Они и совершаются здесь по метонимической, а не метафорической, логике: волк превращается в собаку; лис, привязанный к рельсам, – в Илью, к тем же рельсам точно так же привязанного; безногий точильщик – в хромого кустаря-кожевника (...)”³².

Postrzeganie świata jako wciąż od nowa konstytuującej się wielopłaszczyznowej struktury, której „migotliwa” tożsamość warunkowana jest przez nieustanne nakładanie się i przenikanie jej poszczególnych elementów, determinuje specyfikę świata przedstawionego powieści. Uwidacznia się to również w charakterze wzajemnych relacji form podawczych:

В нашу гавань, говорит, заходили корабли, большие, говорю, корабли из океана, в таверне, говорит, веселились моряки и пили, говорю, за здоровье атамана (s. 318).

старый парк” to początek refrenu popularnej w latach 50. piosenki *Старый парк* (muzyka: А. Островский, słowa: В. Бахнов і Я. Костоковський), którą w swoim repertuarze miała np. Klaudia Szulżenko (Клавдия Шульженко) – popularna radziecka artystka (śpiewaczka i aktorka). Natomiast „Ах, как кружится голова” to początek refrenu piosenki o miłości *Старые слова* (muzyka: О. Фельцман, słowa: Р. Рождественский), której słowa powstały na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku.

³² Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*, t. 2, op. cit., s. 407. Z kolei W. Potarow zauważa, że bohater-narrator *Zaitylszczyzny* Dziędzierewa: „(...) постоянно прибегает к метонимии (...). (...) метонимизирует, переименовывая «все на свете слова». Ни словечка в номинативной простоте! Вот не скажет Дзынзырела: «побежал на коньках по льду», а он выразится: «зашаракал на острых по гладкому»”. – В. Потаров, op. cit., s. 104.

W przywołanym fragmencie utworu naprzemiennosc wskaźników przytoczenia („говорит” – „говорю”) sugeruje zmianę „osoby mówiącej” (on – ja) i tym samym kreuje przestrzeń dialogu. Przedstawiona wcześniej scena spotkania w pociągu dwóch kalekich pasażerów pozwala sądzić, że są to ich kwestie, tzn. bezrękiego marynarza Albatrosowa (on) oraz beznogiego bohatera-narratora Ilii Pietrikieicza, jadącego ze szpitala (ja). Treść wypowiedzi, którą skłonni jesteśmy potraktować jako repliki Ilii, nie wnosi jednak zasadniczo nowych treści, nie jest to również równolegle przytaczana (opowiedana) historia Ilii. Stanowi raczej powtórzenie i uzupełnienie treści przekazywanych przez marynarza. Zwraca uwagę niezwykła regularność, rytmiczność, wręcz melodyjność tego quasi-dialogu, który formalnie jest jednym zdaniem. Dopiero dalszy rozwój narracji wnosi możliwość odczytania tego fragmentu jako specyficznego zapisu opowieści marynarza przeplatanej pasującą pieśnią, którą wykonuje, grając na harmonii Ilii. Jeśli wyrzucimy z tego fragmentu *verba dicendi*, a otrzymany tekst zapiszemy z podziałem na wersy:

В нашу гавань заходили корабли,
большие корабли из океана,
в таверне веселились моряки
и пили за здоровье атамана.

otrzymamy pierwszą zwrotkę bardzo popularnej swojego czasu w Związku Radzieckim piosenki *В нашу гавань заходили корабли*, która stanowi przykład tzw. „дворовой песни”. Okazuje się zatem, że analizowany fragment można potraktować jako „zamaskowaną” piosenkę³³, a rozmowę jako specyficzny duet mówiono-śpiewany.

³³ „Авторы песни не установлены. Появилась она, вероятно в эпоху НЭПа (1920-е годы) В начале 1990-х песня дала имя знаменитой радио-, а затем телепередаче Эдуарда Успенского и Элеоноры Филиной "В нашу гавань

Znamienne, że forma zapisu i sposób włączenia do narracji analizowanego fragmentu nie przesądzą na korzyść żadnej z przytoczonych interpretacji: czy jest to quasi-dialog „w pigułce”, tzn. opowieść marynarza na bieżąco ilustrowana piosenką Ilii, czy też piosenka Ilii zamaskowana wskaźnikami przytoczenia? Kontekst opisywanej sytuacji i dalszy rozwój narracji potwierdza jedynie, że Ilii podczas spotkania z marynarzem śpiewał i grał na harmonii. Gra sposobem prowadzenia narracji zaciera granice między instancjami mówiącymi oraz eksponuje niejasność hierarchii owych instancji – co jest przytoczeniem wypowiedzi marynarza, a co wypowiedzią bohatera piosenki? Co jest wypowiedziane przez Ilię jako nadrzędnego bohatera-narratora, a co jest przywołaniem wypowiedzi spotkanego w pociągu marynarza lub fragmentem piosenki? Samo pojawienie się tej partii narracji wywołuje konsternację. Poprzedzające zdanie sugeruje bowiem, że teraz swoją historię opowie marynarzowi Ilii Pietrikieicz: „Рекомендуюсь и я” (s. 318). Pojawia się natomiast opowieść-dialog-piosenka o marynarskim życiu, w której połączono dwie niehierarchizowane/równorzędne instancje mówiące („говорит” – „говорю”). Zdanie kolejne – „Все это так, черноморец сказал, но каснись-ка ты мне за любовь, перетрахни чуток музыку.” (s. 318) – uprawomocnia wersję, iż mamy do czynienia z piosenką, jednak specyfika jej przytoczenia nie usuwa wypowiedzi marynarza ani sytuacji dialogu. Nierozstrzygalność, złożoność, niejasność – oto elementy gry w sferze narracji współgrające z epistemologiczną i ontologiczną specyfiką świata przedstawionego utworu.

Włączanie do narracji fragmentów różnych piosenek (tzw. „дворовые песни”, „эстрадные”, „частушки”), wierszy czy dziecięcych wyliczanek, w taki sposób, że stają się one jej integralną

заходили корабли”, которая вызвала ренессанс старого дворового фольклора в России.” – (online) <http://a-pesni.org/dvor/vnachugavan.php>, [11.02 2012].

częścią, powtarza się w powieści wielokrotnie. Warto przywołać chociażby jeden przykład. Rzecz dotyczy spotkania w pociągu Pii Pietrikieicza i inspektora-„brata”. Zaproszony do przedziału inspektora Ili gra na harmonii i śpiewa. Ili gra, a inspektor opowiada: o polowaniu, o tym, jak ukradziono mu niedawno w pociągu buty myśliwskie, o tym, jak kiedyś kochała się w nim pracownica kolei, a on wtedy młody i głupi nie docenił tego uczucia, jak dziewczynę tę znaleziono później na torach, itd. Historie z życia inspektora-„brata” przeplatane są fragmentami pasującymi do opowiadanych sytuacji piosenek. Np. zwrotki piosenki *На Тихорецкую* eksponują motyw podróży (pożegnanie, odjazd pociągu, smutek) oraz szczerych rozmów o życiu przypadkowo spotykających się w pociągu ludzi. Z kolei wersy ze znanej piosenki z czasów II wojny światowej (1943) pt. *Над синим Доном* aktualizują motywy związane z tęsknotą za utraconą miłością, rozdzielenie z ukochaną:

Растянул я меха, а инспектор описывает. Он описывает – я пою. **На Тихорецкую**, я пою, **состав отправится, вагончик тронется, перрон останется, стена кирпичная, часы вокзальные, платочки белые, глаза печальные.** Ух, нормальная, брат горевал. Я пою – он докладывает. Про охоту, про то, (...)как (...) ботинки его охотничьи на подступах к Жмеринке внаглую из вагона снесли. Или про то, как загляделась на него в его молодости персона, служившая на энском разъезде, (...) а поручик, в те годы корнет – ноль внимания. **Начнет расспрашивать купе курящее про мое прошлое, про настоящее, налью с три короба – пусть поражаются, с чем расспрошались я – их не касается.** (...) Вот и нашли ее, говорит, под насыпью. **Откроет душу всю матрос в тельняшечке, как тяжело-то жить ему, бедняжечке, сойдет на станции и не оглянется, вагончик тронется – перрон останется.** Пел и мучился: ласточка ты моя, на кого покинула, сына забрав и фамилию обменяв ему и себе, и где вы оба сейчас – кто вас ведет.

На берег Дона, на на ветви клена, на твоей заплаканный платок.
Величали тебя по баракам – Орина Неклина, чья теперь ты, какого,
положим, Паклина? (s. 309-310)³⁴.

Procesualność i hybrydyczność świata „pomiędzy” oddaje Sokołow także przy pomocy wariantywnych powtórzeń na różnych poziomach tekstu. Powracają w różnych realizacjach np. wątki i motywy (np. motyw uwiedzenia – Oriny, wychowanki babuli szmaciarki, dziewczyny z opowieści marynarza Albatrosowa), sytuacje (np. Iiia przywiązany do torów, lis znaleziony na torach przez Orinę, Orina ratująca Iię-lisa³⁵; Paweł wysyłający Piotra po drożdże do miasta, Piotr wysyłający Pawła, Skrzydłobył wracający „на кордон” bez drożdży; wspomniany już powrót myśliwych z polowania), postaci (Orina – „непонятная незнакомая” – dama – „Вечная Жизнь” – duch zmarłej Oriny – Maria – „слабоумная девочка”)³⁶, miejsca (ekstremalnym przykładem są np. transformacje w tekście nazwy wsi Małokulebiakowo: „Малокулебяково” – „Мыломукомолово” – „Милокурелемово” – „Малокулелёмово”), zdania („(...) некто нетрезво бьет в бубен” w *Оповієсті товиецькей*; „Некто с бубном бредет перелесками” w *Записке V*, „Октябрь”), frazy-zaklęcia (np. „У сороки боли, твердит, у вороны боли, говорит, у Ильи заживи, заговаривает.” – zaklinanie, które wypowiada w *Зайтыльськыźnie* ratująca Iię Orina, powraca w *Записке XI* pt. „Заговор” – „У

³⁴ W tym fragmencie pogrubiono włączone w opowieść fragmenty piosenek.

³⁵ „Лисом бедньемким величала Илью несносного (...). (...) было мне с тобой, как земле с травой, говорит, и нестрогость мою запомнуй – минуло, зажило, зубы острые, хвост долгий. Перепутала ты, мать, что-то путаешь, неужели всерьез я на лиса смахивал”, (s. 326).

³⁶ Mark Lipowiecki zauważa np., że dla kompozycji powieści Sokołowa, niezwykle ważny jest: „мотив родственности всех со всеми через множество опосредующих звеньев (...)” – Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *op. cit.*, s. 407.

Сороки – боли, у Вороны – боли, /У Собаки – быстрой заживи”), a nawet pojedyncze wyrazy (np. „бобылка”, „стеклотара”, „кубарэ”: „Мне бобылка одна (...) сошелся с нею (...) лишь бы иметь пристанище (...).” – *Zaitylszczyzna*, „Бобылка спит, наевшись киселю./ Пусть снится ей, что я ее люблю.” – *Zapiski nałogowego myśliwego*).

Szczególne miejsce wśród wariantywnych powtórzeń zajmują transformacje, które przydarzają się w tekście Sokołowa słowom³⁷. Bogactwo gier językowych³⁸, np. wykorzystanie wieloznaczności i homonimii³⁹, paronomazji⁴⁰ i aliteracji⁴¹, gra znaczeniem dosłownym i metaforycznym⁴², paralelizm składniowy⁴³ i semantyczny, na-

³⁷ „Слово для этого автора не является носителем определенного, самостоятельного значения. Оно, скорее, находится на пересечении разных значений, что позволяет давать ему разнообразные толкования.” – Т. Д. Брайнина, *Языковая игра в произведениях Саши Соколова*, w: *Язык как творчество*, Москва 1996, s. 277.

³⁸ Szczególnie obfitują w nie intertekstualne i parodystyczne *Zapiski nałogowego myśliwego*.

³⁹ „Различные языковые эксперименты Саши Соколова, связанные с актуализацией омонимии, полисемии и паронимии, обычно не являются единичными, а образуют целые группы (...).” – op. cit., s. 277.

⁴⁰ Patrz, np.: „Навешаем с устатку путейную тут питейную – лечимся.” (s. 246); „В кандалах не попишешь, поручик кивал, в Кандалакше-то.” (s. 249); „(...) ходим вокруг да около и отходим в отхожие промысла.” (s. 199); „Выйдешь, выпишешься – изметелит тебя метелица, словно метельщик поганой метлой.” (s. 237)

⁴¹ Patrz., np.: „(...) пошел этим шобером шуровать, то шархнуло – полный кошмар.” (s. 312).

⁴² Patrz. np.: „Пламень, в принципе, надо б на вас известь, но пока погожу, потому что и я же хорош, сам не лучше – с одной прописан, хозяйство веду, а по другой пламенею.” (s. 308); „Я катил восвоаяст, и вихорь слезу вышибал, и она же катилась радостно.” (s. 304).

⁴³ Szczególnie ciekawą realizacją paralelizmu składniowego, czasami również semantycznego, są fragmenty powieści nawiązujące do stylu popularnego w XVI-wiecznej literaturze rosyjskiej (tzw. „плетение словес”). Nawiązania do tego stylu pojawiły się już w *Szkole dla głupków*.

ruszanie zasad gramatycznych i ortograficznych⁴⁴, współtworzą efekt wariabilizmu i wielopłaszczyznowości kreowanego przez pisarza świata. Na przykład nagromadzenie określeń skradzionych kul Ilii Pietrikieicza, pojawiające się w wypowiedzi Kryłobyłowa, buduje specyficzny „ciąg synonimiczny”, ustanawiając związki (semantyczne) między tworzącymi go wyrazami i czerpiąc z różnych rejestrów stylistycznych języka:

Инвентарь же – его, не его – как докажешь? – торчал непотребно в красном углу, под Скорбящей. Значит, **снасти-то** эти и сунули, и снесли (...). Теперь на досугах невольных мозгуо: не из-за тех ли **опор** егеря Илюху-то ухайдокали, а он – гончаков (...). Так мозгуо (...), а все сходится: не иначе – точильщикивы **клюшки** в тот раз погребли (...), (s. 346).

Ważną rolę w budowaniu specyficznego klimatu powieści odgrywają przewijające się przez wszystkie części *Między psem a wilkiem* lejtmotywy: zmierzchu, świtu, lampy, psa i wilka, kolei żelaznej, mielenia...⁴⁵ Podlegają one, podobnie jak inne elementy tekstu, mechanizmowi interferencji, np. w *Zaitylszczyźnie* Orina kąpie się w promieniach zorzy, jak w stawie, natomiast w *Opowieści* nadchodzący świt ukazany jest m.in. jako detronizacja Selene – bogini księżycy.

Na pierwszy rzut oka poszczególne grupy rozdziałów w powieści Sokołowa bardzo się różnią, np. sposobem prowadzenia narracji

⁴⁴ Np. końcówka -ие zamiast -ье: „Ведь, что такое несчастье и что такое счастье, когда задаться на миг? Несчастье – это если нет счастья, а счастье, Оря, это если несчастья нет.” (s. 235); zamiana zerowej końcówki fleksyjnej rzeczowników г. ж з w mianowniku, na końcówkę -а/-я: „мадама эта”, „Вечная Жизнь зашла” (s. 327); tworzenie błędnej formy М l.mn. rzeczowników z supletywną osnową: „все человеки” (co można też uznać za aktualizację formy archaicznej, s. 329), i in.

⁴⁵ Pisze o tym np. Дж. Смит, op. cit. (online).

(dominacja skazu, narracji „skazopodobnej” i asocjacyjności w *Zaitylszczyźnie*; narracja „bezpodmiotowa”, fragmentaryczna i „mozaikowa” oraz wielość instancji narratorskich w *Opowieści łowieckiej* i *Obrazkach z wystawy*), typem bohatera („prosty” włóczęga i nędzarz, kaleki ostrzyciel, jurodiwy i prorok – Ilia Pietrikieicz w *Zaitylszczyźnie*; artysta, poeta i filozof, poszukujący i refleksyjny – Jakub Pałamachtierow w *Opowieści łowieckiej*), leksyką i estetyką (żywiół mowy potocznej w *Zaitylszczyźnie* – familiarność, wulgarność, bogactwo frazeologii a przewaga języka literackiego w *Opowieści...* – wyszukany styl, wyrazy książkowe, zapożyczenia, poetyzmy. Pomimo tego pierwszego wrażenia, konsekwentnie realizowana na różnych poziomach tekstu strategia rozmywania granic i problematyzowania różnic łączy je w jedną, paradoksalnie jednorodną w swej heterogeniczności rizomatyczną strukturę⁴⁶. Rizomatyczny charakter powieści *Między psem a wilkiem* przejawia się zatem jako manifestacyjny brak hierarchii, związek wszystkiego ze wszystkim, naruszanie wszelkich binarnych opozycji ujmujących świat poprzez przeciwieństwa, kontrasty. Efektem jest amalgamat wpływów i zależności, procesów i przemian.

⁴⁶ „Ризома – фр. Rhizome – специфич. форма корневища, не обладающая четко выраженным центральным подземным стеблем. Термин (...) разработан в кн. Ж. Делеза и Ф.Гваттари „Ризома” (...)” - И. П. Ильин, hasło *Ризома*, w: *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический словарь*, науч. ред. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова, Москва 1999, s. 262. Także – „понятие философии постмодерна, фиксирующее принципиально внеструктурный и нелинейный способ организации целостности, оставляющий открытой возможность для имманентной автохтонной подвижности и, соответственно, реализации ее внутреннего креативного потенциала самоконфигурирования.” – М.А. Можейко, hasło *Ризома*, w: *История философии. Энциклопедия*, ред. naukowa А.А. Грицанов, Минск 2002, s. 883.

Świat powieści Sokołowa, determinowany przez mechanizmy szeroko rozumianej gry⁴⁷, wciąż wymyka się czytelnikowi, odpycha go i przyciąga, zwodzi i kusi. Fascynująca poetyka świata „pomiędzy”, na styku różnych jakości i kategorii, budowana w oparciu o wielopłaszczyznowe interferencje zmienia tekst w pulsujący „życiem” tygiel, generujący wciąż nowe znaczenia i możliwości interpretacji.

⁴⁷ W eseju *Kluczowe słowo literatury* (*Ключевое слово словесности*) Sokołow pisze: „(...) я произошел из той литературной среды, где как стократно важней и лелемей, нежели что.” – С. Соколов, *Тревожная куколка*, op. cit., s.154. Natomiast w wywiadzie udzielonym pisarzowi Wiktorowi Jerofiejewowi stwierdza: „Литература для меня – игра, не в обыденном смысле, а в высоком и серьезном – Игра. Литература, можно и так, – искусство обращения со словом.” – В. Ерофеев, *„Время для частных бесед...”*, op. cit., s. 198.

Sokołowa gry z czasem

„Что говорить, время у нас – главбух,
главбог, поганое идолище”

Sasha Sokolov, *Знак озарения*¹

„(...) podejrzewam, że czas albo w ogóle nie
istnieje, albo jest pojęciem mglistym (...).”

Arystoteles, *Fizyka*²

Po lekturze powieści *Między psem a wilkiem* Saszy Sokołowa trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem Władimira Potapowa, że największą zagadką w powieści, kluczem do wszystkiego jest czas³.

¹ С. Соколов, *Знак озарения*, w: *Тревожная куклолка*, Санкт – Петербург 2007, s. 101.

² Arystoteles, *Fizyka*, tłum. Kazimierz Leśniak, w: *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1990, s. 104. Swoje wątpliwości odnośnie samego istnienia czasu Arystoteles wywodził z następującego rozumowania: „Bo oto jedna jego część przeminęła i już jej nie ma, podczas gdy inna dopiero będzie i jeszcze jej nie ma... co składa się z nieistniejących części, nie może uczestniczyć w bycie.” – op. cit., s. 104.

³ „Время – самая большая загадка в романе, ключ ко всему” – В. Потопов, *Очарованный точильщик*, „Волга” 1989, nr 9, s. 105. Sam autor powieści w wywiadzie udzielonym innemu znanemu współczesnemu rosyjskiemu pisarzowi Wiktorowi Jerofiejewowi, przyznał, że powieść *Między psem a wilkiem*, podobnie jak wcześniejsza *Szkoła dla głupków*, związana jest z filozofią czasu: „Подобно Школе роман связан с философией времени.” – В. Ерофеев, *Время для частных бесед...*, op. cit., s. 198.

Już pierwsze zdanie tekstu eksponuje tę kategorię, wskazując tym samym na jej znaczenie dla konstrukcji utworu⁴:

Месяц ясен, за числами не уследишь, год нынешний, (s. 199, *Затильщина*).

Ten temporalny obraz otwierający czytelnikowi świat Zaityl-szczyzny skrywa w sobie kosmiczną perspektywę, paradoks i strategię gry⁵. Spotykają się w nim bowiem i nakładają różne płaszczyzny, wyznaczone przez grę wieloznacznością wyrazów, znaczeniem dosłownym i metaforycznym, konkretem i nieokreślonością, terażniejszością i wiecznością. Syntaktycznie jest to zdanie współrzędnie złożone bezspójnikowe, składające się z trzech równorzędnych, a przy tym krótkich, zwartych części, które aktualizują w świadomości czytającego tradycyjny sposób umiejscawiania wydarzeń w czasie (oczywiście z niewielkim przestawieniem: miesiąc, dzień, rok). Wprowadzają także niezwykle ważne dla tekstu (w perspektywie gry) kategorie liniowości i cykliczności. Ramy liniowości wyznaczone chociażby przez sam format daty zderzają się z jego nietypowym wypełnieniem i podlegają zawieszeniu. Próba ustalenia, kiedy dokładnie rozpoczyna się opowieść, kończy się niepowodzeniem. Okazuje się, że wszystkie temporalne określenia zgromadzone w tym inicjalnym zdaniu: miesiąc, dzień, rok, to tylko puste skorupy, pozornie wyznaczające orientacyjne punkty na mapie czasu. Na przykład określenie „год нынешний” („rok obecny, współczesny, niniej-

⁴ Warto wspomnieć tu o tym, co pisał Sokołow o roli pierwszego zdania w utworze: „(...) сравню первую фразу прозаического произведения с нотой, взятой настройщиком на камертоне, с символическим ключом, которым определяют тональность грядущей музыки.” – С. Соколов, *Тревожная куколка*, op. cit., s. 153.

⁵ Kategoria czasu jest zatem od samego początku umieszczana w przestrzeni gry.

szy”) bez dodatkowych szczegółów nabiera cech uniwersalnych: to może być każdy rok, rok, w którym Ilija Pietrikieicz pisze swój list-Zaitylszczyżnę czy rok, w którym czytasz tę opowieść czytelniku. Taka konstrukcja rozmywa znaczenie pojęcia terażniejszości, nadając jej cechy nieokreśloności i uniwersalności – generuje czasoprzestrzeń wiecznego „teraz”, wciągając w nią uczestnika lektury.

Sytuację komplikuje gra wieloznacznością wyrazu „месяц”, który może oznaczać w tym zdaniu zarówno ‘miesiąc’, jak i ‘księżyc’. Z jednej strony zestawienie wyrazu „месяц” w szeregu z wyrazami „числа” i „год” aktywizuje znaczenie ‘miesiąc’, z drugiej – dodanie krótkiej formy przymiotnika „ясны” w funkcji orzecznika orzeczenia imiennego przywołuje znaczenie ‘księżyc’⁶. Wówczas wyrażenie „месяц ясен” znaczyłoby ‘księżyc jest jasny’. W przypadku takiego odczytania (które wydaje się równie uprawnione co ‘miesiąc jest jasny’⁷) problematyczne staje się znaczenie kolejnego fragmentu analizowanego zdania: „за числами не уследишь”.

⁶ Por. charakterystyczne dla twórczości ludowej określenia księżycza – „ясный месяц”, „ясен месяц”. Patrz np. К. С. Горбачевич, *Словарь эпитетов русского народного языка*, Санкт-Петербург 2000, (hasło: месяц), s. 102. W słowniku tym wyrażenie „ясный месяц” posiada kwalifikator „нар.-поэт.” Nie bez znaczenia dla gry pojęciem terażniejszości (określoności) jest również zabarwienie stylistyczne, jakie wnosi krótka forma przymiotnika: „(...) краткие формы называют не постоянный, пассивный признак как отвлеченную категорию, а признак переменный, конкретный, развивающийся во времени (...)” – И.Б. Голуб, *Стилистика русского языка*. Учеб. пособие, Москва 1997, (online) <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook028/01/part-022.htm#i6219>, [22.02.2012]. W tym kontekście wyrażenie „месяц ясен” należałoby odczytywać jako ‘księżyc jest jasny teraz, w tej chwili’.

⁷ Należy zwrócić uwagę także na wieloznaczność wyrazu „ясный” – ‘отчётливый, хорошо видимый, слышимый’; ‘несомненный’, ‘погожий’ (*Wielki multimedialny słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski PWN*, Warszawa 2006, (wersja 1.0 CD-ROM). Ze względu na pozycję tego wyrazu względem podmiotu w zdaniu (postpozycja) oraz jego funkcję gramatyczną pojawia się możliwość odczytania frazy „месяц ясен” np. jako ‘miesiąc jest wiadomy, (tzn. wiadomo o jaki miesiąc chodzi)’, albo ‘księżyc jest dobrze widoczny’.

Z jednej strony bowiem fraza ta wskazuje na zagubienie opowiadacza w czasie linearnym⁸, (co współgra z sygnalizowaną już w tytule powieści specyfiką świata „pomiędzy”), z drugiej – dni, daty, liczby⁹ stają się „gwiazdami na niebie”, które trudno dojrzeć przy jasnym księżycu. Otwiera to perspektywę kosmiczną, wieczną, a zatem w pewnym sensie bezczasową. Odczuwanie czasu, którego bohater-narrator nie jest w stanie „ogarnąć”, okiełznać poprzez tradycyjny porządek – chronologię, nakłada się na obraz człowieka zagubionego nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni¹⁰. Jednostki miary czasu stają się równie odległe i niezrozumiałe, co gwiazdy. Chodzi zatem nie tyle o konkretny czas opisywanych wydarzeń, co o jego specyfikę.

Gra z oczekiwaniami czytelnika rozciąga się zarówno na zapożyczaną przez formułę określania czasu – liniową koncepcję czasu (chronologia), jak i na osobę/tożsamość bohatera-narratora: pierwsze zdanie powieści sugeruje bowiem pojawienie się „kronikarza”¹¹, ko-

⁸ Polskie tłumaczenie utworu nie oddaje podmiotowego wymiaru, eksponuje po prostu chaos. Aleksander Bogusławski przetłumaczył tę frazę następująco: „w dniach zamęt” – S. Sokołow, *Między psem a wilkiem*, op. cit., s. 9. Patrz jedno ze znaczeń wyrazu „число”: „2. День месяца в порядковом ряду других дней.” – *Большой толковый словарь русского языка*, глав. ред. С. Кузнецов, Санкт-Петербург 1998, s.1480.

⁹ Patrz wieloznaczność wyrazu „число”: ‘liczba’, ‘dzień’ (wskazany), ‘data’, ‘grono / poczet’. *Wielki multimedialny słownik...*, op. cit.

¹⁰ Bohaterowie powieści wielokrotnie sygnalizują swoje zagubienie w czasie i w przestrzeni, a także poczucie nierealności otaczającego ich świata. „Zatерялся (... я в сумерках” – przyznaje Ilia Pietrikieicz. Natomiast Jakuba Pałamachtierowa nie opuszcza: „шмягающее ощущение, что все вокруг в нашем неразрешимом здесь происходит и существует лишь якобы”, (s. 245). Oczywiście jest to efektem konstrukcji czasu w utworze, która podporządkowana jest, charakteryzowanej już we wcześniejszych podrozdziałach pracy, poetyce świata „pomiędzy”.

¹¹ Z rolą kronikarza, dziejopisa współgra odcień znaczeniowy/stylistyczny jaki wnosi krótka forma przymiotnika (podniosłość, kategori czność) oraz jej książkowy charakter, a także fakt, że używa się tej formy w celach archaizacji. Historycznie są to przecież formy wcześniejsze, przymiotniki pełne pojawiły się

lejne – wprowadzając epistolarną ramę komunikacyjną („Гражданину Сидор Фомичу Пожилых с уважением Зынзырелы Ильи Петрикеича Заитильщина”) – „petenta” (w trakcie dalszej lektury dowiadujemy się przecież, że Ilija zwraca się z prośbą/skargą do sędziego śledczego pana Pożyłych). Nieco dalej, w tym samym akapicie tekstu, Ilija nazywa siebie również „korespondentem” [„(...) бобылье и уроды нападобие Вашенского корреспондента звенят и крутятся на зеркаде вод (...)”, s. 199] – stawiając się w roli współpracownika, wysyłającego reportaże z terenu, lub po prostu osoby utrzymującej kontakt listowny. W późniejszych partiach utworu Ilija Pietrikieicz wielokrotnie mówi o sobie jako o proroku [„(...) в кубарэ задвигаюсь я, собственной своею персоной, пророк, час один светлый спроворивший в июле-месяце у христиан (...)”, s. 227.] Natomiast *Ostatnie uwagi* nieoczekiwanie okazują się pośmiertnymi rozważaniami bohatera. Role te (kronikarza, petenta, korespondenta, proroka, człowieka, który przekroczył granice śmierci¹²) współtłoczą w tekście *Zaitylszczyzny*, wprowadzając różne wymiary czasowe i jednocześnie zacierając granice między nimi. Przyjrzyjmy się im zatem dokładniej.

Po pierwsze – dystans czasowy i spojrzenie wstecz kronikarza. Bohater opisuje różne groteskowe historie, przedstawiające koleje życia mieszkańców *Zaitylszczyzny*, np.: smutne losy Mikołaja zwanego Niebożęciem, jegra Manuła, Gurija-Myśliwego, pechowego rybaka Mikołaja z Płosek, buchaltera „Fiodora nie Fiodora, a jakby

w różnie. Patrz np. Д. Э. Розенталь, Е. В. Джанджакова, Н. П. Кабанова, *Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию*, Москва 1999, (online) <http://www.evartist.narod.ru/text1/20.htm>, [26.02.2012].

¹² To tylko niektóre z „twarzy” bohatera-narratora *Zaitylszczyzny*. Skoncentrowałam się na tych, które moim zdaniem odgrywają ważną rolę w sposobie odczuwania i artykułowania czasu.

Piotra. A już Jegora to na pewno¹³, itd. Kroniki¹⁴ życia poszczególnych postaci składają się na obraz zbiorowości. Powstaje (przed oczami czytelnika „przewija się”) zadziwiająca plejada kalek, nędzarzy, pijaków, zajadłych amatorów wyścigów na zamrożonym lodzie, „wolnych duchów”, oryginałów i dziwaków, nieszczęśników dzielnie dźwigających brzemię swego losu.

Po drugie – „tu i teraz” piszącego list-skarżę petenta. Dzięki wyrazistej figurze bohatera-narratora wkracza do powieści żywioł subiektywizacji nie tylko czasu, ale i przestrzeni. Ilia „tka” swoją opowieść według wewnętrznego zegara, który hierarchizuje zdarzenia zgodnie z ruchem wskazówek uczuć i emocji. Ważne dla bohatera sytuacje, stany, miejsca i wydarzenia (np. miłość do Oriny, zdrada ukochanej, kąpiel w stawie, próby odzyskania kul, wyobrażona wyprawa po grzyby/jagody z panem Pożytych...) powracają wielokrotnie w tych samych, bądź podobnych zestawieniach, np. w porządku asocjacji, dygresji czy analogii. Bohater obdarzony jest niezwykłym darem postrzegania różnych płaszczyzn czasowych jednocześnie, co sytuuje go poza czasem pojmowanym jako linia ciągła o określonym wektorze. Swoista władza Ilia Pietrikieicza nad czasem polega nie tylko na swobodnym operowaniu płaszczyznami czasoprzestrzennymi, (patrz np. analiza gry symultanicznością w podrozdziale *Narracja jako przestrzeń gry*), ale i na twórczym potencjale opowiadacza¹⁵ (uwagi metatekstowe, np. odnośnie gatunku wypowiedzi, sygnalizowanie trudności z którymi musi zmierzyć się „adresat”, sformułowania wartościujące, wyczulenie na reakcję odbiorcy).

¹³ Patrz: S. Sokołow, *Między psem...*, op. cit., s.17.

¹⁴ Np. historia życia „prawdziwego pechowca” Mikołaja Niebożęcia wprost zostaje nazwana przez bohatera-narratora „kroniką” – „Хроника его невезухи, если не возражаете, какова?” – Саша Соколов, *Между собакой и волком*, op. cit., s. 201.

¹⁵ Ujawniają się w ten sposób kompetencje autorskie bohatera-narratora, który jest nie tylko „częścią” opowieści, ale i jej świadomym twórcą.

Po trzecie – opowieści-relacje korespondenta. Opis, opowiadanie unaoczniające niwelujące na płaszczyźnie narracji faktyczny dystans czasowy między wydarzeniami. Ranga aktualności traktowana jest przez bohatera z dużą swobodą i nadawana arbitralnie różnym wydarzeniom. Gra dystansem czasowym i perspektywą opisu stają się jednym ze sposobów burzenia liniowego układu zdarzeń oraz naruszania następstwa czasowego w powieści.

Po czwarte – czas mityczny¹⁶ świętego szaleńca – jurodiwego („Открытие своих матери и отца, штатных юродивых (...)”, s.307) i eschatologiczna perspektywa proroka (Ilia, karci i ostrzega jak starotestamentowy prorok – „Горе, горе тебе, Городнище с окрестностями, все вокруг и пустое и ложное”, s. 303); niejednokrotnie słyży „głos” przepowiadający mu przyszłe wydarzenia – „Голос был мне: имей в виду, учредят в грядущие сроки фабричку (...)”, s. 265; wygłasza wigilijne „kazanie-wyznanie” do spółdzielczej braci – „сказанул я коллегам сочельную исповедь-проповедь”, s. 307.

Z tym wymiarem istnienia bohatera łączy się charakterystyczny sposób określania i pojmowania czasu. Ilia identyfikuje upływ czasu przy pomocy kalendarza świąt religijnych sytuując się tym samym poza czasem historycznym (linearnym):

¹⁶ Nazywam tu czas religijny czasem mitycznym, w takim znaczeniu o którym pisał Mircea Eliade: „Doświadczenie religijne chrześcijanina opiera się na naśladowaniu Chrystusa jako wzorcowego modelu, na liturgicznym powtarzaniu Życia, Śmierci i Zmartwychwstania Pańskiego oraz na współczesności chrześcijanina wobec *illud tempus* (...). A przecież (...) naśladowanie ponadludzkiego modelu, powtarzanie wzorcowego scenariusza i przerwanie świeckiego czasu poprzez otwarcie na Wielki Czas stanowią zasadnicze cechy „zachowania mitycznego” (...)” – M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. Krzysztof Kocjan, Warszawa 1994, s. 20-21.

(...) гребень – однажды я пригляделся – не тот, я который на **Воздвиженье**¹⁷ презентовал, (s. 207).

(...) я от **Пасхи**¹⁸ до **Покрова**¹⁹ щеголяю босиком (...), (s. 232).

Шел, (...) из-за всеобщей реки, выдвигаясь в **Сочельник**²⁰ от Гурия, с его похорон”, (s.304).

Понапраслины не стерпел, распустил я тем **Сретеньем**²¹ руки, но и приятельница в долгу не осталась (...), (s. 308).

Поначалу не беспокоили (...), но ближе к **Успению**²² закутали, и поощрение кончилось, (s. 323).

Należy zaznaczyć, że w historii Ilii Pietrikieicza uwydatnione zostaje zarówno cykliczne (porządkowanie zdarzeń według kalendarza religijnego), jak i niecykliczne (eschatologia) pojmowanie czasu – Iliа po śmierci oczekuje Królestwa Niebieskiego („Царствия Небесного дожидаемся”, s. 345).

Po piątę – spojrzenie spoza czasu, „по истечении дней”. Pozagrobowe życie Ilii niczym się praktycznie nie różni się od jego dotychczasowej egzystencji. Trapią go te same problemy (poszukiwanie skradzionych kul), odwiedzają znajomi z „tamtego” świata, powstaje ostatni list do pana Pożyłych. Nie zmienia się także nadrzędna dla ontologii i epistemologii świata przedstawionego powieści „szara godzina” – [„(...) синим часом, прохлаждаемся кое с кем на портомойных мостках – сумерничаем”, s. 345]. Sytuacja

¹⁷ Podwyższenie Krzyża Pańskiego.

¹⁸ Wielkanoc.

¹⁹ Święto Opieki Przenajświętszej Bogarodzicy.

²⁰ (*Рождественский*) Wigilia lub (*Крещенский*) wieczór Trzech Króli.

²¹ Święto Spotkania Pańskiego.

²² Zaśnięcie / Wniebowzięcie Przenajświętszej Bogarodzicy.

„zmierzchu” eksponuje charakterystyczną dla powieści Sokołowa płynność, umowność granicy między bytem a niebytem:

(...) граница между бытием и небытием представлена как проницаемая в обе стороны (...).²³

Zatem sama konstrukcja bohatera, tzn. wielość jego temporalnych ról, ukazująca różnorodność pojmowania i przeżywania przez niego czasu podkreśla: wielowymiarowość czasoprzestrzeni tekstu (określoność – nieokreśloność, konkret – uniwersalizacja, wymiar realistyczny – mitologizacja), wieloaspektowość spojrzenia i prezentacji kategorii czasu w powieści (kronikarz, petent, korespondent, prorok, zmarły), przenikanie się wymiarów czasowych (przeszłość – teraźniejszość – przyszłość), problematyzujące dzielące je różnice (liniowość – cykliczność, skończoność – wieczność, czas – bezczas).

Pojawiający się w dalszych partiach tekstu motyw ludzi-gwiazdozbiorów, może zostać odczytany jako sposób wpisania ludzkiego istnienia w kosmiczną perspektywę, ale też jako próba mitologizacji (oczywiście z parodystycznym dystansem) świata Zaitylszczyzny:

Там, по правую руку, Стожары-пожары горят, тут, по левую, – Крылобыл, косолапый стрелок, пули льет. Позади у меня Медицинские Сестры, впереди – Орина-дурина и чадо ее Орион. Много бродил я по мироколице и много созвездий определил. Есть созвездье Бобылки, (...) есть Поручики, Бакенщики,

²³ Е. А. Яблоков, „Нашел я начало дороги отсюда – туда” (О мотивной структуре романа Саши Сололова „Между собакой и волком”), w: *Литература „третьей волны” русской эмиграции, Сборник научных статей*, редактор-составитель В. П. Скобелев, Самара 1997, (online) http://netrover.ru/lit3wave/5_3.htm, [5.04.2013].

Инспектора. Есть Запойный Охотник (...). Не волнуйтесь, наблюдается посреди нас и созвездие Пожилых (s. 263-264).

W nazewnictwie gwiazdozbiorów nakładają się różne porządki: mitologiczny, nawigacyjny, zoologiczny²⁴. W analizowanym cytacie zwraca uwagę lokalizacyjna funkcja gwiazdozbiorów Zaitylszczyzny (prawo-lewo: „по правую руку” – „по левую”, tył-przód: „позади” – „впереди”). Punktem odniesienia staje się bohater-narrator („Точильщик, кустарь посторонних солнц”, s. 263). Tworzy on mapę nieba poprzez specyficzne rzutowanie – bohaterowie *Zaitylszczyzny*, np. Skrzydłobył, Orina, Nałogowy Myśliwy, pan Pożytych, otrzymują swoje „odpowiedniki” na niebie. W efekcie powstaje wrażenie lustrzanego odbicia, które rozmywa granice między niebem a ziemią, chaosem a kosmosem, znanym a nieznanym, dalekim a bliskim, skończonością a nieskończonością. Projekcja ta łączy w sobie przeciwstawne tendencje, ponieważ jest nie tylko sposobem mitologizacji otaczającego bohatera świata, ale również jego demitologizacją. Działanie to nosi (bowiem) znamiona świadomości iluzoryczności, wtórności i sztuczności perspektywy, z której ta próba jest podejmowana²⁵. Świadomość tę ujawnia ironiczny, degradujący ludzki gwiazdozbiory charakter opisu: mędrzec i myśliwy Skrzydłobył jawi

²⁴ Mamy nazwy gwiazdozbiorów nawiązujące do starożytnych bogów i herosów (np. Perseusz, Orion, Herkules) upamiętniające ich czyny (np. Lew, Hydra, Strzelec, Centaur na cześć wykonanych przez Herkulesa prac). Istnieje grupa gwiazdozbiorów, nazwy których odzwierciedlają kolejne etapy postępu technicznego (np. Teleskop, Zegar, Cyrkiel, Mikroskop) oraz takie, które wskazują na ich umiejscowienie na sklepieniu niebieskim (np. Krzyż Południa, Korona Północna). Licznie reprezentowana jest też grupa gwiazdozbiorów o nazwach zwierząt (np. Wąż Morski, Mały Lew, Psy Gończe). O dziejach gwiazdozbiorów i ich związkach z mitologią, odkryciami geograficznymi i rozwojem cywilizacji patrz np. Josp Kleczek, *Nasze gwiazdozbiory*, Warszawa 1982.

²⁵ Patrz np. charakterystyczne dla postmodernizmu twierdzenia o chaosie jako o prymarnym stanie bytu; o wtórności wszelkiego porządkowania, harmonii.

się jako koślawy strzelec, a Orina – *femme fatale* Zaitylszczyzny, zostaje przedstawiona jako Orina-głupina. Uwzniesienie bohaterów, przez sam fakt „umieszczenia” ich na sklepieniu niebieskim zderza się zatem z ich deprecjonowaniem. Włączenie ludzkiego istnienia w wymiar kosmiczny przywołuje także aspekt cykliczności – gwiazdozbiory wszak przesuwają się regularnie na niebie w rytmie dobowym i rocznym.

Liniowość w *Między psem a wilkiem* jest na różnych płaszczynach tekstu konsekwentnie burzona: alinearność fabuły, kilka wariantów rozwoju poszczególnych wątków, równoprawność owych wariantów i, co za tym idzie ich nierozstrzygalność, asocjacyjny, a nie teleologiczny rozwój fabuły, przemieszanie płaszczyn czasoprzestrzennych, aż do absurdyzacji linearności poprzez grę symultanicznością wymiarów czasoprzestrzennych, fragmentaryczność, metamorfozy bohaterów i ich zmienna „migotliwa” tożsamość. Jest też traktowana parodystycznie, ironicznie²⁶ przy jednoczesnym przewrotnym eksponowaniu cykliczności. W efekcie gry następuje zatarcie granicy między tymi kategoriami.

Cykliczność w grupie rozdziałów tworzących *Zaitylszczyznę* często wiąże się z ideą „wiecznego powrotu”:

²⁶ Tak np. Gerald Smith interpretuje niezwykle uporządkowanie (na tle „chaosu” dwóch prozatorskich części powieści) wierszowanych *Zapisek nałogowego myśliwego*: „Стихотворные главы имеют дальнейшее подразделение: каждая (кроме эпилога) состоит из 9 стихотворений, каждое под своим заглавием и все со сквозной нумерацией римскими цифрами, от I до XXXVI. Эпилог, стихотворение XXXVII, стоит отдельно. Двойной ряд номеров через всю книгу и схематичное чередование глав как бы иронически комментируют отсутствие единого целенаправленного линейного сюжета и графически выражают одну из основных идей Соколова: искусственность всякого линейного понимания времени, а может быть, также и причинности.” – Дж. Смит, *Стихи в романе Саши Соколова „Между собакой и волком”*, w: Дж. Смит, *Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике*, Москва 2002, s. 357-373, (online) akost.nm.ru/sas2.html [12. 09.2012].

Вот она, **Зайтильщина** как таковая, Фомич, и **небытия** вкусить нам не терпится. Но не извольте побаиваться – **перемелется и назад. Все уже случилось на Итиле**, все человеки перебивали на нем. Скажем, явится кто-нибудь, а его окликают: гей, людин-чужанин, будешь с нами? Но пришлый их окорачивает: обознались, я свойский, ваш, памяти просто у вас нет обо мне, наливай. Утверждаю и я – околачивался, селился, бывал Джынжэрэла на Волчьей реке, пил винище, вострил неточеные, бобылок лобзал и **отходил**, когда надо, на промысел в **отхожий предел**, (s. 329).

W świadomości Ilii Pietrikieicza Zaitylszczyzna jawi się jako miejsce, w którym „nic nowego pod słońcem” zdarzyć się nie może, w którym przebywali już „wszyscy człowieczyska”²⁷. Przestrzeń, w której próżno szukać stałych, orientacyjnych punktów w czasie opisywanym w kategoriach przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Przestrzeń determinowana przez nieustanny powrót ludzi, zdarzeń, sytuacji, w której niepowtarzalność (liniowość/ruch do przodu) jest tylko złudzeniem – kwestią niepamięci. Nic więc dziwnego, że żegnając kolegę, który powiesił się, aby wygrać zakład, Skrzydłobył powie:

(...) ныне провожаем в **пакинебытие** такого вежду окрестных охот, как Федора, Егора, Петра, (s. 285).

Ów „jeszczeniebyt” (w pol. tłum. ‘przeniebyt’) można odczytywać/rozumieć jako stan przejściowy pomiędzy życiem, które właśnie dobiegło końca, a kolejnym, które po nim nastąpi. Oleg Dark charakteryzuje go „jako świat pośredni, zawczasu ścierający granicę

²⁷ S. Sokołow, *Między psem a wilkiem*, op. cit., s. 191.

Śmierci i Zmartwychwstania, próbę zbliżającej się Nieśmiertelności”²⁸.

W obrazie Zaitylszczyzny ujętej w formułę „wiecznego powrotu” pojawiają się też ważne dla tekstu elementy: motyw „mielenia” przywołujący w ruchu młyńskiego koła – obraz czasu kolistego, oraz strategia gry językowej, szczególnie z wykorzystaniem zjawiska paronomazji („отходил” – „отхожий”). Ciekawe, że w początkowych partiach tekstu inne koło pęka, a jego części układają się we wzór przypominający literę „ж”. Zdaniem Andrieja Zorina:

(...) точильное колесо героя в самом начале книги разваливается, принимая на полу очертания буквы “ж”, напоминающие и о звуке, издаваемом этим колесом при работе, и о траектории повествования, узорные петли которого уже не разрывают ход времени, но выражают его.

Тем же маршрутом должен следовать и читатель, вынужденный, если он хочет понять, что же все-таки произошло в книге, постоянно возвращаться назад, к уже пройденному. При этом перспектива событий, открывающаяся из каждой точки текста, непрерывно смещается по мере изменения ракурса. Такой оптический эффект очевидным образом передает атмосферу книги (...).²⁹

Zatem owa ciągła konieczność, jaką narzuca czytelnikowi powieść Saszy Sokołowa, powracania do już przeczytanych partii powoduje, że ruch „do przodu” tekstu łączy się z ruchem „do tyłu”, a progresja i regresja stają się nieodłączną częścią odbioru utworu.

²⁸ “промежуточный мир, предварительно стирающий границы Смерти и Воскресения, репетиция грядущего Бессмертия” – О. Дарк, *Мир может быть любой. Размышления о новой прозе*, „Дружба народов” 1990, nr 6, s. 227.

²⁹ Андрей Зорин, *Насылающий ветер*, op. cit., s. 252.

Można to odczytywać jako specyficzną transpozycję idei „wiecznego powrotu” na (wpisany w tekst) określony projekt lektury³⁰. W perspektywie wewnątrztekstowej, tzn. na płaszczyźnie konstrukcji utworu, realizuje się to np. jako fabularny „kołowrót” zdarzeń, stanów, obrazów, motywów, wątków, miejsc, postaci...

Zwraca uwagę także wieloaspektowość tej sytuacji z perspektywy bohatera. W wymiarze egzystencjalnym można ją rozumieć jako obrazowy ekwiwalent groteskowej sytuacji Ilii Pietrikieicza („Быть безысходно в просаках – Ильи Джынжирелы удел”, s. 252). Zdrady Oriny, utrata nogi, odejście ukochanej i syna, kradzież kul, pęknięcie koła szlifiarskiego... to kolejne nieszczęścia potwierdzające powtarzalność losów Ilii. Zniszczeniu ulega nie tylko narzędzie pracy bohatera, ale i źródło jego utrzymania. Praca ostrzyciela (ruch koła szlifiarskiego) łącząca się z nieustanną tułaczką, przemieszczaniem się z miejsca na miejsce w poszukiwaniu zarobku, uosabia wędrówkę bohatera przez życie³¹ – wyrażając zarazem niepoahamowaną potrzebę wolności, jak i fatalną niezmiennność jego losu. Paradoksalnie rozbicie koła szlifiarskiego i prawdopodobnie późniejsza strata kul nie tylko potwierdzają „zamknięcie” losów Ilii w określonym schemacie powtarzalności (kradzież kul jako kolejne nieszczęście), ale też „wytrącają” bohatera z utartej koleiny. Zniecierpliwiony unieruchomieniem i uzależnieniem od pomocy „biedulki” – kobiety, u której planował tylko przetrwać zimę, bohater roz-

³⁰ Taki „rytm” poznawania tekstu wywołuje skojarzenia z „kołem hermeneutycznym” i odsyła do koncepcji Heideggera, według którego tak naprawdę nie możemy poznać tego, czego już nie znamy, dowiedzieć się czegoś czego już nie wiemy...

³¹ „Скитаясь по долгу службы с одинокой гармоникой или с точильным ножным станком, странствуя в долине ненаглядной Итиль-реки (...)”, (s. 209).

poczyna mentalną podróż, niepodlegającą ograniczeniom czasu i przestrzeni³²:

Принял я это к сведению и заездил на будущем челноке в позапрошлом, (s. 320).

Nie ogląda się przy tym Ilii na logikę chronologii, ustanawiając swój własny, absurdalny (wobec tradycyjnego), porządek następstwa czasowego³³ – wyrusza czółnem, którego jeszcze nie ma w przeszłość, której już nie ma. Zrównana z teraźniejszością przyszłość zostaje użyta do przywołania przeszłości, która już minęła. Dzięki temu „podróż” staje się jednocześnie kreacją specyficznego uniwersum, w którym współlistnieją niehierarchizowane wymiary czasowe³⁴. Paradoksalizacja liniowości łączy się w powieści z relatywizacją czasu. Bohater rozpoczyna przecież swoją niezwykłą podróż natchniony przez „nauki” Skrzydłobyłowa³⁵. Ów mędrzec-myśliwy objaśnia Dzierewie naturę czasu. Porównując, po heraklitejsku³⁶ czas z wodą

³² Przypomina w tym Ucznia takiego a takiego – bohatera *Szkoły dla głupków*, który „żyje w skorupce czasu osobistego („оболочке личного времени”), ponieważ zamienia wolność/swobodę przemieszczania się na wolność/swobodę przemieszczania się w czasie.” – П. Вайль, А. Генис, *Уроки школы для дураков*, „Литературное обозрение” 1992, nr1/2, s. 13-16. Oczywiście w obu przypadkach jest to konsekwencja postawy bohaterów, dla których wolność jest niezbywalnym elementem ludzkiego istnienia.

³³ W obrębie narracji w powieści Sokołowa pojawiają się fragmenty, w których ostentacyjnie odrzuca się następstwo czasowe. Są to liryczne, silnie rytmi-zowane i zmetaforizowane partie *Opowieści łowieckiej*, w których opowiada się przy pomocy nieosobowych form czasowników. Patrz analiza narracji „bezo-kolicznikowej” w podrozdziale *Narracja jako przestrzeń gry*.

³⁴ Ze szczególną wyrazistością uwydatnia to gra symultanicznością wymiarów czasoprzestrzennych.

³⁵ Jest to oczywiście tylko jedna z możliwych interpretacji genezy mentalnej „podróży” Ilii. W innym, omawianym już wcześniej aspekcie, takim katalizato-rem staje się list/skarga do pana Pożytych.

³⁶ Twierdzenia Skrzydłobyłowa, który wychodząc od podobnej analogii, co Heraklit z Efezu (czas – rzeka; upływ czasu – bieg wody w rzece) dochodzi do zupełnie

przekonuje, że w każdym miejscu Zaitylszczyzny czas biegnie inaczej:

(...) давай с тобой не время возьмем, а воду обычную. (...) в заводи она практически не идет, ее ряска душит, трава, а на стержне – стремглав; так и время фукцирует, объяснял, в Городнице шустрит, махом крыла стрижа, приблизительно, в Быгодоще – ни шатко ни вяло, в лесах – совсем тишь да гладь. Поэтому и пойми уверенье, что кража, которой ты – жертва, случилась пока что лишь в нашем любимом городе и больше нигде, и на той стороне о ней и не слыхивали. Стоит, значит, тебе туда переехать – все ходом и образуется, (s. 320).

Wystarczy zatem, że bohater przemieści się do takiego miejsca Zaitylszczyzny, gdzie kradzież kul nie wydarzyła się i wszystko się ułoży. Ilija-narrator przyjmując twierdzenia Skrzydłobyłowa swobodnie przekracza utarte granice logiki i prawdopodobieństwa³⁷. Czas w jego opowieści nie przypomina już płynącej w określonym kierunku rzeki, a staje się drzewem, którego gałęzie spletają się i rozplatają, rosnąc w różnych kierunkach. Bohater śmiało ogłasza alogiczność reguł rządzących jego podróżą [„(...) давайте условимся раз навсегда: костыли – костылями, грибы – орехами”, s. 320].

innych wniosków, można potraktować jako grę z tradycyjną/klasyczną koncepcją jednorodności i linearności czasu. Grę o parodystycznym wydźwięku. Notabene „nauki” Skrzydłobyłowa przypominają dialog sokratejski (sytuację pytań-odpowiedzi eksponuje niecytowany początek omawianego fragmentu).

³⁷ Paradoksalnie najtrudniejszym zadaniem okazuje się pokonywanie ograniczeń własnej fizycznej ułomności. Płynność zestawienia w narracji swobody przekraczania granic czasoprzestrzennych z uciążliwościami fizycznego kalectwa eksponuje różne płaszczyzny istnienia Ilii Pietrikieicza (bohater opowiadanej historii i narrator opowiadający historię). Wszechwładza narratora w kreowaniu świata łączy się z prozaicznymi ograniczeniami bohatera-kaleki.

Podróż-opowieść Ilii Pietrikieicza można też potraktować jako grę z czasem rozumianym jako pamięć, tzn. czas pamiętany³⁸. Czytelnik gubi się w zmiennej strategii bohatera-narratora swobodnie oscylującego między pamięcią a niepamięcią. Ilija podkreśla z jednej strony swój wyjątkowy status tego, który „wszystko w pamięci zachował”, z drugiej – wielokrotnie eksponuje niepewność, co do opisywanych sytuacji i zdarzeń, szczegółów i faktów. Nie bez znaczenia pozostaje również „migotliwa” tożsamość Ilii Pietrikieicza³⁹, która także wpływa na to, że „ramy” subiektywizacji czasu okazują się niewystarczające (za wąskie), aby ująć w nich specyfikę mentalnej podróży bohatera.

Angielski badacz Gerald S. Smith zwraca uwagę, że najbardziej pełne wyrażenie idei „wiecznego powrotu” w powieści Sokołowa, które jego zdaniem odnajdujemy w *Zapisce XXXIII Powrót (Возвращение)*, skonstruowane jest według zasady liniowości:

(...) *Возвращение* (...) – имеет линейное построение, с неуклонной последовательностью двигаясь от единичных действий в перфекте (*выстрелил, прохаркала*) через имперфект (*наяривал, пахло*), потом через настоящее время (*спешим, торопимся*) к будущему (*вернемся*), чтобы в финале прийти к

³⁸ Hanna Buczyńska-Garewicz zauważa, że dzięki niemu obecna jest w życiu ludzkim kolistość czasu: „(...) obok terażniejszości jest czas pamiętany, który powoduje, że przeszłość może być zawsze obecna w terażniejszości, jest też czas oczekiwany i wyobrażony, (patrz wariacje Ilii na temat podróży z panem Pożyłych po grzyby/jagody – dop. mój, W.B.-L.) który kształtuje nie tylko sens terażniejszości, lecz także powoduje, że przeszłość jest oglądana przez pryzmat projekcji, ponadto przyszłość może być postrzegana antycypacyjnie jako przeszłość (...).” – H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003, s. 7.

³⁹ Patrz analiza procesualnej, „rozmytej” tożsamości bohatera w podrozdziale *Narracja jako przestrzeń gry*.

вечному настоящему, такому же, как прошедшее ("в доме все, как было, /И в зеркале – все тот же гражданин").⁴⁰

Takie sfunkcjonalizowanie liniowości, poprzez ujęcie jej w ramy cykliczności działa na zasadzie sprzężenia zwrotnego – prowadzi do relatywizacji obu pojęć, rozmywając granice między nimi. Liniowość dzięki włączeniu w rytm powtórzeń, staje się składową cykliczności. Z kolei w cyklu możemy wyróżnić liniowe interwały. Jako, że w analizowanym wierszu owe „interwały” to przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, wymiary czasowe tracą swoją rację bytu (tożsamość) – pozostaje wieczne „teraz”, do którego wciąż wraca bohater *Powrotu*.

Charakterystyczne dla tekstu Sokołowa postrzeżenie ludzkiego istnienia przez pryzmat wieczności, a nie skończoności powraca w tragicomicznej odświeżeniu w *Opowieści łowieckiej*. W rozdziale dziewiątym pt. *Obrazki z wystawy (Картинки с выставки)* pojawia się „marsz posępnych osobników” (s. 274). Bohater *Opowieści...* obserwując przez okno późnojesienną ulicę, zauważa kontrast pierwszego śniegu z czernią i monotonią miejskiego pejzażu. Ma wrażenie jakby oglądał czarno-biały filmu niemego kina. Znudzony szarością i statycznością miejskiego krajobrazu w przededniu zimy oraz bezbarwnością ludzi postanawia sam wyobrazić sobie „energiczne postaci” i „wyświetlić” na ekranie okna. Tak pojawia się groteskowa procesja zramolałych gazeciarzy z wczorajszymi „sensacyjnymi” wiadomościami, która przeradza się w przygnębiający marsz Syzyfów:

Марш угрюмых субъектов (...), с пачками пожелтевших от злости и лживых нападок листков под мышками, конвульсируя

⁴⁰ Дж. Смит, *Стихи в романе Саши Соколова „Между собакой и волком”*, op. cit., (online).

витовыми телами и жестоко гримасничая, совершал продажный ход по маршруту А-трэма. (...) Бедные престарелые: они долго не могли одолеть чуть заметную горбинку замостия – гололедица. Едва не достигая вершины, сотрудники по очереди соскальзывали вниз вместе со своим историческим грузом, причем одни удерживались на ногах, но не другие. Съехав к подножью, предпринимали новое восхождение и снова съезжали – сизиф за сизифом: потеха! (...) всем недосуг, каждый отвлечен процессом движения – процессия. Процедура влачения импровизированного катафалка – звуки влачения. Крик: свежие новости! Клик: Русские Ведомости! (...) Голос! Новое Время! Биржевая! Петербургский листок!, (s. 274-275).

Niedołężni, schorowani staruszkowie (niektórzy z nich poruszają się na wózkach inwalidzkich, pojawia się również, „wyszykowany” na ostatnią drogę, trup – „dębowe brzemie ustawiono na płozach i koledzy nieboszczyka wloką je”⁴¹), o „wyświechtanych” twarzach i okaleczonych duszach, niegdysiejsi pełni życia chłopcy, uginają się nie tylko pod ciężarem własnych chorób, ale dźwigają także gazety – „historie chorób historii”. Obarczeni tym podwójnym ciężarem – jednostkowym i zbiorowym – nie są w stanie pokonać nawet najmniejszej pojawiającej się na ich drodze przeszkody. Mimo to zafascynowani samym procesem ruchu niezmiennie kontynuują swój marsz. Owa dziwaczna procedura wleczenia „improvizowanego katafalku” przyciąga uwagę czytelnika, prowokując do szeregu pytań. Czy ten groteskowy obraz symbolizuje kołoprót życia i śmierci, młodości i starości w wymiarze indywidualnym (egzystencjalnym) oraz powtarzalność historii w wymiarze cywilizacyjnym? Wciąż powracają przecież jako składowe historii w „newsach”, które próbują sprzedać „chłopcy-gazeciarze”: wojny, spiski, rzezie, ewakuacje,

⁴¹ S. Sokołow, *Między...*, op. cit., s. 116.

spotkania na szczycie, a paczki kartek, które ściskają pod pachą „pożółkły od jadu i kłamliwych paszkwili”. Czy jest to zatem przewrotna dekonstrukcja przekonania, o tym że historia jest nauczycielką życia? Być może nie tyle chodzi tu o śmierć wiary w to, że historia może nas czegokolwiek nauczyć, ale o zmierzch koncepcji historii jako procesu liniowego. Powrót nieodmiennie tych samych „chorób historii” sugeruje przecież, że człowiek i świat nie zmieniają się. Katafalk może również symbolizować rzeczywistość, której już nie ma – przedrewolucyjną carską Rosję, świat przed I wojną światową. Wskazuje na to nie tylko treść wykrzykiwanych wiadomości, ale i elementy stroju staruszków.

Absurdalność analizowanego fragmentu tekstu, wyznacza sam cel procesji (emerytowani gazeciarze sprzedający emerytowane nowości), oraz fakt, że zapowiadana jako pełna życia i energii odpowiedź wyobraźni bohatera na nudę i marazm otaczającego go świata (widok z okna), staje się ironiczną wizją zamknięcia ludzkiej egzystencji w monotonii wiecznej powtarzalności. Czas zostaje ukazany jako bezlitosny determinant ludzkiego życia („Неужели время не пощадило их? Никким образом”, s. 274), a zmienność włączona w rytm powtarzalności staje się częścią cyklu i ... synonimem niezmienności. Kolejny raz w powieści Sokołow konsekwentnie zaciera różnice między liniowością a cyklicznością, grając znaczeniem tych pojęć.

Sam marsz także staje się przedmiotem gry językowej, bazującej na potencjale paronomazji. Gra owa problematyzuje, ale i pogłębia jego znaczenie poprzez mnożenie bliskich brzmieniowo, ale odrębnych znaczeniowo określeń: „proces” – „procesja” – „procedura”. Marsz jako ruch, przemieszczanie się, uosabia uczestnictwo człowieka w bycie, rozumianym jako proces rozgrywający się w ramach wciąż powtarzającego się schematu. Określenie „procesja” wprowadza

dza kontekst obrzędowości i duchowości – współgra to z takimi elementami obrazu jak np. okaleczone dusze „chłopców-staruszków”. Słowo „procedura” wnosi natomiast aspekt instytucjonalizacji absurdu zarówno w wymiarze jednostkowym (ludzka egzystencja), jak i zbiorowym (historia). Dzięki takim zabiegom semantyka wykreowanego obrazu staje się procesem – wypadkową interferencji różnych pól znaczeniowych.

W dalszej części analizowanego fragmentu utworu sięga również Sokołow po grę wieloznacznością wyrazów oraz wykorzystuje napięcie pomiędzy znaczeniem dosłownym a przenośnym:

(...) то были как раз газеты – истории болезней истории – такие тяжелые – таких тяжелых, а истории собственных болезней газетчики носили в себе. Сами являясь историями этих заболеваний, (s. 274).

Słowo „historia” oznacza zarówno ‘dzieje’, ‘opowieść’, jak i ‘zapis przebiegu choroby’. Natomiast wyraz „choroba” pojawia się w cytacie w znaczeniu realistycznym (schorowani staruszkowie-gazeciarze), i metaforycznym (choroby historii). Również słowa „gazety” i „gazeciarze” podlegają metaforyzacji: pierwsze stają się „historiami chorób historii”, natomiast drudzy – „historiami własnych schorzeń”.

Ciekawe są też odniesienia do czasu historycznego bohatera/narratora, które stają się ważnym źródłem absurdu całego obrazu. Okazuje się, że w bliżej nieokreślonej współczesności („teraz” bohatera) sensacje oficjalnie zniesiono („odwołano”), chłopcy odeszli na emeryturę, a gazety sprzedaje się tylko w kioskach, dlatego też:

следует показать бывших мальчиков, ставших ныне живым воплощением неизлечимых недугов, а сенсации – за неимением нынешних – набрать вчерашних, (s. 274).

W innym fragmencie *Opowieści łowieckiej* ów marsz zostanie nazwany „syzyfowym ślizganiem się przy rzece-kloace” („сизифого скольжения при клоаке-реке”, s. 314). W tym wariacie marsz nie jest już kreacją obdarzonego artystyczną wrażliwością ucznia, ale relacją mimowolnego świadka. Również wtedy marsz Syzyfów powraca jako metafora groteskowości świata i ludzkiej egzystencji.

W *Opowieści łowieckiej*, (w rozdziale 13 powieści, pt. *Obrazki z wystawy*) pojawia się jeszcze jeden marsz, przywołujący zjawisko cykliczności, ujętej w ramy „wiecznego powrotu”. Jest to personifikacja następstw pór roku, zobrazowana w postaci przemarszu nienazwanej kobiety, „zamkniętej” w kręgu otaczającej i prowadzącej ją świty⁴². Bohaterowi, obserwującemu od wielu lat ów pochód (jak twierdzi „jedną z dróg wszechświata”) rzeczywistość jawi się jako wielka scena, na której rozgrywa się wciąż ta sama sztuka, a ludzie pełnią rolę statystów:

Меняется время года и дня, длинные платья стаи меняются на долгополые балахоны. Меняются декорации, освещение, обувь статисток, но жесты, гримасы, походка – не обнаруживают варьаций, (s. 313).

W opisie tego „spektaklu” podkreśla się iluzoryczność „ruchu do przodu” i nieświadomianie sobie tego faktu przez ludzi biorą-

⁴² „Шла с распущенными, голову запрокинув, чтоб видеть сплошное синее. Белое демисезонное, распахнутое. Но завтра пригреет – и уже в сарафане. (...) Две смертельно костлявые – под руки. Прочие шли, охраняя, кольцом, и все искали дотронуться”, (s.313).

cych w owym marszu udział. Metonimiczne utożsamienie człowieka z procesem, w którym uczestniczy, eksponuje paradoksalność owego pochodu:

Не помышляя вернуться, не отступив назад ни на шаг, шествие уже возвращено, сдвинуто, смещено на исходные рубежи, к горизонту, и, явно не замечая случившегося, продолжает однажды начатое – шествует, марширует, шагает (...), (s. 314).

Następstwo czasowe manifestujące się w zmianie pór roku, zostaje ukazane w powieści jako „fikcja najczystszej wody” – złudzenie maskujące uwięzienie człowieka i świata w „szyfrowej wieczności”. Znamienne, że bohater *Opowieści łowieckiej* zestawia ze sobą i porównuje te dwa marsze (groteskowy marsz gazeciarzy oraz marsz nienazwanej kobiety i jej świty), dochodząc do wniosku, że są one symptomami nieuleczalnej choroby czasu, która skaziła naturalny bieg wydarzeń i lat – nurt bytu („течение бытия”). Oba marsze mają charakter alegoryczny. Pierwszy ukazuje człowieka jako ofiarę kołowrotu historii, kolejny – jako statystę w kołowrocie pór roku.

Warto w tym momencie przytoczyć rozważania Marka Lipowieckiego na temat charakteru pojawiających się w tekście Sokołowa metamorfoz. Zdaniem badacza, już w pierwszej powieści Sokołowa, w *Szkole dla głupków*, to właśnie poezja metamorfoz zamieniała liniowy bieg czasu w nieskończoność cyklu. Cykliczność ta nie wpływała zasadniczo na naturę świata, kreowanego przez uczucia i wyobraźnię bohatera-schizofrenika, tzn. nie zmieniała chaosu w kosmos, a pozostawała częścią chaosu. Natomiast w omawianej powieści – *Między psem a wilkiem*, jak twierdzi Lipowiecki-Sokołow

poddaje w wątpliwość samą istotę owych metamorfoz zachodzących wewnątrz świata chaosu:

*Непрерывные метонимические (не по сходству, а по соседству) метаморфозы формируют особую вечность. Это вечность однородная, однокачественная и поэтому тягостно-неподвижная. Это Сизифова вечность. Небытие, смерть представляются единственной возможностью преодоления этой вечности.*⁴³

Podobnie zatem, jak w dwóch pozostałych utworach Saszy Sokołowa, także w *Między psem a wilkiem* cykliczność świata, historii i ludzkiej egzystencji, ujęta w mechanizmy gry językowej, nie niweluje chaosu, ale staje się jego częścią.

W powieści *Między psem a wilkiem* wielokrotnie jeszcze powracają motywy niefortunnego uwikłania człowieka w wieczność. Przykładowo we wtopionej w tekst *Opowieści łowieckiej* miniaturce nazwanej *Ankieta późnej jesieni* (rozdz. 9, *Obrazki z wystawy*) pojawia się portret człowieka – „wiecznego przechodnia”:

Профессия – прохожий. Место работы – улица. Стаж работы по специальности – вечность, (s. 273).

W konstrukcji miniatury zwraca uwagę gra schematu (formularz) z niestandardowym wypełnieniem (odpowiedzi). Powstają dwa szeregi – szablonowy, realistyczny tworzony przez ciąg pytań w an-

⁴³ Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*, т. 2, Москва 2003, s. 407. Badacz dochodzi do konkluzji, że powieści Sokołowa można potraktować jako swoistą trylogię, w której rozgrywa się konflikt między twórczością a chaosem. W taki ujęciu ostatnia powieść Sokołowa *Palisandria* staje się „gorzką autoparodią”: „(...) творческие метаморфозы оборачиваются однообразием дежавю, преодоление линейности времени приводит к вечному безвременью (...)” – op. cit., s. 410.

kiecie, oraz niezwykle, metaforyczny – budowany przez kolejne odpowiedzi. Według takiej zasady utworzony został również tytuł miniatury. Jeśli potraktujemy go jako przykład nietypowej personifikacji, zmieni się wówczas sam uczestnik ankiety. W takiej interpretacji odpowiedzi na pytania udzielałaby jesień, a nie człowiek. Nastąpiłoby wtedy także nieoczekiwane „rozmycie” charakteru szeregów, z których składa się miniatura, np. metaforyzacja formularza ankiety.

Formuła „wiecznego przechodnia” kryje w sobie paradoksalne spojrzenie na ludzką egzystencję łącząc tymczasowość z wiecznością, eksponując niezakorzenie, powierzchowność kontaktu człowieka z bytem/z otaczającym go światem. Jako swoisty wariant tego obrazu można potraktować przywoływany w *Opowieści...* topos Ahaswera – Żyda, wiecznego tułacza. Nawiązanie do tego toposu odnajdujemy np. w opisie nauczyciela literatury:

Башмаки этого преподавателя (...) были на редкость изношены были разбиты. Сдавалось, вы зрите обувь заядлого ходока, завязтого пилигрима, калики, а то и самого Агасфера (...), (s. 273).

Ogólnoludzki, uniwersalny charakter toposu życia jako ciągłej wędrówki znajduje swoją konkretyzację także w niewesołym losie samego bohatera *Zaitylszczyzny* Ilii Pietrikieicza. Oczywiście należy pamiętać, że dla kalekiego ostrzyciela Ilii nieustanny ruch w przestrzeni ma ambiwalentny charakter. Jest zarówno synonimem wolności, swobody (wędrówka), jak i bezdomności oraz samotności (tułaczka)⁴⁴.

⁴⁴ Patrz cytat umieszczony w przypisie 31 niniejszego podrozdziału oraz znaczenie pojawiających się w nim form imiesłowowych: „скитаясь” (‘tułając się’) i „странствуя” (‘wędrując’).

Z ideą „wiecznego powrotu” łączy się także motyw inkarnacji⁴⁵. Sam Sasza Sokołow w jednym z wywiadów przyznał, że:

Этот роман – о непрерывности человеческого существования, о его замкнутости. О нескольких, если угодно, инкарнациях одной личности⁴⁶.

Niektórzy badacze posiłkując się m.in. tą wypowiedzią autora powieści wysuwają tezę, iż Pii Pietrikieicz jest inkarnacją Jakuba Pałamachtierowa (bohatera *Opowieści łowieckiej*), albo... wytworem genu fantazji⁴⁷.

Pojawiająca się w tekście Sokołowa cykliczność ujęta w formułę „wiecznego powrotu” odzwierciedla groteskowy obraz człowieka („tułacza”, „wędrowca”, „przechodnia”, „Syzyfa”, „statysty”), i świata. Czasoprzestrzeń historii zostaje ukazana w powieści jako „rzeka-kloaka”, a czasoprzestrzeń natury – jako odwieczny „teatr jednej sztuki”. „Syzyfowa wieczność” człowieka i bytu staje się *de facto* synonimem bezczasu, chaosu i entropii. Świat trawiony nieuleczalną chorobą pozornej zmiany tworzy układ zamknięty, którego entropia wciąż wzrasta⁴⁸. W chaotycznym świecie także byt ludzki podlega dezintegracji („migotliwa”, rozmyta tożsamość postaci, ich liczne metamorfozy, inkarnacje). Bohaterowie Sokołowa gubią się w absur-

⁴⁵ „В (...) *Между собакой и волком* мотив инкарнации связан с идеей вечного возвращения, „жизни нашей вечной” (...)” – Т. Прохорова, *Как сделан первый роман Людмилы Петрушевской?*, „Вопросы литературы” 2008, nr 1, (online) <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/1/pro11-pr.html> [2.05.2012]

⁴⁶ Саша Соколов – Виктор Ерофеев, „*Время для частных бесед...*”, op. cit., s. 198.

⁴⁷ В. В. Десятов, А. А. Карбышев, *Система субъектов речи...*, op. cit., s.83.

⁴⁸ „(...) в замкнутых системах энтропия может только увеличиваться. Энтропия – мера неопределенности системы, она эквивалентна нарастанию беспорядка, хаоса и всеобщей смерти.” – В. П. Руднев, *Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты*, Москва 1997, op. cit. (online).

dalnej (procesualnej, a jednocześnie statycznej, względnej i niejednorodnej) czasoprzestrzeni⁴⁹, w której wszelkie punkty odniesienia nie tyle literalnie znikają, co podlegają nieustannej interferencji.

W świecie „między psem a wilkiem” tracą swoją tożsamość (tracą swoje znaczenie) takie fundamentalne pojęcia jak: życie i śmierć, byt i niebyt, czas i beczas, ponieważ samo pojęcie granicy staje się względne⁵⁰. Proces ten można prześledzić chociażby na przykładzie funkcjonowania obrazu rzeki w *Zaitylszczyźnie*. Z jednej strony Ityl⁵¹ (Итиль) zdaje się występować w utworze jako naturalna granica⁵² między różnymi punktami na mapie Zaitylszczyzny, z drugiej podlega metaforyzacji stając się Styksem oddzielającym świat żywych (Gorodniszcze) od świata umarłych (Bydogoszcz)⁵³. Jest oczywiście również symbolem życia i upływu czasu⁵⁴. Iia

⁴⁹ Aleksandr Czancew zwraca uwagę: „Герой/герои предстают заблудившимися в некоем безвремени (см сам темпоральный образ „между собакой и волком”, зачин стихотворной Записки XXI: Безвремение. Постыдная пора), потеранными (...)” – А. Чанцев, *Слово с Берега Одинокого Козодоя*, op. cit., (online).

⁵⁰ Przypomnijmy, że: „для „сумеречной” реальности характерно отсутствие четких координат и пространственной точки отсчета” – Е. А. Яблоков, op. cit., (online).

⁵¹ „Итылу не найдем на карте. То средневековая арабская Воги, значащая по prostu ‘Рзeka’.” – Jan Gondowicz, *Записки клусовника*, w S. Sokołowa, *Міędzy psem...*, op. cit., s. 229.

⁵² „Граница і землю ничыяў сá przede wszystkim рзекі. W mitologii greckiej przewoźnik Charon przeprowaіаў swoją łodzią zmarłych przez rzekę graniczną (Acheron lub Styks) (...). Wiara w powiązanie rzek z losem i śmiercią była глэбока zakorzeniona i właściwa nawet trzeźwo myślącym Rzymianom.” – M. Lurker, *Przeѕtanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Kraków 1994, s. 320-321.

⁵³ D. Barton Johnson, *Sasha Sokolov: The New Russian Avant-Garde*, op. cit.

⁵⁴ Patrz np. słynne *panta rei* przypisywane Heraklitowi z Efezu. Sokrates w *Kratylosie* Platona mówi: „Powiada gdzieś Heraklit, że wszystko jest w ruchu i nic nie stoi w miejscu, a porównując byty do rzecznoгo nurtu, twierdzi, iż nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki.” – Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 121.

Pietrikieicz mówi o niej, jako o Wilczej rzece, rzece-siostrze, która karmi, tuli, ale też oferuje ostateczne ukojenie – „kamień na szyję”. Obraz rzeki, który pojawia się w *Zaitylszczyźnie* zaskakuje swoją biegunowością. Z jednej strony uosabia ona wieczny nurt czasu (jak zauważa bohater – „na jej brzegu my kukamy i życie nasze wieczne jest”), z drugiej – w powieści często powraca obraz rzeki zamarźniętej – czas zatrzymany. Jak zauważa J. A. Jabłokow obraz rzeki u Sokołowa praktycznie pozbawiony jest płynności („текучести”):

(...) здесь доминирует образ реки зимней, в которой вода превращена в "твердь": с учетом того, что река, естественно, символизирует Жизнь и текущее Время, можно представить персонажей, любящих "пошаркать на острых по гладкому", скользящими над Временем, пребывающими как бы вне Жизни – каковыми они, в общем, и являются⁵⁵.

Zatem rzeka w powieści łączy w złożoną, heterogeniczną całość, zdawałoby się, przeciwstawne cechy, kategorie i pojęcia, takie, np. jak: życie (siostra, karmicielka, opiekunka) i śmierć (ginie w niej wielu bohaterów *Zaitylszczyzny*, np. Gurij Myśliwy, rybak Mikołka, przewoźnik Paweł, czy sam Ilia Pietrikieicz), procesualność (płynący nurt) i niezmienność (woda w postaci stałej – lód), ruch (płynąca woda) i bezruch (woda „stojąca”, zamarźnięta), czas (bieg, upływ, przemijanie) i bezczas (czas zatrzymany). Świat, w którym pojęcie granicy ulega rozmyciu, zostaje pozbawiony porządkującego punktu odniesienia i charakteryzuje się niezwykłą „geografią”:

Мы, точильщики и егеря, полагаем Заволчьем такие места, которые за Волчьей лежат, с которого бы берега ни соблюдать, (s. 232).

⁵⁵ E. A. Яблоков, op. cit.

Поднялись на терраску проветриться и обратили воображение на меня: наш пострел-то, заститесь, всюду поспел – в Заволчье точильщика зрю. Нет, это я Вас там вижу, ибо не я там, а Вы. Словом, оба мы правы. Ведь поскольку на разных мы сторонах, то и различная у нас география: Вы за Волчьей и я же, (s. 320-321).

Kiedy nie ma punktu odniesienia, nie ma też oparcia w czasie⁵⁶, dlatego też w przytoczonej wypowiedzi Ilii Pietrikieicza czas i przestrzeń podlegają paradoksalizacji, oczywiście z punktu „widzenia” tradycyjnego, opartego na liniowości, porządkowania. Zaitylszczyzny (tu określanej jako “Заволчье”) nic nie ogranicza, ponieważ nie ma ona granic:

Топос, с которым связано действие романа, может быть, таким образом, парадоксально охарактеризован как пространство "всеобщего Заволчья": это повсеместный "тот" берег при полном отсутствии "этого"⁵⁷.

Geografia Zaitylszczyzny zawdzięcza swoją specyfikę naruszeniu binarnych opozycji (tradycyjnych sposobów budowania obrazu świata, którym przypisuje się uniwersalny charakter⁵⁸), takich np. jak: „tu” – „tam”, „prawy” – „lewy”, „bliskie” – „dalekie”.

Tendencja do rozmywania granic między wymiarami czasowymi znajduje swój wyraz także w stylistyce tekstu. Język powieści charakteryzuje bowiem stylistyczny pluralizm (wielostylowość).

⁵⁶ „Точек отсчета нет (...) – нет опор во времени”. (...) На календаре – вечность, стрелки часов остановились «между собакой и волком». Заволчье безгранично в пространстве и не ограничено во времени – вечно.” – Владимир Потапов, *Очарованный...*, op. cit., s. 105-106.

⁵⁷ Е. А. Яблоков, op. cit. (online).

⁵⁸ Patrz np. В. П. Руднев, *Словарь культуры XX века*, op. cit.

Przeszłość języka (reprezentowana przez archaizmy, historyzmy, anachronizmy), terażniejszość (mowa potoczna i literacka, kolokwializmy, dialektyzmy, wulgaryzmy) oraz jego wyjście ku przyszłości (neologizmy, żywiołowość gier językowych swobodnie modyfikujących znaczenie i formę wyrazów) tworzą procesualne i niezhierarchizowane uniwersum czasowe, które trudno byłoby przypisać do jakiegokolwiek konkretnego odcinka czasu historycznego. Heterogeniczny konglomerat stylów staje się językowym odpowiednikiem beczasowości:

Демонстративно перенасыщая повествование анахронизмами, «сбоями» логической последовательности, нарушениями причинно-следственных связей и т.п. Саша Соколов отменяет «механическое течение времени (...) как и границу между жизнью и смертью»⁵⁹.

Sokołow konsekwentnie, również na płaszczyźnie fabuły, zastępuje chronologiczny układ zdarzeń oraz czas liniowy beczasem. Ostentacyjnie bawi się czasem historycznym opisywanych wydarzeń, podając sprzeczne szczegóły i wykluczające się informacje. Na przykład w *Opowieści łowieckiej* pojawia się historia wizyty pradziadka Jakuba Pałamachtierowa w słynnej XIX-wiecznej drukarni moskiewskiej I. N. Kuzniewerowa na ulicy Pimienowskiej⁶⁰. W tekście pojawiają się następujące równorzędne sygnały czasowej „tożsamości” opisywanego spotkania:

⁵⁹ Владимир Потапов, *Очарованный...*, op. cit., s. 106.

⁶⁰ Pomijam w tym momencie kwestię niejednoznacznego statusu tej historii, tzn. fakt, że można ją potraktować jako dygresję odnarratorską o funkcji retrospektywnej, wyobrażoną przez bohatera historię, pośredni sposób charakteryzowania bohatera (przez analogię – Jakuba łączy z pradziadkiem niezolność do mimikry), grę z intertekstem (odniesienie do sposobów obrazowania charakterystycznych np. dla Gogola).

- a) lata 90. XIX wieku, a dokładniej 1895 rok – wspomina się, że rok wcześniej Lumière opatentował swój wynalazek – kinematograf (1894): „(...) движения печатников до крайности суетны и принуждают нас думать об новоявленном аппарате мусье Люмьера, взявшего в прошлом году патент (...)”, (s. 240);
- b) początek XX wieku, 1909 lub 1915 rok.

W typografii spotykają się trzy osoby: pradziad bohatera opowieści – Nikodem Pałamachtierow, jego kolega i pracownik tejże drukarni – Ignacy Bartłomiejcz oraz rewirowy – Ksenofont Ardalionycz. Kiedy łamacz przynosi arkusze do korekty, podejrzliwy rewirowy, myśląc, że mogą to być jakieś nielegalne proklamacje, odczytuje parę fragmentów:

(...) нет, вы только послушайте, господа, какую аппетитную маскировку наблюдали у одного бразильскаго охотничьего паука, живущаго на апельсинах! (...) а среди горбатых сверчков нам всречается ряд таких, которые до иллюзии походят на загнутые назад колючки (...), (s. 242-243).

Treść owych fragmentów, tzn. przykłady niezwykłych zdolności do mimikry⁶¹ w świecie owadów (brazylijski pajak drapieżny, patagońskie garbate świerszcze) wskazuje, że Ksenofont Ardalionycz przeczytał urywki z pracy Carusa Sterne *Ewolucja świata* (*Werden und Vergehen*, 1866). Możemy dokonać takiej identyfikacji, ponieważ wcześniej w utworze wspomina się to dzieło niemieckiego darwinisty, właśnie w kontekście mimikry, podając te same przykłady. Jeśli chodzi natomiast o daty, to wiadomo, że w drukarni I. N. Kusz-

⁶¹ Upodabnianie się zwierząt bezbronnych do osobników zdolnych do obrony – patrz np. *Słownik pojęć współczesnych*, red. A. Bullock, O. Stallybrass, S. Trombly, Katowice 1999, s. 345.

nierowa ukazały się dwa wydania *Ewolucji świata* – pierwsze w 1909 roku, kolejne w 1915.

Gra z czasem obiektywnym, jednokierunkowym, mierzalnym czasem fizykalnym, zostaje wyrażona w powieści Saszy Sokołowa także poprzez grę z obrazem zegara⁶², symbolem czasu i narzędziem uosabiającym jednocześnie liniowość i cykliczność czasu, a raczej takie nasze podwójne porządkowanie (w wymiarze dobowym – cykliczność, w wymiarze dziennym – liniowość).

W *Zapisce II* pt. *Przygotowanie nabożów* (*Przygotowanie nabożów*) pojawia się zegar ścienny, który uświadamia sobie „coś”:

И ходики идут, соображая, **что**,
Соображая **то**, соображая **что-то**.⁶³ (s.219)

Wersy te można przetłumaczyć w różny sposób:

A zegar ścienny idzie, rozumiejąc, że
Rozumiejąc **to**, rozumiejąc **coś**,

gdzie: „что” – ‘że’ (spójnik), „то” – ‘to’ (zaimek wskazujący), „что-то” – ‘coś’ (zaimek, który niesie w sobie znaczenie nieokreśloności, tak jak czas bywa odczuwany jako tajemnica; zegar rozumiejący nieokreśloną naturę czasu, uświadamiający sobie nieokreśloność czasu – paradoks: (narzędzie) to co służy do porządkowania, określania czasu „głosi jego nieokreśloność”...

⁶² Patrz tradycyjne pojmowanie „czasu zegara”: „Czas zewnętrzny, czas zegara jest jednokierunkowy, zmierza stale ku przyszłości, zostawiając za sobą przeszłość w niebycie. Jest to czas nieodwracalny.” – H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 77.

⁶³ Aleksander Bogusławski przetłumaczył te wersy następująco: „A zegar ścienny idzie, klarując mi, co/ Oraz klarując to i klarując, co to” – S. Sokołow, op. cit., s. 37.

A zegar ścienny idzie, rozumiejąc, **co**
Rozumiejąc **to**, rozumiejąc **coś**.,

gdzie: „что” – ‘co’ (zaimek pytający), „то” – ‘to’ (zaimek wskazujący), „что-то” – „coś” (zaimek nieokreślony).

A zegar ścienny idzie, rozumiejąc, **że**
Rozumiejąc **to**, rozumiejąc **co-to**.,

gdzie: „что” – ‘co’ (spójnik), „то” – ‘to’ (zaimek wskazujący), „что-то” – ‘co-to’ (w tym znaczeniu neologizm powstały z połączenia dwóch elementów).

A zegar ścienny idzie, rozumiejąc, **tik**
Rozumiejąc **tak**, rozumiejąc **tik-tak**.

W tym wariacie ważna jest sama powtarzalność brzmienia, nie znaczenie. Wyrazy: „что”, „то”, „что-то” tracą swoje słownikowe znaczenie, stając się odpowiednikami odgłosów tykania zegara (wariacja na temat sytuacji, kiedy sam przekaznik staje się przekazem. Dzięki temu, że zegar generuje nieustanną powtarzalność określonych dźwięków w określonych interwałach – „słyszemy” czas. Tykanie staje się codziennym, często nieuzmysławianym sobie „obrazem” czasu. Personifikacja zegara oraz znaczenie imiesłowu przysłówkowego „соображая” utworzonego od czasownika „соображать”⁶⁴ podkreślają epistemologiczny charakter opisanej w wierszu sytuacji. Jednak oczekiwania odbiorcy rozplývają się w przestrzeni gry. Pisarz bawi się funkcją gramatyczną wyrazów, eksponując „metamor-

⁶⁴ Соображать – 1. (понимать, догадываться) orientować się, 2. (быть сообразительным) kojarzyć (rozumieć), 3. (думать) zastanawiać się – *Wielki słownik rosyjski PWN*, op. cit., (online).

fozy” tożsamości danego słowa np. w zależności od jego funkcji w zdaniu (spójnik/zaimek). Tworzy też nowe słowa na podobieństwo już istniejących („что-то” w znaczeniu ‘co-to’, a nie ‘coś’).

Obraz zegara pojawia się w wierszu opisującym trywialne zdarzenia z życia myśliwego, np. spacery po lesie, narzekania partnerki na późne powroty, przygotowywanie nabożów. Zdarzenia te w prosty sposób pokazują, jak łatwo życie potrafi zakpić z ludzkiej przezorności. Ilustrują tzw. ironię losu/przewrotność codzienności. Otóż, kiedy bohater zabezpieczył się przed deszczem, był upały i cierpiał on niewygody spacerując po lesie w ciężkich butach i ciepłej kapocie. Następnego dnia ubrał się wygodnie i ... przemókł do suchej nitki. Bohatera wiersza charakteryzuje poetycka wyobraźnia i poczucie humoru. W żartobliwy sposób rozmawia np. z „Sir Frenchem” (płaszczem o wojskowym kroju wiszącym na oparciu krzesła⁶⁵) podśmiewając się z jego braku „głowy”:

Сэр Френч сидит на стуле безголов.
Фельдмаршал мой, ты, видно, нездоров,
Стал джентельмен какой-то весь увядший, (s. 218).

Osobowość i cechy postaci (poczucie humoru, dystans do świata, twórcza percepcja) współgrają z dekonstrukcją powagi dyskursu o czasie, przenosząc go w sferę zabawy.

Innym ze sposobów gry z czasem, który także projektuje temporalną nieokreśloność Sokołowowskiego świata jest intertekstualność. Pisarz dokonuje funkcjonalizacji intertekstualności. Występuje ona w powieści jednocześnie w roli elementu „archaizującego” tekst (aktualizacja przeszłości), jak i „rozmywającego” jego czasową tożsa-

⁶⁵ Opisana sytuacja aktualizuje różne interteksty (np. *Płaszcz* Nikołaja Gogola, *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa).

mość. Pojawiające się w *Między psem a wilkiem* wielopłaszczyznowe odwołania do różnych tekstów kultury, np. do: *Supliki Daniela Więźnia* (XIII w.), *Myśliwych na śniegu* P. Bruegla (XVII w.), wierszy Puszkina, Lermontowa, Feta, Błoka, *Bohatera naszych czasów* Lermontowa, *Zapisków myśliwego* Turgieniewa, prozy Gogola, *Obrazków z wystawy* Musorgskiego (XIX w.), popularnych pieśni, piosenek, czastuszek, dziecięcych wyliczanek (XX w.) itd. rozwarstwia czasoprzestrzeń utworu, uniemożliwiając jednoznaczny jej identyfikację.

Dobrym przykładem takiej gry przenikania się różnych wymiarów czasoprzestrzennych jest „obrazek” zatytułowany *Podjeżdżając do Iżorów* (*Подъезжая под Ижоры*). Tytuł tej mikrohistorii jest intertekstem, tak brzmi bowiem incipit znanego wiersza Aleksandra Puszkina (1829)⁶⁶, w którym pojawia się miłość jako zauroczenie – stan lekki, przyjemny i przelotny, a nie wielkie, spopielające uczucie. Jeden z bohaterów powieści Sokołowa, pan Pożytych, czyta w łóżku w niedzielne popołudnie. Lubi też deklamować wiersze i poematy. Jego ulubionym utworem jest wspomniany wiersz Puszkina. Pożytych wyobraża sobie Iżory w iście „romantycznym” duchu, jako „du-

⁶⁶ „Подъезжая под Ижоры./Я взглянул на небеса /И вспомнил ваши взоры, Ваши синие глаза/ Хоть я грустно очарован/ Вашей девственной красотой,/ Хоть вампиrom именован/ Я в губернии Тверской./ Но колен моих пред вами/ Преклонить я не посмел/ И влюбленными мольбами/ Вас тревожить не хотел./Упиваясь приятно/Хмелем светской суеты./Позабуду, вероятно./ Ваши милые черты./Легкий стан, движений стройность./Осторожный разговор./Эту скромную спокойность./ Хитрый смех и хитрый взор./ Если ж нет... по прежнему следу / В ваши мирные края / Через год опять заеду / И влюблюсь до ноября”, (online) <http://www.as-pushkin.ru/index.php?cnt=20&fl=p2&st=s13&id=294>, [5.04.2012]. „Подъезжая под Ижоры...” обращено к шестнадцатилетней Екатерине Васильевне Вельяшевой, двоюродной сестре Ал. Н. Вульф, которую Пушкин встретил в Малинниках, Тверском имении Вульфов. *Ижоры* – последняя станция на пути из Торжка в Петербург”, (online) http://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1829/0491.htm, [5.04.2012].

ży drewniany gród na wzgórzu, pośród bezbrzeżnych, wyburzałych pastwisk”⁶⁷. Proces lektury staje się odtworzeniem okoliczności powstania utworu (wizualizacją podróży Puszkina). Następnie płynnie przechodzi w podróż samego sędziego śledczego.

Strukturę analizowanego fragmentu powieści tworzy szereg interferencji:

- bohater utworu Sokołowa sędzia śledczy pan Pożyłych a autor wiersza *Podjeżdżając do Izorów...* Aleksander Puszkina,
- geneza powstania wiersza (podróż Puszkina, autobiografizm) a geneza sytuacji fabularnej w powieści (lektura wiersza Puszkina przez pana Pożyłych),
- podróż Puszkina a podróż sędziego śledczego,
- podróż mentalna (wizualizacja lektury) a podróż „realna” (przejazd przez Izory Puszkina; wyjazd do wsi Małokulebiakowo pana Pożyłych),
- cel podróży (Izory a Małokulebiakowo),
- migotliwy status samego Małokulebiakowa: „(...) разобраться доподлинно – Мало-ли-то-Кулебиаково, Мыло-ли-Кулелёмово – недостает проницательности”, (s. 279),
- lektura – podróż – tworzenie,
- czytelnik – bohater literacki – autor,
- słowo (nazwa) a desygnat (element świata).

W analizowanej miniaturze pojawiają się także odniesienia do postaci, zdarzeń i sytuacji z innych utworów Aleksandra Puszkina, np. pierwsze spotkanie bohatera *Córki kapitana* (*Капитанская дочка*, 1836) Piotra Griniowa z Pugaczowem („ямщик с глазами, как у кролика, в лисьем тулупе, хищно осклабившись ваочьей пастью, подмигивает с облучка”) czy parodystyczne odwołanie do

⁶⁷ S. Sokołow, op. cit., s. 121.

wiersza „*Что в имени тебе моем...*” („Село сие, ежели доверяться плану, имеет название долгое и безтолковое. В имени его чудится бухающий ход маховика”, s. 278)⁶⁸.

Intensyfikacja gry rozmywa granice nie tylko między przeszłością a terażniejszością, ale także między fikcją a realnym, sztuką a rzeczywistością. Kreuje hybrydyczną, procesualną i niejednorodną czasoprzestrzeń przenikających się i oddziałujących na siebie elementów – znaczeń, obrazów, słów... Fragment ten eksponuje również utratę przez znak językowy (słowo) swojej funkcji referencjalnej. Znaczenie również staje się przestrzenią gry – procesem, często o czysto ludycznym charakterze.

Reasumując, podobnie jak w debiutanckiej *Szkole dla głupków* również w powieści *Między psem a wilkiem* Sasza Sokołow kontynuuje „gry z czasem”. Pisarza interesuje czas jako kategoria filozoficzna (entropia świata, absurdalność wszelkiego ruchu-bezruchu – przywołanie eleackich aporii, np. Achilles i żółw), egzystencjalna („szyfowa wieczność”, groteskowy marsz ludzi-Szyfów), „twórcza” (eksperymenty z czasem powieściowym, np. gra symultanicznością, zacieranie różnic między przeszłością, terażniejszością i przyszłością), antropologiczna (czas biologiczny, życie bohatera: młodość-starość) i kulturowa (intertekstualność jako przykład interferencji czasoprzestrzeni i dyskursów). Sokołow ukazuje czas zarówno w wymiarze jednostkowym („kroniki” życia postaci zamieszkujących Zaitylszyznę), jak i zbiorowym (paradoksalny marsz „chorób historii”); w wymiarze astronomiczno-przyrodniczym (marsz-kołowrót pór roku, obrazy zmierzchu i świtu) oraz religijnym, mi-

⁶⁸ Więcej na temat intertekstualności tego fragmentu patrz w książce: Elena Kravchenko, *The Prose of Sasha Sokolov: Reflections on/of the Real*, London 2013, s. 56. Tu także patrz uwagi odnośnie derywacyjnego, „zapośredniczonego” z tekstów kultury, charakteru czasoprzestrzeni, szczególnie wierszowanych *Zapisek* – ibidem, s. 55-58.

tycznym (odmierzanie czasu według kalendarza świąt religijnych, mitologizacja przestrzeni Zaitylszczyzny).

Owe „gry z czasem” dekonstruuja binarne opozycje, takie np. jak: liniowość – cykliczność, temporalność – atemporalność, skończoność – wieczność, konkret – uniwersalizacja, życie – śmierć, byt – niebyt, czas – bezczas, co znajduje swój wyraz m.in. w sposobie:

- organizacji fabuły (rozliczne powtórzenia jako realizacja cykliczności – fragmentaryzm i mozaikowość jako zerwanie z linearnością fabuły, achronologia, wariantywne realizacje wątków, brak punktu odniesienia i hierarchizacji, eksponowanie symultaniczności, czas jako drzewo, a nie rzeka; rizomatyczna struktura powieści⁶⁹);
- prowadzenia narracji (naruszanie następstwa czasowego, aż po jego zawieszenie w narracji „bezokolicznikowej”, asocjacyjność zamiast teleologii, łączenie technik *ab ovo* i *in medias res*, gra czasem fabularnym i czasem narracji – jednoczesność a dystans czasowy);
- kompozycji utworu (zewnątrzne uporządkowanie tekstu, powtarzalność naprzemiennie ułożonych grup rozdziałów a chaotyczność tego, co „w środku”; partie prozatorskie (asocjacyjność, dygresyjność, autonomiczność różnych partii narracyjnych, mikronarracje luźno związane z głównym tokiem narracji, fragmentaryzm, mozaikowość) a partie wierszowane (niezwykle uporządkowane, podwójna numeracja – każdy rozdział wchodzący w skład *Zapisek* posiada numer

⁶⁹ Podobnie Magdalena Ochniak scharakteryzowała *Szkołę dla głupków* – „Powieść Sokołowa ma (...) strukturę rizomatyczną.” Patrz. M. Ochniak, „*Szkoła dla głupków*” *Saszy Sokołowa jako tekst postmodernistyczny*, w: *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, pod red. A. Gildner, M. Ochniak i H. Waszkielewicz, Collegium Columbinum, Kraków 2007, s. 124.

jako kolejny rozdział powieści – cyfrę arabską, a każda *Zapiska* posiada swój numer – cyfrę rzymską, określającą jej miejsce pośród pozostałych).

Paradoksalnie w powieści Sokołowa to właśnie „lingwistyczny taniec”⁷⁰, energia i żywiołowość językowych przekształceń staje się ratunkiem – przeciwwagą dla entropijności świata, nękanego nieuleczalną chorobą „wiecznej powtarzalności”:

Саша Соколов разрабатывает метафизику языка. Язык для него та первичная стихия, в которой заключены все возможности развития мира. Мир и есть язык. Точнее, бесконечная совокупность миров, реальностей, которые способен породить бесконечный язык⁷¹.

⁷⁰ Sokołow przyznawał: „Для меня важно, как работает язык, этот своего рода лингвистический танец. Если бы я родился в другое время, в другом месте, в другой семье, я бы стал композитором, потому что язык одна из форм музыки.” – Максим Гуреев, *Снимается документальное кино. Саша Соколов*, op. cit. (online). Por też: „Нужно находить слова – не свои, не первые попавшиеся, а какие-то другие. Находить и выстраивать их в каком-то специальном высокоэнергетическом порядке” – С. Соколов, „Я всю жизнь выбираю лучшее. Чаще всего бессознательно...”. Беседа Ирины Врубель-Голубкиной с Сашей Соколовым, „Зеркало” 2011, nr 37, 38, (online).

⁷¹ П. Вайль, А. Генис, *Уроки школы для дураков*, „Литературное обозрение” 1992, nr 1/2, s. 14.

ROZDZIAŁ III

Гры językowe Walerii Narbikowej

Waleria Spartakowna Narbikowa (ur. 1958 w Moskwie, pisarka i malarka) uważana jest za przedstawicielkę „trzeciej fali” postmodernistów rosyjskich (lata 80. – 90. XX wieku)¹, m.in. obok takich twórców jak: Ludmiła Pietruszewska, Tatiana Tołstaja, Wiaczesław Pjecuch, Jurij Mamlejew, Nina Sadur czy Wiktor Jerofiejew.

Jej utwory prozatorskie pojawiające się pod koniec lat osiemdziesiątych szokowały wielu nieprzygotowanych czytelników bardziej swoją erotycznością niż śmiałością eksperymentów językowych:

Табуированная в экс-СССР эротика (...) долго терзала критиков (...). В прокрустов „формат” вы не укладывались (...)².

Тот скандальный интерес, который вызвало первое напечатанное произведение Нарбиковой (...) объясняется непривычным для тогдашней советской прозы утверждением того огромного значения, которое имеет в жизни людей физическая близость, и откровенностью в ее изображении³.

¹ И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, op. cit., s. 349.

² Н. Рубанова, *Все новые течения начинаются от балды*, (интервью), „Литературная Россия” 2006, nr 45-46, (online) <http://www.litrossia.ru/article.php?article=910>, [19. 04. 2012].

³ О. Комарова, *А дальше что? (О прозе В. Нарбиковой)*, „Poljarnyj Vestnik” 2002, nr 2, s. 58.

Traktowano ją zatem początkowo jako przedstawicielkę literatury erotycznej czy też nowej literatury kobiecej⁴. Szybko jednak, szczególnie zachodnia krytyka zdała sobie sprawę z krzywdzącego charakteru takiego szufladkowania. W 1993 roku Helena Gosciło pisze o niesłusznym okrzyknięciu Narbikowej, po publikacji mikropowieści *Равновесие света дневных и ночных звезд* (1988, miesięcznik „Юность”), „pierwszą sowiecką autorką prozy erotycznej” oraz związanej z tym reputacji „niegrzeczej dziewczynki”. Amerykańska badaczka zwraca uwagę na narracyjne wyrafinowanie tej prozy, żartobliwe potraktowanie autorytatywnej kultury męskiej oraz ekspozowanie uzurpatorskiej mocy języka kreującej sztuczne światy, roszące sobie prawo do autentyczności. Pogoń za nowym sposobem ekspresji, nazywanie zjawisk na nowo determinowane jest, zdaniem badaczki, poszukiwaniem „utraconej niewinności”⁵.

⁴ W 1988, kiedy nabierała tempa pierestrojka, pojawiła się pierwsza literacka grupa kobiet-pisarek *Новые амазонки* (*Новые амазонки*). Wśród członkiń grupy, które opracowywały koncepcję literatury kobiecej (szczególnie prozy kobiecej) – kształtującej się w przestrzeni nowej literatury, opozycyjnej wobec tradycji rosyjskiego socrealizmu – znajduje się również Waleria Narbikowa, obok takich pisarek jak: Larysa Waniejewa, Swietłana Wasilenko, Nina Gorłanowa, Nina Sadur. W manifestach grupy, które poprzedziły zbiorki *Не помнящая зла* (1990) oraz *Новые амазонки* (1991), znalazły swój wyraz idee radykalnego feminizmu. Jak pisze Swietłana Wasilenko: „(...) в этих манифестах „новых амазонок” вполне сознательно и орпедленно выражены идеи радикального феминизма (см. концепцию Адриенны Райх о женской „инакости”, уникальности женского мира и женской культуры, противопоставленной установкам классического мужского сознания (...))” – С. Василенко, „Новые амазонки” (*Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время*), (online) http://www.a-z.ru/woman_cd1/html/vasilenko_e.htm, [19.03.2012]. „Glasnost marked a veritable boom in women’s culture, witnessing the debut of several notable literary talents: Tat’iana Tolstaia, Marina Palei, Valeriia Narbikova, Ekaterina Sadur, and Liudmila Ulitskaia (...)” - H. Gosciło, *Perestroika and post-Soviet prose: from dazzle to dispersal*, w: *History of Women’s Writing in Russia*, red. A. M. Barker, New York 2001, s. 297.

⁵ Patrz. H. Gosciło, *Domostroika or Perestroika? The Construction of Womanhood in Soviet Culture under Glasnost*, w: *Late Soviet Culture: From Perestroika to*

Także w *Dictionary of Russian Women Writers*, który ukazał się 1994 roku, przy hasle „Narbikova” określenie „erotic prose” wzięte już jest w cudzysłów. Autorka hasła – Nadya Peterson – pisze o samoświadomym swojej literackości stylu Narbikowej, który wprawia czytelnika w zakłopotanie. Przypomina, że krytycy zgadzając się co do głównych cech tej prozy, takich np. jak: „gęstość”, trywialność fabuły, szokowanie seksualnością i fizjologią, nie zgadzają się co do jej wartości⁶.

Peterson argumentuje też, że proza pisarki daleko wykracza poza schemat literatury epatującej erotyką. Jako przykład podaje wieloznaczność interpretacji, świadomie wpisywanej w utwory, co zdaniem badaczki, „prawie neguje” potencjalne oddziaływanie erotyczne tej prozy. Ostatecznie Nadya Peterson dochodzi do konkluzji, że artystyczną specyfikę tej prozy lepiej tłumaczy przynależność do prozy postmodernistycznej, niż erotycznej⁷.

Novostroika, red. Th. Lahusen, Durham-London 1993, s. 249 – „(...) Valeriia Narbikova won a reputation overnight as the 'bad girl' of current fiction. (Inaccurately) dubbed the first Soviet female author of erotica on the basis of her first publication, 'Ravnovesie sveta dnevnnykh i nochnykh zvezd'. (...) Above all, Narbikova exposes the formidable power of language to construct systems that subsequently lay claim to reality and thereby murder authenticity, obstruct perception (...). In a world of disjunction, where language has drifted loose from lived experience but has contaminated it through imposition, the pursuit of a new mode of expression, whereby phenomena are named anew, denotes a search for lost innocence.”

⁶ Np. Mark Lipowiecki zarzuca pisarce autopowtórzenia, sugerując tym samym artystyczne zapętlanie się jej prozy.

⁷ N. Peterson, hasło *Narbikova, Valeriia Spartakovna*, w: *Dictionary of Russian Women Writers*, red. M. Ledkovsky, Ch. Rosenthal, M. Fleming Zirin, Westport 1994, s. 451-452 – „Although Narbikova's prose touches on aspects of sexual behavior avoided by the traditional Russian and Soviet literary discourse, her prose cannot be considered erotic. The central tendency of her narratives to prevent straightforward interpretation, (...) the deliberately polysemic nature of erotic words and sexual situations in her writing – all these work together to dampen and almost nullify the erotic impact. [...] Overall her work fits into the category of

W wypowiedziach rosyjskich krytyków i badaczy pojawiały się natomiast określenia: proza „artystowska” („артистическая”)⁸, „inna” („другая”)⁹, proza „nowej fali” (проза „новой волны”)¹⁰, czy po prostu „nowa proza” („новая проза”)¹¹. Sygnalizowano w ten sposób artystyczną przynależność utworów pisarki do fali młodych twórców, którzy wkraczali do literatury w realiach głośności/pierestrojki, odrzucając obowiązujące dotychczas kanony tworzenia. Określenia te nie tylko świadczą o wyrażeniu odczuwanej odrębności tej literatury na tle oficjalnej, realistycznej produkcji, ale ukazują również ówczesną bezradność terminologiczną większości badaczy wobec specyfiki i różnorodności nowej literatury.

Popularność twórczości Narbikowej (w sowieckiej i postsowieckiej Rosji) zbiega się z jednej strony z tzw. okresem przejściowym – czasem trudnych społecznych i politycznych transformacji całego kraju, a z drugiej – z dominacją postmodernistycznych tendencji w literaturze rosyjskiej. Wtedy to, pod koniec lat 80. i na początku lat 90., ukazują się liczne mikropowieści i powieści Walerii Narbikowej, m.in.: *Равновесие света дневных и ночных звезд* (1988), *План первого лица и второго* (1989), *Побег – про бег* (1990), *Ад как дА – аД как Да* (1991), *Около эколо* (1992), *Шепот*

'post-modernist' writing much better than the narrow confines of 'erotic prose' (...)", (s. 452). Z kolei Joseph Mozur stwierdza: „The depiction of aberrant sexual behavior, violence, and dismemberment in the prose (...) Valeria Narbikova, for example, exemplifies the way women writers in Russia today savor the “writable” and celebrate the *jouissance* of transgressing the taboos of seventy years of Soviet life and culture.” W ten sposób zdaniem Mozura w prozie m.in. Narbikowej odbywa się dekonstrukcja języka i mitologii socjalistycznej przeszłości. Patrz: J. Mozur, *Viktor Pelevin: Post-Sovism, Buddhism, & Pulp Fiction*, „World Literary Today” 2002, nr 2, s. 60.

⁸ М. Липовецкий, „Вопросы литературы” 1989, nr 10.

⁹ С. Чупринин, „Литературная газета” 1989, nr 6.

¹⁰ Н. Иванова, „Дружба народов” 1989, nr 7.

¹¹ О. Дарк, „Дружба народов” 1990, nr 6.

шума (1994),...и *нумешествие* (1996). Jej utwory cieszyły się zainteresowaniem również na Zachodzie. Przetłumaczono je na wiele języków, a książki jej autorstwa wychodziły w Niemczech, Holandii, Włoszech, Francji czy byłej Czechosłowacji.

Hermetyczność i elitarność lingwistycznej prozy Walerii Narbikowej warunkuje nie tyle sama specyfika postmodernistycznej poetyki, co jej radykalizacja¹². Konsekwencja, z jaką pisarka testuje możliwości języka, sprawiła, że po okresie popularności i uznania w latach 90. jej proza stała się domeną zainteresowania i badań wąskiej grupy specjalistów. Nie bez znaczenia, pozostaje fakt, że w „nowej”, ekonomicznej rzeczywistości funkcjonowania rynku wydawniczego proza Narbikowej nie jest praktycznie w Rosji wydawana. Rzadko jej nowe teksty pojawiają się na łamach czasopism (ostatnio mikropowieść *Султан и отшельник*, „Крещатик” 2006, nr 3)¹³. Być może rodzimi wydawcy obawiają się, że trudna, eksperymentalna proza Narbikowej nie ma szans, by uwieść tzw. masowego czytelnika¹⁴.

¹² „(...) плотность жонглирования словами на душу строки” – Н. Рубанова, *Все новые течения начинаются от балды*, op. cit., (online). M. Lipowiecki zauważa, że intensywność eksperymentu w prozie pisarki prowadzi do wyrafinowania graniczącego z nieczytelnością – M. Lipovetsky, *Russian Literary Postmodernism in the 1990s*, op. cit., s. 41.

¹³ W 2011 roku ukazała się w formie elektronicznej w sieciowym czasopiśmie „Zmiany” („Перемены”) w ramach projektu „Literatura niewygodna” („Неудобная литература”) niepublikowana wcześniej powieść Walerii Narbikowej *Przez (Сквозь)* napisana w 1995 r.

¹⁴ „Она пишет до того непонятно массовому читателю, что российские издатели (пребывая в перманентной погоне именно за ним, массовым) просто принципиально отказываются публиковать ее новые тексты. Несмотря на то что у нее есть имя. И что проза ее выходит на разных европейских языках и пользуется неизменным успехом в Европе (хотя и тоже не массовым, а скорее нишевым).” – Г. Давыдов, *Неудобная литература. 95. Валерия Нарбикова: ответы на вопросы проекта и*

Ze względu na odważne testowanie przez pisarkę granic i możliwości nowej poetyki: odrzucenie prymatu fabuły, supremację języka, „uprzedmiotowienie”/„amorficzność” bohaterów, przełamywanie seksualnego (obyczajowego) tabu, intertekstualność – jej proza stanowi cenny materiał do badań nad specyfiką i znaczeniem gier językowych w rosyjskiej literaturze postmodernistycznej.

W niniejszej książce poddane zostają analizie wybrane (i jednocześnie jedne z najbardziej znanych) utwory Walerii Narbikowej: *Równowaga światła dziennych i nocnych gwiazd* (*Равновесие света дневных и ночных звезд*, 1988), *Plan pierwszej osoby. I drugiej* (*План первого лица и второго*, 1989), *Szept szumu* (*Шепот шума*, 1994)¹⁵. W centrum uwagi znalazły się następujące aspekty prozy Narbikowej: specyfika gier językowych jako wyraz nowego pojmowania znaku i znaczenia (*Między autoironią a narcyzmem*), konsekwencje supremacji języka oraz „eskalacji” gry językowej dla charakteru świata przedstawionego (*Świat przedstawiony jako „tautologia” języka*) oraz próby przywrócenia językowi funkcji referencjalnej – krytyczne odnowienie *mimesis* (*Rzeczywistość i egzystencja w krzywym zwierciadle języka*).

преьера романа СКВОЗЬ, „Перемены” 4.11.2011, (online) www.peremeny.ru/blog/9461, [7.03.2013].

¹⁵ Powieści Narbikowej nie były tłumaczone na język polski (tłumaczenie tytułów moje – W.B-L.).

Między autoironią a narcyzmem

„...слово меня требует, как наркомана в виде сосуда, через который оно проходит. И это самое печальное, когда я нахожусь по отношению к слову в пассиве, а оно по отношению ко мне в активе”¹.

Waleria Narbikowa

Lektura prozy Walerii Narbikowej wywołuje początkowo irytację. Bezczelność, z jaką słowa zrzekają się przypisanej im wcześniej roli usługowego „przenoszenia towarów duchowych”², utrudnia przyswojenie jej tekstów. Słowo Narbikowej nie jest już tylko mniej lub bardziej kunsztownym opakowaniem doniosłych treści, nie chce być również przezroczystym „oknem na świat”. Sposób opowiadania staje się równie ważny jak to, o czym się opowiada. Słowo nie tylko uzyskuje autonomię wobec tego, co nazywa, ale często zaczyna nad tym dominować. Staje się „nieprzezroczyste”. Doprowadza to do jego semantycznego rozrostu, manifestacji obecności i „samodzielnosci” w ciągłym ruchu autoprezentacji: słowo przegląda się w słowie, bawi się słowem, generuje kolejne słowo. Dynamiczność owego ruchu uobecnia się z kolei w różnorodnej „nadorganizacji” tekstów. Ak-

¹ Patrz wywiad: *Сказанное сбывается. Валерия Нарбикова рассказывает о том, что остается после текста*, „Независимая газета”, 21.09.2000.

² L. Kołakowski, *Intelektualiści*, w: L. Kołakowski, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1984, s. 121.

tualizowane są wszystkie podsystemy języka, a raczej – należałoby powiedzieć – dynamiczna sieć zależności i relacji, dzięki którym funkcjonuje język. Najbardziej znaczące są przekształcenia w obrębie składni i semantyki. Dzięki nim materia języka zachłannie przykuwa uwagę czytelnika, stając się wyzwaniem. Podniesienie rękawicy oznacza zdanie się na łaskę i niełaskę kapryśnego żywiołu słowa.

Formy autoprezentacji słowa (czyli nadorganizacja – dynamiczny ruch przenikania zwielokrotnionych tropów stylistycznych) podporządkowane zostają nadrzędnej zasadzie „gry”. Imperatyw gry eksponuje powierzchnię stronu znaku językowego. Na planie wyrażania – używając tradycyjnego strukturalistycznego terminu – objawia się on głównie w postaci prymatu powtórzeń. Prowadzi to do przewartościowania sposobów konstytuowania się znaczenia³. Świat przedstawiony („plan treści”) staje się tautologią języka, tzn. wszystkie jego elementy, wszystkie sensy „zakotwiczone” w owym świecie są wypadkową gier językowych. Przedmiotem poniższej analizy będzie mechanizm gry słownej oraz jego funkcjonalizacja.

Jedną z charakterystycznych właściwości prozy autorki *Szeptu szumu* jest wielopłaszczyznowe zrytmizowanie. Efekt regularności i płynności uzyskiwany jest przez powtarzanie brzmienia różnych

³ Na przykład Oleg Dark zwracał uwagę na fakt, że w tekstach Walerii Narbikowej prawdziwe zdarzenia przytrafiają się słowom, a język staje się głównym bohaterem – O. Дарк, *Мир может быть любой. Размышления о "новой" прозе, „Дружба народов”* 1990, nr 6, s. 225. Zatem w obrębie świata przedstawionego obserwujemy przesunięcie punktu ciężkości, które odzwierciedla dominującą pozycję języka, jego „upodmiotowienie”. Supremacja języka to rezultat szerszego procesu przeobrażania koncepcji znaku w poststrukturalizmie. Np. według Derridy „sens jest właśnie wytwarzaniem, ruchem, nie zaś nieruchomą strukturą obecności” – B. Banasiak, *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1995, s. 137. Filozofia języka Derridy inspirowana była poglądami Peirce’a – szczególnie teza o „nieskończonym odsyłaniu” jako konstytutywnym mechanizmie systemów znakowych, patrz np.: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 233.

jednostek języka (głoski, morfemy, wyrazy, zdania). Na tym tle rodzi się gra migotliwości sensu. Hegemonia powtarzalności nie tylko zagarnia, ale i modyfikuje różnorodne formy organizacji języka. Z jednej strony dominują bowiem chwyt, które ze swej natury opierają się na powtarzalności, bądź do niej prowokują (aliteracja, enumeracja, powtórzenie, paralelizm składniowy, paronomazja, tautologizm), z drugiej – chwyt konstytuujące się dzięki naruszeniu prawidłowości, regularności (metafora, paradoks) stają się niewolnikami powtórzenia.

Przegląd najczęściej pojawiających się chwytów stanie się zatem obrazem dominacji szeroko rozumianych powtórzeń oraz próbą pokazania potencjału znaczeniowótórczego, wieloaspektowości i dynamiki, żywiołowości słowa w prozie Walerii Narbikowej.

A l i t e r a c j a – powtarzalność, obejmująca zewnętrzną, brzmieniową warstwę słowa, tj. głoski:

Валяющиеся сапоги с вывороченными носками, выпавшие волосы... (P, s. 25-A⁴, wszystkie pogrubienia w cytatach moje – W.B.-L.).

Aliteracja często bywa łączona na przykład z enumeracją:

Позвонил в последний раз, поздоровался, позвал..., (P, s. 28).

Występujące w zdaniu czasowniki posiadają jednakowy morfem słotwórczy. Jest to prefiks „по-” (oprócz przymiotnika последний ‘ostatni’), zmieniający aspekt czasowników. Zgodność brzmienia zo-

⁴ Wszystkie cytaty z utworów Walerii Narbikowej według wydania: В. Нарбикова, *Избранное или Шепот шума*, Париж – Москва – Нью-Йорк 1994. Dalej poszczególne utwory będą oznaczane symbolami literowymi: *План первого лица*. *И второго* – P, *Равновесие света дневных и ночных звезд* – R, *Шепот шума* – S.

staje dodatkowo wzmocniona podobieństwem rdzeni: „звон-, зва-”. Dodatkowym sposobem rytmizowania tekstu staje się wyliczenie. Regularność, płynność tej wypowiedzi jest „dźwiękowym” podsumowaniem sytuacji konsekwentnego, wielokrotnego powtarzania tej samej czynności.

Podobną funkcję spełnia enumeracja w poniższym fragmencie:

Пили, ели, спали, ходили на работу, сидели, скучали и писали письма, (S, s. 232).

Wszystkie czasowniki w tym zdaniu łączy nie tylko forma gramatyczna (3 os. l.m.), ale i charakter czynności, które oznaczają. Nagromadzenie określeń codziennych, prozaicznych działań prowadzi do intensyfikacji ich znaczenia. Monotonia powtórzeń formalno-treściowych czyni tę wypowiedź ikonycznym znakiem⁵ życia zamkniętego w rygorze rutynowych czynności. W innym fragmencie pułapka banalności, fizycznych determinantów trwania zostaje dodatkowo wyeksponowana poprzez graficzne zespolenie wyliczeń:

Она сидела-ела-запивала-умывалась-ложились, и она подумала, что ей жутко страшно,
(S, s. 265).

Żywiołowa ekspansywność enumeracji burzy strukturę składniową „zdania”:

⁵ „(...) Peirce odrębność znaku ikonicznego upatrywał w tym, że jego relacja do tego, czego jest znakiem, polega na współposiadaniu, wspólnocie pewnej jakości, czyli cechy; innymi słowy, znak ikoniczny i przedmiot obrazowany mają tę samą własność.” – J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1982, s. 143.

И строят гнезда ласточки-грачи-собаки-медведи гнездо-нора-дом-берлога-место жительства, (S, s. 259).

Powstaje anakolutyczna konstrukcja, którą współtworzą dwa szeregi wyliczeń. Tylko jeden z nich formalnie i znaczeniowo może pełnić funkcję specyficznego, zwielokrotnionego podmiotu. Drugi szereg powiela wzorec budowy pierwszego i w nieprawidłowy sposób rozszerza jego znaczenie (zwierzęta budujące schronienia – rodzaje schronień). Prymat mechanizmu powtórzeń nie tylko narusza składnię, ale też modyfikuje istotę enumeracji. Klasyczne wyliczenie zachowuje bowiem odrębność tworzących je członów. Integrująca rola dywizu zaciera ich samoistość, tworząc całość złożoną z jednorodnych części (rzeczowniki w M l.p. lub w M l.m.). Rodzi się zatem dynamika między dążeniem do ekonomizacji wysłowienia a jego rozrostem poprzez powielenie. Jest to jeden z przykładów tak znamiennego dla prozy Narbikowej testowania elastyczności chwytów, figur stylistycznych aż do granic ich tożsamości.

Agresywna ekspansja słowa realizuje się przez różne rodzaje powtórzeń (w tradycyjnym rozumieniu tego słowa w stylistyce):

a) powtórzenie wyrazu w obrębie zdania:

Внутри были солдаты, которые шагали **внутри** и стреляли **внутри**, и **внутри** кричали люди, как же они страшно кричали **внутри**, и **внутри** был этот желтый свет, слабенький и тусклый, и тоже нечем было дышать **внутри**, (S, s. 288).

Ten fragment tekstu pokazuje sen jako „świat w świecie”. Przywoływany wciąż w zdaniu okolicznik miejsca „внутри” oznacza tu: „we mnie, kiedy śnię”. Z jednej strony wzmacnia on odczucie interioryzacji tego, co zewnętrzne, w trakcie śnienia, z drugiej – podkreśla zaskakującą analogiczność wrażeń, sytuacji, nastroju na

jawie i we śnie. Wnętrze zamiast być azylem, staje się odbiciem rzeczywistości, od której chce się uciec. Jednostajny, zwielokrotniony rytm powtórzeń, jak klamra spinający początek i koniec wypowiedzi, przywodzi na myśl zamknięcie w pułapce bez wyjścia.

b) powtórzenie, polegające na podwojeniu wyrazu:

„посидела – посидела” (P, s. 10)

„долго – долго” (P, s. 39)

„черный – черный” (R, s. 289).

Taki zabieg nie jest tylko mechaniczną duplikacją wyrazu, ponieważ prowadzi do intensyfikacji znaczenia. Wywodzi się on z rosyjskiego folkloru i łączy w sobie funkcje semantyczną i meliczną.

c) powtarzanie wyrazów znajdujących się na początku poszczególnych jednostek syntaktycznych (a n a f o r a)

И он не торопился. **И** вообще все было каким-то замедленным. **И** спасибо за это времени, что оно не торопилось, (S, s. 211).

Оно болит не от любви. **Оно** побаливает. **Оно** ност, (S, s. 217).

W przytoczonych fragmentach anafora nie występuje w „czystej” postaci, ale łączona jest z innymi sposobami organizacji wypowiedzi. We fragmencie (S, s. 211) jest to stylizacja biblijna, natomiast w przykładzie (S, s. 217) – p a r a l e l i z m s y n t a k t y c z n y .

d) a n a d i p l o z a :

Это было страшно: пальцы кончались **ногтями**, **ногти** кончались **гразью**, **гразь** кончалась пустотой, (P, s. 25-B).

Ten ciąg zdań współrzędnie złożonych rozwija myśl zdania nadrzędnego na zasadzie semantycznego „łańcucha” – wyraz kończący jedno zdanie staje się początkiem zdania kolejnego. Powstaje szereg zależności, który „buduje” iluzję ciągłości, trwałości, przewidywalności. Przerażająca kruchość owego uporządkowania zostaje obnażona na różnych płaszczyznach języka. Informację o wzajemnym warunkowaniu, zazębianiu się elementów świata, umieszczono bowiem pomiędzy „strachem” a „pustką”. Semantycznemu kontrastowi odpowiada w obrębie składni nieoczekiwane przerwianie regularnej konstrukcji.

e) powtórzenia na wyższym poziomie organizacji językowej:

Тоестыльской сказал Достоевскому: „Что ты хочешь?”, Достоевский сказал Тоестыльскому: „А ты что хочешь?”, Тоестыльской сказал Иппа: „Что ты хочешь?”, Иппа сказала Тоестыльскому: „А ты что хочешь?”, Иппа сказала Достоевскому: „Ну что ты хочешь?”, Достоевский сказал Иппа: „Ну а ты что хочешь?”, (P, s. 34-35).

Powielane z niewielkimi zmianami pytanie, przechodząc przez ciąg realizacji, traci swoje pierwotne znaczenie. Staje się swoistym pytaniem retorycznym. Zaczyna funkcjonować przede wszystkim jako element rytmiczny, budujący efekt zamkniętego koła, absurdalnej sytuacji bez wyjścia. Paradoksalnie to właśnie nadmierna frekwencyjność staje się odpowiedzią. Sugeruje bowiem, że rozmówcy albo nie znają odpowiedzi, albo nie chcą jej udzielić. Każdy z nich ucieka przed nią – przekazując pytanie kolejnej osobie. Owo wrażenie „odbijania” słów potęguje jakość struktury opartej na powtarzalności: „ $A \Rightarrow B, B \Rightarrow A, A \Rightarrow C, C \Rightarrow A, C \Rightarrow B, B \Rightarrow C$ ”, gdzie „A” = Тоестыльской, „ \Rightarrow ” = сказал, -а, „B” = Достоевский, „C” = Иппа.

Kolejnym przejawem ekspansywności powtarzania jest fakt, że paronomazja, czyli zestawianie podobnie brzmiących słów, uwydatniające ich znaczeniową bliskość lub obcość rzadko pojawia się jako gra słów niespokrewnionych etymologicznie:

Среди небольшого леса и колес, отражающихся на потолке..., (P, s. 25-C).

О, как правы были мальчики тамады-Тарквемады..., (P, s. 26).

W drugim z przytoczonych fragmentów (P, s. 26) więź brzmieniowa i rytmiczna pomiędzy wyrazami zostaje dodatkowo wzmocniona sposobem zapisu (przy pomocy dywizu). Wśród tego typu paronomazji na uwagę zasługują przykłady, w których ingeruje się nie tylko w pisownię już istniejących wyrazów, ale także przekształca się ich brzmienie. *De facto* więc powstają nowe wyrazy:

– Это **иррационально**.

– Но меня зовут **Ирра**. (P, s. 9-A)

А фамилия у вас **доисторическая Додостоевский**. (P, s. 9-B).

W przykładzie (P, s. 9-A) takim nowym wyrazem jest imię „Ирра”. Poprzez dodanie do niego głoski „r” oraz zestawienie go z podobnie brzmiącym wyrazem sugeruje się, że istnieje między nimi związek znaczeniowy. Zabieg ten nie jest wyłącznie grą, opartą na dźwiękowej stronie słowa. Staje się on sposobem zarówno poszukiwania, jak i tworzenia nieoczekiwanych podobieństw i związków między słowami.

Szczególnym przypadkiem paronomazji jest *anonominacja*, kiedy wykorzystuje się imię własne i równobrzmiący wyraz pospolity:

Был один мальчик, а потом оказалось, что он – **альфонс**.

Но не Доде?

Не Доде, и даже не испанский король **Альфонс II**, (P, s. 10).

– Ты – **хам**, – сказал Н.-В.

– **Натуральный**, – сказал Тютюня, – библейский, имя мое такое – **Хам** (...), (S, s. 310).

Najczęściej jednak pojawia się paronomazja oparta na zestawianiu wyrazów pozostających w związku etymologicznym:

Подъехала **скорая помощь** и, оказав **помощь**, уехала. Она **набралась** духу и **набрала** номер... кончилась пластинка. Поставила сначала и **добрала** номер, (R, s. 67).

Нижин-Вохов вернулся к Свя, а Свя **мастерил** ужин. Он **мастерски** его **мастерил**, (S, s. 212).

W przytoczonych powyżej zdaniach gęstość „barokowość” wyśłowienia uzyskiwana jest dzięki powtórzeniom („номер”, „Свя”) oraz intensyfikacji różnych typów paronomazji, polegającej np. na:

- nagromadzeniu czasowników utworzonych od tego samego wyrazu podstawowego, np.:

„братъ” – „набраться” (‘znaleźć w sobie wewnętrzną siłę, możliwości’);

„набрать” (‘wybrać, wykręcić’);

„добрать” (‘dobrać, wybrać ponownie’)

- zestawieniu różnych części mowy o mniej lub bardziej podobnym brzmieniu:

„мастеръ” – „мастерски” (‘po mistrzowski’, przysłówek);

„мастерить” (‘wykonywać ręcznie’, czasownik);

„кончилась” (‘skończyła się’, czasownik) – „сначала” (‘od początku, ponownie’, przysłówek)

- wykorzystaniu związków frazeologicznych:

„скорая помощь” (‘pogotowie ratunkowe’) – „помощь” (‘pomoc’).

Często taka ornamentacja języka prowadzi wręcz do zacierania prozodyjnych granic pomiędzy wierszem a prozą. Oto kilka następujących po sobie zdań z powieści *Szept szumi (Шепот шума)* zapisane z podziałem na wersy:

Сначала Вера не **торопила**. (a, 10 sylab)

И он не **торопился**. (b, 7 sylab)

Но время его **торопило**. (a, 9 sylab)

И он **поторопился**. (b, 7 sylab)

(S, s. 291).

Nietypowa dla prozy regularność, rytmiczność i ścisła współzależność składniowa zdań jest efektem użycia różnych figur stylistycznych opartych na powtórzeniu. Maksymalizacji podlega zwłaszcza paronomazja. Wykorzystane zostają czasowniki, które różnią się znaczeniem, ale przynależą do jednej rodziny słowotwórczej i posiadają identyczny morfem główny: торопить (‘naglić’, ‘popędzać’), торопиться (‘spieszyć się’), поторопиться (‘pospieszyć się’). Podobieństwo brzmienia wzmacnia jeszcze następstwo określonych form gramatycznych, w jakich występują te czasowniki (3 os. l.p., 2 os. l.p.). Naprzemienne pojawianie się tych samych końcówek osobowych generuje z kolei zgodność układu samogłosek, a ponieważ każde z przytoczonych zdań kończy się czasownikiem, otrzymujemy dokładny rym krzyżowy. Zatem zrytmizowanie omawianego fragmentu jest wynikiem kondensacji chwytów, takich jak:

paronomazja, regularność form gramatycznych, zbliżona liczba sylab w zdaniach, paralelizm syntaktyczny.

W prozie Walerii Narbikowej, jak wspomniałam wcześniej, „reżim” powtarzalności obejmuje również *metaforę*:

Собственно, Отматфеян наслаждается не **убитой курицей**, а **временем, убитым** на приготовление этой **убитой курицы**, (R, s. 167).

Pojawiająca się w tym fragmencie utrwalona, skamieniała metafora „убитое время” (‘zabity czas’) zostaje odnowiona przez ponowne zestawienie z dosłownym użyciem słowa „убить” (‘zabić’). Przenośnia, która z istoty swej jest ukierunkowana na przekraczanie schematycznych, tradycyjnych połączeń wyrazowych, zostaje sprowadzona do funkcji jednego z elementów gry semantycznej. Od niepowtarzalności metafory ważniejsza staje się gra znaczeń intensyfikowana nie przez oryginalność treści, ale przez rytm powtórzeń.

Często metafora eksponuje własną strukturę, w czym przejawia się epistemologiczny aspekt gry słownej:

Солнце скрылось за **тучку**. **Тучкой Отматфеяна** было одеяло, и он под ним скрылся. Сразу потемнело. (...) Сана проснулась внезапно. Тоже накрылась тучкой. Совсем стемнело. (R, s. 70)

Сана надела **чулки** для разврата. **Божьи чулки** были прозрачные – ручейки, (R, s. 69).

Oba cytaty egzemplifikują istotę metaforyzacji w postaci proporcji (według koncepcji Arystotelesowskiej):

солнце ('słońce')	=	Отматфейн (imię)
тучка ('chmurka')		одеяло ('koc', 'kołdra')
Сана (imię)	=	Бог ('Bóg')
чулок ('pończocha')		ручeёк ('strumyczek')

Obnażenie mechanizmu „łączenia w całość semantyczną wyrazów odległych znaczeniowo”⁶ prowadzi do schematyzacji metafory. Pozbawia ją głębi i tajemniczości. Gdy proces tworzenia staje się zarazem sposobem funkcjonowania, powstaje szczególna „meta-metafora” (metafora o metaforze). Stłumieniu podlega nośność znaczeniowa metafory (poprzez zbanalizowanie), dzięki czemu ekspozuje się „czystą” strukturę.

Przykład innego sposobu funkcjonalizacji przenośni zawiera następujący fragment:

Бывает **собака** – **хороший человек**, бывает **птица** – **хороший товарищ**, даже бывает **кошка** – **друг детства**, и даже в детстве бывают такие зверюшки: кролики или дрозды, такие милые, которых любишь почти как маму, (S, s. 225-226).

Pojawiający się tutaj ciąg nierównoważnych jakościowo metafor (pierwsza jest wyrazistsza niż pozostałe) zostaje wchłonięty przez zaborczy rytm powtarzania. Samo nagromadzenie przenośni jest już przecież rodzajem powtórzenia i jednym ze sposobów redukcji do schematu. Metafora podlega bowiem w tym fragmencie różnorodnej „strukturalizacji”: identyczna konstrukcja składniowa zdań, w któ-

⁶ A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 99.

rych występuje metafora; jednakowa zasada przeniesienia znaczenia (odpowiedniość pomiędzy światem ludzi i światem zwierząt) i jej utrwalony w kulturze alegoryczny charakter; obiegowość wyrażen współbudujących metaforę (хороший человек – dobry człowiek, хороший товарищ – dobry towarzysz, друг детства – przyjaciel z dzieciństwa). Wszystko to prowadzi do wygaśnięcia impetu metafory. Konsekwencją ekspansywności przenośni jest zatem jej rozmycie, ponieważ ważniejszym niż znaczenie okazuje się „powierzchnia znaku”, „znaczące”. Taka metafora nie odsyła do głębi znaczenia, nie pomaga przekazać trudno uchwytnych treści, lecz okazuje się doraźnym środkiem energetyzowania, ożywiania języka.

Poza metaforą również **p a r a d o k s** staje się „pokarmem” powtarzalności:

У нас **всё** есть, кроме **всего**, (P, s. 39).

И если в этот **миг** нет этого **мига**, то этого **мига** может и не быть, (S, s. 226).

Regularność tych wypowiedzi, będąca efektem powtarzania kluczowych słów, przy pobieżnej lekturze maskuje ich znaczeniowe „pęknięcie”. Jednak przy uważniejszym czytaniu okazuje się kontrastem wzmacniającym sprzeczność rozumowania konstytuującą paradoks: harmonia formy przeciwko alogiczności treści. Dotyczy to zwłaszcza przykładu (S, s. 226).

Taka specyfika paradoksu zbliża go do **t a u t o l o g i i**, która według krytyków jest „firmowym” znakiem prozy Walerii Narbikowej⁷.

⁷ Patrz: О. Славникова, *Слишком много букв*, „Урал” 1996, nr 8, s. 185. Mark Lipowiecki nazywa wręcz Walerię Narbikową „klasykiem tautologicznego pisma” – М. Липовецкий, *Апофеоз частиц, или диалоги с хаосом. Заметки о классике Венедикте Ерофееве, поэме „Москва-Петушки” и русском постмодернизме*, „Знамя” 1992, nr 8, s. 219. Natomiast Galina Niefagina zwraca uwagę na fakt, że:

Częstotliwość występowania i maksymalizację użycia tautologizmów dobrze ilustruje następujący fragment:

Утренним утром по-утреннему с утра на следующее утро с утречка, (S, s. 252).

Tę anakolutyczną konstrukcję składniową tworzy ciąg tautologizmów, będący „wariacją” na temat okolicznika czasu утром (‘rano’). Bogactwo form synonimicznych staje się przedmiotem językowej gry, doprowadzoną do absurdu zabawą.

Obok tautologizmów polegających na powtarzaniu tych samych znaczeń (pleonazmów) pojawiają się także tautologie logiczne, które reprezentują określony typ sądów:

Это **труд**, который не стоит **труда**, (S, s. 229).

У Веры был **муж**. (...) И он был сделан из **мужа**, (S, s. 233).

Я **знаю** почему, я всё **знаю**, (P, s. 13).

Танкисты – это люди, которые находятся внутри **танка**, (S, s. 285).

Prawdziwość tych zdań opiera się wyłącznie na ich strukturze. Nie wymaga uzasadnienia poprzez odniesienie do doświadczenia.

Powtarzanie, będące podstawowym (obok np. asocjacji i intertekstualności) mechanizmem gry słownej w tekstach Walerii Narbikowej, prowadzi do hiperregularności. Rezultatem takiej nadorganizacji jest z jednej strony maksymalizacja struktury, wykraczanie poza typowe dla prozy konstrukcje prozodyjne (patrz cytaty S, s. 291 na

„Тавтология составляет основную стилевую черту творчества В. Нарбиковой” – Г. Нефагина, *Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века*, Минск 1998, s. 156.

s. 184 niniejszej książki), a z drugiej – „pęknięcie” struktury pod własnym ciężarem. Powstają specyficzne anakoluty i zdania eliptyczne, które są niezwykle rytmizowane i przez to na pierwszy rzut oka poprawne (patrz cytaty S, s. 252, na stronie 188). Współistnienie, ciągły ruch przenikania w obrębie struktury dwóch tendencji: „zamykania” (tj. uporządkowania, stabilizacji) oraz „otwierania” (tj. destabilizacji, naruszania regularności) obrazuje zarazem charakter języka – jego dynamiczność. Dominacja powtarzania to sposób kumulacji energii języka, a jego natężenie – uwolnienie owej energii w postaci żywiołu, dążenie do autonomii. Ta wewnętrzna dynamika odkrywa jeszcze jedną niezwykle ważną cechę języka: fakt, że jest on w prozie Walerii Narbikowej zarówno przedmiotem, jak i podmiotem poznania. Samoświadomość projektuje jednocześnie strategię autoironicznego dystansu i narcystycznego zapatrzenia w siebie.

Język Narbikowej nie wyczerpuje się tylko poprzez dynamiczną autoprezentację, ale też realizuje się w ciągłym ruchu samopoznania, badania własnych możliwości. Albowiem słowo generując kolejne słowo włącza się w nieskończony strumień relacji i przekształceń, poprzez które i w których próbuje się określić.

Niepohamowany rozrost języka momentami ociera się o granicę wyrażalności i zrozumiałości – wówczas staje się surogatem milczenia⁸. Manifestuje się to np. jako zapętlenie sensu bliskie „śmierci”:

Ни в кустах, ни на берегу совсем не было признаков неба, которое было тенью моря, кроме тени, которая была морем неба, так тенью не было, (R, s. 87).

⁸ Patrz np.: М. Липовецкий, *op. cit.*, s. 220 – „По сути, это вязкое словоговорение – не что иное, как суррогат молчания.”

Plenienie się znaku językowego ma ambiwalentny charakter, ponieważ jest nie tylko sposobem przeciwstawiania się niebytowi, przejawem woli istnienia, ale równocześnie owemu istnieniu zagraża. „Postmodernistyczne pismo” – jak to ujął David Lodge – „nieustannie skazuje się na ryzyko samounicestwienia”⁹. Bywa jednak, że ta „trwoga przed śmiercią” ujawnia się *explicite*:

Они шли в... „В” – было тепло и даже чисто, (R, s. 91).

Znak interpunkcyjny „...”, oznaczający tak możliwość kontynuacji, jak jej aktualny brak, ambiwalentnie zagospodarowuje milczenie (niebyt). Niestandardowe użycie wielokropka w powyższym przykładzie odsłania i intensyfikuje jego wieloznaczność. Także graficznie (wciąż w granicach języka) próbuje się wypełnić puste miejsce. Przyimek „В”, niesamodzielną część mowy, zostaje włączony w dwojaki ruch metonimicznego „zagospodarowania” pustki. W pierwszej anakolutycznej frazie przyimek ten funkcjonuje jako składnik potencjalnego wyrażenia przyimkowego. Natomiast w kolejnym zdaniu sam usiłuje zastąpić to wyrażenie. Na płaszczyźnie grafiki obrazuje to transformacja $B \Rightarrow „В”$. Substytucja w obrębie składni rodzi substytucję w obrębie semantyki. Element określający kierunek, specyfikę ruchu w przestrzeni staje się jej metaforycznym znakiem.

Język w „ataku paniki” przed nieistnieniem „cofa się” do najbliższego znaku, szukając w nim oparcia. Nie tylko „przerzuca most” ponad pustką, ale też pokazuje, jak ten „most” powstaje.

⁹ D. Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Ithaca-New York 1977, s. 245. Cytat za: М. Липовецкий, *Русский постмодернизм*, op. cit., s. 22.

Powtórzenia¹⁰, będące najbardziej dosłownym, elementarnym wyrazem „woli życia”, to skazana na niepowodzenie próba zatrzymania świata i sensu w języku, utrwalenia ich w skamieniałej formie; próba nawiązania bezpośredniego, intymnego kontaktu między znakiem a znaczeniem. Podstawowy sposób samoreprodukcji. Przyrastanie znaków odbywa się przecież głównie przez różne formy powtarzalności, odniesienie danego znaku do innego, a nie do sfery pozajęzykowej.

Dzięki owemu mechanizmowi różnorodnego powielania materia językowa utworów Walerii Narbikowej przypomina układ zwierciadeł. Podwojenie języka to reakcja obronna przed śmiercią:

W obliczu śmierci język zwraca się ku sobie; napotyka tam zwierciadło i by powstrzymać śmierć, która sama chce go powstrzymać, może zrobić tylko jedno: zrodzić w głębi siebie swój własny obraz w nieskończonej grze luster (...).

Być może słowo łączy w sobie śmierć, bezkresną pogoń i przedstawianie języka przez język. Być może ustawienie odbijającego w nieskończoność zwierciadła naprzeciwko czarnej ściany śmierci należy do istoty wszelkiego języka z chwilą, w której decyduje się on nie przeminąć bez śladu¹¹.

Podwojenia, tworzące układy sobowtórów, rozszerzają przestrzeń istnienia znaku i pozwalają mu zdystansować się wobec siebie. Konsekwencją tak artykułowanego pragnienia trwania jest zatem

¹⁰ Według J. Derridy powtarzanie jest immanentną, niezbywalną cechą znaku: „Znak, który się nie powtarza, który już nie jest podzielony w swym pierwszym razie przez powtórzenie, nie jest znakiem.” – cyt. za H. Perkowską, *Bóg filozofów XX wieku. Wybrane koncepcje*, Warszawa-Poznań 2001, s. 398. Perkowska rozwijając tę myśl zauważa: „Každy początek znakowania jest już bowiem powtórzeniem powtórzenia, sobowtorem sobowtóra.”

¹¹ M. Foucault, *Język bez końca*, przeł. M. P. Markowski, w: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 68.

możliwość przyjrzenia się sobie. Naznaczona jest ona jednak rozpaczliwą próbą zawieszenia – wciąż umykającego – „znaczenia w działaniu”. Szansą na odzyskanie „statycznego” sensu, dającego poczucie bezpieczeństwa wydają się być tautologie. Ta chęć oparcia się na samym sobie jest jednocześnie dążeniem do przekroczenia własnej kondycji. Język skazany jest przez to na dramat wahania między jałową, tautologiczną prawdą (stabilnością dokładnie skopiowanego znaku i znaczenia) a energią nieskończonej semiozy, która pozbawia go porządkującego centrum. Dzięki temu jawi się on jako dynamiczna wypadkowa dwóch przeciwstawnych tendencji: maksymalnego wykorzystania możliwości własnej transgresji (otwartość, relacyjność znaku i znaczenia) oraz zamykania się w dosłowności (symetryczność znaku i znaczenia). Właśnie w tym należałoby upatrywać źródeł specyfiki znaku/dyskursu/języka utworów Walerii Narbikowej.

Zachłyśnięcie się wolnością, jaką daje uwolnienie znaku od ograniczeń Saussure’owskiej diady, łączy się z odczuciem „trudu istnienia” w świecie nieustannych relacji, przekształceń, substytucji. Znak u Narbikowej „doświadczył” już ambiwalencji własnej kondycji (np. semantycznej polifoniczności):

Я тебя, кажется, не люблю (...) Что „кажется”? „Кажется” я? „Кажется” тебя? Или „кажется” не люблю? Что именно? (S, s. 279).

Ruch zwierciadlanych odbić wskazuje na jeszcze jeden aspekt istnienia języka – narcystyczną zmysłowość.

Różne formy autoprezentacji, prowadzące do wybujałego rozrostu materii słowa, eksponują powierzchnię języka – „ciało”¹². Żywiłość przekształceń, którym ulega słowo ujawnia siłę jego erotyzmu¹³. Jej egzemplifikacją jest gra różnorodnych napięć, np. pomiędzy:

a) obietnicą spełnienia a niespełnieniem, np. (P, s. 25-B, na s. 180 niniejszej książki); mieści się tutaj całe spektrum przekształceń, polegających na odwlekaniu wypełnienia funkcji informacyjnej wypowiedzenia i jego budowy syntaktycznej:

И как только Нижин-Вохов привез Свю домой, **и как только** он сказал Вере: „я вас отвезу домой”, **и как только** он привез ее домой, **и как только** они вошли, и как только Вера сказала (...). **И как только**, (S, s. 210).

b) rytmicznością a arytmicznością: obok niezwykle miarowych, hiperregularnych wypowiedzi, np. (S, s. 291, na s. 184 niniejszej książki), pojawiają się rytmiczne pęknięcia – anakoluty:

¹² Roland Barthes, autor *La plaisir du texte* (*Przyjemność tekstu*), wprowadza pojęcie „erotycznego, tekstualnego ciała”, wychodząc od podwójnej analogii: tekstu jako ciała i ciała jako tekstu. Rozkosz (*jouissance*) płynąca z obcowania z tekstem postrzega on jako efekt tego, że tekst postmodernistyczny, świadomy tego, że jest postmodernistyczny, odsuwa świat, zniekształca go, zmienia w języku. Tym samym odsuwa spełnienie (adekwatność między językiem a rzeczywistością), proponując w zamian grę opozycji, znaków, schematów. Pozostaje więc jedynie „ześlizgiwanie się ze znaku na znak” – pożądanie bez możliwości spełnienia. W opraciu o: И. Ильин, *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*, Москва 1996, s. 171-173.

¹³ Por. na przykład z tezą W. Kuricyna: „Нарбикова пробует (...) сублимировать эротику в язык, сам язык сделать эротичным (...) сам стиль обратить в подобие полового акта.” – В. Курицын, *Жизнь с кокаином*, „Знамя” 1992, nr 1, s. 214. To, co Kuricyn traktuje jako coś zewnętrznego wobec języka (erotyzm), próbuję pokazać jako jeden z przejawów jego kondycji.

Гаражи, сооруженные из лифтов, потому что, (P, s. 9).

Мимо сквера, мимо остановки, мимо магазина, мимо, (R, s. 91).

c) monotonią a różnorodnością: dominująca skłonność do powtarzania, np. (S, s. 288, na s. 183) włączona zostaje w proces wszechstronnej nadorganizacji tekstu, np. (S, s. 225-226, na s. 190 niniejszej książki; R, s. 67, na s. 187).

d) pismem a mową: stosowanie zapisu zgodnego z wymową, a nie z utrwaloną regułą ortograficzną („шас” zam. „сейчас”, „щаслив” zam. „счастлив”, „щастье” zam. „счастье” – R, s. 134-135), zwraca uwagę na formę – „ciało” języka.

Te mechanizmy generowania napięcia rzadko pojawiają się rozłącznie, najczęściej tworzą gęstą sieć wzajemnie przenikających się i warunkujących procesów.

Znamienne, że erotyczny charakter energii języka często słabnie, przy próbie opisanego w języku aktu seksualnego jako zdarzenia pozajęzykowego. Żywiółowość przekształceń łączy się wówczas z karprinością i nieporadnością słowa.

Język odsłania inny sposób realizowania swej „cielesności” – **dzieciństwo**:

Додостоевский убедился, что под платьем у Ирры то-то и то-то, под сапогами то-то и то-то. Она убедилась в том, что у него под рубашкой то-то и то-то, (P, s. 53).

Он стал с ней делать тоже самое. И никак не могли наговориться про то-то и то-то, про то, как здесь и как здесь, про то, что здесь больше, чем там, а там совсем другое и не такое, как тогда, потому, что в тот раз было немножко больно (...), (R, s. 72).

Они лежали обнявшись, и оба были немножко пьяненькие, грязненькие и бедненькие. И им было хорошо, (S, s. 229).

Cytowane fragmenty ilustrują różne sposoby przejawiania się dziecięstwa języka, będącego rezultatem charakterystycznej perspektywy postrzegania, tutaj – postrzegania sytuacji intymnych. W przykładzie (P, s. 53) miejsce istniejących określeń zajmują subiektywne, prywatne wyrażenia: „to-to”. Powstaje specyficzny „język w języku” przypominający gaworzenie dziecka. Natomiast przykład (R, s. 72) pokazuje niecierpliwość doznawania połączoną z nieporadnością artykulacji: pojawia się wiele powtórzeń informacyjnych, czyli sekwencji, które niewiele wnoszą do tego, co już powiedziano. Poszczególne myśli wyłaniają się „gorączkowo” – nie tworzą spójnej całości¹⁴. Fragment (S, s. 229), nasycony deminutiwami, obrazuje jeszcze jeden aspekt tego zjawiska – familiarność, zaangażowanie, emocjonalność.

Dziecięstwo, najbardziej wyraziście ujawniające się w sytuacjach opisywania intymności, jest integralnym czynnikiem kształtującym specyfikę języka w utworach Walerii Narbikowej. Świadczą o tym następujące jego cechy:

- a) natrętne powtarzanie, często przypominające ze względu na swą rytmiczność „wyliczanki”, które mogą być też potraktowane jako realizacja poznawania przez naśladowanie;
- b) radosna zabawa słowami, bliska dziecięcemu przekomarzeniu się;

¹⁴ Angielski socjolog języka, Basil Bernstein, pisząc o specyfice „kodu ograniczonego”, właściwego między innymi dla dziecka, stwierdza: „Mało elastyczny zakres możliwości syntaktycznych sprawia, że język z trudem przenosi logiczne ciągi i akcenty. Funkcja planowania werbalnego realizuje się w sposób skrócony, co powoduje częste powstawanie poważnych zaburzeń i niespójności w dłuższych odcinkach mowy” – B. Bernstein, *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia, w: Język i społeczeństwo*, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 1980, s. 111.

- c) gra znaczeniem, prowadząca nawet do naruszenia powierzchniowej struktury języka, jako przejaw chęci poznania granic własnych możliwości (formy eksploracji) – ciekawość, zmysłowa fascynacja „maszynierią języka”.

Dziecięctwa języka nie należy zatem traktować jako ujawnienia się w języku podmiotowości dziecka, ale jako stworzenie przez samą specyfikę języka możliwej do zajęcia „pozycji podmiotowej”, która nie jest jednak ani jedyna, ani dominująca.

Opisane procesy: autoironia (samoświadomość, krytycyzm, dystans wobec siebie) gra zwierciadlanego podwajania (metoda samopoznania i reakcja na groźbę milczenia, jeden z przejawów transgresji znaku językowego), narcyzm, erotyzm (przejawy cielesności, realizacja energii znaku) i dziecięctwo (zabawa), określają wyjątkowość języka utworów Walerii Narbikowej. Znamienne jest również to, że wykładniki formalne tych procesów są wielofunkcyjne, a z drugiej strony – poszczególne procesy mają wiele wykładników formalnych. Dobrą ilustracją tego faktu jest zakres i funkcja powtórzeń, które są jednocześnie: metodą rytmizowania wypowiedzi, zabawą słowną, sposobem „plenienia się” znaku, mechanizmem generowania językowych „luster”, kumulacją energii języka w obrębie własnej struktury, przejawem narcystycznego zapatrzenia w siebie. Natomiast znaki „przyrastają” m.in. poprzez różnego rodzaju powtórzenia.

Gra językowa – strategia istnienia słowa w prozie Walerii Narbikowej – to zjawisko wieloaspektowe. Wyraża się w niej i poprzez nią nie tylko specyfika języka (aspekt zabawy, epistemologiczny wymiar mechanizmu gry), okazuje się ona przede wszystkim niezbywalnym warunkiem jego istnienia.

Świat przedstawiony jako „tautologia” języka

Tradycyjna interpretacja zależności między warstwą językową a światem przedstawionym utworu, oparta na doświadczeniu realizmu i pozostająca w kręgu mimetycznych zadań literatury, czyniła świat przedstawiony celem kreacji artystycznej i ośrodkiem uwagi czytelnika. Usługową pozycję języka w tej relacji często charakteryzowano za pomocą określenia „przezroczyść”.

Relacja ta ulega odwróceniu w literaturze postmodernistycznej. Powstałe w kręgu myśli poststrukturalistycznej skrajne koncepcje pansemiotyzmu („wszystko funkcjonuje jako interpretacja znaczenia czegoś innego” – Eco) oraz pantekstualizmu („Tekst jak okiem sięgnąć” – Derrida) głoszą totalność sfery językowej, warunkowaną ekspansywnością, niekontrolowanym krzewieniem się znaku. „Nieprzezroczyść” słowa, maksymalizowana przez grę językową¹, staje się cechą charakterystyczną tekstów postmodernistycznych.

¹ Gra językowa w tekstach Walerii Narbikowej jest realizacją immanentnej dla poetyki, epistemologii i ontologii postmodernistycznej zasady „gru”. „В пределе сама постмодернистская игра в ее нестабильности предстает как единственно универсальная ценность и константа, потенциально способная стать основой парадоксальной целостности мира” – М. Липовецкий, *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, op. cit., s. 23; „Подчеркнутого иронический, игровой модус самоопределения, характерный для постмодернистского мироощущения...” – И. Ильин, *Постмодернизм. Словарь терминов*, Москва 2001, s. 94.

Utworki Walerii Narbikowej, szczególnie omawiane poniżej: *Равновесие света дневных и ночных звезд* (*Równowaga światła dziennych i nocnych gwiazd*), *План первого лица. И второго* (*Plan pierwszej osoby. I drugiej*) oraz *Шепот шума* (*Szept szumu*), eksponują moc i niezależność języka. Konstituujący się w nich znak nie poddaje się już opisowi przy pomocy Saussure'owskiej diady (*signifiant – signifié*)² i wynikającej z niej koncepcji zamkniętej struktury. Jego heterogeniczność i wewnętrzne zdynamizowanie zmienia pojmowanie znaczenia, które przestaje być utożsamiane ze statyczną treścią, a przeradza się w nieustający proces (semiozę). Taki charakter znaku bliższy jest Peirce'owskiej triadzie³.

Drapieżność znaku językowego warunkowana przez jego procesualny i transgresywny charakter ukazuje świat przedstawiony jako ciąg zmian, relacji, umierania i narodzin w języku.

Fabula w tradycyjnym pojmowaniu, tzn. taka, w której „nośnikiem” łańcucha zdarzeń są postacie, ulega w utworach Narbikowej trywializacji. Składają się na nią bowiem zwykle banalne, codzienne czynności bohaterów, np.: rozmowy przy posiłkach, podróż pociągiem, jazda samochodem, poszukiwanie noclegu, odwiedziny u znajomych... Konsekwentnie również wszystkie omawiane teksty autorki powieści *Szept szumu* powielają identyczny schemat fabularny. Jest to wariacja na temat klasycznego trójkąta miłosnego (zdradzająca żona, zdradzany mąż oraz ten „trzeci”): Иппа, Тоестыльстой,

² O specyfice znaku według de Saussure'a zob. np.: „Znak jest nie tylko zamknięty; jest on także statyczny i pozbawiony ciągłości, co wynika z jego struktury jako jedności *signifiant* i *signifié*” – W. Kalaga, *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001, s. 8.

³ W koncepcji Peirce'a znak składa się z trzech nieodzownych korelatów: reprezentamenu (nośnik albo wehikuł znaku), przedmiotu (semiotyczna projekcja reprezentowanej zewnętrznej rzeczywistości), interpretantu (sfera myśli i mediacji). Patrz: W. Kalaga, op. cit., s. 68-69. Włączenie interpretantu w koncepcję znaku otwiera go na nieskończoną semiozę: transgresję, ciągłość i procesualność.

Додостоевский (*Plan...*); Сана, Аввакум, Отматфейн (*Równowaga...*); Вера, дон Жан, Нижин-Вохов (*Szept szumu*). Owszem, pojawiają się nieliczne, karykaturalnie przerysowane zdarzenia potencjalnie mogące ożywić „pospolitą” fabułę, np.: makabryczny kanibalizm, fantastyczny lot zakochanych i ich groteskowa transformacja w babki z piasku (*Plan...*), absurdalna bitwa o „śpiącą królową” na stacji kolejowej (*Równowaga...*), tragikomiczne spółkowanie z duchem (*Szept...*). Ich niezwykłość zostaje jednak osłabiona przez włączenie w monotony nurt typowych zdarzeń bez jakiegokolwiek hierarchizacji. Podobną funkcję pełni nieobecność narracyjnych wskaźników wyjątkowości tych scen, tzn. nie pojawiają się wypowiedzi wartościujące, nie ulega zmianie styl, nie ma również kompozycyjnych zabiegów budujących napięcie (np. retardacji, antycypacji). Rozluźnia się także, a nawet miejscami zanika, teleologiczny wymiar fabuły, tj. akcja. Ważniejsza bowiem niż działanie jest swobodna, asocjacyjna refleksyjność przechodząca w eseistyczność. Otwartość na wielość kodów, brak rygorystycznych reguł ich łączenia oraz podatność na suplementarność⁴ przyrastania treści – wszystkie te cechy zbliżają formę eseju do piśmiennictwa postmodernistycznego.

Taka fabuła zostaje skontrastowana z bogactwem wątków zdarzeniowych, których ośrodkiem jest język. Niektórzy krytycy i badacze literatury twierdzą, że prawdziwe wydarzenia w utworach Narbikowej przytrafiają się słowom, nie postaciom, tworząc specyficzną „lingwostylistyczną” fabułę⁵. Można nawet pokusić się o stwierdzenie

⁴ *Suplementarność* („ruch uzupełniania”) – określenie wprowadzone przez Derridę dla nazwania podstawowego mechanizmu nieskończonego wytwarzania sensu. Patrz np.: „Suplementarność jest więc ostatecznie „figurą” ciągłego niedopełnienia procesu wytwarzania sensu (...)” – A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 466.

⁵ Np. O. Dark stwierdza: „Из их (слов, доп. мой – W.B.-L.) превращений, неожиданных сочетаний, самораскрытий складывается подлинный сюжет –

nie, że owe „zdarzenia językowe” ingerują w tradycyjnie rozumiany świat przedstawiony i zajmują w nim dominującą pozycję. Konstytuują się one w ciągłym ruchu pojawiania się, rozprzestrzeniania i transformacji słów. „Zdarzenia” te są sposobem istnienia i samopredstawiania języka. To właśnie rozliczne „perypetie” słów tworzą dynamiczną, iskrzącą się różnorodnością fabułę, na której wątki składają się np.: „narodziny” słów (powtórzenia, asocjacje, neologizmy); ich burzliwe (kontrasty, paradoksy, gra znaczeń) bądź zgodne (enumeracje, tautologizmy, aliteracje) współistnienie; wykraczanie poza rodzimy kontekst, „środowisko” (metafory, cytaty, trawestacje); wybujała autoanaliza (tautologie, podwojenia); ucieczka przed milczeniem – „śmiercią” (gra językowych zwierciadeł, tzn. sobowtóryzacja)⁶.

Prymat fabuły, w której nośnikiem zdarzeń są procesy językowe, powoduje, że nie można mówić o linearności zdarzeń w świecie przedstawionym. Albowiem działania postaci to jedynie nieliczne wyspy pośród rozlewisk żywiołu słowa⁷. Ekspansywny język⁸ próbuje naruszyć nawet taką problematyczną integralność:

Он протрезвел, вымылся и чистый уехал; он еще выпил и совсем пьяный и совсем грязный уехал, (S, s. 314).

лингвостилистический.” – О. Дарк, *Мир может быть любой. Размышления о „новой” прозе*, op. cit., s. 225.

⁶ Patrz M. Foucault, *Język bez końca*, op. cit., s. 68.

⁷ „Игра словом нужна Нарбиковой не только как средство воссоздания богатства непринужденной устной речи и как подтекст, но и просто для иллюстрации того, что язык сам по себе неистощимо многогранен” – О. Комарова, *А дальше что?*, op. cit., s. 62.

⁸ „Слово, цитата, асоциация... претендуют на роль удельных князей в собственных эпизодах.” – О. Дарк, *Миф о прозе*, „Дружба народов” 1991, nr 5-6, s. 230.

Fragment ten składa się z dwóch antytetycznych opisów okoliczności jednego zdarzenia (wyjechał trzeźwy i czysty – wyjechał pijany i brudny). Taki relatywistyczny opis uniemożliwia weryfikację faktu, ponieważ nie ma autorytatywnego punktu odniesienia poza językiem. Równoprawność obu wersji podkreśla konstrukcja składowa – brak spójników budujących relację podrzędności. Sposób werbalizacji czyni je zatem równie prawdziwymi.

„Naturalny”, celowościowy charakter zdarzeń zostaje włączony w nowy porządek generowany przez materię słowa. Dominującą cechą świata przedstawionego w analizowanych utworach jest zatem jego „ontologiczna niepewność” i „epistemologiczna nieprzejrzystość”⁹.

Картошка была, чай был, кофе (если с молоком, то было, если без молока, то был), но не было ни того, ни другого, (P, s. 12).

Przykład ten pokazuje paradoksalną rzeczywistość przedmiotów i rzeczy, które jednocześnie istnieją i nie istnieją. Materia słowa w utworach Walerii Narbikowej obrazuje byt pozajęzykowy jako migotliwy, względny, iluzorycznie stabilny. Konsekwentnie i bezlitośnie demaskuje jego rzekomą prymarność i niezależność:

Додостоевский укрыл ее с головой одеялом, которое было теперь потолком, который был небом, которое было одеялом, (P, s. 38).

Нечаянно испортили куст, потому что как только потянули его вверх, он немедленно вытащился. Может быть, он просто был

⁹ Określenia Nycza służące do opisu specyfiki literackiego dyskursu tekstów postmodernistycznych. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 146.

воткнут. Но подобное могло быть и с деревьями, они тоже могли быть воткнуты (...), (P, s. 19).

W przykładzie (P, s. 38) rozmycie statusu ontologicznego elementów kreowanego świata manifestuje się w podatności przedmiotów na transformacje. Prześcieradło staje się sufitem, niebem i... ponownie prześcieradłem. Łatwość, z jaką rzeczy ulegają przekształceniom, ujawnia tkwiący w nich potencjał i burzy naiwne wyobrażenia o trwałości substancjalnego bytu, odsłaniając jego procesualność. W świecie, zdominowanym przez wariabilizm, trudno odnaleźć punkt oparcia. Trwanie naznaczone jest permanentną niepewnością co do tożsamości postrzeganych stanów rzeczy i gotowością na zmiany, na reinterpretację:

Может быть у подъезда стояла лошадка-девушка, а **может быть** такси, (P, s. 10).

Из окна комнаты было видно **почти** небо, освещенное **почти** солнцем, (P, s. 35).

Wpisana w omawiane utwory idea zmienności świata pozwala interpretować pojawiające się często wyrażenia typu: „лошадка-девушка”, „девушка-кузнечик”, nie jako metaforyczne określenia cech przedmiotów i postaci, ale jako wyraz epistemologicznego relatywizmu. Także występujące w powyższych przykładach wskaźniki modalności w sensie logicznym: „может быть” ('być może', 'może'), „почти” ('prawie', 'niemal') pełnią podobną funkcję – umiejscawiają tożsamość rzeczy i zjawisk w domenie możliwości, a nie konieczności.

Fragment (P, s. 19) pokazuje, że niestabilność, jako cecha wyznaczająca specyfikę istnienia, charakteryzuje również materię ożywioną. Las okazuje się miejscem, w którym ledwie tknięty krzak

natychmiast wypada z ziemi. Łatwość, z jaką można go wy-rwać, budzi podejrzenie, że nie jest ukorzeniony. Dotyczy to również drzew. Taka niepokojąca „denaturalizacja” obszaru, z natury swej kojarzącego się z „wrośnięciem”, intensyfikuje obraz rzeczywistości jako złudzenia, dekoracji, która może runąć w każdej chwili. Odślania jej efemeryczność i brak głębi, a tym samym podważa autentyczność.

W utworach Walerii Narbikowej język nie tylko obnaża ontologiczną i epistemologiczną niepewność świata umiejscawianego poza nim, ale również – kreuje konkurencyjną rzeczywistość, w której obowiązują odmienne prawa:

Вера налила себе кофе с молоком, и, когда она допила кофе, оказалось, что она выпила **абсолютно** весь кофе, оставив в чашке **абсолютно** все молоко, (S, s. 293).

Desygnatem wyrażenia „kawa z mlekiem” jest płyn – nieodwracalne połączenie dwóch substancji. Jednak w języku są to dwa odrębne elementy, które mogą być wciąż przekształcane w ramach jego struktury. Stąd też rodzi się pozornie absurdalna sytuacja: można wypić kawę, zostawiając w filiżance mleko. To, co wydaje się nonsensem z perspektywy codziennego doświadczenia, jest tu bowiem realizacją mocy słowa, które, wykorzystując własne możliwości, tworzy specyficzną ontologię. Ostentacyjność tego działania podkreśla użycie przysłówka „абсолютно” (‘absolutnie’), oznaczającego maksymalną realizację danej czynności.

Fakt, że język próbuje własne prawa i reguły uczynić obowiązującymi także dla rzeczywistości pozasłownej, prowadzi do swoistej g r a m a t y z a c j i ¹⁰ świata przedstawionego:

¹⁰ Andrzej Chojecki używa terminu *gramatyzacja* określając nim „możliwości, które daje gramatyka słowu w jego dążeniu do rozplenienia się (...)” – A. Chojecki, *Mowa mowy. O języku współczesnej humanistyki*, Gdańsk 1997, s. 96.

Трамваи шли друг за другом как **исключения**: сначала **стеклянный**, потом **оловянный**, потом **деревянный** (...), (P, s. 12).

Само по себе действие было сладким, значит, оно было **качественным прилагательным**, потому что могло быть еще слаще. Они действовали точно по грамматике Ломоносова: (...) имя для названия вещей, глагол для названия деяний, междометие для краткого изъяснения движения духа, (R, s. 97).

W pierwszym z powyższych przykładów (P, s. 12) kolejność pojawiania się tramwajów została opisana jako realizacja reguły gramatycznej, dotyczącej pisowni formantów przymiotnikowych. W języku rosyjskim w sufiksach -ан-/-ян- zgodnie z normą występuje jedno -н-. Istnieją jednak trzy wyjątki od tej zasady: **стеклянный**, **оловянный**, **деревянный**¹¹. Przymiotniki te zostały utożsamione w tym fragmencie z poszczególnymi tramwajami. Nastąpiło zatem przeniesienie prawideł gramatycznych, czyli sposobu współlistnienia słów, na sferę desygnatów – transformacja przedmiotu w wyjątek gramatyczny.

Pierwsze zdanie przykładu (R, s. 97) intensyfikuje wyżej opisaną sytuację. Prawdziwość sądu o właściwościach danej czynności jest zagwarantowana specyfiką gramatyczną budujących go leksemów. Na przykład: scharakteryzowanie czynności za pomocą wyrazu „słodka” pozwala stwierdzić, że czynność ta może stać się „słodsza”, ponieważ określający ją przymiotnik podlega stopniowaniu. Natomiast drugie zdanie przewrotnie trywializuje zjawisko gramatyzacji świata przedstawionego. Klasyczna gramatyka autorstwa Łomonosowa staje się bowiem „przewodnikiem” po rzeczywistości.

¹¹ Patrz np.: Д. Розенталь, *Русский язык. Классическое пособие для поступающих в вузы*, Москва 1998, s. 68.

Dokładne przestrzeganie jej reguł umożliwia stworzenie harmonijnego i stabilnego obrazu świata.

Także motywacje działań i wypowiedzi postaci wskazują na prymat językowej kreacji rzeczywistości, w której istnieją:

Они рассматривали эту вещь в небе, она, конечно, напоминала самолет, но в то же время и не напоминала.

– Это самолет, – сказал он и отвернулся от неба.

– Почему ты так думаешь?

– Стоит только усомниться в том, что это самолет, и начинаешь сомневаться во всем остальном. Там на горизонте должен светиться дом. Видишь его?

– Но это не дом, – сказала она.

– Правильно. Поэтому то, что мы видим в небе, – это самолет, а на горизонте – дом,

(P, s. 10-11).

Świat, w którym nie ma porządkującego centrum, gdzie wszystko jest ruchem i relacją, nie daje poczucia bezpieczeństwa, ponieważ odbiera sądom status weryfikowalności. Rzecz dostrzeżona na niebie jednocześnie wygląda i nie wygląda jak samolot. Światło widoczne na horyzoncie powinno wskazywać na obecność domu, ale tego domu tam nie ma. Zamiast jednej, całościowej i trwałej wizji rzeczywistości postaci skazane są na permanentną rekonstrukcję świata w oparciu o nietrwałe konfiguracje znaczeń. Ponieważ trudno im zaakceptować taką egzystencję, próbują szukać schronienia i oparcia w języku, z pełną świadomością ambiwalencji jego natury. Język jest dla nich najdoskonalszym narzędziem opisu i umiejscawiania siebie pośród rzeczy. Pozwala na chwilę zatrzymać w słowach mobilność świata, a tym samym stworzyć iluzję stabilności. Wcześniej jednak postaci muszą uznać, że język jest zdolny do kreowania rzeczywi-

stości, narzucania jej własnych reguł. Podważenie jego konstytutywnej mocy skazałoby ich bowiem na nieokiełznany relatywizm. Próbują zatem utwierdzić w słowie tożsamość rzeczy, które widzą na niebie („это самолет” – ‘to jest samolot’) i na horyzoncie („дом”). Ich decyzja ma wymiar aksjologiczny: odrzucają bolesną prawdę na rzecz atrakcyjnej utopii. Tworzą w słowie namiastkę harmonii. Działania postaci, zmierzające do zastąpienia dysharmonii, nieprzewidywalności świata materią słowa, są jednak z góry skazane na niepowodzenie, ponieważ zakładają statyczny charakter znaku i znaczenia oraz ich wzajemnej relacji.

W omawianych utworach żywołość języka realizująca się w nieustającym ruchu transgresji i transformacji determinuje nie tylko ontologię i epistemologię świata przedstawionego, ale również określa specyficzną konstrukcję i status bohatera.

Postacie pojawiające się w powieściach Walerii Narbikowej przypominają – ze względu na swoją konstrukcję – bohaterów francuskiej *nouveau roman*. Niewiele o nich wiadomo. Czytelnik dysponuje tylko garścią podstawowych, szczątkowych informacji, takich jak: płeć, stan cywilny, czasem wykonywany zawód. Brak natomiast pośredniej i bezpośredniej (odnarratorskiej) charakterystyki wyglądu zewnętrznego oraz ukazywanej w retrospekcji przeszłości bohaterów¹². Podobnie nieokreślone są miejsca, w których najczęściej przebywają: kuchnia, pokój, sypialnia, pociąg, samochód... Nie wspomagają one zatem indywidualizacji bohaterów, jak to miało miejsce na przykład w powieściach XIX-wiecznego realizmu.

Ogólnikowej charakterystyce towarzyszy minimalizm w identyfikacji postaci, ze znamiennej repartycją: kobiety identyfikowane są

¹² „(...) герои лишены социальных связей, у них нет никаких обязанностей перед семьей, никаких обязанностей перед обществом” – О. Комарова, *А дальше что?...*, op. cit., s. 56.

przez imiona, natomiast mężczyźni – nazwiska. Wydawałoby się, że niezwykłość imion i nazwisk przypisanych bohaterom mogłaby osłabić ich niedookreśloność, bezbarwność. Tak się jednak nie dzieje, ponieważ nazwa własna, tradycyjnie będąca wyznacznikiem tożsamości i indywidualności, zostaje tu podporządkowana dominancie gry językowej. Imię uzyskuje swoje znaczenie nie jako znak szczególnie osoby, która je nosi, ale jako integralny składnik ekspansywnej semiozy. Oryginalna, „wybujala” nazwa nie charakteryzuje, nie pełni też funkcji integracyjnej, ale wręcz przeciwnie – przyczynia się do dalszej redukcji i fragmentaryzacji.

Dezintegrację postaci dobrze obrazują zwłaszcza nazwiska mężczyzn. Są one bowiem efektem różnych przekształceń, polegających przede wszystkim na przesadnej organizacji znaków. Ich sztuczność, nieortograficzność, odsyłanie poza tekst (intertekstualność), przerośnięcie często utrudniające artykulację – to wyraz kreacyjnej mocy języka, gra z przyzwyczajeniami co do centralizacyjnej funkcji postaci w świecie przedstawionym. Na przykład nazwiska Додостоевский i Тоестльстой (*Plan...*) są przekształceniami nazwisk słynnych pisarzy rosyjskich. Nie funkcjonują one jednak jako statyczny twór, lecz podlegają dalszym zmianom:

Додо сказал, что они с Т.е. познакомились (...), (P, s. 19).

То есть лстой, (P, s. 39).

Zmiany te rozbijają organiczność imienia, eksponują jego kalamburyczny (P, s. 39) i ludyczny charakter, np. forma Додо (P, s. 19) jest nie tyle skrótem mającym wprowadzić odcień familiarności, co efektem instrumentacji i dominującej w tekście powtarzalności. Także nazwiska postaci z powieści *Równowaga...* Отматфейн i Чящяжышын mają ciekawą etymologię. Słowo Отматфейн ро-

wstało ze zrostu składników wyrażenia „от Матфея”, które odsyła do nazwy *Евангелие от Матфея* (Ewangelia św. Mateusza)¹³. Cząstka –ян również pojawia się nieprzypadkowo:

Орфографически он был армянином, его фамилия была Отматфейн. (R, s. 68)

Występowanie w nazwisku bohatera elementu –ян, charakterystycznego dla nazwisk ormiańskich, wystarczy aby uznać go za przedstawiciela tej narodowości. Jest to kolejny przykład (patrz P, s. 12, R, s. 97, cytaty na s. 207) gramatyzacji składników świata przedstawionego. Natomiast Чящяжышын to nic innego jak żartobliwa gra z regułami szkolnej gramatyki. W języku rosyjskim pierwotnie miękkie głoski ‘ж’ i ‘ш’ uległy depalatalizacji (por. historycznie miękkie głoski w języku polskim). Jednak obowiązująca zasada ortograficzna nie odzwierciedla obecnej specyfiki fonetycznej tych dźwięków, a odnosi do historii języka: w połączeniach жи-, ши- występuje zawsze и. Zaś głoski ‘ч’ i ‘щ’ są zawsze miękkie i zgodnie z pisownią nie występuje po nich głoska ‘я’. Odwrócenie tych reguł uniemożliwia swobodną artykulację. Zmusza do powolnej wymowy, polegającej na oddzielaniu sylaby od sylaby (skandowanie). Nazwę tę tworzy zatem zbitka głosek o podobnej artykulacji (tzw. ‘шипящие звуки – ж, ш, ч, щ’)¹⁴.

Imiona żeńskie podlegają znacznie słabszym przekształceniom, np. imię Ира ulega transformacji w Ирра (*Plan...*), Александра w Сана (*Рównowaга...*), Василиса w Василькиса (*Сzept...*). Zmiany te polegają na: naruszeniu dotychczasowego brzmienia przez podwojenie głoski, utworzeniu nowej formy zdrobniałej, kontaminację

¹³ Patrz: М. Кучерская, *Непланета людей*, „Континент” 1991, t. 67, s. 352.

¹⁴ Patrz też: „(...) совершенно непронизносимая фамилия Чящяжышын, наводящая на мысль о «чаше жизни!»” – О. Комарова, op. cit., s. 62.

istniejących wariantów. Przekształcenie realizuje się też jako przywołanie obcego kontekstu przez użycie starego, rzadkiego imienia, np. Сна-ндулия (*Szept...*).

Inny sposób schematyzowania za pomocą zabiegów językowych dotyczy postaci drugoplanowych i epizodycznych. Najczęściej nie mają one imion, są natomiast określane za pomocą kulturowo-językowych klisz: Харон, баба Яга, „старик со старушкой”, „идеальная семья”.

Dominującej tendencji do obnażania intencjonalnego charakteru postaci, tzn. eksponowania faktu, że są one kreacją językową dokonywaną w języku, często zostają podporządkowane także dialogi. Narusza się zatem tradycyjną rangę wypowiedzi postaci, jako gwarantu podmiotowości i indywidualności. Taką sytuację zamknięcia wypowiedzi bohaterów w językowych schematach ilustruje przykład:

Тоестыльстой сказал Достоевскому: „Что ты хочешь?”,
Достоевский сказал Тоестыльстому: „А ты что хочешь?”,
Тоестыльстой сказал Ирре: „Что ты хочешь?”, Ирра сказала
Тоестыльстому: „А ты что хочешь?”, Ирра сказала Достоевскому:
„Ну что ты хочешь?”, Достоевский сказал Ирре: „Ну а ты что
хочешь?”, (Р, s. 34-35).

W dialogu tym na dalszy plan schodzi wymiana myśli i konfrontacja stanowisk. Powtarzanie przez uczestników rozmowy ciągle tych samych zdań (tożsamy składniowo i semantycznie) powoduje, że dialog zaczyna funkcjonować na podobieństwo układu zwierciadeł. Staje się zatem formą przegłądania się języka w sobie samym, we własnych konstrukcjach. Inny wariant osłabiania podstawowej funkcji dialogu ukazuje następujący fragment:

– А так тебе нравится? Так тебе не нравится.

Нравится.

Я думала, тебе так не нравится.

По всякому нравится.

Я думала тебе нравится только так.

Все нравится.

Тебе не нравится.

Нравится, (R, s. 99).

Konstrukcję składniową replik składających się na ten zwięzły dynamiczny dialog charakteryzuje minimalizm: we wszystkich zdaniach występuje identyczne orzeczenie oraz dopełnienie, brak przydawek, pojawia się ograniczona liczba okoliczników. Regularna przemienność długich i krótkich fraz potęguje rytmiczność dialogu. Podstawowa forma wypowiedzi postaci ulega tu wtórnemu sfunkcjonalizowaniu poprzez włączenie w nadrzędny rytm powtórzeń, obejmujący wyrazy i konstrukcje składniowe¹⁵.

Osłabienie statusu postaci w utworach Narbikowej odbywa się także poprzez ich typizację w ramach nazwanego już, trywialnego schematu fabularnego. Każdy z bohaterów ma ściśle wyznaczoną rolę w trójkącie miłosnym. Pełniona rola definiuje bohatera, o czym może świadczyć przykład:

¹⁵ Oczywiście jest to również sposób zobrazowania komunikacyjnej „niemocy” bohaterów. Charakteryzując współczesny dialog Waleria Narbikowa stwierdza: „(...) это почти всегда беседа в вакууме, то есть один человек задает вопрос, другой не отвечает на этот вопрос, и тогда первый человек отвечает на свой собственный вопрос. Поэтому мои герои сидят в таких внутренних камерах и, беседуя между собой, беседуют на собственные темы. Этот диалог необыкновенно интересен, ибо он как раз отражает психологию героев, которые страшно разъединены” – В. Нарбикова, *Литература как утопическая полемика с культурой*, w: *Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками*, составитель С. Ролл, Москва 1996, s. 138.

У Веры был муж. (...) И он был сделан из мужа, (S, s. 233).

Wskutek tego postać staje się nośnikiem roli społecznej i złożonych sytuacji egzystencjalnych¹⁶ np.: miłości, samotności, cierpienia, zazdrości, niespełnienia. Znamienna jest również motywacja działań bohaterów. Rezultat ich poczynań i zabiegów warunkowany jest np. przez kulturowe schematy fabularne¹⁷. Uwięzieni w literackich modelach niespełnionej miłości nie mogą liczyć na szczęśliwe zakończenie, chyba że Otello nie uwierzy w słowa intryganta, a Julia zdąży powstrzymać ukochanego:

(...) мы не сможем уехать на Кавказ, пока Таня не изменит мужу и не уедет с Онегиным на Кавказ, (...) сначала должны воскреснуть Ромео и Джульетта и пожениться, и только после них мы сможем пожениться, (...) сначала Отелло должен набить морду обманщику и не поверить в измену (...), (R, s. 168).

Równie migotliwa i nietrwała okazuje się tożsamość postaci, opierająca się na rozróżnieniu płci:

Мы два голых человека, у нас нет пола (...). Остается прикрыться полотенцем, полотенцу остается прикрыться нами. У нас не только нет пола, у нас нет и собственного лица (...), (R, s. 137).

Podważa się istotność rozróżnienia płci¹⁸. Bohaterowie nie tylko „zrzucają” swoją płć razem z ubraniem, ale też tracą indywidual-

¹⁶ Por. uwagi H. Markiewicza o degradacji postaci powieściowej, w: H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984, s. 148.

¹⁷ Zagadnienie to aktualizuje już wyższy poziom organizacji tekstu (intertekstualność, „tekst w tekście”, dialog z tekstami kultury).

¹⁸ Np. N. Fatiejewa zwraca uwagę, że w utworach Walerii Narbikowej: „сам язык указывает «на пол стихий, сил, светил» и их отношения «вытекают из

ność – „własną twarz”. Stają się zaledwie językowym znakiem przynależności gatunkowej.

Hegemonia będącego w ciągłym ruchu znaku włącza kategorię płci (w gramatyce – rodzaj) w rytm transformacji, odniesień, różnicowania i utożsamiania.

„Ontologiczna niepewność” dotyka także bohaterów. Podobnie jak przedmioty i miejsca ulegają oni „rozmyciu”. Ich istnienie staje się równie problematyczne. Nie chodzi tu tylko o opisane wcześniej niedookreślenie bohaterów, ogólnikowość ich charakterystyki, lecz o zawieszenie pomiędzy byciem i niebyciem. Na przykład: postacie uśmierca się w słowie, by za chwilę przywrócić je do życia, także w słowie:

Их расстреляли спящих длинной очередью: газами, скопившимися в водопроводной трубе. Они встали одновременно, **два милых мертвеца**, и расхаживали по комнате до первых петухов, точнее до первых трамваев, (P, s. 10).

W powyższym fragmencie „przywrócenie” nie oznacza bynajmniej wskrzeszenia postaci, lecz zmianę ich statusu ontycznego, możliwą dzięki językowi. „Dwa miłe trupy” nadal funkcjonują jak żywi ludzie. W rezultacie życie i śmierć tracą wymiar egzystencjalny, a eksponuje się ich językowy charakter. Zjawiska te przestają funkcjonować jako kluczowe zdarzenia fabularne, stając się zdarzeniami językowymi.

Rozmycie granic pomiędzy życiem a śmiercią, szczególnie wyeksponowane w powieści *Szept szumu*, prowadzi do absurdalnych sytuacji: martwa sąsiadka odwiedza dawnych współlokatorów, któ-

языка» (...)” – Н. Фатеева, *Открытая структура: некоторые наблюдения над развитием поэтического языка в конце XX века*, (online) Vladivostok.com/Speaking_In_Tongues/fateyeva.htm, [14.06.2012].

rzy zdumieni są nie faktem jej pojawienia się, a tym, że po śmierci wyładniała; martwy pies wyskakuje na drogę, gdzie zostaje rozjechany; chłopiec, który utonął, spotyka się ze swoją nauczycielką itd.

Natomiast w powieści *Równowaga...* pojawia się dwuwymiarowa postać, która początkowo jest jednocześnie młodą dziewczyną, śpiącą w pociągu, oraz bohaterką bajki Puszkina – „śpiącą królową” („спящая красавица”). Stopniowo schemat literacki determinuje status ontologiczny tej postaci, pozbawiając ją realnego wymiaru: bohaterowie noszą ją wszędzie ze sobą, traktując jak ucieleśnione słowo literackie.

Z kolei w mikropowieści *Plan...* oznaką ontycznej niestabilności i nietrwałości postaci jest m.in. ich podatność na przekształcenia. W finale *Planu...* bohaterowie stają się tworzywem w rękach dzieci, które lepią z nich „два кулича”. Jednak nawet ta metamorfoza nie wyczerpuje procesualności postaci. Słowo кулич oznacza bowiem rodzaj chleba, zazwyczaj wypiekanego na Paschę. Jednak miejsce, w którym zachodzi owa transformacja (piaskownica) sugeruje także inne znaczenie. Tym bardziej, że w języku rosyjskim nazwy куличик (‘babka z piasku’) i кулич (‘chleb paschalny’) zbliżone są brzmieniowo. Gra znaczeń wyrazów, determinująca przekształcenie, wskazuje, że w istocie to język włada bohaterami.

W utworach Walerii Narbikowej życie i śmierć uwalniają się od mimetyzmu i nie naśladują już faktów z rzeczywistości pozasłownej. Podkreślają natomiast swoistą ciągłość bohatera jako tworu językowego, całkowicie zależnego od ekspansywnego słowa. Migotliwość istnienia postaci jest znakiem sfunkcjonalizowania. Najważniejszą jej właściwością staje się bowiem przydatność w grze językowej, procesie plenięcia się słowa.

Wieloaspektowa redukcja bohatera współgra z zawartymi w utworach rozważaniami na temat ludzkiej kondycji. Podkreśla się

„ubywanie” człowieka, przytłaczanego przez rzeczy i role, które musi odgrywać. Nazywa się go „ślepą uliczką stworzenia” („турик творенья” – R, s. 166), „martwą naturą końca XX wieku” („мертвая натура конца 20 века” – S, s. 298). Człowiek jawi się jako twór paradoksalny, który „przeżuwa sam samego siebie” („жует сам самого себя” – S, s. 228) i wszystkie swoje cechy doprowadza do absurdu. Jednak najbardziej bezkompromisowa redukcja osoby ludzkiej polega na „ujęzykowieniu”:

(...) человек, да, распадается на элементарные компоненты (...) из царства АДАМ в животное, растительное и самое элементарное царство, да, из всеобщего человека, составленного абстрактно из соединения всех людей – АДАМ, разложимся на три буквы, да, на алеф, далет, мем, на две буквы: А и Б, которые сидели на трубе, да, (R, 151).

Jest to pseudonaukowa próba odnalezienia najbardziej elementarnych składników istoty ludzkiej przy wykorzystaniu schematu analitycznego rozumowania. Najpierw sprowadza się człowieka do symbolu: Adam = człowiek. Potem symbol ten ulega przekształceniu w znak literowy, który z kolei zostaje rozbity na poszczególne litery: алеф, далет, мем. Przypomina to „rozbijanie na atomy”, co sugeruje nazwanie liter, które składają się na imię Adam, elementarnymi komponentami istoty ludzkiej. Cały wywód kończy natomiast żartobliwa fraza z rymowanki o literach. Ten dziecięcy wierszyk podsumowuje proces uprzedmiotowienia człowieka i zarazem żartobliwie obrazuje upodmiotowienie znaków językowych. Pierwsza linijka tego wiersza odsyła bowiem do całego utworu, który opiera się na chwycie animizacji: litery siedzą na trąbie, skaczą.... Wprowadza też atmosferę zabawy językowej. Analiza, jakiej zostaje poddany czło-

wiek we fragmencie (R, s. 151) jest w istocie swej dekonstrukcją¹⁹ – ukazuje go jako byt językowy i tym samym włącza do systemu znaków.

Specyficzna natura znaku w utworach Walerii Narbikowej prowokuje do ujęcia czasoprzestrzennego: z jednej strony można mówić o „krzewieniu”, „plenieniu”, rozprzestrzenianiu znaku, o jego powierzchni, cielesności, a z drugiej – o procesualności i dynamiczności. Żywiolowy, ekspansywny znak nie pozostaje obojętny wobec tradycyjnych sposobów ujmowania przestrzeni i czasu. Ich właściwości są tutaj określane nie przez dążenie do odzwierciedlenia rzeczywistości pozasłownej, ale przez logikę przekształceń językowych.

Ciągłość i chronologia fabuły ulegają zawieszeniu, ponieważ zdarzenia fabularne, których ośrodkiem jest postać literacka, podlegają w omawianych utworach schematyzacji i zbanalizowaniu, a sami bohaterowie pozbawieni są przeszłości. Czas, „uwięziony” w języku, staje się wypadkową wzajemnych relacji słów, zdań czy też

¹⁹ „Dekonstrukcja nie jest (...) synonimem „destrukcji”. W rzeczywistości jest dużo bliższa oryginalnemu znaczeniu słowa „analiza”, które etymologicznie znaczy „rozwiązywać”, a więc stanowi synonim „dekonstruować”. Dekonstrukcja tekstu nie następuje w wyniku przypadkowych wątpliwości czy arbitralnego zniszczenia, ale poprzez staranne wydobywanie sprzecznych znaczeń wewnątrz samego tekstu. Jeśli cokolwiek ulega zniszczeniu przy lekturze dekonstrukcjonistycznej, to nie tekst, ale pretensje do wyraźnej przewagi jednego sposobu znaczenia nad drugim.” – B. Johnson, *Różnica krytyczna*, przeł. M. Adamczyk, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000, s. 266. Пор. также: деконструкция: „отождествляется со стратегией культурного высвобождения из-под давления различных „трансцендентальных означаемых”, навязываемых той или иной сакрализованной идеологией. В то же время этот процесс сопровождается мучительной рефлексией того, может ли вообще культура существовать вне „трансцендентальных означаемых”, вне поисков абсолютов (...). Рефлексия эта (...), обостряется литературоцентрическим характером русской и советской культуры и ведет к (...) трансформациям самого механизма деконструкции, определяющим (...), не только историческую, но и структурную специфику русского постмодернизма.” – М.Н. Липовецкий, *Паралоги...*, op. cit., s. XX.

większych konstrukcji składniowych. Dominują lokalne, wewnątrzkapitowe zależności. Zanika jednorodność czasu, a tym samym rozpada się kontinuum czasowe. Fragmentaryczne i niestabilne ciągi chwil rodzą się i umierają w słowie, oddając ulotny rytm językowych „epifanii”:

И даже нельзя было узнать время. Ну, сколько сейчас «времени?» – «Часы стоят.» – «Они же идут.» – «Идут на месте», (P, s. 15).

Standardowe pytanie „która godzina?” otwiera grę znaczeń, prowadzącą do paradoksu. Żywiołowość języka narusza spójność świata przedstawionego – czas zostaje sfunkcjonalizowany jako element zabawy, budowania nieoczekiwanych napięć między słowami. Nie da się go określić, ponieważ jego istota i wymierność zostają żartobliwie podważone poprzez oksymoroniczne zdefiniowanie zegara: „chodzi w miejscu”.

Odślania się też względność czasu, która nie jest konsekwencją subiektywizacji i nie zależy od punktu odniesienia:

Она попросилась спать, он принес ей подушку (...). За это время **наступил** новый год. Кошка ругалась плохими словами, **и не наступало** утро, (P, s. 9).

Łatwość, z jaką czas poddaje się zarówno zagęszczeniu, jak i zawieszeniu, jest warunkowana zestawieniem form osobowych czasownika w dwóch postaciach: dokonanej (наступил) i niedokonanej (не наступало).

Przyspieszenie upływu czasu bywa również konsekwencją wyliczenia:

Это был март. Потом наступил апрель, май и все остальное, и наступил следующий год (...), (P, s. 15).

Mimo że taka kondensacja przypomina zabieg psychologizacji czasu, stosowany często w powieści realistycznej, także tutaj brak podmiotowej motywacji. Jedynym punktem odniesienia w obu przypadkach jest będąca w ciągłym ruchu samoreprodukcji materia językowa.

Podobnie jak czas, także kategoria przestrzeni zostaje zawłaszczona przez logikę języka:

И чтобы это было скорее, она не пошла пешком, а села в поезд. Поезд проехал по корридору с грязными ботинками в углах, проскочил мимо дверей сначала в ванную, потом в туалет и направился прямо на кухню, (P, s. 35).

Absurdalna podróż pociągiem po jednopokojowym mieszkaniu jest możliwa dzięki uczynieniu przestrzeni kategorią umowną – wyeksponowaniu takich jej cech jak: nieokreśloność i nieograniczoność. Zagospodarowanie rozciągłości przestrzeni przez obszary wypełnione przedmiotami, np. mieszkanie, zostaje ukazane jako konstrukt językowy, który można łatwo przekształcać i naruszać. Przestrzeń we władzy języka staje się elastycznym, pozbawionym jakichkolwiek granic tworem, którego poszczególne wymiary swobodnie przenikają się, nakładają na siebie, transformują. Ustalone w codziennym doświadczeniu kategorie czasu i przestrzeni zostają bowiem zawieszane. Prezentuje się np. sztuczność i daremność wszelkich wysiłków zmierzających do porządkowania przestrzeni poprzez nakładanie na nią ograniczeń:

Ему не хотелось выходить и трясти снег с дерева, она вышла сама и потрясла. Снег засыпал пластинку, иголка еле-еле пробиралась между сугробов, сначала расчистили одну дорожку, потом другую, поцарапали пластинку, (P, s. 16).

Wyjście z domu, by strząsnąć śnieg z drzew, okazuje się działaniem iluzorycznym, ponieważ nic nie oddziela obszaru mieszkania od świata zewnętrznego. Dlatego też śnieg spada na płytę gramofonową, tworząc na niej zaspę. Bohater nie jest bynajmniej zdziwiony tym faktem, uznając go za skutek niezręczności swojej towarzyszki²⁰. Fragment ten pokazuje wzajemne przenikanie elementów świata: terytorium domu, obszaru drzew rosnących obok niego, powierzchni płyty gramofonowej.

Dominacja języka nad kategoriami czasu i przestrzeni manifestuje się poprzez różnorodne zjawiska stylistyczne, takie jak: asocjacja, powtórzenie czy też metaforyzacja:

В другом городе ”в кухне” было светло, значит, был день, а в другом городе ”в комнате” было темно, значит, была ночь, (P, s. 25).

W wyniku tej metaforycznej hiperbolizacji następuje transformacja przestrzeni: pokój i kuchnia stają się odrębnymi miastami. Dlatego można podróżować z jednego pomieszczenia do drugiego pociągiem lub samolotem (patrz P, s. 35, na s. 217).

Przestrzeń poddana mocy słowa równie łatwo podlega schematyzacji co relatywizacji. Jej agresywne zagospodarowanie przez ję-

²⁰ Gdyby bohaterowie okazywali zdziwienie lub przestrach w obliczu niezwykłości takiego zdarzenia można by uznać tę kreację przestrzeni za zabieg fantastyki w rozumieniu Tzvetana Todorova. Patrz np.: A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction*, Warszawa 1980, s. 22.

zyk realizuje się np. poprzez wykorzystanie w opisie modelu lokalizacyjnego²¹:

Ни **прямо** ничего хорошего, ни **налево** ничего хорошего, ни **направо** ничего хорошего, уже пришли, (R, s. 79).

Język bez trudu może „zamknąć” dany obszar w układzie współrzędnych: na prawo, na lewo, na wprost. Wskazuje też, że to, co nie jest opisane bezpośrednio, nie jest po prostu warte uwagi. W powyższym przykładzie przestrzeń jako taka nie istnieje. Zastępuje ją „szkielet” – modelowa siatka relacji.

W omawianych utworach, szczególnie w mikropowieści *Plan...* i powieści *Równowaga...*, nie tylko odślania się względność, umowny charakter przestrzeni i czasu poprzez naruszenie i rozmycie tradycyjnie ustanawianych granic, ale także podważa ich tożsamość:

- А правда же, там, где мы были, было хорошо?
- Где?
- **Когда** мы в летнем саду сидели.
- **Когда**?
- Там, где мы сидели, где плавали лебеди.
- Где?
- **Когда** еще все было хорошо (...)", (R, s. 132).

Jeden z uczestników powyższego dialogu próbuje przywołać w słowie chwile i miejsce utraconego szczęścia, a tym samym przypomnieć je swojej partnerce. Aby było to możliwe, oboje muszą ustalić jeden spójny obraz tamtej sytuacji. Jednak okazuje się to nieosiągalne. W odpowiedzi na pytanie o miejsce, w którym byli so-

²¹ J. Sławiński, *O opisie*, w: tenże, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, s. 129.

bie jeszcze bliscy, mężczyzna mówi przede wszystkim o czasie, do którego chce powrócić. Natomiast kiedy pada pytanie o czas wydarzeń, zaczyna opisywać miejsce. To rozchwianie łączy się w dalszym ciągu dialogu z pozornie nieumotywowanym przejęciem roli pytającego przez partnerkę. Motywacje psychologiczne są bowiem wypierane przez nadrzędną logikę języka. Opisywanie czasu przy pomocy kategorii właściwych opisowi przestrzeni, a przestrzeni przy pomocy kategorii charakterystycznych dla czasu, czyli temporalizacja przestrzeni i uprzestrzenienie czasu, prowadzi do totalnego zatarcia różnic między tymi jakościami²². Jest to konsekwencja natury znaku i znaczenia, a nie subiektywizacji świata przez bohaterów. Wspomnienie ma charakter znakowy, ponieważ aby istnieć musi zostać wcześniej oznaczone, tzn. ujęte w formę językową. Stając się oznaczanym odsyła do tego, co oznacza, i zarazem od tego odsuwa. Nieuchronnie otwiera się na relacje z innymi znakami językowymi. Takie ciągle odwlekane obecności, czyli ruch różnicy²³, odbiera szansę na jednoznaczne rozstrzygnięcie czegokolwiek.

W rezultacie omówionych przekształceń w utworach Walerii Narbikowej powstaje specyficzny „makrokosmos relacji” – semio-przestrzeń²⁴. Jej maksymalna otwartość jest warunkowana nie tylko

²² Taka zamiennosc, polegająca na określaniu jednej jakości za pomocą innej, przypomina też nieco mechanizm synestezji.

²³ Według Jacques’a Derridy źródłem i podstawą bytu (czyli w jego koncepcji – tekstu) jest różnienie różnicy, nazwane przez niego „różnią”: „permanentnym ruchem różnienia, uniemożliwiającego ukonstytuowanie się jakiegokolwiek – nierozsądzanej, nierozprasanej od wewnątrz – samoobecnej tożsamości. Różnia to ciągła nieobecność obecnego, umykanie od... i odsyłanie do... jako fundatorski gest samego bycia” – Patrz: H. Perkowska, *Bóg filozofów XX wieku*, op. cit., s. 397.

²⁴ Wojciech Kalaga pisze, że semio-przestrzeń sytuuje się poza aktualnym czasem i przestrzenią tzw. fizyczną ponieważ określają ją i definiują relacje. „W semio-przestrzeni temporalność przekłada się na zmianę, przestrzenność zaś przekłada się na sieć różnic i powiązań.” – W. Kalaga, op. cit., s. 136.

przez niepohamowane „plenienie się” znaku językowego w obrębie danego tekstu, ale poprzez odsyłanie do innych tekstów²⁵.

W analizowanych utworach Walerii Narbikowej wzajemną relację łączącą język i świat przedstawiony charakteryzuje zamiana ról. Materia słowna przestaje być jedynie budulcem i „wehikułem”, stając się bohaterem własnej opowieści. Sposób istnienia, pojawiania się i rozprzestrzeniania znaków językowych określa ontologię świata przedstawionego oraz podporządkowuje sobie wszystkie jego składniki: fabułę, bohaterów, czas i przestrzeń.

²⁵ Na tę właściwość czasu i przestrzeni w prozie W. Narbikowej zwraca np. uwagę O. Dark: „Художественное пространство, как и время, стремится у Нарбиковой к безграничному расширению. Исторические имена, реалии, реминисценции раздвигают повествование в истории и культуре (...)” – O. Dark, *Мир может быть...*, op. cit., s. 225. Por. także: „Слово в ее произведениях всегда есть «высказывание в квадрате» (по формуле Умберто Эко), т.е. высказывание, оснащенное и отягощенное множеством аллюзий и подразумеваемых источников” – O. Комарова, op. cit., s. 60. Aspekt relacji intertekstualnych został jedynie zasygnalizowany, ponieważ ze względu na swą ważność zasługuje na odrębną analizę.

Rzeczywistość i egzystencja w krzywym zwierciadle języka

Literatura postmodernistyczna, kształtująca się w opozycji do myśli totalizującej¹, otwiera się na pluralizm: wielojęzyczność (intertekstualność), niejednorodność i decentralizację. Ukazuje nowe pojmowanie znaku, które powstało i rozwijało się w nurcie myśli poststrukturalistycznej (pansemiotyzm, pantekstualizm), i doprowadziło do zmiany statusu języka. Odzwierciedla także charakterystyczne dla opisu kondycji człowieka i świata drugiej połowy XX wieku odczucie kryzysu². Doświadczenie naruszenia ontologicznego i aksjologicznego porządku, prowadzące do stanu „epistemologicznej nieprzejrzystości”³, szczególnie traumatycznego wyrazu nabiera w tekstach rosyjskiego postmodernizmu (np.: *Moskwa-Pietuszki* Wienie-dikta Jerofiejewa, *Szkoła dla głupków* Saszy Sokołowa, *Szept szumu* Walerii Narbikowej). Owa szczególność jest rezultatem faktu, że powstanie i rozwój rosyjskiej literatury postmodernistycznej zostały

¹ Np. J.-F. Lyotard pisał o zmierzchu „wielkich narracji” czy też „wielkich opowieści”, które miały status metanarracji, legitymizowały wiedzę i uzasadniały działania społeczne – J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997.

² M. Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille’a do Derridy*, Warszawa 2000, s. 18: „Nowoczesność jako permanentny kryzys nie zna spokoju, nieustannie przekracza i kwestionuje samą siebie.” Por. też: J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2000.

³ Patrz R. Nycz, *Tekstowy świat.*, op. cit., s. 146.

zeterminowane przez doświadczenie egzystencji w świecie „utopii spełnionej”⁴. Konieczność określenia się wobec tego doznania zaważyła więc na specyfice tej literatury. Jak pisałam w rozdziale pierwszym niniejszej książki, wielu, także zachodnioeuropejskich, badaczy zwracało uwagę na „upolitycznienie” rosyjskiego postmodernizmu, podkreślając, że powstał on nie „po modernizmie”, a „po socrealizmie”⁵. Podjęta przez twórców krytyka sowieckiej rzeczywistości nieodłącznie wiązała się z krytyką języka propagandy („nowomowy”). Okazał się on bowiem – „w rękach” systemu – niezwykle skutecznym narzędziem tworzenia i utrwalania iluzji jednowymiarowego świata.

Literatura postmodernistyczna, eksponując język, pokazuje dystans między człowiekiem a światem. Dzięki swojej specyfice stylistycznej teksty postmodernistyczne egzemplifikują przeświadczenie, że utwór literacki nie naśladuje rzeczywistości, lecz jej językowe namiastki – teksty⁶. Przekonanie o możliwości bezpośredniego „dotknięcia” rzeczywistości zostaje zinterpretowane jako naiwne. Nie oznacza to bynajmniej całkowitego odrzucenia referencjalnej funkcji języka, ale prowadzi do dekonstrukcji tradycyjnie pojmowanej *mi-*

⁴ Patrz np. praca emigracyjnych historyków rosyjskich: М. Геллер, А. Некрич, *Утопия у власти. История Советского Союза с 1917 года до наших дней*, London 1982. Z tej racji wielu rosyjskich krytyków i badaczy (М. Епштейн, В. Гроис, М. Ямпольский) za konieczny wyznacznik postmodernistycznej literatury uważało „sztukę refleksji na ruinach socrealizmu” – М. Липовецкий, *Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма*, „Знамя” 1995, nr 8, s. 196.

⁵ Zob.: Н. Маньковская, *Эстетика постмодернизма*, op. cit. s. 293; И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература...*, s. 71; М. Perloff, *Russian Postmodernism: An Oхuption*, „Postmodern Culture” 1993, nr 2, s. 2.

⁶ „Skoro świat obiektywny dociera do człowieka jako amalgamat znaków, ciąg interpretacji i artykułujących je tekstów, przeto odtwarzając ów świat w wypowiedzi językowej znajdujemy się w sferze rzeczywistości homogenicznej [semiotycznej – dop. mój, W.B.-L.]” – Z. Mitosek, *Mimesis krytyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3, s. 82.

mesis, stwarza nowe, krytyczne podejście. Obiektem satyrycznej krytyki staje się stanowisko naiwne, przeświadczenie o równoległości świata i językowego opisu (jak w socrealizmie) oraz strategia perfidna wmawiająca odbiorcom, że świat językowy jest światem rzeczywistym.

W twórczości wielu rosyjskich postmodernistów w interesujący sposób spotykają się dwie, wydawałoby się sprzeczne, tendencje: konieczność opisanie totalitarnej i posttotalitarnej rzeczywistości oraz przejmowanie – w celu jej zdiagnozowania – „nowego”, postmodernistycznego języka.

Utwory Walerii Narbikowej⁷, u podstaw swej narracyjności poddane logice myślenia, które podejmuje grę z własnymi regułami⁸, mogą posłużyć jako egzemplum takiej sytuacji. Oddają one współczesny stan świadomości kryzysu wartości i pojęć, np. ukazując rozpad tradycyjnie pojmowanej podmiotowości i dominację materii językowej. Przełamują także tabu obyczajowe, epatując erotyzmem⁹.

⁷ Przedmiotem analizy w tym rozdziale jest przede wszystkim powieść *Шенон шума*, obok takich utworów jak: *Равновесие света дневных и ночных звезд* oraz *План первого лица. И второго*.

⁸ Zdaniem Jacques'a Derridy u źródła przemian w sposobie rozumienia i postrzegania świata przez współczesnego człowieka legło przewartościowanie obowiązującego w kulturze europejskiej myślenia metafizycznego. Autor *Marginesów filozofii* podkreślał fundamentalistyczny charakter metafizyki, która istotę bytu utożsamiała z absolutnym sensem i prawdą; preferowała jedność, całość, podmiotowość itd. Podstawowe wyznaczniki filozoficznego stanowiska Derridy omawia np. H. Perkowska, *Bóg filozofów XX wieku. Wybrane koncepcje*, op. cit. Np.: „Myślenie metafizyczne nadaje z góry pozytywną wartość kosmosowi – negatywną chaosowi, pozytywną prawdzie – negatywną iluzji, pozytywną myśleniu zachowującym konsekwencje logiczne – negatywną myśleniu podejmującemu swobodną grę z własnymi regułami” – H. Perkowska, op. cit., s. 394-395.

⁹ Przypomnijmy, że utwory Walerii Narbikowej funkcjonowały w pierwszym okresie recepcji w atmosferze skandalu obyczajowego, a pisarkę zaliczano do „erotycznego nurtu młodej literatury” – J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985–1995*, Gdańsk 1998, s. 145.

Wykraczanie poza tymczasowe pozornie stabilne konstrukcje staje się dominującą zasadą kreacji świata przedstawionego¹⁰. Teksty te burzą całościową wizję rzeczywistości m.in. poprzez naruszenie binarności układów: życie/śmierć, duchowe/materialne, podmiot/przedmiot.

Kiedy w utworach autorki *Szeptu szumu* pojawiają się rozważania filozoficzno-egzystencjalne (w bliskich esejowi i strumieniowi świadomości partiach utworu), są one całkowicie podporządkowane przemianom słowa, grze znaczeń. Kontekst obyczajowy reprezentują językowo uschematyzowane trójkąty miłosne. Sytuacje interpersonalne ujęte w ramy zintelektualizowanego, przesyconego cytatami, erudycyjnego dyskursu tracą swój intymny charakter. Teksty Walerii Narbikowej odsłaniają dyktaturę pleniących się znaków, których istotową i podstawową funkcją przestało być odsyłanie do rzeczywistości pozasłownej. Niemożliwy jest już powrót do naiwnego przeświadczenia o neutralności znaku. Stąd też satyryczne spojrzenie na społeczno-polityczną rzeczywistość realizuje się w perspektywie metajęzykowej.

Negatywne stanowisko wobec rzeczywistości totalitarnej i obnażanie jej absurdalności prowokują przyjęcie w ramach literatury strategii satyrycznej. Strategia ta, w obliczu przemian koncepcji języka i zagadnień *mimesis*, straciła swą pierwotną siłę i stała się podejrzana. Popularne przeglądy literackich koncepcji i praktyk, które utrwalają m.in. dominujące tradycje pojmowania *satyry* i *satyryczności*, wysuwają na plan pierwszy jednoznaczność oceny zawartej w utworach satyrycznych i nieproblematiczność odniesienia literatu-

¹⁰ Demitologizacja rozumiana jako rodzaj deziluzji. Patrz np. Н. Федченко, *Тенденции жанрово-стилевого развития повести 90-х годов* (В. Крушин, Л. Бородин, В. Нарбикова), автореферат, Армавир 2000.

ry do rzeczywistości pozaliterackiej. Porównajmy chociażby dwa stanowiska:

Satyra – utwór literacki ośmieszający lub piętnujący ukazywane w nim zjawiska – wady i przywary ludzkie, obyczaje, osoby, grupy i stosunki społeczne, postawy światopoglądowe i orientacje polityczne (...). Wypowiedź satyryczna wyraża krytyczny stosunek autora do określonych zjawisk życia, wyrasta z poczucia niestosowności, szkodliwości czy absurdalności pewnych sytuacji (...).¹¹

The satirist is thus a kind of self-appointed guardian of standards, ideals and truth; of moral as well as aesthetic values. He is a man (...) who takes it upon himself to correct, censure and ridicule the follies and vices of society and thus to bring contempt and derision upon aberrations from a desirable and civilized norm. Thus satire is a kind of protest, a sublimation and refinement of anger and indignation. As Ian Jack has put it very adroitly: «Satire is born of the instinct to protest; it is protest become art».¹²

Zwłaszcza drugi cytat akcentuje jeszcze jeden istotny aspekt *satyryczności*: wymowę utworu wiąże bezpośrednio z postawą autorską, ignorując fikcyjność i zapośredniczenie wymowy utworu poprzez tekstową figurę narratora. Satyra nosi zatem piętno autorytarności. Zrozumiałe jest więc, że proza Walerii Narbikowej korzysta

¹¹ J. Sławiński, hasło *Satyra*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 497.

¹² „Satyryk jest zatem typem samozwańczego strażnika wzorów, ideałów i prawdy, tak moralnych, jak estetycznych wartości. Jest człowiekiem, który podejmuje się poprawiania, potępienia i ośmieszania absurdów i wad społeczeństwa, a poprzez to wystawia na pogardę i drwiny wszelkie rozbieżności z pożądanym cywilizowanym wzorcem. Satyra jest zatem formą protestu, sublimacją i oczyszczeniem złości oraz oburzenia. Ian Jack ujął to bardzo zręcznie: «Satyra narodziła się z instynktu protestu; to protest, który stał się sztuką»” [przekład mój – W.B.-L.] – J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1999, s. 780.

z repertuaru chwytów charakterystycznych dla satyry (hiperbolizacja, gra absurdem, paradoksalizacja, groteskowość, ironia), to nie pozwala jednak na usunięcie wieloznaczności i nie projektuje jednoznacznej, potencjalnie autorytarnej intencji autorskiej, ponieważ konfrontuje ze sobą schematy kodów językowych¹³. Tradycyjnie pojmowana satyryczność ulega przeformułowaniu pod wpływem teorii i praktyki postmodernizmu.

Waleria Narbikowa próbuje zdiagnozować rzeczywistość końca lat 80. i początku lat 90. Ukazuje absurd komunistycznego i postkomunistycznego świata poprzez obnażenie katastrofalnych skutków utopijnej totalizacji. System polityczny oparty na centralizacji i unifikacji kreował bowiem przy pomocy jednoznacznego języka iluzję harmonii. Faktycznie jednak doprowadził do społecznego chaosu i do dezintegracji jednostki. Spowodował brak zaufania do każdego autorytarnego dyskursu, który więzi myśl i uniemożliwia dialog. Czyniąc język narzędziem kłamstwa, totalitaryzm skompromitował więc jego funkcję epistemologiczną, a tym samym odsłonił niemimetyczną naturę języka. Sama rzeczywistość, w której kształtowało się pisarstwo Walerii Narbikowej, zmuszała zatem pisarzy do przyjęcia semiotycznej koncepcji otwartego znaku i znaczenia. Pluralistyczny znak wydawał się naturalnym antidotum, synonimem uwolnienia i odkłamania. Jednocześnie jednak, ze względu na swoją heterogeniczność oraz transgresywność, skazywała na ciągłą niepewność poznania i wartościowania.

¹³ Przesunięcie problematyki *mimesis* z odniesienia do rzeczywistości na odniesienia międzytekstowe, wiąże się również z przesunięciem od satyry do parodii w literaturze postmodernistycznej. Zjawisko to ostro zaznaczył Ryszard Nycz: „Językowy (literacki) charakter parodii odróżnia ją od satyry, której przedmiot jest pozajęzykowy (cechy i jakości ludzi, instytucji życia publicznego itp.)”. R. Nycz, hasło *Parodia*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, s. 776.

Autorka *Szeptu szumu* angażując taki znak wyrzeka się możliwości diagnozowania świata poprzez tradycyjną kreację fabuły. W zamian funkcjonalizuje „życie znaku”, którego dzieląca i atomizująca natura doskonale odzwierciedla destrukcyjny charakter totalitarnej rzeczywistości. Nie opisuje zatem zdarzeń i sytuacji, ale „pokazuje” je w języku, np. charakterystyczną semioprzestrzeń inicjalnego fragmentu powieści *Szept szumu* tworzy szereg przekształceń językowych:

Стояла нелетная погода. (...) Никто не летал. Никто. Трагически ни один самалет. Даже поезд не летал. И теплоход. Все сидели и ждали. И все сидели как все. И все как один. И Вера сидела. И народ (...). Трагедия нелетной погоды произошла в стране, где было полно хорошей погоды (...), но трагедия произошла на семидесятом году власти, которая (...) так замучила и изуродовала погоду (...). В магазинах тоже ничего не летало, ни мясо, ни хлеб, ни рыба, при полном отсутствии видимости, всекисло, шла Саша по шоссе и сосала сушку, (S, s. 207).

Ciągi składniowe wypełnione paradoksalną treścią budowane są przez dynamiczne relacje między kilkoma kluczowymi słowami: „летать”, „сидеть”, „погода”. Dzięki temu powstaje niepokojąca wizja kraju z jednej strony pogrążonego w nienaturalnym bezruchu, a z drugiej – poddanego iluzorycznej, „pustej” energetyczności („народ” jednocześnie siedzi, chodzi, śpi, leży i je). To wrażenie stłamszonego i zawieszzonego istnienia jest także potęgowane przez nagromadzenie wyrazów oznaczających środki służące przemieszczaniu się, których funkcja została zaprzeczona: nie lata ani samolot, ani pociąg, ani statek. Jednak ten efekt pozornego bytowania powstaje głównie dzięki stopniowemu rozszerzaniu pola semantycznego wyrazów *latać*, *siedzieć*, *погода*:

- latać: 1. „unosić się w powietrzu, fruwać”
 2. „być obecnym, istnieć”
 3. „żyć autentycznie”
- siedzieć: 1. „znajdować się w określonej pozycji”
 2. „pozostawać w bezruchu”
 3. „żyć nieautentycznie, wegetować”
- pogoda: 1. „całokształt zjawisk atmosferycznych”
 2. „społeczne, polityczne i ekonomiczne warunki życia”.

Oscylacja między dosłownymi a metaforycznymi znaczeniami tych wyrazów kreuje przestrzeń anomalii. Zakłócony zostaje naturalny porządek rzeczy, prawa logiki i funkcja przedmiotów. Wykorzystuje się również wieloznaczność wyrazów, np. słowo „народ” oznacza : ‘lud’, ‘naród’, ‘ludzie’. Umożliwia to grę zakresami znaczeniowymi, które aktualizują się jednocześnie, wywołując określone ciągi skojarzeń: 1. ‘ludzie’ – dworzec lotniczy – paraliż komunikacyjny, 2. ‘naród’ – kraj – marazm. Także składnia oddaje rozchwianie tego świata: krótkie, urwane zdania, liczne powtórzenia poszczególnych wyrazów i całych konstrukcji, anaforyczna pozycja spójników, włączanie do wypowiedzi utartych zwrotów eksponujących brzmieniową stronę słów i niewiążących się pozornie z treścią wywodu: „шла Саша по шоссе и сосала сушку”. Niezwykle uporządkowanie ostatniego zdania fragmentu, będące konsekwencją nagromadzenia podobnie brzmiących głosek (aliteracja), obrazowo podsumowuje istotę pustego ładu. Trudność artykulacyjna charakteryzująca tę wypowiedź jest efektem celowej nadorganizacji, która nie służy przekazaniu treści, ale ćwiczeniu wymowy. Wywołuje to skojarzenia z narzuconą rytualizacją życia społecznego w systemie totalitarnym. Znaczące skutki wywołuje również dominacja czasowników przy znikomej ilości przymiotników. Przymiotniki, nazywające

cechy i jakości, dookreśliłyby ten świat, uczyniłyby go bardziej wiarygodnym. W ten sposób powstaje dynamiczna całość – wielość różnorodnych interakcji słownych.

W kraju tym brakuje wszystkiego, od wolności poczynając, a na podstawowych artykułach spożywczych kończąc. Ludzie nie mogą się uskarżać jedynie na brak polityki. Determinuje ona każdą sferę życia, nie zostawiając mieszkańcom najmniejszego marginesu swobody:

...но ведь политика даже в автобусе, где слишком много...
даже в магазине, где слишком мало, на пляже, где слишком
много... от этого сочетания тошнит, (S, s. 216).

Aby pokazać odczucia człowieka przytłoczonego wszechogarniającą ideologią, Narbikowa „zongluje” antynomicznymi określeniami (mało – dużo) oraz posługuje się efektem niedopowiedzenia. Prezentowana sytuacja wpływa katastrofalnie na społeczeństwo, prowadząc nieubłaganie do jego degrengolady. Okazuje się na przykład, że mieszkańcy Leningradu to w większości „mutanci” – produkt fizycznych i psychicznych warunków, jakie oferuje swoim obywatelom państwo totalitarne. Oszukani mirażami budowania kraju równości, sprawiedliwości i dostatku dla wszystkich, teraz, w momencie załamania się gospodarki, marzą tylko o tym, by „wyjechać do Afryki zbierać banany albo zmywać naczynia gdzieś w Austrii”.

Tropiąc paradoksy i absurdy rzeczywistości, Narbikowa chętnie sięga po ośmieszającą siłę ironii, np. przedstawiciele władzy zyskują zaszczytne miano ekologów, ponieważ „chronią” przyrodę – nieskażone tereny zachowują tylko dla siebie:

И экологически чистая среда только там, где обитает
номенклатура, а вся остальная среда засрана советиками, (S,
s. 215).

Podobnie, kiedy pojawia się problem trudnych warunków lokalowych, na które skazana jest większość społeczeństwa (tzw. komunałki – jednopokojowe klitki, bardziej przypominające mysie norki niż mieszkania), czytamy entuzjastyczne pochwały w duchu dzisiejszych reklam „masz dwa w jednym”:

...сразу кухня, и сразу на кухне туалет с ванной, и сразу же комната (...). Все сразу! комплексный обед, перерыв на обед, потом сразу спать, потому что уже пора спать, потому что уже пора вставать, (S, s. 211).

Przebywanie w takim pomieszczeniu uprzedmiotawia człowieka, prowadzi do zatarcia naturalnych granic – czas pracy miesza się z czasem odpoczynku i życie zaczyna przypominać kołowrót mechanicznie powtarzanych czynności. Absurdalność prezentowanej sytuacji tu także zostaje oddana na płaszczyźnie języka: wychodząc od opisu zjawisk typowych dla radzieckiej rzeczywistości, niepostrzeżenie zaczyna Narbikowa budować między nimi fałszywe związki i zależności.

Także w pozostałych z omawianych utworów Narbikowa obrazuje w materii języka, jak siedemdziesiąt lat władzy komunistycznej zniszczyło kraj, zmuszając społeczeństwo do istnienia w zdeformowanej przestrzeni. Wszelkie wymiary ludzkiego życia zostały poddane jej destrukcyjnemu oddziaływaniu. Znakiem charakterystycznym tej przestrzeni jest negatywność i absurdalność:

У нас всё есть, кроме всего, (P, s. 39).

Нет ничего для жизни, ни денег, ни кровати, а есть все для смерти: новый костюм, живые цветы, (R, s. 111).

Живем при таком строе, при котором все хорошо: идет радиоактивный дождь, а все хорошо; птички над нами пролетят,

над Финляндией помрут, а все хорошо; помидоры соберут, привезут и выбросят, и хлеб выбросят, и картошку, а колбасу не выбросят, потому что ее даже не привезут, (R, 118).

Omówione przykłady rekonstrukcji przestrzeni totalitarnej mają zarazem charakter dekonstrukcji. Poprzez grę językową obnażają absurdalność totalitarnego świata. Pokazują, że władza stworzyła nadrzeczywistość¹⁴ – samodefiniującą się iluzję. Mechanizmy jej funkcjonowania: autorytarność, strukturalizacja i unifikacja, poddane imperatywowi maksymalizacji, wywołały skutki przeciwne do zamierzonych. Nadorganizacja przekształciła się w chaos.

U podstaw tego systemu politycznego legło zatem samozaprzeczenie. Przepaść pomiędzy stanem faktycznym a projektowanym wciąż się pogłębiała. Była niewyczerpanym źródłem nonsensów, antynomii, paradoksów:

(...) в нашей стране нет бездомных и безработных. И все люди работают, но выглядят как-то странно. Как безработные (...) Совершенно какие-то бездомные. И даже если будет больше, то все равно будет меньше и хуже, (S, s. 214).

(...) надо или ходить на работу или получать деньги. Потому что ходить на работу и получать за это деньги просто невозможно, (S, s. 215).

Stan projektowany reprezentuje w przykładzie (S, s. 214) autorytatywne stwierdzenie, które w rzeczywistości jest propagandowym sloganem: „w naszym kraju nie ma bezдомных i bezrobotных”. Zostaje ono zweryfikowane przez stan faktyczny: „mimo że wszyscy

¹⁴ Michaił Epsztejn mówi o „stworzeniu wszechogarniającej hiperrealności” – М. Эпштейн, *Истоки и смысл русского постмодернизма*, „Знамя” 1996, nr 8, s. 187.

pracują, to i tak wyglądają jak bezdomni i bezrobotni”. Powstały kontrast dobrze oddaje rozdwojenie, schizofreniczność tego świata. Natomiast w kolejnym fragmencie (S, s. 215) groteskowość sytuacji – „jedni pracują a inni otrzymują pieniądze” – skorelowana została z pęknięciem konstrukcji składniowej. Zdanie podrzędne („Потому что ходить на работу и получать за это деньги просто невозможно.”) traktowane jest jako samodzielne wypowiedzenie.

Powieść ukazuje groteskową twarz władzy, raz wykrzywioną błazeńskim grymasem, a za chwilę porażającą demonicznością, Ta wroga, irracjonalna siła jednakowo niszczy swoich antagonistów i sprzymierzeńców. W *Szepcie szumu* Waleria Narbikowa próbuje odejść od jednoznacznego osądzania władzy w kierunku rozważań o zbiorowej i indywidualnej odpowiedzialności ludzi za kształt rzeczywistości, w której żyją:

Власть и есть власть. Это народ бывает хороший или плохой. И он народ выбирает себе власть, которая властвует над ним”, (S, s. 283).

Tak potraktowana władza okazuje się jedynie abstrakcyjnym pojęciem, niepodlegającym wartościowaniu. To naród kształtuje wizerunek rządzących i określa zakres ich władzy, pozwalając, aby przybrała zwyrodniałe formy.

Powyższy cytat świadczy również o tym, że Narbikowa włącza się w zajmującą wielu współczesnych pisarzy dyskusję na temat narodu i jego roli w historii. Burzy stereotyp nieomyłności, aksjologicznej wyższości narodu nad jednostką, który to stereotyp był sloganem wykorzystywanym przez propagandę radziecką.

Opisywana w tym utworze rzeczywistość niewiele różni się od sennych koszmarów. Człowiek poddany presji otaczającego go absurdu, zaczyna zatracać poczucie realności własnej egzystencji. Ży-

cie wydaje mu się już nie tyle snem, co śmiercią, i rodzi się przypuszczenie, że być może wystarczy umrzeć, aby się obudzić. Trawestacja znanego motywu literackiego „życie snem” wynika z konieczności jego uwspółcześnienia. Dopiero „życie śmiercią” okazuje się formułą oddającą specyfikę prezentowanego w powieści świata. Nasuwa się przerażający wniosek, że być może rozwój cywilizacyjny prowadzi przez kolejne stadia absurdu.

Obrazowym sposobem zdyskredytowania systemu staje się także „dosłowne” zamknięcie władzy w konstrukcjach tautologicznych:

(...) ничего не умеют делать, кроме того, что они делать не умеют ничего. (S, s. 208)

Tautologizm, czyli uwięzienie we własnych granicach, łączy się w powyższym przykładzie (S, s. 208) z definiowaniem przez negację: jedyną umiejętnością władzy jest brak jakiegokolwiek umiejętności. Istota tej władzy zostaje w ten sposób sprowadzona do paradoksalnej „umiejętności nieumiejętności”¹⁵.

Tautologiczność stylu, znamienna cecha prozy Narbikowej podlega zatem sfunkcjonalizowaniu. Staje się, m.in. obok różnorodnych powtórzeń (aliteracji, paronomazji, anafory, paralelizmu składniowego), zabawy wieloznacznością wyrazu, gry znaczeniami dosłownymi i metaforycznymi oraz naruszania konstrukcji składniowych, jednym ze sposobów ukazywania rzeczywistości totalitarnej¹⁶. Róż-

¹⁵ Np. Andrzej Chojecki określenia typu „pewność niepewności”, „konsekwencja niekonsekwencji”, „oczekiwanie nieoczekiwanego” nazywa paradoksalizacją, w której „przejawia się przepełnienie semantyczne słowa, próba zapobieżenia ucieczce sensu, zatrzymania słowa, choćby i w pułapce, którą samo na siebie zastawiło.” – A. Chojecki, *Mowa mowy. O języku współczesnej humanistyki*, Gdańsk 1997, s. 101.

¹⁶ Tautologia ze swej natury jest autorytarna – jako twierdzenie nie do obalenia; wnioskowanie nie odwołujące się do niczego poza sobą samym. Patrz np.: „Tau-

norodne interakcje słów, a nie działania bohaterów, tworzą dynamiczny obraz mechanizmów rządzących tym światem. Pozwalają uchwycić go podczas stawania się. W konsekwencji „zdarzenia językowe” zaczynają funkcjonować jako analogon diagnozowanego systemu.

Tworzenie form tautologicznych to także wyraz dążenia do precyzji wypowiedzi i zarazem świadectwo nieufności wobec efektywności funkcji komunikacyjnej języka. Bywa jednak i tak, że powtarzanie treści staje się tylko słowną grą, która wprowadza atmosferę zabawy i rytmizuje tekst. Taka gra dla samej gry stwarza zagrożenie popadnięcia w manieryzm i pustosłowie, co na przykład Mark Lipowiecki zarzucał innemu utworowi Narbikowej¹⁷. Wydaje się jednak, że w przypadku utworu *Szept szumu* udało się autorce uniknąć tego niebezpieczeństwa.

W świetle postmodernistycznej tezy, że każdy tekst literacki odsyła do innych tekstowych kodyfikacji rzeczywistości, a poznanie rozumowe ma naturę językową, naiwne byłoby przyjmowanie przy opisie totalitaryzmu strategii pisarza-realisty¹⁸. Narbikowa jest świadoma swojego uwikłania w materię słowa. Sprzyjało temu szczególne uwrażliwienie na światostwórczą moc języka – rezultat zintensy-

tologia nie ma warunków prawdziwości, gdyż jest prawdziwa bezwarunkowo (...) Warunki prawdziwości wyznaczają luz, jaki zdanie pozostawia faktom.” – L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przełożył i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 2000, 4.461 i 4.463, s. 38.

¹⁷ М. Липовецкий, „Свободы черная робота” (*Об „художественной прозе” нового поколения*), „Вопросы литературы” 1989, nr 9, s. 17.

¹⁸ „Świat, który przedstawia – czy: do którego odnosi się – tekst jest z tego punktu widzenia społecznym konstruktem (...). Nie oznacza to bynajmniej przekreślenia funkcji semantycznej i referencjalnej. (...) Rzecz raczej w tym, że te akty transcendowania – wybiegania ku jednoznaczności pojęcia i określoności przedmiotu odniesienia – są tyleż niezbędnym wymogiem (...), ile pozostają nieuchronnie zawieszane (niespełnione)” – R. Nycz, *Słowo wstępne*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, op. cit., s. 10-11.

fikowania i sprofanowania słowa przez system totalitarny. Narbikowa stara się więc nie być pisarzem, który ujawnia w dziele – poprzez kreację narratora – dyktaturę ostatecznego punktu odniesienia.

Sposób mówienia o rzeczywistości pozasłownej, szczególnie w powieści *Szept szumu*, unaocznia „podwójne uwarunkowanie” literatury¹⁹. Uzmysłowienie – głównie dzięki myśli poststrukturalistycznej – iluzoryczności referencjalnej funkcji języka nie przekreśliło bynajmniej zdolności literatury do opisywania świata. Pozbawiło jednak twórców i czytelników wiary w neutralność i niewinność języka. Twierdzenie, że teksty odsyłają nie bezpośrednio do desygnatów, ale do kulturowych wyobrażeń, oznaczało konieczność przewartościowania pojęcia *mimesis* – rezygnację z absolutnego, zewnętrzznego punktu widzenia oraz „zamkniętego” znaczenia.

We wszystkich omawianych utworach jedynym dostępnym medium poznawania i „postrzegania” świata jest słowo. Skoro nie można bezpośrednio „dotknąć” świata, pozostaje krytyczna akceptacja nieuchronności językowej przesłony. W licznych metajęzykowych rozważaniach, obecnych w prozie Walerii Narbikowej, dominuje odczucie ambiwalencji słowa. Język bowiem nie tylko umożliwia komunikację, ale też skutecznie może ją uniemożliwić. Antynomiczność języka prowokuje pytania o jego zdolność do konstytuowania znaczenia. Zmusza do nieustannego dopowiadania, potwierdzania. Przekonanie o możliwości uchwycenia w słowie stabilnego, precyzyjnego znaczenia jest bowiem pogonią za złudzeniem. Uświadczenie sobie, z jaką łatwością w obrębie języka sens ulega relatywizacji, prowadzi wręcz do odebrania mu statusu znaku. Próba dyskre-

¹⁹ R. Nycz, *Dekonstrukcja...*, op. cit., s. 11.

dytacji języka poprzez nazwanie go bezsensownym szumem²⁰ („полная бессмысленность”, S, s. 214) odbywa się jednak w ramach samego języka. Z drugiej strony, dopiero nazwanie przedmiotu powołuje go do życia w dyskursie. Nie można wyjść poza język. W związku z tym, nieredukowalna wydaje się być paradoksalność relacji pomiędzy słowem a rzeczą, literaturą a życiem. Autorytarne nazwanie przedmiotu „uśmierca” go („убийственно”), ponieważ niszczy jego niepowtarzalność, zamykając w ramach abstrakcyjnego pojęcia. Tworzy nieusuwalny dystans²¹.

Satyryczny ogląd świata realizuje się zatem w utworach Walerii Narbikowej poprzez „pokazywanie” rzeczywistości pozasłownej w immanentnej perspektywie języka („zdarzenia językowe”), rezygnację z totalizującej funkcji narratora oraz jako obecność sądów o metajęzykowym charakterze. Satyra społeczno-polityczna i obyczajowa obecna w tej prozie to zaledwie jeden z aspektów szeroko rozumianej demitologizacji. Imperatyw dekonstruowania stereotypów myślenia i mówienia – utartych sądów o świecie, człowieku i języku – wyznacza istotę prozy Walerii Narbikowej²².

Utwory Narbikowej ukazują skomplikowanie, irracjonalność i zagadkowość natury ludzkiej. Mówią o samotności człowieka i absurdalności jego egzystencji w komunistycznej i postkomunistycznej rzeczywistości. Obnażają dramat niemożności autentycznego porozumienia się między ludźmi. Bliskie sobie osoby mogą patrzeć na to samo i widzieć zupełnie różne rzeczy:

²⁰ W innym tekście Narbikowej padają stwierdzenia: „Слово это только шум... слову мало слова..., в слове мало слова... в слове есть страх слова...” – В. Нарбикова, *И путешествие*, „Знамя” 1996, nr 6.

²¹ И.С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, op. cit., s. 349.

²² *Literatura rosyjska "przywrocona" i najnowsza*. Wypisy, wybór i oprac. W. Supa, Białystok 1998, s. 221.

И Н.-В. увидел, как Вера смотрит на аГусева, и он увидел, что она чего-то увидела, чего-то такое, что он сам не видел. (...) Он видел только, что аГусев сидит и довольно бессмысленно улыбается. Но не на это же она так смотрела! (...) А почему, правда, люди смотрят и видят совсем разное, (S, s. 313).

Sprowadzenie fabuły utworów do codziennych, trywialnych sytuacji, przy jednoczesnym wyeksponowaniu warstwy językowej tekstu, to charakterystyczne cechy tej prozy. Wśród krytyków i badaczy utrwalił się sąd, że rzeczywistym bohaterem powieści Narbikowej jest język, ponieważ ważne zdarzenia przytrafiają się słowom, a nie postaciom²³. Trudno się z tym nie zgodzić, jednak analiza powieści Narbikowej *Szept szumu (Шепот шума)* pozwala stwierdzić, że utwór ten, będący przykładem prozy lingwistycznej, nadaje językowi jednocześnie dwie funkcje: podmiotu i przedmiotu. Warto zatem bliżej przyjrzeć się tej kwestii.

Podmiotowość materii językowej przejawia się m.in. w tym, że poprzez transformacje słów, grę z formalną i znaczeniową stroną wypowiedzi, język „narzuca” czytelnikowi swoją obecność. W zestawieniu z pretekstową fabułą wywołuje to wrażenie, że w centrum świata przedstawionego znajduje się słowo. Jednak przeprowadzane przez autorkę na płaszczyźnie języka zabiegi w zakresie semantyki, składni czy słowotwórstwa nie służą wyłącznie penetracji możliwości manipulowania słowem. Jak wskazywałam wyżej, „zdarzenia” rozgrywane się w sferze języka są sposobem opisywania totalitarnego świata. Fakty z rzeczywistości pozaliterackiej zostają przełożone na „zdarzenia językowe”.

²³ Patrz, np.: О. Дарк, *Мир может быть любой. Размышления о „новой” прозе*, op. cit., s. 225.

Warto zatem przyjrzeć się bliżej narracji. Nie tylko w *Szepcie szumu*, ale we wszystkich omawianych utworach, narrację charakteryzuje decentralizacja, rozproszenie w przepływie niehierarchizowanych dyskursów. Często brak wyraźnych granic między narracją a niezindywidualizowanym stylistycznie słowem bohaterów. Powstaje niestabilny amalgamat fragmentarycznych i izolowanych całości narracyjnych. Mimo początkowego wrażenia chaotyczności²⁴ narracja uzyskuje jednak niezwykłą spójność nie poprzez upodmiotowienie, a poprzez włączenie w nadrzędną dominantę przekształceń językowych (semiozę). Spójność tę należałoby raczej nazwać konsekwentnym odwrotem od idei przezroczyściego znaku – neutralnego nośnika znaczenia. Powstaje dzięki temu paradoksalna jednorodność wielości, świat jako proces, wciąż otwarta na nowe relacje struktura. W porządku rozwijania się narracji wszystkie omawiane teksty Narbikowej wprowadzają czytelnika w świat przedstawiony *in medias res* i pozostawiają go z niedopowiedzeniem, metaforą, nierozstrzygalnością „ontologii” zdarzeń (np. umarł/nie umarł). Nawet jeśli pojawia się fragment ukształtowany na podobieństwo narracji auktorialnej, to traci on swoją tożsamość, przechodząc w eseistyczność wypełnioną quasi-filozoficzną refleksją lub – sprawiającymi wrażenie naiwnych – egzystencjalnymi spostrzeżeniami.

Taka narracja projektuje nową „podmiotowość”: nieautorytarną, wątpliwą i poszukującą. Krytyczną wobec otaczającego świata (demitologizacja), ale jednocześnie świadomą własnych uwarunkowań i ograniczeń. Zamiast jednego narratora pojawia się pozycja narra-

²⁴ Np. Nina Kolesnikoff charakteryzując specyfikę narracji tekstów postmodernistycznych, w tym i utworów Narbikowej, stwierdza: „Jeśli chodzi o strukturę czasową, jest ona w sposób oczywisty nieliniarna, chaotyczna i asymetryczna. (...) Efektem całościowym jest rozmycie wymiaru czasowego i rekonstrukcja zdarzeń w ramach konstruktów przestrzennych.” – N. Kolesnikoff, *Narrating time in postmodern fiction*, Tampere 2000, s. 3 (tłum. moje – W. B.-L.).

cyjna nieustannie wypełniana głosami, których tożsamość często trudno określić. Rozchwanie to koresponduje z charakterem świata przedstawionego.

Ograniczanie i relatywizowanie informacji w narracji przypomina momentami sposób relacjonowania zdarzeń charakterystyczny np. dla powieści naturalistycznej i *nouveau roman*:

– Скажите, как ваша фамилия?

– А я никогда не выставлялась, вы меня не знаете.

– Все таки скажите.

И Вера сказала. И действительно такую фамилию он не знал, (S, s. 222).

W tym fragmencie interesujące jest zestawienie dwóch pozycji: świadka i wszechwiedzącego obserwatora. Z jednej strony czytelnik dowiaduje się, że bohater rzeczywiście nie zna wymienionego nazwiska, a z drugiej – nazwisko to pozostaje dla niego tajemnicą. Dominuje niestabilność, wahanie się między różnymi punktami widzenia, niemożliwe do zamknięcia w ramach jednego ustalonego typu narracji. Instancje mówienia również są zaangażowane w ekspansywną grę językową. Ujawnia to fikcję scalającej funkcji narratora auktorialnego, a tym samym – momentu początkowego mowy²⁵.

²⁵ Por. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, op. cit., s. 180: „Analizy Derridy pokazywały, że ustanowienie teoretycznego (arbitralnego) modelu podmiotu poznającego prowadziło w konsekwencji do tendencji totalistycznych, widocznych we wszelkich możliwych postaciach humanistycznego dyskursu. Podmiot integruje niejako (w sobie), w duchu założeń filozofii refleksyjnej, *arche* i *telos* – źródło i cel poznania – a więc, odpowiednio: przedtekstowe źródło sensu i pozatekstowy finał w postaci „odzyskanego” *signifié*, powoływany był po to, by ogarnąć chaos znaczeń i zapanować nad nim, nadając mu spójną całość.”

Prymat logiki przeobrażeń słowa, tzn. sposobów jego trwania i rozprzestrzeniania się, nad kompozycyjną funkcją narracji prezentuje następujący fragment:

Между кроватями был проход, как в поезде, но не было тряски. **Тряска была** в поезде, на котором удирал Отматфейн под предлогом обмена опытом среди самостоятельных театров. Купе было на двоих (...), (R, s. 83).

Zmiana miejsca akcji, przy jednoczesnej zmianie wątku, we fragmencie (R, s. 83) opiera się na ciekawym skojarzeniu, które wywołane jest jednocześnie podobieństwem i różnicą. Sposób umeblovania pokoju wynajmowanego przez parę bohaterów przypomina przedział w pociągu. Brakuje jedynie rytmicznego kołysania wywołanego ruchem. To wystarczy, aby pojawiła się nowa sceneria i inna para bohaterów. Na „powierzchni” języka ambiwalencja znaczenia: nie było kołysania/było kołysanie, („не было тряски” – „тряска была”; dosł. ‘тряска’ – ‘trzęsienie’, ‘potrząsanie’) realizuje się bowiem jako wariantywne powtórzenie. Słowo „zakotwicza się” w słowie. Podkreśla się językowy charakter (podłoże) przejścia między tymi przestrzeniami: pokój – przedział.

Mówienie o rzeczywistości to zarazem przejaw uczestniczenia w niej, przeżywania, poznawania, istnienia. Język przejmuje funkcję zwierciadła, w którym może „przejrzeć” się człowiek i wszystko, co go otacza. Staje się narzędziem demaskującym absurdalność istnienia w świecie zdewastowanym przez system totalitarny. Autorka stopniowo wzbogaca refleksję o świecie – od ukazania konkretnej rzeczywistości historycznej przechodzi w sferę uogólnień ontologicznych i epistemologicznych.

Pesymistyczna diagnoza rzeczywistości przeprowadzona w warstwie językowej powieści Narbikowej (określenia antynomiczne, tau-

tologizmy, zestawianie znaczeń dosłownych i metaforycznych, paralelizm składniowy i semantyczny, zdania eliptyczne i anakoluty, itp.) nie ogranicza się tylko do skompromitowania określonego porządku społeczno-politycznego w określonym kraju. Postępująca dehumanizacja człowieka, „martwej natury końca XX wieku”, to efekt zerwania ciągłości między przyrodą a ludźmi. Ceną za tworzenie kultury okazuje się zburzenie naturalnego porządku, pierwotnej jedności.

Claude Levi-Strauss pisał, że warunkiem trwania kultury ludzkiej jest język. Dzięki niemu opanowujemy rzeczywistość, konstruujemy obraz świata. Narodziny języka są jednocześnie momentem powstania tzw. szczeliny antropologicznej – nieodwracalnego pęknięcia pomiędzy istotą ludzką a światem przyrody²⁶.

W powieści *Szept szumu* przeciwstawienie natury kulturze odbywa się poprzez analizę charakterystycznych dla każdego z tych elementów świata „odgłosów”. Przestrzeni natury przypisane zostają takie cechy jak: piękno, ład, doskonałość:

... розочки трепещут на ветру, абсолютно розового цвета, две розовых розочки в абсолютной тишине..., (S, s. 214).

Odgłosy, które tworzy natura, nie naruszają harmonii świata, ponieważ są jej immanentną częścią. Nastrój, jaki wprowadzają nie-liczne opisy przyrody, zaskakuje liryzmem, ciepłem, wzniosłością. Narusza to dominującą w tekście atmosferę ironicznego dystansu, zonglerki słowem, groteskowej oniryczności.

Natomiast:

... нет ничего противней человеческого шума. Потому что он членораздельный. Шум состоит из слов, слова составляют смысл, а шум есть полная бессмысленность, (S, s. 214).

²⁶ Patrz, np.: G. Charbonnier, *Rozmowy z Claude Levi-Straussem*, Warszawa 2000.

Język zostaje zdegradowany do rangi pozbawionego sensu szumu. Co prawda słowa posiadają określone znaczenie, jednak na ich bazie niemożliwe okazuje się zbudowanie autentycznej, integralnej całości, ponieważ język jako sztuczny, niejednorodny twór skazany jest na niedoskonałość. Paradoksalnie więc to, co stanowi o wyodrębnieniu się bytu ludzkiego ze świata zwierząt, skazuje go na oddzielenie od pierwotnego ładu natury. To jeden z powodów tragiczności ludzkiej egzystencji²⁷.

Narbikowa bezlitośnie ową ułomność języka tropi i obnaża. Dyskredytuje jego wartość jako środka komunikacji, narzędzia opisu świata, sposobu poznania. Problem polega nie tylko na tym, że niezwykle trudno „odpowiednie dać rzeczy słowo”:

Как бы это лучше сказать, как бы так сказать, чтобы было понятно..., (S, s. 239).

Bywa, że to właśnie język projektuje „bariery” utrudniające czy wręcz uniemożliwiające ludziom autentyczne porozumienie. Stereotypowe stwierdzenia, utarte zwroty, szablonowe wypowiedzi w powtarzających się sytuacjach zamiast zbliżać rozmówców, skutecznie ich rozdzielają. (Stephen M. Halloran pisał, że to właśnie na pustce języka zasadza się istota doświadczenia zwanego „absurdem”²⁸). Takim doznaniem zamknięcia w pułapce języka staje się w powieści „pewna rozmowa”, którą prowadzi od lat Niżyn-Wochow ze swoim ojcem:

В этом разговоре не было ясности. То есть то, что Н.-В. было абсолютно ясно, Свя было совершенно не ясно. А то, что Свя было ясно, Нижину-Вохову было совершенно не ясно. (...)

²⁷ Patrz np. czym uzasadnia E. Fromm w *Ucieczce od wolności* podatność ludzi na ideologię faszystowską.

²⁸ S. H. Halloran, *Język i absurd*, „Pamiętnik Literacki” LXX, 1979, z. 4, s. 332.

Получилось, что даже не они имели этот разговор, а этот разговор имел их, (S, s. 212).

Natomiast sen Wiery o tym, jak nowa władza „gwałci społeczeństwo przez uszy”, obrazuje wykorzystanie języka jako narzędzia manipulacji²⁹. Ten sposób funkcjonowania słowa okazał się niezwykle skuteczną bronią, po którą chętnie sięga każda władza, a w szczególności władza totalitarna.

Uzmysłowienie sobie, że w obrębie języka sens może ulegać relatywizacji, często łączy się w tekście z problematyką egzystencjalną:

Я тебя, кажется, не люблю (...) Что „кажется”? „Кажется” я? „Кажется” тебя? Или „кажется” не люблю? Что именно? (S, s. 279).

Nieufność wobec języka odzwierciedla nieufność wobec świata. Odczucie, że niczego nie jest się tak naprawdę pewnym, wywołuje strach i zagubienie. To efekt utraty przez człowieka orientacji w stwarzanej przez siebie rzeczywistości. Zniknął, dający oparcie i porządkujący świat, stały punkt odniesienia, *axis mundi*³⁰. Niemożliwe staje się na przykład wydanie jednego pewnego sądu o danym zdarzeniu:

²⁹ O zakłamywaniu rzeczywistości przez język ideologii sowieckiej, indoktrynacji i manipulowaniu świadomością obywateli, narzucaniu określonego obrazu świata, agitacyjnym i propagandowym wymiarze języka władzy, przybierającym często formy „graniczące z fanatyzmem ideologicznym” – patrz: J. Wierzbński, *Языковой монументализм в России XX века (Диахроническая экспликация научных парадигм). Monumentalizacja języka w Rosji XX wieku (Eksplikacja diachroniczna paradygmatów naukowych)*, Łódź 2012. Autor podaje liczne przykłady odnosząc się np. do haseł politycznych, odezwo, cytatów, przysłów czy do onomastyki sowieckiej (imion nacechowanych ideologicznie, toponimów).

³⁰ M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Warszawa 1999, s. 29-34.

Он протрезвел, вымылся и чистый уехал; он еще выпил и совсем пьяный и совсем грязный насовсем уехал, (S, s. 314).

W tej sytuacji niezwykle dramatycznie brzmią odwieczne pytania o sens i cel ludzkiej egzystencji, o naturę bytu, tajemnicę istnienia:

Жизнь висит на волоске, но я хочу знать, из чего сделан этот волосок, на котором висит жизнь, (S, s. 210).

Obsesyjnie powracający w powieści *Szept szumu* motyw śmierci (umierają: ojciec „idealnej rodziny”, zła sąsiadka, uczeń, pies...) staje się egzystencjalnym lejtmotywem. Wszechobecność śmierci uwydatnia kruchość życia. Zatarcie granic pomiędzy istnieniem a nieistnieniem z jednej strony wyraża sytuację człowieka w świecie, który „wyszedł z ram”, z drugiej – oswaja ze śmiercią. Umarli zachowują się tak jakby śmierć nie powodowała istotnych zmian w obrazie ludzkiej egzystencji: odwiedzają swoich bliskich, rozmawiają z nimi, a nawet współżycją.

Motyw ten wyznacza także ramy kompozycyjne tekstu. Powieść inicjuje metafora kraju pogrążonego w nienaturalnym bezruchu i martwocie, zaś finalna scena przedstawia człowieka wchodzącego do przygotowanego wcześniej przez siebie grobu:

Он закопал сверху гроб и по подземной дорожке полез в него. И пока он полз, он как будто был еще живой, и когда он изнутри заколотил стенку гроба, он как будто был еще живой, а когда он лег и устроился удобно, он как будто умер..., (S, s. 333).

Cóż więc pozostaje? Poezja i życie osobiste. Drugi człowiek. Miłość... Lektura utworów Narbikowej nie przynosi łatwych odpowiedzi. Autorka nie stara się złagodzić odczucia wyobcowania i za-

gubienia jednostki w świecie, którego nie można opisać za pomocą racjonalnych systemów myślowych. Eksponuje wręcz rozpad tradycyjnie pojmowanej podmiotowości, co realizuje się w jej tekstach poprzez hegemonię języka. Chaotyczność, relatywizm i absurdalność rzeczywistości nie prowadzi jednak do skrajnego pesymizmu. Próbą przekroczenia absurdu może być na przykład przekonanie, że człowiek nie jest istotą funkcjonującą wyłącznie w wymiarze biologicznym, że posiada w sobie cząstkę innego, wyższego porządku. Jednak przywołanie duchowej perspektywy odbywa się w przestrzeni gry:

А сердце – это мышца.

А скелет – конструкция.

А душа – есть

А глаза – зеркало души, которая есть (S, s. 231).

W powieści Walerii Narbikowej *Szept szumu* przenikają się dwie, wydawałoby się, sprzeczne tendencje. Z jednej strony autorka dąży do tego, aby wyrazić rzeczywistość w języku, z drugiej – pokazuje oderwanie języka od rzeczywistości. Ta pozorna niekonsekwencja odzwierciedla specyfikę opisywanego świata. Tylko rzeczywistość absurdalna mogła potwierdzić równoczesną prawdziwość obu tendencji.

Krzywe zwierciadło tej prozy odbija nie tylko radziecką rzeczywistość końca lat osiemdziesiątych, ale i uniwersalne problemy ludzkiej egzystencji. Natomiast język pełni funkcję zarówno „podmiotu demaskującego”, jak i „przedmiotu demaskowanego”.

ROZDZIAŁ IV

Światy konstruowane i dekonstruowane Wiktora Pielewina

Wiktor Olegowicz Pielewin (ur. 1962 w Moskwie) autor licznych opowiadań, mikropowieści i powieści. Debiutował opowiadaniem *Czarodziej Ignat i ludzie* (*Колдун Игнат и люди*), które ukazało się w 1989 roku w czasopiśmie „Наука и религия” („Наука и религия”). Traktowany początkowo jako autor utworów fantastycznych nie zwrócił na siebie uwagi krytyków. Sytuacja uległa diametralnej zmianie po publikacji kolejnych utworów pisarza. Za zbiorek opowiadań *Niebieska latarnia* (*Синий фонарь* 1991) otrzymał w 1993 roku Nagrodę Bookera (tzw. Малый Букер¹), cenione wyróżnienie literackie w Rosji. Według oceny czasopism „OM” i „Огонек” był najlepszym pisarzem 1996 roku. Z kolei w roku 1998 czasopismo „New Yorker” umieściło Pielewina w grupie sześciu najzdolniejszych pisarzy europejskich. Uznawany jest za przedstawiciela „trzeciej” fali rosyjskiego postmodernizmu².

¹ „С 1992 по 2000 годы параллельно (т.е. равнолeгкe до Нагроды Bookера – дор. тóж), и всякий раз по новой номинации, присуждалась Малая Букеровская премия, назначенная анонимным спонсором (в 2000 году выяснилось, что им был сэр Френсис Грин)” – С. Чупринин, *Русская литература сегодня*, op. cit., s. 639.

² И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, op. cit., s. 349.

Najbardziej znane utwory Pielewina to: *Omon Ra* (*Омон Ра* 1992, wyd. pol. 2007), *Mały palec Buddy* (*Чапаяв и Пустота* 1996, wyd. pol. 2003), *Życie owadów* (*Жизнь насекомых* 1997, wyd. pol. 2004), *Generation "P"* (*Generation «П»* 1999, wyd. pol. 2002), *Święta księga wilkołaka* (*Священная книга оборотня* 2004, wyd. pol. 2006), *Hełm grozy* (*Шлем ужаса* 2005, wyd. pol. 2006), *Empire V* (*Empire V* 2006, wyd. pol. 2008), *Batman Apollo* (*Бэтман Аполло* 2013³, wyd. pol. 2014).

Pielewin to autor niezwykle popularny, ceniony, ale i wzbudzający kontrowersje, „polaryzujący” krytyków i rynek czytelnicy⁴. Ma zarówno swoich zagorzałych zwolenników, jak i przeciwników. Nazywany „najpopularniejszym prozaikiem swojego pokolenia”, „bożyszczem młodzieży lat 90.”⁵, „najbardziej charakterystycznym przed-

³ Generalnie powieść rozczarowała krytyków. Oto kilka przykładowych wypowiedzi: М. Кучерская, *Книга без перемен*, „Ведомости” 01.04.2013, nr 55 (3317), (online) http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/10624721/kniga_bez_peremen#ixzz2PgiyPwOx, [12.04.2013] – „За 20 лет, что Виктор Пелевин живет на литературной сцене, мир тысячу раз успел поменяться, лед тронулся, застыл и снова поплыл, а читающей публики все тот же крысолов. И она все так же бредет за его дудочкой, играющей всю ту же песню.” Геннадий Муриков, *Вампиры и судьба России*, (online) <http://pelevin.nov.ru/stati/o-murikov4/1.html>, [23.05.2013] – „по критериям «серьезного» романа «Бэтман Аполло» явно «не дотягивает» до лучших романов автора.” Chociaż pojawiają się głosy, że powieść nie została zrozumiana i stwierdzenia: „абзац, посвященный Пелевину в энциклопедии будущих времен, абсолютно предсказуем: «выдающийся русский писатель-сатирик конца XX – начала XXI века»” – Д. Юрьев, *Заложник времени*, „Известия” 5.04. 2013, (online) <http://izvestia.ru/news/548041>, [27.08.2013].

⁴ O recepcji twórczości Wiktora Pielewina w Polsce patrz: G. Szymczak, *Z recepcji rosyjskiej literatury postmodernistycznej w Polsce (na przykładzie twórczości Władimira Sorokina, Wiktora Jerofiejewa i Wiktora Pielewina)*, „Acta Polono-Ruthenica” 2015, s. 135-144.

⁵ Т. М. Вахитова, hasło *Виктор Пелевин*, w: *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь: в 3 томах*, под ред. Н. Н. Скатова, Москва 2005, s. 34.

stawicielem postsowieckiej literatury”⁶ i „monstrum, które w paradoksalny sposób łączy w sobie wszystkie formalne cechy postmodernistycznej literackiej produkcji”⁷. Kultowy pisarz⁸, pisarz tajemniczy, niechętnie udziela wywiadów i stroni od uczestnictwa w życiu publicznym⁹:

Личность писателя окутана тайнами и овевана слухами. Наиболее известные и устойчивые среди них: „наркоман и торговец кокаином”; „куратор коммерческих палаток в районе Северного Чертанова”; „профессиональный дезинсектор”; его „вообще нет: под этой фамилией трудятся несколько человек”; „женщина” (не Виктор, а Виктория)¹⁰.

⁶ Александр Генис, *Беседа десятая. Поле чудес. Виктор Пелевин*, „Звезда” 1997, nr 12, (online) <http://magazines.russ.ru/zvezda/1997/12/genis1-pr.html>, [24.04. 2012].

⁷ С. Корнев, *Столкновение пустот: может ли постмодерн быть русским и классическим? Об одной авантюре Виктора Пелевина*, „Новое литературное обозрение” 1997, nr 28, (online) <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>, [5. 05. 2012]. Pojawiają się też takie stwierdzenia „Сказать, что Пелевин идеальны постмодернист, недостаточно. Он – ожившее постмодернистское всё и – ничего.” – Д. В. Шаманский, *Пустота (Снова о Викторе Пелевине)*, „Мир русского слова” 2001, nr 3, s. 65.

⁸ „Наиболее заметная фигура современной постмодернистской литературы – Виктор Пелевин. (...) Сегодня Пелевин культовая фигура для целого поколения, кумир, определяющий «стиль жизни».” – И.К. Сушила, *Современный литературный процесс в России: Учебное пособие*, Москва 2001, (online) <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbooks027/01/part-004.htm#i651>, [4.08. 2012]; Patrz także: „Пелевин – это один из ведущих голосов современности, а его имя и постмодернизм практически слова-синонимы” – С. Сиротин, *Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме*, „Урал” 2012, nr 3, (online) <http://magazines.russ.ru/ural/2012/3/ss11-pr.html>, [7.05.2015].

⁹ Pisarz i polityk Eduard Limonow skomentował to ironicznie: „он бережёт себя от человеческих коллективов” – Е. Лимонов, *Бог не избрал даже мобильного телефона, коллега Пелевин*, „Известия” 4.03. 2013, (online) <http://izvestia.ru/news/546074#ixzz2hdel3JЕН>, [11. 09. 2013].

¹⁰ Patrz О. В. Богданова, *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 – 90-е годы XX века – начало XXI века)*, Санкт-Петербург 2004, s. 373.

Jednocześnie umiejętnie ową „tajemniczość” podsyca, świadomie kreując swój medialny obraz:

В жизни любит розыгрыши, мистификации, дает интервью, в которых путает даты (так, к примеру, дату своего рождения он избирательно обозначает то 1962, то 1967) и заставляет собеседника принимать участие в создании легенд и мифов о своей жизни и творчестве¹¹.

Pielewin jest jednym z najbardziej poczytnych współczesnych pisarzy rosyjskich¹². Chętnie sięgają po jego teksty zarówno młodzi ludzie, jak i czytelnicy „poważnej” literatury¹³. Z jednej strony, jak zauważają krytycy, pisarz łączy w swojej twórczości wysoką literaturę z popularną¹⁴, z drugiej – funkcjonuje z powodzeniem na granicy zachodniej popkultury i rosyjskiej tradycji literackiej, od początku wprowadzając do swoich utworów opartych na postmodernistycznej grze mityczny podtekst („mythic subtext”)¹⁵. Wielu krytyków i bada-

¹¹ Т. М. Вахитова, *op. cit.*, s. 34. Więcej o „fenomenie” Pielewina patrz np.: Д. В. Шаманский, *Пустота (Снова о Викторе Пелевине)*, *op. cit.*, s. 59-65.

¹² Aczkolwiek, jak zauważa np. Tatiana Koliadycz, w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku Pielewin przestaje być liderem – pojawia się plejada młodych pisarzy i coraz większym zainteresowaniem czytelników i krytyków zaczyna cieszyć się tzw. nowy realizm – Т. Колядич, *От Аксенова до Глуховского. Русский эксперимент. Экстремальный путеводитель по современной русской литературе*, Moskwa 2010, s. 12.

¹³ G. McCausland, *Viktor Pelevin and the End of Sots-Art*, w: *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, red. M. Balina, N. Condee, E. A. Dobrenko, Evanston 2000, s. 225. – “He is avidly read by younger readers as well as by the traditional audience for “serious literature”.”

¹⁴ Na przykład Wiaczesław Kuricyn stwierdza: „Объединение двух (...) мотивов – выхода в маскульт и в виртуальную реальность – мы можем атрибутировать Виктору Пелевину.” – В. Курицын, *Русский литературный постмодернизм*, Moskwa 2000, s. 174.

¹⁵ S. C. Hutchings, *Russian Literary Culture in the Camera Age*, New York 2004, s. 174. – „(...), Viktor Pelevin, who thrives on the borders of Western popular

czy podkreśla, że dominującymi tematami w twórczości Pielewina są takie kwestie jak rzeczywistość i prawda¹⁶. Jednak jak zauważa Anna Skotnicka:

Przypadek Pielewina (...) zwraca naszą uwagę na sposób istnienia, a nie poznawania rzeczywistości, tj. – jak zauważa Brian McHale – na zmianie dominanty z modernistyczno-epistemologicznej na postmodernistyczno-ontologiczną.¹⁷

Pisarz nie tylko dekonstruuje mechanizmy funkcjonowania sowieckiej rzeczywistości obnażając jej iluzoryczny i fikcyjny charakter, ale również rekonstruuje wielopłaszczyznowe, „hybrydyczne” światy-symulakra generowane przez współczesną kulturę (mass-media, Internet, gry komputerowe, świat reklamy). W związku z tym:

Окружающий мир – череда искусственных конструкций, где мы обречены вечно блуждать в напрасных поисках „сырой”, изначальной действительности. (...) Тут действуют непривычные правила: раскрывая ложь, мы не приближаемся к правде, но и умножая ложь, мы не удаляемся от истины.¹⁸

Z drugiej strony, amerykański badacz Joseph Mozur zwraca uwagę, że najlepsze utwory pisarza cechuje obecność zaskakujących zestawień:

culture and the Russian literary tradition, and whose postmodernist games have, from his first novel (...), possessed an unmistakable mythic subtext.”

¹⁶ Patrz np. Audun J. Mørch, *Reality as Myth: Pelevin's Čapaev i Pustota*, „Scando-Slavica” 2005 (51), s. 61 – „A dominating theme in most of Viktor Pelevin's work is the question of reality and truth”.

¹⁷ A. Skotnicka, *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001, s. 150.

¹⁸ А. Генис, *Поле чудес. Виктор Пелевин*, w: *Русская литература XX века в зеркале критики. Хрестоматия*, сост. С.И. Тимина, М. А. Черняк, Н.Н. Кякшто, Санкт-Петербург 2003, s. 551.

(...) unexpected lexical and cultural juxtapositions, Gogolian humor, a courageous thirst for life, and an intense struggle to make sense out of the chaos of existence¹⁹.

W książce skupiłam się na następujących aspektach twórczości Pielewina: schizofrenicznym charakterze radzieckiej rzeczywistości – demontażu sowieckich mitów (*Omon Ra* 1992); grze sposobami obrazowania i przedstawiania świata (realizm – alegoryczność – fantastyka) tropiącej iluzoryczność przedstawień o jednowymiarowości rzeczywistości, hybrydycznej konstrukcji bohatera i świata (*Życie owadów* 1997); zobrazowaniu ponowoczesnego dyskursu o świecie na przykładzie dekonstrukcji antycznego mitu, na rzeczywistości pojmowanej jako wielka montażownia idei-dyskursów, wirtualizacji świata i bohatera (*Hełm grozy* 2005).

¹⁹ J. Mozur, *Viktor Pelevin: Post-Sovism, Buddhism, & Pulp Fiction*, op. cit., s. 60.

Demontaż sowieckich mitów

Omon Ra to – na poziomie fabuły – historia realizacji chłopięcego marzenia o lotach kosmicznych i lądowaniu na Księżycu. Marzenie to zostało wzmocnione przez rodzącą się w chłopcu świadomość życia w rzeczywistości totalitarnej i przez tęsknotę za wolnością:

(...) подлинную свободу человеку может дать только невесомость – поэтому, кстати, такую скуку вызывали у меня всю жизнь западные радиоголоса и сочинения разных солженицыных (...) ¹.

Wejście na drogę realizacji marzenia wiązało się jednak z oddaniem się w ręce partyjnych decydentów, szkoleniem w ramach obozów pionierskich i wcieleniem do tajnej komórki KGB.

Na poziomie najbardziej czytelnej interpretacji mikropowieść Pielewina funkcjonuje jako satyra wymierzona w radziecki komu-

¹ В. Пелевин, *Омон Ра*, Москва 2002, s. 11. Dalej wszystkie cytaty według tego wydania. Zdaniem Tatiany Igoszewej pomysł powieści mógł zrodzić się pod wpływem lektury jednej z książek Siergieja Dowłatowa: „Замысел повести *Омон Ра* на наш взгляд, рожден из реплики одного из довлатовских персонажей. Эрик Буш из *Компромисса* Сергея Довлатова после третьей рюмки выкрикивал: „Гагарин в космос не летал! А все советские ракеты – это огромные консервные банки...” – Т.В. Игошева, *Современная русская литература*, op. cit., s. 82.

nizm i podtrzymujących jego istnienie dygnitarzy². Krytyka dotyczy różnych poziomów systemu i realizowana jest za pomocą dość pokąźnego wachlarza środków literackich. Główną bronią Pielewina nie jest humor, choć zapewne to lektura nastawiona na anegdotę przysporzyła temu utworowi sławy. Trudno bowiem nie zapamiętać symulacji prób jądrowych za pomocą jednoczesnego podskoku więźniów politycznych („Допустим, в сорок седьмом еще можно было заставить подпрыгнуть два миллиона политзаключенных. Но сейчас-то их у нас нет, а атомное оружие ведь каждый месяц...” s. 58) albo przygranicznych demonstracji lotniczego arsenału („Да и самолетов у нас в стране всего несколько, летают вдоль границ, чтоб американцы фотографировали”, s. 56). Pielewin dysponuje jednak bronią o większej sile rażenia, gdy zderza w ramach groteski humor z grozą towarzyszącą prezentacji okrutnych zbrodni, których motywacja opiera się na hiperbolizacji systemowych założeń. Pielewin piętrzy sceny bezsensownej przemocy wobec niewinnych, najczęściej młodych ludzi. Kult bohaterstwa zostaje tu zredukowany do absurdu w dwóch reprezentatywnych scenach. Pierwsza z nich to obraz przymusowej amputacji nóg uczniów szkoły lotniczej imienia Mariesjewa³ w celu „zrobienia z nich praw-

² Patrz np. J. Mozur, op. cit., s. 61. Początkowa krytyka określała prozę pisarza jako fantastyczną. Jednak po publikacji w 1992 roku powieści *Омон Ра* zaczęto zaliczać pisarza do nurtu zwanego soc-art. Patrz: „Сначала критика прозу П. обозначала как «фантастическую», потом, после выхода в свет повести «Омон Ра» (1992), стала относить творчество П. к соц-арту, затем его причислили к постмодернистам, а потом охарактеризовали как «классического русского постмодерниста»” – Т. М. Вахитова, hasło *Виктор Пелевин*, op. cit., s. 34.

³ Autentyczna postać – Aleksiej Pietrowicz Mariesjew (1916–2001), lotnik, bohater Związku Radzieckiego, stracił obie nogi w wyniku ran odniesionych w walce, wrócił na front i mimo protez brał czynny udział w walce jako pilot. Prototyp bohatera powieści Borisa Polewoja *Оповідь о prawdziwym człowieku (Повесть о настоящем человеке, 1946)*, gdzie pojawia się jako Aleksiej Mieriesjew.

dziwych ludzi w bardzo krótkim czasie”. Historia bohatera powieści Polewoja odczytywana jest dosłownie jako wzorcowa historia „prawdziwego człowieka”, doskonałego pilota. Ostatni egzamin państwowy również jest powtórzeniem sceny ze szkolnej lektury:

Из-за множества стоящих впритирку друг к другу коек плац был похож на двор автомобильного завода или тракторного комбината; над ним по сложной траектории порхал придавленный стон: исчезая в одном месте, он возникал в другом, в третьем – словно над койками носился огромный невидимый комар. По дороге желтоволосый лейтенант сказал, что сейчас начнется выпускной вечер, совмещенный с последним госэкзаменом.

А вскоре он сам, первый из полусотни таких же лейтенантов, волнуясь и бледнея, но с неподражаемым мастерством танцевал перед приемной комиссией «Калинку» под скупую на лишний перебор гармонь летающего замполита. Фамилия лейтенанта была Ландратов – я услышал ее, когда начальник полета вручил ему раскрытую красную книжечку и поздравил с получением диплома, (s. 43).

Druga z kluczowych scen to historia Iwana Trofimowicza Popadji⁴ i jego syna oscylująca między komizmem a tragizmem. Obaj „bohaterowie” zastępują dzikie zwierzęta na polowaniach organizowanych dla partyjnych dygnitarzy („wyższe funkcje”). Aby usunąć ryzyko zranienia myśliwych „.... члены правительства, знавшие, в

Powieść Polewoja przesycona jest patriotyzmem, kreuje mit nie tylko bohater-skiego żołnierza Armii Czerwonej, ale „człowieka radzieckiego” – komunisty, który odnosi nie tylko fizyczne, ale i moralne zwycięstwo nad faszyzmem, którego heroizm i siła woli pokonują wszelkie przeszkody. Utwór Polewoja był obowiązkową lekturą radzieckich uczniów, kształtując postawy patriotyczne w duchu socjalistycznej ideologii.

⁴ Wszystkie tłumaczenia nazw własnych z powieści według pierwszego polskiego wydania: W. Pielewin, *Omon Ra*, tłum. E. Dębski, „Sfinks” 2003, nr 3, s. 47-94.

чем дело, старались целить в бок, где был бронезилет”, (s. 68). Po starciu z Kissingerem⁵ syn Popadji ginie, a w narracji pojawia się ton tragiczny⁶: „Всю ночь лежал отец напротив мертвого сына, плача – и не стыдясь своих слез” (s. 71).

System totalitarny przedstawiony w *Omon Ra* opiera się zatem na fatalnym w skutkach kłamstwie, które generuje w – ramach propagandy sukcesu – rzeczywistość iluzoryczną i symulowaną. Ekspozycji tego faktu sprzyja narracja pierwszoosobowa i charakterystyczny dla niej mechanizm deziluzji i wtajemniczenia. Po kłamstwie, czyli oficjalnej wersji rzeczywistości następuje wtajemniczenie poprzedzone przez wykład „metodologiczny”.

Тебе, наверно, известно, что наша космическая программа ориентирована в основном на автоматические средства – это американцы рискуют человеческими жизнями. Мы подвергаем опасности только механизмы. И вот возникла мысль об отправке специального самоходного транспортного средства, так называемого лунохода, который проедет по дну трещины и передаст на Землю научную информацию, (s. 48-49).

Парадокс – и, опять же, диалектика – в том, что обманом мы помогаем правде, потому что марксизм несет в себе всепобеждающую правду, а то, за что ты отдашь свою жизнь, формально является обманом. Но чем сознательнее..., (s. 49).

⁵ „Недаром Пелевин выбирает для заезжего американца фамилию Киссинджер (“кис-кис” или “киска” – так по-русски зовут котов). Кот – это, в первую очередь, охотник, который преследует добычу. А в Америке даже существует игра, по своему названию близкая с фамилией Киссинджера. Эта игра называется „kiss-in-the-ring” и практически является эквивалентом игры в кошки-мышки” – Ш. Адибаева, *Архетип отца в романе В. Пелевина „Омон Ра”*. *Литературная критика вчера, сегодня, завтра*, Алматы 2003, s. 30.

⁶ Dominację tragizmu podkreśla również O. Bogdanowa – O.V. Богданова, *Постмодернизм в контексте*, op. cit., s. 338.

Okaże się, że radziecka „automatyka” opiera się na poświęceniu wyszkolonych samobójców. Jednym z nich staje się właśnie Omon, w trakcie przygotowań do misji wyposażony na własną prośbę w kryptonim Ra. Ufność pokładana w praniu mózgow i gotowości do poświęcenia powoduje, że nad powagą dobrowolnej śmierci dominuje śmieszność i bylejakość symulacji. Model rakiety zбиты jest z drewnianych desek. Misja księżycowa zresztą nie ma wcale polegać na badaniu satelity, lecz na rozprzestrzenianiu przekazu propagandowego POKÓJ, LENIN, ZSRR.

Rzeczywistość symulowana zbudowana jest przede wszystkim, oprócz brutalnej siły, z manipulacji językowych i propagandowych klisz. Co istotne, przenikają one bardzo głęboko do świadomości Omona⁷, a narracja obok wyrazistych stwierdzeń wywrotowych (np. „(...) в эти минуты я переставал думать, что все коммунисты хитрые, подловатые и основательные люди”, s. 65) zawiera wiele fragmentów języka niezróżnicowanego i pozbawionego negującego komentarza. Takie ustępy nie zawierają wskazówek odrzucenia propagandowego dyskursu, choć – jak wynika z kontekstu sceny – mowę tę wprowadzają jego nosiciele:

Какой это был опасный – под стать ратному – труд, ясно хотя бы из того, что Ивану Трофимовичу каждую неделю меняли пробитый пулями партбилет, который он носил во внутреннем кармане шкуры. В дни, когда он бывал ранен, вахту несли другие егеря, в числе которых был и его сын Марат, но все же опытнейшим работником считался Иван Трофимович, которому и

⁷ „(...) Communism, unable to fulfill its threat to transfigure existence, still hopes to transfigure consciousness. This problem, so central to Pelevin's poetics and metaphysics, (...)” – A. Genis, *Colonizing Chaos: Russian Literature at the End of the Twentieth Century*, 2012, s. 26, repozytorium University of Nevada, (online) http://digitalscholarship.unlv.edu/russian_culture/17, [12.06.2016].

доверяли самые ответственные дела, иногда даже придерживая в запасных, если охотиться приезжал какой-нибудь небольшой обком (Иван Трофимович каждый раз оскорблялся, совсем как Покрышкин, которому не давали летать с собственным полком). Ивана Трофимовича берегли. Они с сыном тем временем изучали повадки и голоса диких обитателей леса – медведей, волков и кабанов – и повышали свое мастерство, (s. 68).

Po bombardowaniu indoktrynującym przekazem umiejscawia się on w sferze akceptacji, a nawet w potrzebie upowszechniania:

Я вдруг по-новому понял давно потерявшие смысл и приевшиеся слова «В жизни всегда есть место подвигу», каждое утро глядевшие на меня со стены учебного зала. Это была не романтическая бессмыслица, а точная и трезвая констатация того факта, что наша советская жизнь есть не последняя инстанция реальности, а как бы только ее тамбур. Не знаю, понятно ли я объяснил, (s. 71).

Ostatecznym poświadczeniem wchłonięcia i stabilizacji propagandowej mowy jest ufność pokładana w jego magicznej sile⁸. Samo imię Omon (Otriad Milicji Osobowo Naznaczenija)⁹ nadał bohate-

⁸ Por.: „Пелевин показал, что советская реальность легко впускала в себя сакральное. Показал (...) демонстрацией тотальной силы символов, равно действующих в любом частном контексте. (...) История Ра-Кривомазова – это история постоянного пленения, когда неожиданная и вездесущая символика опутывает человека и, парализуя свободу сознания, указывает на свободу высшую” – С. Сиротин, *Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме*, op. cit., (online).

⁹ O roli gry słownej (szczególnie kalamburów) w utworach Pielewina patrz: С. С. Жогов, *Каламбур в структуре Пелевина*, w: *Филологические этюды*, Саратов 2001, s. 36 – „Каламбур у В. Пелевина выступает кроме комической еще и в нетрадиционной „серьезной” функции: он служит средством связи между разными содержательными уровнями структуры текста: между различными историческими и временными пластами („Чапаев и Пустота”), между

rowi ojciec ufając, że zapewni mu karierę w milicji. Nie był to przypadek odosobniony:

Начальника полета звали Пхадзер Владиленович Пидоренко. Он был родом из маленькой украинской деревни Пидоренки, и его фамилия произносилась с ударением на первом «о». Его отец тоже был чекистом и назвал сына по первым буквам слов «партийно-хозяйственный актив Дзержинского района»; кроме того, в именах Пхадзер и Владилен в сумме было пятнадцать букв, что соответствовало числу советских республик, (s. 63-64).

Język totalitarny podlega reifikacji, widać go wszędzie. Wszystkie gazety i czasopisma chociażby – począwszy oczywiście od „Prawdy” – wymienione są z tytułu, a konieczna przyszłość zrealizowanego komunistycznego planu jest już „tutaj” dzięki tekstom literatury fantastycznej, takim jak *Aelita*¹⁰ czy *Mgławica Andromedy*¹¹. Jak za-

бытовым планом и мифологическим („Омон Ра”, „Generation П”), между смеховым и „серьезным”.

¹⁰ Powieść Aleksego Tołstoj (1922), przerobiona jako powieść dla młodzieży w 1937 roku. Opowiada o tym, jak radziecki inżynier Łoś konstruuje rakietę, którą wspólnie z czerwonoarmistą Gusiewem leci na Marsa. Motyw lotów międzyplanetarnych łączy się w utworze z problematyką społeczno-polityczną. Na Marsie podróżnicy znajdują wysoko rozwiniętą pod względem technicznym cywilizację. Planetę rządzi jednak dyktator, a system rządów opiera się na nierówności klasowej. Przybysze postanawiają zmienić ten stan rzeczy, poprzez wywołanie rewolucji. Powieść Tołstoj została zekranizowana w 1924 roku (reżyseria Jakub Protazanow).

¹¹ Powieść Iwana Jefremowa wydana w Związku Radzieckim w 1957 roku (*Туманность Андромеды*). Utwór Jefremowa kreuje z jednej strony romantykę „podboju kosmosu”, a z drugiej – przynosi wizję społeczeństwa przyszłości, w którym ucieleśniła się „czysta” idea komunizmu. W odległej przyszłości Ziemia staje się jednym „ogólnoplanetarnym państwem” (всепланетное государство), w którym panuje system komunistyczny. Społeczeństwo komunistyczne przedstawione przez pisarza obywateli nie tylko bez prywatnej własności, ale także bez scentralizowanego systemu władzy „Kierowniczą rolę partii” zastępuje demokracja bezpośrednia.

uważa Olga Bogdanowa, strategia narracyjna i styl od samego początku mikropowieści nawiązują do socrealistycznej prozy lat 60., z ironicznym odcieniem, często przerysowując jej chwytły, co zbliża utwór Pielewina do poetyki soc-artu¹².

Znaczenia powieściowe nie wyczerpują się w krytyce ustroju zapośredniczonej przez eksponowanie współtworzącego go języka. Satyryczność zanurzona jest w narracji pierwszoosobowej o charakterze wspomnieniowym (eksplikowanym przez powtarzane „pamiętam”). Pielewin problematyzuje proces budowania i odzyskiwania tożsamości, wyposażając bohatera w refleksyjną nadświadomość. Omon formułuje robocze teorie na temat własnej psychiki i osobowości. Narracja podąża za chronologicznym porządkiem zdarzeń, ale powtarzają się próby zakreślenia granic „prawdziwej osobowości” i tożsamości (między naznaczeniem przez ojca imieniem Omon a samookreśleniem poprzez imię egipskiego boga Ra, które w końcu zwycięża dzięki przeformułowaniu w „Amon Ra”). Próba ta dokonuje się w konfrontacji z agresywnym systemem zniewolenia fizycznego i językowego. Pasja samopoznawania nieustannie ujawnia szereg sprzężeń z systemem, które mają charakter nierozstrzygalny. Przede wszystkim we wspomnieniach Omona powracają wątki i odczucia wskazujące na postawę utopijną, równającą model z reali-

¹² О. В. Богданова, *op. cit.*, s. 336, 338. Podobnie patrz: В. В. Иванов, *Взгляд на русский роман в 1992*, w: tegoż, *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, t. 2, *Статьи о русской литературе*, Москва 2000, s. 755 – „(...) начало *Омон Ра* как бы соответствует канонам советского официального жанра. Но дальше начинается его переворачивание”; Т.В. Игошева, *Современная русская литература*, *op. cit.*, s. 84 – „Пелевин здесь подобно Владимиру Сорокину, стилизует типичную ситуацию советского производственного романа, в которой герой делает свой жизненный выбор, решает важный для него вопрос: кем быть? И так же, как Сорокин, Пелевин чуть позже взрывает эту ситуацию при помощи абсурдного поворота сюжета.”

zacja. Sprzyja tej postawie skłonność do absolutyzacji własnych postrzeżeń (przed popadnięciem w subiektywny idealizm przestrzega Omona Urczagin):

(...) если я только что, взглянув на экран, как бы посмотрел на мир из кабины, где сидели два летчика в полушубках, то ничто не мешает мне попадать в эту и любую другую кабину без всякого телевизора, потому что полет сводится к набору ощущений, главные из которых я давно уже научился поддельвать, сидя на чердаке красновозвездной крылатой избушки, глядя на заменяющую небо военкоматовскую стену и тихо гудя ртом, (s. 10).

Na poziomie symbolicznym sugestie te zyskują potwierdzenie w symetryczności niektórych relacji między światem postrzeganym a wewnętrznym: model gwiazdolotu w stołówce wyposażony jest w pilota, ale Mitiołk i Omon dowiadują się o tym dopiero po jego zniszczeniu. Model ten nie posiada również drzwi prowadzących na zewnątrz, jedynie drzwi namalowane z zewnątrz do środka – staje się zatem przestrzenią jednokierunkową, „bez wyjścia”.

Automatyka radziecka okazuje się oszustwem – bezzałogowe statki mają pilotów, którzy na zawsze pozostaną anonimowymi „bohaterami”, zamkniętymi w systemie bez możliwości ucieczki. „Model” rzeczywistości okazuje się jedynie dostępną „rzeczywistością”, podmieniając, zastępując realność.

Model gwiazdolotu może być uznany również za alegorię nieobecności centrum własnej tożsamości i osobowości. Tak jak pilot zamknięty jest w gwiazdolocie, tak bohater „zamknięty” jest w systemie, w budowanej przez system mistyfikacji. Świadomość bohatera nieustannie waha się pomiędzy projektowaniem samej siebie (swej symulowanej przyszłości w dzieciństwie i niedojrzałości) a nieustannie przesuwanym ruchomym narracyjnym „teraz”:

Сейчас я ясно вижу, что моя судьба уже вполне четко определилась в то время, когда я еще даже не задумывался всерьез над тем, какой бы я хотел ее видеть, и больше того – уже тогда она была мне показана в несколько упрощенном виде. Может быть, это было эхо будущего. А может быть, то, что мы принимаем за эхо будущего, – на самом деле семя этого будущего, падающее в почву в тот самый момент, который потом, издали, кажется прилетавшим из будущего эхом”, (s. 13).

[...] не значило ли это, что уже тогда, в детстве, когда я был просто неотделившейся частью погруженного в летнее счастье мира, когда я действительно мчался на своем велосипеде вперед по асфальтовой полосе, навстречу ветру и солнцу, совершенно не интересуясь тем, что ждет меня впереди, – не значило ли это, что уже тогда я на самом деле катил по черной и мертвой поверхности Луны, видя только то, что проникало внутрь сознания сквозь кривые глазки сгущающегося вокруг меня лунохода?, (s. 148).

Nie dziwi więc niestabilność ontologii świata wykreowanego w ramach narracji *Omon Ra*. Narracja konsekwentnie prowadzona jest w czasie przeszłym, ostatnie zdania nie ujawniają momentu opowiadania, ale w tekście wiele razy pojawia się określenie „teraz”. Pomimo odkrycia mistyfikacji radzieckich wypraw kosmicznych w finale mikropowieści i faktu, że nigdy nie opuścił Ziemi, w toku narracji Omon stwierdza: „Я был на Луне” (s. 136). Dynamika „tu-taj i teraz” między wtórnie ustanawianą przeszłością a projektem przyszłości usuwa moment stanowienia decyzji i świadomy akt woli. Odczucie to przenosi się na historię i tożsamość narodu. *Omon Ra* jest zatem w większym stopniu opowieścią o wewnętrznym kosmosie sowieckiego człowieka, o próbie odnalezienia centrum tożsamo-

ści, niż o sfigowanej wyprawie na Księżyc¹³. W jednej z bardziej zagadkowych scen *Omon Ra* – badaniu reinkarnacyjnym („реинкарнационное обследование”, s. 83) – przesłuchanie pozornie dotyczy poprzednich wcieleń, podczas gdy, jak przekonują poszlaki (Omon okazał się „Egipcjaninem”, ponieważ jedno z na wół zapomnianych doświadczeń z dzieciństwa dotyczy fascynacji starogipską mitologią), chodzi o badanie nieświadomych konfiguracji psychicznych osnutych głównie wokół doświadczeń lekturowych. Byt „prawdziwy” powinien być w pełni zsynchronizowany – także poprzez uwewnętrznienie przekonań – z głosem partii. Za poprzednie „wcielenia”, m.in. nazistowskie, rozstrzelany został przyjaciel Omona – Mitioł.

Konieczność potwierdzenia autentyczności doświadczenia i własnego bytu prowadzi także do potrzeby zapośredniczenia postrzegania samego siebie:

Я, наверное, мечтал прожить часть жизни через других людей – через тех, кто будет смотреть на эту фотографию и думать обо мне, представлять себе мои мысли, чувства и строй моей души. И самое, конечно, главное – мне хотелось самому стать одним из других людей; уставиться на собственное, составленное из типографских точек лицо, задуматься над тем, какие этот человек любит фильмы и кто его девушка, – а потом вдруг вспомнить, что этот Омон Кривомазов и есть я, (s. 45).

Mocna podmiotowość powoduje także, że jej osłabianie w konsekwencji akceptacji anonimowości i konieczności „bohaterskiego” samobójstwa pociąga za sobą coraz częstsze występowanie nieciałości w strukturze świata. Stopniowo umacnia się oniryzm, Omon

¹³ Ku takiej interpretacji skłaniał się sam autor. Wielu krytyków i czytelników początkowo odsuwało ją na drugi plan. Zob. O.B. Богданова, op. cit., s. 340.

coraz częściej traci kontakt z rzeczywistością. Oniryzm wzmagany jest przez refreniczność kompozycyjną – powtarzają się wielokrotnie np. określenia obiadu („Обед был довольно невкусный: суп с макаронными звездочками, курица с рисом и компот”) czy sygnalizowanie ograniczenia widoczności („запотевшие стекла противогаса”). Motyw obiadu powraca w zmodyfikowanej formie (jako jego podstawowe składowe) w przedostatnim akapicie utworu¹⁴. Jest to swoisty sygnał rozmycia granicy między onirycznością, a realnością; mistyfikacją a demistyfikacją. Pojawia się bowiem w finale mikropowieści, kiedy bohater sądzi, że wydostał się z generowanej przez system mistyfikacji. Czyni fakt ucieczki problematycznym, sugerując, że Omon wychodzi z jednej przestrzeni symulacji (podziemia Moskwy jako „przestrzeń Księżyca”) do drugiej (kraj jako symulacja wolności). Tym bardziej, że owo rozmycie, nakładanie się czasoprzestrzeni zostaje już wcześniej zasygnalizowane. Pojawienie się „makaronu w kształcie gwiazdek i mrożonej kury” zostaje poprzedzone stwierdzeniem bohatera, które wskazuje na jego „jednoczesną” obecność w pociągu wiozącym go ku „nowemu życiu” i w gwiazdolicie, w którym połowa lamp nie funkcjonuje:

(...) я без особых колебаний шагнул в раскрывшуюся дверь. Она закрылась, и поезд повез меня в новую жизнь. „Полет продолжается”, – подумал я. Половина лампочек в луноходе не горела (...), (s. 175).

Przywołanie sytuacji „lotu”, która w powieści Pielewina urasta do rangi alegorii „hiperrealności” sowieckiego systemu obrazuje

¹⁴ „(...) сидевшая рядом женщина (...) поставила в освободившееся между нами пространство сетку с продуктами – там были несколько пачек риса, упаковка макаронных звездочек и мороженая курица в целлофановом мешке” – s. 175.

epistemologiczne zagubienie Omona w otaczającej go rzeczywistości. Utożsamienie przemieszczania się, funkcjonowania w systemie do lotu („Полет продолжается”) staje się pesymistyczną (a wręcz „fatalistyczną”) puentą nie tylko fizykalnego i intelektualnego wymiaru ucieczki¹⁵, ale i samej struktury świata. Co prawda stwierdzenie bohatera, że „lot trwa” można interpretować także jako wyraz jego determinacji i konsekwencji na drodze ku wolności, nie usuwa to jednak „nabrzmiewającego” w finale utworu przeświadczenia o niemożliwości ucieczki.

Tekst mikropowieści załamuje się pod ciężarem własnej konstrukcji. Z impetem wprowadzona intryga gaśnie mniej więcej w połowie, narracja mnoży szczegóły i cudze opowieści. Chaos wzmagają się poprzez: nagromadzenie i zwielokrotnienie chwytów wprowadzających nierozstrzygalność, mnożenie zapowiedzi fabularnych i zdezerwanie ich z deziluzją, połączenie osobowościowej skłonności do solipsyzmu ze zbiorowym solipsyzmem systemu, umiejętnie rozgrywanie wahania pomiędzy funkcją modeli (i symulacji) na poziomie świata fikcyjnego a kompozycyjną i znaczeniową rolę alegorii, groteskowe konfrontowanie kpiny, parodii i horroru, rosnącą niestabilność ontyczną spowodowaną narkotykami lub załamaniem nerwowym (lub „po prostu” sztucznością świata postrzeganego przez bohatera), parodiowanie, cytowanie, aluzyjne odsyłanie do innych tekstów¹⁶, ujawnione podejrzenia wobec zwodniczości języka,

¹⁵ Patrz wieloznaczność wyrazu „полёт” – ‘lot’, (*в снопме*) ‘przelot’, (*порыв, устремление*) ‘poryw’, ‘wzlot’ – *Wielki multimedialny słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski PWN*, op. cit.

¹⁶ Szczególnie interesujące są intertekstualne odwołania do dzieł zachodnich. Elana Gomel omawia podobieństwa Urczagina do O’Briena z *Roku 1984* Orwella (E. Gomel, *Viktor Pelevin and Literary Postmodernism In Post-Soviet Russia*, „Narrative” 2013, nr 3, s. 316). Rzeczywiście, wykład dialektyki Urczagina przypomina istotę *newspeak*. Dodajmy, że postać ta może również budzić skojarzenia (dzięki swej demonicznej ułomności) z doktorem Strangelovem

wreszcie – zanurzenie w narracji pierwszoosobowej (siłą rzeczy niesprawdzalnej), która problematyzuje pamięć i czas wspomnienia. Gdy bohater dąży do autentyczności przeżycia i doświadczenia, do wyrwania się z sieci iluzji, fikcja wypiętrza się w metafikcję¹⁷. W sposób charakterystyczny, dzięki sile artystycznych argumentów oraz dzięki sile przeciwnika, nie traci jednak swego mimetycznego, satyrycznego wymiaru¹⁸. Jeśli mikropowieść Pielewina sugeruje możliwość wyzwolenia, to jest to właśnie wolność metafikcyjnej gry¹⁹.

z tragikomedii Stanleya Kubricka *Dr. Strangelove, Or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964). Sama mistyfikacja lotów kosmicznych nie jest oryginalna. Warto wspomnieć nowelę J. G. Ballarda *Thirteen to Centaurus* (1962) czy *Capricorn One* (1977) film w reżyserii Petera Hyamsa.

¹⁷ Jest to „ślabszy” wariant metafikcji, konstytuujący się przez nagromadzenie określonych chwytów, a nie np. przez wprowadzenie na scenę wydarzeń „autora” (jak to przykładowo ma miejsce w *Szkole dla głupków* Saszy Sokołowa, gdzie bohater i „autor” dyskutują na temat snucia opowieści, wymieniają się uwagami odnośnie wydarzeń i ich dalszego rozwoju, tytułu powieści, reakcji czytelników, wymieniają się kompetencjami narratorskimi...).

¹⁸ A taki właśnie antymimetyzm przypisuje radykalnej metafikcji Kazimierz Bartoszyński w książce *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 82.

¹⁹ Por. P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Florence 1984, s. 34.

Schemat i niezwykłość w strukturze świata

Powieść Wiktora Pielewina *Życie owadów* (*Жизнь насекомых* 1993) wprowadza czytelnika w zaskakujący świat, w którym nic nie jest takie, jakie się wydaje. Początkowe strony tekstu opisujące szary, zaniedbany budynek nadmorskiego pensjonatu, na tarasie którego spotykają się w ciepły niedzielny dzień trzej biznesmeni (dwaj Rosjanie – Artur i Arnold oraz Amerykanin – Sam), ani nie zapowiadają, ani nie przygotowują nas na tę niespodziankę. Tym większe nasze zdziwienie, gdy nieoficjalne, banalne spotkanie w interesach kończy się niczym nieuzasadnionym „zbiorowym samobójstwem”:

Уверенным спортивным движением он вскочил на перила балкона и сел, свесив в пустоту ноги. Двое остальных, вместо того чтобы удержать его, влезли на ограждение сами.(...) – Вперед, – сказал Сэм и пригнул вниз. Артур молча последовал за ним. Арнольд вздохнул и спиной вперед повалился следом (...)¹.

Następujące po tym zdarzeniu metanarracyjne rozważania o możliwych reakcjach potencjalnego świadka-observatora mają charakter gry z czytelnikiem. W ramach tej gry nie tylko dowiadujemy się, co „naprawdę” przydarzyło się trójce bohaterów (jako komary odleciały

¹ В. Пелевин, *Жизнь насекомых*, Москва 2002, s. 9-10. Dalej wszystkie cytaty z tego wydania.

w kierunku pobliskiego osiedla), ale także uświadamiamy sobie tekstowy, fikcyjny charakter świata przedstawionego. Metanarracyjność eksponuje „powierzchnię” narracji oraz funkcjonalną kondycję narratora, dysponującego w tym przypadku wszechwiedzą. Uzyskujemy tę informację dzięki grze opartej na paradoksalizacji – okazuje się, że nawet gdyby istniał obiektywny obserwator „skoku z poręczy balkonu”, nie byłby on w stanie dostrzec, co naprawdę zaszło, ponieważ musiałby posiadać „nie ludzko ostry wzrok”. Wszelkie wcześniejsze rozważania na temat reakcji wykreowanego *ad hoc* obserwatora na niezwykłość sytuacji okazują się zatem nierozstrzygalne i pretekstowe².

Gra z wyobrażeniami i oczekiwaniami odbiorcy tekstu staje się początkowym kluczem lektury. Takie sceny jak np.: ojciec obdarowujący syna podczas spaceru garściami ciepłego nawozu, niebezpieczne lądowanie w szpilkach skrzydlatej kobiety Mariny, łączą stereotypy z ich niezwykłą konkretyzacją. Zaskoczenie odbiorcy wynika z nieoczekiwanego, nagłego pojawienia się wymiaru fantastycznego (np. wspomniana już przemiana trzech biznesmenów w komary). Nie niweluje ono jednak realistycznego aspektu świata przedstawionego. Pielewin dba, aby oba współistniejące i przenikające się odtąd wymiary nasycić bogactwem faktografii. Tło wydarzeń stanowi szara postsowiecka rzeczywistość, w której świeża jest jeszcze pamięć poprzedniej epoki. Pierwszą rzeczą, na którą natyka się Ma-

² A. Skotnicka charakteryzując specyfikę prozy rosyjskiej po 1985 roku zwraca uwagę na to, że kryzys przekonania o referencjalnej właściwości języka w stosunku do opisywanego świata (klasyczna mimesis) oraz „zaniepokojenie” autora „rodzi rzeczywistość, która raczej odwraca się od świata realnego (...) w kierunku świata zawieszonych praw logiki (...). (...) przy użyciu już prostego klarownego języka czytelnikowi podana jest informacja w ramach logiki klasycznej sprzeczna wewnętrznie, nie podlegająca żadnym ocenom prawdziwościowym. Odnajdujemy ją w powieści Pielewina *Życie owadów*”. A. Skotnicka, *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, op. cit., s. 144.

rina, jest ogromna tablica ogłoszeń, na której widzi „narysowaną niespełnioną przyszłość sowiecką i jej przepięknych mieszkańców”. Znamienne, że demitologizacja sowieckiej przeszłości (współstanowiąca satyryczno-parodystyczny aspekt tekstu) odbywa się zawsze jakby mimochodem, poza nurtem głównych wydarzeń, np.:

(...) танец ни на миг не прерывался. Вдруг музыка стала громче, лампы (...) стали по очереди вспыхивать (...) вырывая из темноты (...) монолитно-неподвижную толпу, которая в короткие моменты своего существования напоминала свалку гипсовых фигур, свезенных сюда со всех советских скверов и пионерлагерей (...), (s. 64).

Tańczący tłum, obserwowany przez jednego z bohaterów zostaje porównany do wysypiska gipsowych figur. Wysypisko to przecież miejsce przedmiotów zużytych, uszkodzonych, niepotrzebnych. Powstaje paradoksalny obraz żywego-martwego świadectwa minionego systemu, tworzony przez opozycje ruch – bezruch, człowiek – pomnik. Egzystencjalna pozycja obserwatora (Mitia, bohater świadomy bycia w mroku, uparcie dążący do światła) sprawia, że banalna niedzielna zabawa w wypoczynkowej miejscowości staje się przygnębiającym tańcem umarłych, tańcem ludzi uprzedmiotowionych i okaleczonych przez system totalitarny.

Z kolei fragmenty cytowane poniżej przywołują takie realia sowieckiego świata jak funkcjonowanie instytucji terroru (policji politycznej) oraz gospodarki opartej na planowaniu:

Хорошо бы куда-нибудь спрятаться и дожждаться лета, и вести себя как можно тише, а то ведь не оберешься бед, если в КГБ поймут, что ты круг ослепительно яркого света, кроме которого во Вселенной ничего никогда не было и нет, (s. 141).

- А что я должен был заметить?
- Про пятилетку. Ведь пятилеток нет больше.
- Пятилеток нет, – сказал Никита. – Но пятилетний план остался. Его же пять лет вперед сушили, (s. 150).

W przykładzie pierwszym (s. 141) następuje zestawienie dwóch perspektyw: historycznej i kosmicznej. „Twardy” realizm, tradycyjnie kojarzony z przestrzenią historii, nabiera irracjonalnego charakteru dzięki połączeniu z elementami fantastycznymi (bohater człowiek-ćma) i mistycznymi³ (przemiana bohatera w „krąg” światła). Dzięki parodii mit wszechmocy KGB podlega demaskacji i ośmieszeniu. Natomiast w kolejnym cytacie (s. 150) autor wykorzystuje jako narzędzie demitologizacji napięcie powstałe w wyniku zestawienia dosłownego znaczenia wyrazu „план” w wyrażeniu „пятилетний план” ze znaczeniem przenośnym: „сушили план” tzn. suszyli marihuanę. Podobnie jak tzw. pięciolatki miały stać się drogą budowania dobrobytu w socjalistycznym państwie, narkotyk daje chwile złudnego szczęścia.

Demitologizacja w tekście Wiktora Pielewina nie ogranicza się do radzieckiej rzeczywistości. Przewartościowaniu podlegają m.in. idee, motywy literackie, stereotypy kulturowe, systemy filozoficzne (stoicyzm, platonizm), takie zjawiska literackie jak socrealizm i postmodernizm, charakterystyczne dla psychoanalizy i psychologii analitycznej symbole (lustro, cień). Autor *Życia owadów* często „rozbija” owe utarte schematy poprzez grę polegającą np. na degradującym

³ Według Siergieja Sirotina *Życie owadów* Pielewina charakteryzuje: „причудливое сосуществование сакрального и постмодернистского. (...) некое высшее размышление не требует индивидуальной жизни в качестве пролога. Оно заимствуется из готовых архетипических сюжетов (...). Пелевин выбирает путь постоянной игры, где все представления постоянно пересматриваются.” C. Сиротин, *Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме*, op. cit., (online).

odwróceniu („третий Рим” – „третий мир”) lub na parodiowaniu utrwalonych symbolicznych znaczeń, przypisywanych określonym wyrażeniom: „Черный всадник” (dający bohaterowi papieros z marihuaną a poemat Puszkina „Медный всадник”), „Русский лес” (perfumy, którymi odurza się jedna z postaci epizodycznych, a powieść Leonida Leonowa o tym samym tytule)⁴.

Również elementy realistycznej scenerii, w której rozgrywa się akcja powieści zostają poddane „językowej” weryfikacji. Narrator tropi, na ile rzeczywistość ta przylega do opisującego ją języka:

Видеобар оказался затхлым подвалом с кое-как подмалеванными стенами, пустыми сигаретными пачками над стойкой и мерцающим в углу экраном, (s. 48).

Рынок оказался просто частью набережной под металлическим навесом, (s. 57).

Танцплощадка была просто асфальтовым полем за высоким проволочным забором, (s. 64).

Narratorskie spojrzenie odsłania ubóstwo, degradację (postsowieckiego) świata. Wszystko okazuje się „pomniejszone”, jakby niedorastające do nazwy. Stąd konieczność dopowiadania lub korekty. Ujawniona nieadekwatność eksponuje także abstrakcyjny, umowny charakter języka oraz językowy charakter poznania i opisu świata.

W samym centrum zderzenia schematu z niezwykłością w powieści Wiktora Pielewina znajdują się działania bohaterów. Schematyczne rozwiązania fabularne w połączeniu ze specyficzną konstruk-

⁴ O intertekstualności w prozie Pielewina patrz np. Ю. Л. Высочина, *Интертекст как языковая игра постмодернизма (на примере произведений Т. Толстой, Б. Акунина, В. Пелевина)*, „Вестник Челябинского государственного педагогического университета” 2016, nr 2, s. 164.

cją postaci tworzą wielobarwną, mozaikową rzeczywistość, która na pierwszy rzut oka wydaje się być zbiorem niepowiązanych elementów. Świat ten nie poddaje się tradycyjnym sposobom porządkowania. Nie możemy opisać go poprzez odniesienie wyłącznie do standardowych reguł kompozycyjnych: zasady przyczyny i skutku, chronologii wydarzeń, jednorodności kreacji narratora, jednolitości czasoprzestrzeni (mimo że bohaterowie funkcjonują w tej samej przestrzeni i wchodzi w interakcje, czas nie zawsze płynie dla nich jednakowo). W związku z tym w pierwszej lekturze tekst przypomina zbiór oddzielnych historii. Poszczególne rozdziały np. „Инициация”, „Колодец”, „Paradise” sprawdziłyby się zapewne jako samodzielne teksty. Przy uważnej lekturze ujawnia się jednak łącząca je nić precyzyjnych powiązań. Niejednowymiarowy obraz świata, niestabilny m.in. wskutek atomizacji na mikrohistorie poszczególnych postaci, uzyskuje dzięki symultaniczności zdarzeń kruchość i nieoczywistą spójność. Bohaterowie egzystują w tej samej przestrzeni, mijają się, często nic o sobie nie wiedząc (Mitia podczas nocnego spaceru słyszy zwycięski okrzyk kobiety, dzięki któremu czytelnik dowiaduje się, że tuż obok rozgrywa się historia wyprawy mrówki Mariny na rynek, znana już z wcześniejszego rozdziału), nieświadomie wpływają na swoje losy np. Natasza odruchowo zabija komara, który okazuje się później Archibaldem, sympatycznym pracownikiem punktu krwiodawstwa. Ową rzeczywistość zamieszkują bowiem hybrydyczne istoty, o zmiennym statusie ontycznym. Chociaż trudno odmówić trafności twierdzeniu Aleksandra Gienisa, że:

В героях Пелевина больше и от насекомых и от людей. (...) Кем их считать в каждом отдельном эпизоде, решает не автор, а читатель. (...) Если читатель Пелевина сосредоточился на описании мыслей и чувств, он попадает в бытовой роман из

современной жизни, если же читатель вудерживает в сознании физический облик героев, то он оказывается в гуще обещанной заглавием „жизни насекомых”⁵.

to nie oddaje ono w pełni istoty intrygującej konstrukcji bohaterów powieści *Życie owadów*. Postacie Wiktora Pielewina to wielowymiarowe, złożone twory, ale pozbawione indywidualności i podporządkowane nadrzędemu mechanizmowi gry. Ich istnienie realizuje się jednocześnie na kilku płaszczyznach, a ich istotę wyznacza napięcie między tymi płaszczyznami:

a) realistyczną – są ludźmi (czują, myślą, wyglądają i zachowują się jak ludzie), np. Artur i Arnold próbujący przekonać Amerykanina Sama do wspólnych interesów; młoda kobieta Marina, pełna nadziei i marzeń o szczęśliwym życiu i wielkiej miłości „jak z francuskiego filmu”; Mitia, mieszkaniec domku wypoczynkowego obok pensjonatu, zaczytujący się w pismach Marka Aureliusza; ojciec idący z synem wczesnym rankiem na plażę; Archibald, pracownik punktu krwiodawstwa, akceptujący szarą, ale bezpieczną egzystencję; czy Natasza, młodzianka dziewczyna nawiązująca romans z bogatym obcokrajowcem;

b) fantastyczną – bohaterowie są ludźmi-owadami (wyglądają jak owady, i jak one kierują się instynktem, nie tracąc przy tym ludzkich cech), np. komary Artur, Arnold i Sam wysysają krew, a potem Sam pobiera próbki w celu przeprowadzenia dokładnych analiz; mrówka Marina ryje norę i składa jaja, ale też czyta artykuł o macierzyństwie; ćma Mitia leci do jasno oświetlonego placu, na którym odbywają się tańce, i prowadzi długie dysputy filozoficzne ze spo-

⁵ А. Генис, *Иван Петрович умер. Статьи и исследования*, Москва 1999, с. 86.

tkanym tam przyjacielem; mucha Natasza umierając na lepie prosi, by nie informować matki o jej tragicznym losie...

c) alegoryczną – są owadami, którym tradycyjnie przypisujemy określone cechy charakteru (nośnikami określonych postaw życiowych), np. mrówkę utożsamiamy z takimi cechami jak pracowitość i obowiązkowość, mucha kojarzy się nam z lekkomyślnością i pogonią za łatwym, przyjemnym życiem, itd. Wyraźnie alegoryczny charakter mają przemiany bohaterów dokonujące się w owadzim wymiarze ich istnienia. Metamorfozy: mrówki w muchę (Natasza), karalucha w cykadę (Sierioża), czy też ćmy w świetlika (Mitia) są obrazowym odzwierciedleniem ich wyborów życiowych, znakiem duchowej przemiany, efektem walki z determinizmem własnej kondycji.

Należy zauważyć, że alegoryczność postaci w utworze Pielewina nie zasadza się tylko na owadzim aspekcie istnienia, ale jest wypadkową ich hybrydycznej natury. Współgra na zasadzie sprzężenia zwrotnego z typizacją sytuacji życiowych bohaterów wpisujących się w banalne schematy fabularne⁶. Alegoryzacja bohaterów posiłkuje się ich fabularnym stypizowaniem, a schematyczność wzmacnia z kolei ich alegoryczną konstrukcję, np.: ojciec wprowadzający syna w dorosłość, przekazujący mu swoją wiedzę (skarabeusz⁷ pomagający zrozumieć młodemu żukowi sens życia i naturę świata); córka buntująca się przeciw matce (Natasza, córka mrówki Mariny, postanawia zostać muchą); dziewczyna uwodząca Amerykanina, by ten

⁶ Wiaczesław Kuricyń charakteryzując poetykę prozy Pielewina zwraca uwagę m.in. na takie jej cechy jak: „сюжеты простые до примитивности”, „незамысловатость и неизобретательность фабулы” – В. Курицын, *Русский литературный постмодернизм*, op. cit., s. 174.

⁷ Patr: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków 1993, s. 1071, hasło: *Skarabeusz* – „...święty żuk, który według staroż. Egipcjan powstał sam z siebie, był symbolem tworzenia, nieśmiertelności, zmartwychwstania...”.

zabrał ją do „lepszego świata” (romans muchy Nataszy i Moskita Sama); człowiek poszukujący prawdy (uporczywie lecący do światła nocny motyl Mitya); człowiek, który zagubił swoją tożsamość (komar Archibald pijący konserwowaną krew z próbówki) itd. Prowadzi to do tego, że niejednorodni gatunkowo bohaterowie Pielewina uzyskują zaskakującą wiarygodność i spójność w obrębie wykreowanego świata. Pojawia się pokusa interpretacji całego tekstu jako paraboli, bajki zwierzęcej z moralizatorskim, dydaktycznym podtekstem. Tym bardziej, że np. historia życia muchy Nataszy jest czytelnym nawiązaniem fabularnym do bajki Iwana Kryłowa *Mrówka i ważka* (*Стрекоза и Муравей*). Natomiast w finale powieści pojawia się „sam” Iwan Kryłow, oglądający w telewizji beztrzesko podrygującą i śpiewającą ważkę:

(...) впереди стоял шезлонг, в котором **полулежал** еще один **навозный шар**, рыжевато-черный. Когда шезлонг оказался ближе, стало видно, что это толстый **муравей в морской форме**; на его бескозырке золотыми буквами было выведено „**Иван Крылов**”, а на груди блестел (...) огород орденских планок, какой можно вырастить, только **унавозив нагрудное сукно** долгой и бессмысленной жизнью, (s. 254).

Sposób opisu postaci w cytacie (s. 254) eksponuje charakterystyczną dla powieści kreację bohaterów. Zmiana dystansu obserwacji aktualizuje kolejne wymiary postrzeganego obiektu: „навозный шар” – „муравей в морской форме” – „Иван Крылов”. W efekcie postać jawi się jako niestabilna, skomplikowana konstrukcja, prowokująca do uruchamiania różnych płaszczyzn interpretacyjnych: alegorycznej, fantastycznej, realistycznej, filozoficznej.

Powyższy cytat pokazuje, że sprowadzenie tekstu Pielewina do wymiaru alegorii prowadziłoby do redukcji znaczeń, zbanalizowało-

by jego formę, konstrukcję bohaterów i model świata. Zawiesiłoby konstytutywną dla powieści przestrzeń gry. Trzeba jednak przyznać, że alegoria odgrywa w tej grze kluczową rolę. W *Życiu owadów* dydaktyzm oparty jest na odnowieniu alegorii, już nie w naiwnej postaci promocji schematu myślowego, ale ze świadomością schematu. Otwiera dynamiczną grę tą schematycznością. Mechanizm gry z jednej strony „zawiesza” (testuje) alegorię jako chwyt, a z drugiej ją intensyfikuje poprzez dekonstrukcję.

Obserwujemy w tekście konsekwentne rozbijanie statycznej jednoznaczności alegorii przez jednoczesną aktualizację fantastycznych i realistycznych cech w wizerunku bohaterów, np.: lecący do światła (samodoskonalący się) motyl nocny Mitia ociera sobie gołęń o przewody elektryczne, mrówka Marina zdejmuje spódnicę, aby przynieść w niej ziemię, nagromadzoną podczas kopania nory. Problematyzowanie alegorii staje się często posuniętą aż do absurdu grą procesualnym, wielowymiarowym charakterem postaci:

Папы нигде не было – но, приглядевшись, **мальчик** заметил на поверхности навоза (...) силуэт, который крутился вместе с шаром. В этом силуэте можно было выделить туловище, руки, ноги и даже два глаза (...). Эти глаза печально смотрели на **мальчика**. – Молчи, **сынок**, молчи. **Йа** знаю, что ты спросишь. Мы, **скарабей**, просто единственные, кто это видит. – **Папа**, – спросил **маленький шар**, – а почему же **йа** раньше думал, что ты идешь за своим шарам и толкаешь его вперед? (...) **Большой шар** вздрогнул и замолчал, (s. 37-38).

Bohaterowie rozdziału *Inicjacja (Инициация)* są jednocześnie ludźmi („папа” – „сынок”), owadami („скарабей”), kulami nawozu („большой шар” – „маленький шар”), czystą formą istnienia („йа”). Taka konstrukcja postaci w utworze współgra z modelem

świata. Tożsamość świata w powieści Wiktora Pielewina zasadza się bowiem na nieustającej grze poszczególnymi jego wymiarami, na grze, która paradoksalnie intensyfikuje i jednocześnie czyni bezzasadnym poszukiwanie „prawdziwej” rzeczywistości:

Окружающий мир – череда искусственных конструкций, где мы обречены вечно блуждать в напрасных поисках „сырой”, изначальной действительности.⁸

Dobrym przykładem współistnienia, przenikania się aspektów postaci i „płaszczyzn” świata jest sposób wprowadzenia w tekście i funkcjonowanie w nim Mariny. Marina pojawia się jako piękna skrzydlata kobieta w czerwonych szpilkach, która ląduje na nabrzeżu (wymiar fantastyczny). Odcina sobie skrzydła, co w zestawieniu z jej późniejszym „szarym” życiem może być odczytywane jako akt rezygnacji z marzeń i aspiracji (wymiar alegoryczny). Zachwyty mężczyzn urodą Mariny czy też oglądanie przez nią francuskiego filmu w obskurnym barze wideo aktywizuje wymiar realistyczny tej postaci. Żadnego z aspektów konstrukcji postaci nie możemy uznać za dominujący ani pierwotny. Dopiero na styku przenikających się wymiarów następuje tworzenie nowej specyficznej rzeczywistości – przestrzeni gry. Cechy owej przestrzeni to: procesualność, względność, nieokreśloność ontologiczna, niepewność epistemologiczna, hybrydyczny charakter człowieka i świata. W jej istotę wpisany został także mechanizm demitologizacji. Taki sposób budowania znaczeń w powieści Wiktora Pielewina *Życie owadów* pozbawia czytelnika możliwości uzyskania stabilnego sensu (przejrzystego obrazu świata) i skazuje go na ciągły ruch interpretacyjny naznaczony niepewnością.

⁸ А. Генис, op. cit., s. 83.

W labiryntach dyskursu

Utwór Wiktora Pielewina *Hełm grozy* (*Шлем ужаса. Креатифф о Тесеи и Минотавре*, 2005) powstał „na zamówienie”. Ukazał się w serii *Mity*¹ jako część międzynarodowego projektu, pomysłodawcą którego był szkocki wydawca Jamie Byng. W ramach tego projektu poproszono wielu znanych pisarzy o opowiedzenie własnej wersji dowolnego starożytnego mitu, w dowolnej formie (reinterpretację „uniwersalnych i ponadczasowych historii, które odzwierciedlają i kształtują nasze życie”)². Pielewin w wywiadach wielokrotnie powtarzał, że o dokonanie wyboru historii poprosił córkę swoich włoskich przyjaciół (czyli de facto sam z kolei „złożył zamówienie”). Otrzymał e-mail z jednym słowem „Minotaurus”³. Zatem ani pomysł (współczesne odczytanie mitycznej opowieści), ani jego konkretyzacja (wybranie historii o Tezeuszu i Minotaurze) nie były dziełem autora. Reasumując, geneza utworu egzemplifikuje charakterystyczne dla postmodernizmu przewartościowanie takich kwestii jak oryginalność dzieła czy status twórcy.

¹ W serii *Mity* ukazały się m.in. takie teksty jak: *Krótką historią mitu* Karen Armstrong; *Penelopiada* Margaret Atwood; *Brzemię* Jeanette Winterson; *Lion's honey* Davida Grossmana.

² „... универсальные и вневременные истории, отражающие и формирующие нашу жизнь” – patrz notka wydawcy poprzedzająca utwory ukazujące się w ramach projektu *Mity*, tu z rosyjskiego wydania *Hełmu grozy*.

³ Patrz np. wywiad: Н. Качеткова, „При погружении в сеть человек стареет быстрее”, „Известия” 21.11.2005.

Pielewin napisał tekst naśladowający czat internetowy⁴, którego specyfikę gatunkową krytycy i badacze próbują okiełznać przy pomocy tak różnych określeń jak: „powieść”, „dramat”, „moralitet”, „utwór cyberpunkowy”, „cyber-fantazy”, „powieść-czat”, „czat-dialog”, czy też „internet-dramat”⁵. Już pojawiające się w podtytule słowo „kreatiff” (*креатифф*) otwiera perspektywę gry i projektuje tym samym niejednoznaczność i wielowymiarowość tekstu. Z jednej strony określenie to odsyła czytelnika do angielskiego słowa „creative” (‘twórczy’) i być może (podążając tym tropem) należałoby rozszyfrować je jako „twórczy mit” („креативный миф”), z drugiej – „креатив” w żargonie rosyjskich pracowników reklamy oznacza ideę w szerokim rozumieniu⁶ (np. zarówno myśl przekazywaną w spocie reklamowym, jak i sposób jej przedstawienia). Natomiast

⁴ „Виктор Пелевин за последнюю четверть века создал в своих произведениях своеобразную авторскую парадигму различных видов сращения компьютерного и литературного дискурсов” – М. П. Абашева, Ф. А. Катаев, *Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность*, Пермь 2013, s. 110. Autorzy podkreślają, że: „привлечение компьютерных миров становится для писателя удобной универсальной метафорой иной, виртуальной, материально не существующей реальности, которую он неустанно описывает в текстах как единственно подлинную”, op. cit., s. 135.

⁵ Np. Aleksiej Wiernicki używa sformułowań „пьеса”, „пьеса-повесть”, „драматическая повесть” – А. Верницкий, rec. na: Пелевин В. *Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре*, Москва 2005, „Новое литературное обозрение” 2006, nr 80, (online) <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ve25.html>, [12.12.2012]. Abaszewa i Katajew – „роман-чат”, op. cit., s. 135. Z kolei Magdalena Ochniak stwierdza, że *Hełm grozy*: „Gatunkowo jest raczej sztuką przeznaczoną do czytania – i choć dostępna jest w Rosji w ponad dwuipółgodzinnej wersji audio, a na podstawie powieści został zrealizowany spektakl – to część jej elementów możliwa jest do odebrania i zinterpretowania tylko w wersji drukowanej.” – M. Ochniak, *Multimedialny „Hełm grozy” Wiktora Pielewina*, w: *Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich*, t. 2, pod red. J. Kapuścika, Kraków 2008, s. 310.

⁶ Patrz: А. Верницкий, rec. na: Пелевин В. *Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре*, op. cit., (online).

w słowniku subkultury rosyjskich internautów („падонков”⁷) „криатифф” lub „креатифф” oznacza tekst, który jest komentowany.

Inicjalny fragment powieści⁸ Wiktora Pielewina ma charakter szczególny. Otwarcie przez Ariadnę wątku na czacie (ang. „thread”, ros. „тред”) jest jednocześnie gestem inicjującym, powołującym do życia dyskurs⁹. W miarę lektury tekstu obserwujemy jak gest ów „rozrasta się” i „nabrzmiwa znaczeniami” determinując różne aspekty utworu (kompozycję, tematykę, strukturę, kontekst). Wiadomość zamieszczona w sieci:

Построю лабиринт, в котором смогу затеряться с тем, кто захочет меня найти, – кто это сказал и о чем?¹⁰

⁷ O języku rosyjskiej subkultury sieciowej („падонков”) patrz np.: А. Вернидуб, *У языка есть афтар*, „Русский Newsweek” nr 17 (47), 16-22.05.2005.

⁸ Analizując utwór Pielewina będąc używała terminu powieść, świadoma niedoskonałości tego rozwiązania. Z racji pojemności tego terminu i otwartości gatunku powieściowego na naśladowanie pozaliterackich form wypowiedzi np. listu, pamiętnika, dziennika, wywiadu itp. (mimetyzm formalny) wydaje się to rozwiązanie zasadne. Obecnie naśladowane są także nowoczesne formy komunikacji, m.in. właśnie chat internetowy. W Polsce w 2003 roku ukazała się powieść Daniela Senderka *SMS. Słowa mają siłę*, napisana w formie SMS-ów. Por. też obiegowy już cytat z prac Bachtina „Powieść jest jedynym rozwijającym się i dotąd niegotowym gatunkiem.” Michaił Bachtin, *Epos a powieść*, tłum. J. Baluch, „Pamiętnik Literacki” LXI, 1970, z. 3, s. 203.

⁹ „Дискурс интерпретируется как семиотический процесс, реализующийся в различных видах дискурсивных практик. Когда говорят о Д., то в первую очередь имеют в виду специф. способ или специфич. правила организации речевой деятельности (письменной или устной)”. – И. П. Ильин, hasło *Дискурс*, w: *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический словарь*, op. cit., s. 41.

¹⁰ В. Пелевин, *Шлем ужаса. Креатифф о Тесеи и Минотавре*, Москва 2005, s. 7. Dalej wszystkie cytaty z tego wydania.

wprowadza motyw labiryntu i umiejscawia go w centrum uwagi postaci i czytelnika. Staje się również „nicia”, której uchwycą się bohaterowie *Helmu grozy* w gąszczu ontologicznych i epistemologicznych pytań, wątpliwości i poszukiwań. Słowa Ariadny określają także sposób poszukiwania prawdy. Pierwsza wypowiedź na czacie jest przecież cytatem – intertekstem, który w poszukiwaniu odpowiedzi (tożsamości) odsyła do kolejnego tekstu, który przecież również może okazać się intertekstem itd. Ruch odsyłania egzemplifikuje procesualność i nieskończoność poznania oraz problematyzuje istnienie jednego „źródła”. Podjęcie wątku przez kolejne postaci jest równoznaczne ze staniem się częścią dyskursu. W efekcie powstaje siatka (labirynt) współistniejących bądź wykluczających się prawd rodzących się w danej chwili, w danym dyskursie. Oto w jaki sposób uczestnicy czatu ustalają na przykład, co oznacza wzór na pewnych drzwiach:

Nutscracker

(...) Это фигура, похожая на прямоугольник, у которого верхняя и нижняя стороны вогнуты внутрь, а бока выгнуты наружу.

Organizm(-:

Похоже на летучую мышь. Или эмблему Бэтмана.

Romeo-y-Cohiba

А по-моему, это обоюдоострый топор.

Organizm(-:

Может, это просто украшение, без всякого смысла. Но теперь, когда Ромео сказал, что это штука похожа на топор, мне тоже стало так казаться. (...), (s.16).

Poszukiwanie odpowiedzi poprzez dyskurs skazuje bohaterów na ciągłą niepewność, nieustanny ruch opowiadania się wobec słowa Innego.

Sytuacja, w której nieoczekiwanie znaleźli się bohaterowie *Hełmu grozy*, jest tajemnicza i niepokojąca: nie wiedzą, gdzie tak naprawdę przebywają, dlaczego trafili właśnie w takie miejsce, jak się z niego wydostać... Każdy z nich obudził się rano w identycznym pokoju hotelowym, czy też raczej celi. Mogą się porozumiewać ze sobą w ograniczony sposób – przez Internet osobliwie zredukowany do jednego czatu. Wspomniane już drzwi z brązu, z dziwnym reliefem w centrum, które prawdopodobnie prowadzą na zewnątrz, są zamknięte. Nieokreśloność czasu i przestrzeni, strach przed nieznanym oraz absurdalność położenia prowokują, a właściwie zmuszają bohaterów do szukania odpowiedzi (wyjścia). Otaczające ich przedmioty traktują oni jako znak domagający się interpretacji. Przypuszczając, że znaleźli się w klasycznym labiryncie (labiryncie Tezeusza¹¹) z tej właśnie perspektywy zaczynają owe znaki odczytywać. Zauważają na przykład, że symbol znajdujący się na różnych przedmiotach w łazience przypomina gwiazdkę – typograficzny znak odsyłacza do przypisu (ang. asterisk). Dziwny stwór w hełmie zakończonym rogami, którego Ariadna widzi we śnie na ulicach starożytnego miasta, ma na imię – nomen omen – Asterisk. Z kolei:

„Звездной” на латыни Астерий, сын Миноса и Пасифаи, получеловек-полузверь с Крита. Лучше известен как Минотавр, (s. 37).

¹¹ Według Umberta Eco: „W takim labiryncie nie można się zgubić. Idzie się w nim do środka, a potem od środka do wyjścia. Dlatego w środku czeka Minotaur (...). Prerażenie bierze się z faktu, że człowiek nie wie, dokąd dotrze i co uczyni Minotaur. Lecz jeśli rozwikłasz labirynt klasyczny, zobaczysz, że masz w rękę nic, nić Ariadny. Labirynt klasyczny jest sam w sobie nicią Ariadny”. – U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: tegoż *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1997, s. 613.

Szlafroki włożone na nagie ciało stają się greckimi chitonami, a relief na drzwiach z brązu – obrazem podwójnego topora¹². Poza tym – jak zauważa jeden z bohaterów – osoba, która widzi we śnie Asteriska/Minotaura i rozpoczyna na czacie wątek labiryntu, nosi takie same imię jak Ariadna – siostra mitycznego potwora o ciele człowieka i głowie byka.

Jednym z najbardziej zagadkowych obrazów/znaków, którego tajemniczość prowokuje do odczytania, a jednocześnie skutecznie wymyka się jednej wykładni, jest w utworze Pielewina tytułowy hełm grozy. Pojawia się on po raz pierwszy we śnie Ariadny jako dziwaczne nakrycie głowy Minotaura. Później okazuje się schematem jego umysłu. Stopniowo bohaterowie powieści zaczynają podejrzewać, że każdy z nich nosi swój własny hełm grozy – zespół mechanizmów, procesów i uwarunkowań determinujących ich istnienie. Hełm grozy staje się zatem symbolem labiryntu ludzkiego umysłu¹³. Niektórzy wysuwają przypuszczenie, że jest to urządzenie przenoszące uczestnika gry komputerowej w jej wirtualną rzeczywistość. W najbardziej radykalnym odczytaniu bohaterowie są po prostu poszczególnymi elementami hełmu grozy (umysłu) jednego z nich – Sliffa_zoSSchitana:

¹² „Słowo „labirynt” pochodzi od starogreckiego *labrys*, które w kulturze wczesnoegipskiej oznacza podwójny topór o przeznaczeniu sakralnym”. M. Lurker, *Prześlanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 48.

¹³ Рог. „(...) все персонажи, (...) – симулякры, «копии копий», как говорил Платон, потому как каждый из них, будь то Ариадна, Щелкунчик, или Ромео, – это, по сути, копия Шлема Ужаса, который в то же время является слепком нашего подсознания. И эти симулякры связаны с виртуальной реальностью тем, что все они являются проводниками в неё” – Д. Р. Басырова, *Творческое бытие как лабиринт для творческого воображения*, „Научные проблемы гуманитарных исследований” 2010, nr 12, s. 224.

(...) вы просто детали шлема ужаса. Я это давно понял. Вот ты Монстрадамус и ты Щелкунчик рога. (...) Ариадна это лабиринт. Угли это прошлое от которого меня тошнит. А Организм это будущее от которого меня тошнит еще сильнее. (...) Ромео со своей Изольдой. Они двойная решетка (...), (s. 180-181).

Znamienne, że żadna z postaci pojawiających się w utworze nie funkcjonuje jako byt substancjalny. Istnieją one dla siebie nawzajem jako repliki wyświetlające się na ekranach monitorów poprzedzone „nickami” (czatowymi pseudonimami). Pseudonimy te zostają bohaterom narzucone – jak sami przypuszczają – przez moderatora sieci. Mają one znaczący charakter i współgrają z osobowością i sposobem postrzegania świata przez uczestników czatu, np.: Isolda i Romeo-y-Cohiba (reprezentanci dwóch najsztywniejszych historii wielkich, tragicznych miłości), Ariadna (przewodniczka po labiryncie podświadomości, jej sny przynoszą symboliczną wykładnię świata), UGLI 666 (prowidencjalizm chrześcijański), Monstradamus (mędrzec, erudyta, biegle posługujący się różnorodnymi teoriami interpretator), Sliff_zoSSchitan (przedstawiciel subkultury sieciowej, kontestator oficjalnego języka i kultury).

Specyfika narzuconych uczestnikom czatu imion włącza je w immanentną dla tekstu Pielewina przestrzeń gry, budowaną często poprzez parodystyczne żonglowanie różnorodnymi kulturowymi dyskursami¹⁴. Na przykład UGLI 666, bohaterka postrzegająca świat przez pryzmat chrześcijańskiej aksjologii i epistemologii, została obdarzona pseudonimem nawiązującym do angielskiego słowa „ugly”

¹⁴ Należy zauważyć, że w utworze *Hełm grozy* Pielewin odwołuje się do trzech głównych wymiarów dyskursu, rozumianego nie tylko jako użycie języka, ale przekazywanie idei oraz interakcję w sytuacjach społecznych. Zob. Teun A. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, w: *Dyskurs jako struktura i proces*, pod red. Teuna A. van Dijka, przeł. G. Grochowski, Warszawa 2001, s. 10.

(‘brzydki’) oraz symbolu apokaliptycznej bestii. „Nick” postaci, która dysponuje największą wiedzą spośród zebranych – Monstradamusa – odsyła do łac. „monstro, monstare” (‘pokazywać’, ‘objawiać’, ‘doradzać’, ‘nauczać’, ‘przypominać’ i ‘ostrzegać’) oraz postaci słynnego jasnowidza – Nostradamusa. Z kolei internetowy pseudonim nieprzytomnego z przepicia Sliff_zoSSchitana to przekształcone wyrażenie „Слиф защитан” ze słownika „падонков”¹⁵, które oznacza m.in. aluzję, że oponent dyskusji na czacie „zbczył” z tematu.

Gra jako sposób istnienia dyskursów nie ogranicza się w utworze wyłącznie do planu treści, ale zagarnia również plan wyrażania, np. niekonwencjonalne użycie małych i wielkich liter – Isolda, występowanie w jednym tekście alfabetu łacińskiego i cyrylicy, łączenie liter i innych znaków graficznych, np. Organizm(-: oraz wprowadzenie wyrażeń z języka subkultury rosyjskich internautów, np. „Ахуеть дайте две!” co należy rozumieć jako „Я потрясен вплоть до глубинных фибр души. Не затруднит ли Вас повторить?”, s. 183. Często owe wyrażenia podlegają różnym przekształceniom, np. popularny skrót „КГ/АМ”, tłumaczony przez internautów „криатифф гавно – афтар мудақ” przybiera w powieści postać: „Криатифф Гавно /Афтар Минатавр”.

Zawieszenie substancjalności postaci w wirtualnej rzeczywistości sieci wyraziście eksponuje tekstualny charakter istnienia podmiotu, sprowadzający – dosłownie – bohaterów *Helmu grozy* do postaci pisma¹⁶, czyli ciągu liter pojawiających się na ekranie komputera,

¹⁵ Patrz *Словарь падонкофф*: <http://pofig.com/forum/thread11160.html> (odw. 12.12.2007). Wszystkie tłumaczenia wyrażeń rosyjskich internautów na podstawie tego źródła.

¹⁶ „Byt jest tekstem. (...) Byt (tekst) ukonstytuowany jest z samokomplikujących się pasm pisma, czyli z ciągów znaków, tworzonych przez systemy powtórzeń i róż-

a forma przypisanych im pseudonimów redukuje do rangi typu, reprezentanta określonego dyskursu: „zmiennej i złożonej funkcji dyskursu” (Michel Foucault¹⁷) czy też jego „pochodnej” (Jacques Derrida¹⁸). Bohaterowie rozpaczliwe próbują przekroczyć granice definiujących ich dyskursów, m.in. poprzez „ucieleśnienie” – nawiązanie fizycznego kontaktu. Zafascynowani sobą Isolda i Romeo-y-Cohiba bezskutecznie dążą do spotkania poza wirtualną rzeczywistością czatu. Także wszelkie wysiłki zmierzające do zaakcentowania własnej tożsamości, np. przez podzielenie się „obiektywną” wiedzą o sobie, kończą się niepowodzeniem:

За нашим разговором кто-то следит. И ему не нравятся, когда мы пытаемся обмениваться информацией о том, кто мы на самом деле, или начинаем ругаться, (s.13).

Tajemniczy „moderator” selekcjonuje i kontroluje przepływ informacji:

a) Я **xxx**. Профессиональный **xxx**, если кому интересно, (Romeo-y-Cohiba, s. 12).

b) **xxx**. Живу в **xxx**, по профессии **xxx**, (Monstradamus, s. 14).

c) Зовут меня **xxx**, по профессии я **xxx** и **xxx** по образованию, но по призванию всегда была **xxx**, (UGLI 666, s. 31).

nic” – H. Perkowska, *Bóg filozofów XX wieku. Wybrane koncepcje*, Warszawa-Poznań 2001, s. 406.

¹⁷ M. Foucault, *Kim jest autor?*, w: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, przeł. M. P. Markowski, Warszawa, s. 219 oraz M. Foucault, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 41-42.

¹⁸ O poglądach Derridy w tej kwestii patrz: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, op. cit., s. 189-190.

Znamienne, że same postaci często nie potrafią mówić o sobie w sposób bezpośredni, bez odsyłania do słowa Innego, do tekstów kultury, np. Isolda w taki oto sposób opisuje Romeo-y-Cohibie swój wygląd:

Один раз меня сравнили с обложкой журнала „Нью-Йоркер, где была нарисована Моника Левински в виде Джоконды. Только я выгляжу в пять раз моложе, (s. 61).

To porównanie prowokacyjnie łączy dwie ikony przeciwstawnych obszarów kultury: obraz Giocondy (piękno uduchowione, tajemnicze) jako symbol sztuki wysokiej oraz postać Moniki Lewinsky (wulgarna seksualność) jako element popkultury. Stylizacja bohaterki skandalu obyczajowego na Monę Lisę egzemplifikuje również zacieranie hierarchii dyskursów w kulturze współczesnej.

Paradoksalnie, także podejmowane przez bohaterów *Helmu grozy* próby ukonkretnienia przestrzeni i czasu przynoszą efekt odwrotny – typizują i uniwersalizują, rodzą więcej pytań niż odpowiedzi. Co prawda, następstwo replik, pojawianie się kolejnych postaci, zmieniająca się liczba uczestników czatu w danej chwili, czy też sugerowanie przy pomocy graficznych symboli internetowej komunikacji przerw w czacie, stwarzają wrażenie linearności, czasowego następstwa „wydarzeń”. Jednak w momencie, kiedy bohaterowie zaczynają postrzegać swoją sytuację przez pryzmat antycznego mitu o Tezeuszu i Minotaurze, odrealniają czas i przestrzeń, kreując bezczasową, uniwersalną czasoprzestrzeń mitu. Aktualizują tym samym kolejne oblicze dyskursu. Traktują antyczną historię o pokonaniu potwora i przejściu przez labirynt jako wykładnię własnej sytuacji – dyskurs porządkujący¹⁹, ustanawiający centrum ich świata. Są prze-

¹⁹ W przedmowie do brytyjskiego wydania *Helmu grozy* W. Pielewin porównuje mity do programów komputerowych („shell programmes”), które pośredniczą mię-

konani, że gdzieś w zakamarkach Labiryntu czai się groźna bestia – Minotaur, ale z nadzieją oczekują na wypełnienie się mitycznej historii:

А что мы можем делать? Ждать Тесея, который выведет нас из лабиринта, (s. 38).

Niestety wpisanie się w jeden mit (jeden specyficzny dyskurs) nie oferuje ostatecznego sensu, okazuje się niemożliwe. Bohaterowie próbują znaleźć wyjście z labiryntu poprzez interpretację, czyli przekład na dyskurs nadrzędny, a przecież poszukiwanie odpowiedzi poprzez współuczestniczenie w dialogu oznacza ciągłą konfrontację sądów i stanowisk. Prowadzi to do mnożenia wciąż nowych koncepcji, tworząc nieskończony ruch odsyłania. Stopniowo punkt ciężkości przesuwa się z pytania „gdzie jest wyjście z labiryntu?” na pytanie „czym jest labirynt?”, a wielość równoprawnych odpowiedzi rodzi z kolei kwestię „w którym z labiryntów się znajdujemy?”. Okazuje się, że za tajemniczymi drzwiami, każda z postaci *Hełmu grozy* odnajduje nie wolność, ale swój indywidualny labirynt: *Isolda* – park z alejami i fontannami, *Romeo-y-Cohiba* – wąskie korytarze z żywopłotu, *UGLI 666* – gotycką świątynię z labiryntem-mozaiką w środku, *Ariadna* – luksusową sypialnię z zestawem środków nasennych, *Sliff_zoSSchitan* – łódzkę wypełnioną alkoholem, *Organizm(-)* – wykonaną ze sklejki i desek kopię labiryntu, popularnego w swoim czasie wygaszacza ekranu.

dzy systemem operacyjnym a użytkownikiem. Pisze, że mity to: „sets of rules that we follow in our world processing” (zespoły reguł, których przestrzegamy w naszym przetwarzaniu świata). Posługuje się przy tym grą słów, polegającą na zamianie słowa „word” na „world” w wyrażeniu „word processing”, uzyskując wyrazistą grę znaczeń: „edycja tekstu” (program komputerowy) – „edycja świata” (mit). Zob. John Mullan, *Tangled web* (rec. *The Helmet of Horror*), „New Statesman”, 20.03.2006, s. 56.

Podporządkowanie rzeczywistości mechanizmom interpretacji znakowej ujawnia dominację (władzę) dyskursu²⁰. Podmiot interpretujący, sprowadzony do roli nośnika określonego dyskursu, staje się funkcją jego tymczasowej spójności. Poznanie świata przez bohaterów *Helmu grozy* jawi się z tej perspektywy jako nieskończony proces narodzin, wymiany, rywalizacji i gry różnorodnych dyskursów (językowych wyobrażeń, sądów, koncepcji, światopoglądów), np. UGLI 666 będąca nośnikiem dyskursu religijnego (chrześcijańskiego) postrzega sytuację, w jakiej się znaleźli uczestnicy czatu, jako duchowy, mistyczny labirynt, stworzony przez Stwórcę. Wyjście z takiego Labiryntu to proces oczyszczania duszy z grzechów i przybliżanie się do Boga. W efekcie tekst Pielewina prezentuje mnóstwo koncepcji labiryntu, produkując w nieustannym ruchu semiozy wciąż nowe dyskursy o nim. Mamy więc labirynt rozumiany np. jako: skomplikowana starożytna budowla, dom Minotaura; obraz umysłu bohaterów utworu (bądź jednego z nich); umysł współczesnego człowieka; świat; tekst powieści; Internet, meandry wirtualnej rzeczywistości; wirtualna gra, w której uczestniczą bohaterowie; współczesny dyskurs o świecie; symbol postmodernistycznej kultury.

Dyskurs o labiryncie w utworze Wiktora Pielewina sam staje się labiryntem, skazując zarówno bohaterów, jak i czytelników na błędzenie w gąszczu możliwości, domysłów i hipotez. Znaczącej przemianie ulega zatem również sama jego istota. Próżno szukać w nim wyjścia, ponieważ jest nieskończony, próżno dążyć do centrum, ponieważ ma ich tysiące. Jest przestrzenią o strukturze kłacza²¹.

²⁰ „Dyskurs nie jest współnikiem naszego poznania; nie istnieje przeddyskursywna opatrność, która przysposabiałaby go na naszą korzyść” – M. Foucault, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 38.

²¹ „(...) mamy sieć, czyli labirynt, który Deleuze i Guattari nazywają kłaczem. Tutaj każda droga może się skrzyżować z dowolną inną. Nie ma środka, nie ma peryfe-

Drażniąca nadprodukcja koncepcji, nadmiar wyjaśniania, dopowiadania, tłumaczenia, charakterystyczne przeintelektualizowanie *Helmu grozy* wydaje się początkowo przejawem nieporadności koncepcyjnej i kompozycyjnej autora, odzierającej czytelnika z przyjemności snucia własnych domysłów i odczytań. Zdaje się pozabiać tekst tajemnicy²². Buduje męczącą czytelnika hiperprzejrzystość. Taka konstrukcja świata w powieści Pielewina odzwierciedla kondycję współczesnego człowieka, pokazuje jego istnienie jako nieustanny ruch interpretacji, odsyłania determinowany procesualnością dyskursu. Tekstowy charakter człowieka i świata problematyzuje istnienie centrum, prowokuje do myślenia, że:

(...) centrum nie ma, (...) nie jest ono jakimś stałym miejscem, a funkcją, swego rodzaju nie-miejscem, w jakim rozgrywają się w nieskończoność podstawienia znaków. Jest to zatem chwila, gdy język zajmuje uniwersalne pole problemowe; jest to zatem ta chwila, gdy, wobec nieobecności centrum lub źródła, wszystko staje się dyskursem (...) ²³.

Kulminacyjna scena²⁴ powieści Wiktora Pielewina mogłaby posłużyć za ilustrację tej tezy. W momencie, kiedy bohaterowie *Helmu*

rii, nie ma wyjścia, ponieważ kłaczę jest potencjalnie nieskończone. Przestrzeń domysłów jest przestrzenią o strukturze kłacza”. – U. Eco, op. cit., s. 613.

²² „В пелевинской прозе, с одной стороны, нагнетаются, с другой стороны, развоплощаются всякие тайны. В этом одна из амбивалентных особенностей приемов пелевинской поэтики игры, когда загадка расшифровывается, но тут же вновь заворачивается в новый кокон тайны. (...) В. Пелевина увлекают интеллектуальные игры, в которые он пытается, часто не без успеха, вовлечь и читателя.” – А. К. Ишанова, *Людизм прозы В. Пелевина*, w: *Традиции русской классики XX века и современность*, Москва 2002, s. 275-276.

²³ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, w: J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, op. cit., s. 485.

²⁴ Por. interpretację tej sceny w duchu buddyjskich koncepcji świadomości i oświecenia w: А. Верницкий, Рец. на: Пелевин В., *Шлем ужаса: Креатифф о Тесе*

grozy uświadamiają sobie dyskursywny status swojego istnienia, kiedy odkrywają, że to oni są Minotaurem (pierwsze litery pseudonimów bohaterów tworzą imię mitycznego potwora), mit jako zbiór bytów powołanych do życia w słowie dopełnia się. Dopełnienie ma jednak charakter ambiwalentny – jest unicestwieniem. Pojawienie się Tezeusza, zabójcy Minotaura, niezbędne do wypełnienia się opowieści, „zabija” ten dyskurs. Śmierć dyskursu, w którym bohaterowie Pielewina próbowali budować przejrzystą wizję świata i określić swoją tożsamość, skazuje ich na konieczność odnalezienia się w innym dyskursie:

Organizm(-:

Что же мы теперь будем делать?

Monstradamus

Как что. Продолжим дискурс, (s. 218).

Odbывают się więc symboliczne narodziny Minosaurususa. Niestety w jego centrum znajduje się teraz nie Tezeusz (heros, zwycięzca, istota spójna, jednorodna), ale Sliff_zoSSchitan (skacowny, wulgarny, ale zarazem przenikliwy – istota paradoksalna). Owa degradująca wymiana bohaterów, graficznie wyrażona poprzez zamianę litery „t” na „s” (Minotaurus > Minosaurus) to *de facto* degradacja centrum:

и Минотавре, op. cit. – „Если пьеса Пелевина описывает то, что происходит перед рождением человека, то становится понятно, чем заняты части личности: они естественным образом притягиваются друг к другу, стараясь вызвать к жизни новую личность, в которой они все соединятся. Эта личность и есть Тесей, о необходимости прихода которого персонажи говорят на протяжении всей пьесы: его появление должно совпасть с их выходом из лабиринта. В конце пьесы Тесей на мгновение появляется, но тут же снова распадается. Таким образом, Пелевин описывает радостное для буддиста событие: рождение просветленного человека.”

(...) ну нас же в самом центре Слив. Нас теперь все время будет тошнить. Постоянно. Как бы мы ни ныряли и кем бы ни прикидывались. Хоть Лолитой, хоть Роллс-Ройсом, (Monstradamus, s. 221).

Hełm grozy Wiktora Pielewina dekonstruuje klasyczny dyskurs²⁵, ukazując naiwność kreowanego w nim obrazu świata jako struktury warunkowanej przez istnienie stabilnego centrum. Jednocześnie z dystansem, w perspektywie – często parodystycznej – gry prezentuje dyskurs współczesny: otwarty, samoświadomy i procesualny.

²⁵ „Шлем ужаса», со всей его многосложной игрой слов, литературными и компьютерными шутками, – с одной стороны, отличное произведение, с другой – оно демонстрирует новый подход к коммуникации.” – „Больше всего я люблю писать о книгах, которые пока еще поняла не до конца...”, Дмитрий Дроздовский беседует с Антонией С. Байетт, перев. Е. Скрылева, «Иностранная литература» 2006, nr 12, (online) <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/12/sk8.html>, [7.09.2012].

Zakończenie

Przeprowadzona w niniejszej książce analiza wybranych utworów Saszy Sokołowa, Walerii Narbikowej i Wiktora Pielewina pozwoliła ukazać wieloaspektowość gry – jej wymiar ludyczny (zabawa, wyraz fascynacji słowem), ontologiczny (zasada światostwórcza i tekstotwórcza, ekspozycja heterogeniczności, narzędzie metafikcji), epistemologiczny (antydogmatyczność, dystans, niepewność, mechanizm ciągłego odsyłania, brak punktu odniesienia), metajęzykowy (autorefleksja, autoprezentacja), artystyczny (podlegająca maksymalizacji strategia twórcza), światopoglądowy (pluralizm, niehierarchiczność, relatywizm).

Analiza i interpretacja wydobyły także indywidualne „oblicza” gry w prozie poszczególnych twórców.

W przypadku Saszy Sokołowa będzie to maksymalizacja zjawiska interferencji, prowadząca do zacierania granic i problematyzowania różnic pomiędzy elementami kreowanego świata. Paralelnie na płaszczyźnie języka odpowiada temu zjawisku stylistyczna „dyfuzja” – przenikanie i współlistnienie słów z różnych rejestrów języka (stylistyczny pluralizm). Aktualizowanie leksyki przestarzałej (archaizmów i historyzmów), dialektyzmów, kolokwializmów i neologizmów, swobodne łączenie poetyzmów i wyrażeń książkowych z mową potoczną może być traktowane również jako efekt świadomego odrzucenia określonego dyskursu ideologicznego i artystycznego. „Nowy” język Sokołowa sięga „do źródeł”, czerpiąc pełnymi

garściami zarówno ze słownika Dala, jak i bylinnych opowieści¹. Czytelnik może obserwować mistrzowskie łączenie tradycji z inwencją twórczą. Konsekwentnie natomiast unika pisarz słownictwa będącego pokłosiem „okresu radzieckiego”, usuwając je w ten sposób z prezentowanej wizji świata (obraz Rosji–Zajtylszczyzny w powieści *Między psem a wilkiem*).

Uwolniony od monosemiczności, pluralistyczny język prozy autora *Między psem a wilkiem* jest synonimem wolności, próbą oczyszczenia i rehabilitacji słowa skompromitowanego przez zideologizowany dyskurs socrealizmu. Pisarz odważnie eksploruje relację między słowem a znaczeniem. Znaczenie nie jest już czymś stabilnym, przypisanym do określonego znaku. Staje się wypadkową gier (np. kontekstem, wieloznacznością, homonią, paronią) – łatwo podlega zmianie i modyfikacji. Do absurdu doprowadza Sokołow proces nazywania rozumiany jako gest ustalania tożsamości elementów świata. Nazwy miejscowości czy nazwiska bohaterów mają procesualny charakter, przestając być gwarantem spójności tych tekstowych bytów. Świat prozy Sokołowa to bowiem wielowymiarowa, procesualna sieć, często bardzo subtelnych i wzajemnie warunkujących się, zależności. Wielopłaszczyznowe obrazy, wariantywne powtórzenia, natrętnie powracające w różnych konfiguracjach i modyfikacjach lejtmotywy, bogactwo semantycznych i brzmieniowych gier językowych wyznaczają specyfikę utworów pisarza. Wariabilizm formy znaku i znaczenia eksponuje energię i żywiołowość języka, jego moc kreacyjną, zastępuje ciągłość fabuły, stając się często instancją narracyjną.

Z kolei w prozie Walerii Narbikowej taką dominantą jest zakres i funkcja powtórzeń. Gra konstrytuje się na przecięciu dwóch ten-

¹ М. Берг, *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*, op. cit., online).

dencji w języku: wykorzystania możliwości własnej transgresji (otwartość, relacyjność znaku i znaczenia) oraz dążenia do zamknięcia się w dosłowności (symetryczność znaku i znaczenia) przy jednoczesnej świadomości istnienia pułapki tautologii. Gra staje się niezbywalnym warunkiem istnienia języka – jego „życiem”. Swoistość owego procesu w prozie Narbikowej wyznaczają konstytuujące się w procesie gry zjawiska: autoironia (samoświadomość, krytycyzm, dystans), gra zwierciadlanego podwajania (metoda samopoznania i reakcja na groźbę milczenia, przejaw transgresji znaku językowego), narcyzm, erotyzm i dziecięctwo (przejawy cielesności, gra odsuwania spełnienia, realizacja energii znaku, zabawa, fascynacja „maszyną języka”). Żywiotowe „plenienie się” słów prowadzi do nadorganizacji warstwy językowej utworów, co w konsekwencji tworzy napięcia w ich strukturze (np. między porządkiem a chaosem, budowaniem a burzeniem). Teksty Narbikowej charakteryzuje bowiem radykalność szeroko pojętej gry: testowanie i maksymalizacja figur językowych, aż do granic ich tożsamości.

Natomiast „znakiem firmowym” Pielewina staje się gra wielkimi figurami semantycznymi: modelami światów, konwencjami ich budowania, zjawiskami literackimi, ideami filozoficznymi, stereotypami myślowymi, mitami itd. Typowymi składowymi opisu świata staje się kategoria hybrydyzacji oraz symulacyjny charakter rzeczywistości. Pisarz z jednej strony ukazuje wielowymiarowość bytu, tworzy skomplikowane konstrukcje zazębiających się i równorzędnych światów, a z drugiej – ostentacyjnie podkreśla deficyt samej realności (prawdy, oryginału).

Wiktor Pielewin dekonstruuje totalizujące dyskursy o świecie (a także demitologizuje) oraz prezentuje – w obiektywie często parodystycznej gry – dyskursy współczesne. Gry językowe semantyczne, brzmieniowe i stylistyczne („mikrogrzy”) pełnią u Pielewina najczę-

ściej funkcję ilustracyjną, uzupełniającą i nie są tak wyeksponowane, jak w utworach Sokołowa i Narbikowej. W odróżnieniu od wspomnianych twórców autor *Helmu grozy* przywraca do łask fabułę. Jednak postrzegany jako fabulator – Pielewin *de facto* funkcjonalizuje wykreowane przez siebie historie². Stają się one bowiem twórczym laboratorium badawczym, przy pomocy którego pisarz pokazuje i pogłębia „obsesyjnie” powracające w jego twórczości zagadnienia: symulakra współczesnego świata, „rozmycie” kategorii realności i fikcjonalności. Szczególnie interesujące w prozie Pielewina okazują się próby odnowienia w przestrzeni gry takich kategorii jak alegoria, satyra czy tragizm.

W omawianych utworach Sokołowa, Narbikowej i Pielewina można zaważyć także konsekwentne znoszenie binarnych opozycji w obrazie tworzonego świata. Zatarciu ulegają różnice między takimi kategoriami jak: podmiot – przedmiot, życie – śmierć, czas – bezczas, realne – wirtualne... Jest to zarówno przejaw, charakterystycznej dla postmodernistów antydogmatyczności, jak i reakcja na „czarno-biały” obraz sowieckiego świata (biegunowość generowaną przez literaturę oficjalną, np. Wschód – Zachód, komunizm – kapitalizm, bohater pozytywny – bohater negatywny, itd.).

Fakt, że nowe tendencje rodziły się „w łonie” państwa totalitarnego jako reakcja na jednogłosowy i zideologizowany dyskurs socrealizmu, z jednej strony wzmacnia antytotalitarny, pluralistyczny charakter rosyjskiego postmodernizmu, z drugiej – zmusza twórców do rozliczenia się z traumatycznym doświadczeniem istnienia w sowieckiej rzeczywistości i z jej retoryką. W efekcie rosyjski postmo-

² Eric Miles Williamson analizując powieść Pielewina *Maty palec Buddy* (*Унаес и Илчомма*) zwraca uwagę na następujące elementy metody twórczej pisarza: „Pelevin’s method in this challenging and delightful novel is earnest statement, proclamation, assertion; his emphasis is on rhetoric rather than story-line” – E. M. Williamson, *Beyond Postmodernism*, „The Southern Review” 2001, nr 1, s. 179.

dernizm wydaje się bliższy dekonstrukcji traktowanej jako gest otwarcia, wyjścia poza schematyczność myślenia i narzędzie rekonstrukcji³, niż postmodernizmowi rozumianemu jako ekspansywny relatywizm, odrzucenie wszelkich wartości, chaos⁴. Świadomi naiwności wiary w neutralną naturę języka, możliwość istnienia „przejrzystego”, niewikłanego w dyskurs władzy znaku rosyjscy postmoderniści próbują znaleźć nowy, wiarygodny sposób – autoironiczny i samoświadomy – opisu rzeczywistości. Poszukują „nowej tożsamości”, paradoksalnej i krytycznej. W znacznej mierze determinuje to oryginalność rosyjskiego postmodernizmu oraz wyznacza specyficzny charakter jego dyskursu.

Analiza potwierdziła, że rola gry w utworach postmodernistycznych jest ściśle związana z przesunięciem zainteresowania – w refleksji metaliterackiej i literackiej – ze świata pozajęzykowego na język. W omawianych utworach gra odzwierciedla nie tylko „bycie w języku” i „między językami” (ujęzykowanie podmiotu), ale również „życie” znaku oraz tekstu-bytu (upodmiotowienie języka). Stąd też przy charakterystyce znaczenia gry językowej w rosyjskiej prozie postmodernistycznej pomocne okazały się – obok teorii podmiotu, *mimesis*, fikcji, dyskursu – strategie interpretacyjne (np. ustanawianie sieci intertekstualnych) ukształtowane w kręgu myśli poststrukturalistycznej – szczególnie koncepcje „otwartego”, transgresyjnego znaku i znaczenia. Interpretacja ujawniła ambiwalentny i złożony status języka, który jest zarówno „podmiotem” demaskującym, jak i „przedmiotem” demaskowanym, przestrzenią wolności i narzędzie

³ Patrz np. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, op. cit., s. 490-497.

⁴ Por. np.: В. Даниленко, *Есть хаос – есть постмодернизм*. Дискуссия „Постмодернизм: 20 лет спустя”, „Литературная Газета” 2012, nr 5 (6356), (online) <http://www.lgz.ru/article/18227>, [12. 05. 2012].

dziem zniewolenia, „generatorem” chaosu oraz sposobem zmniejszania entropii świata.

Gra w postmodernizmie ma charakter wszechogarniający. Nie można jej zatem sprowadzić wyłącznie do zespołu chwytów stylistycznych, celowych zabiegów naruszających normy językowe w celu uzyskania określonego efektu artystycznego. Rozumienie gry charakterystyczne dla postmodernistycznej literatury wykracza poza stylistykę i estetykę, sytuując ją w sferze ontologii i epistemologii. Nie jest ona bowiem czymś zewnętrznym, narzuconym, manipulacją na spójnym i logicznym systemie języka, ale staje się jego immanentną częścią. Funkcjonuje nie tylko jako dominująca cecha postmodernistycznej estetyki i poetyki, ale jest czymś znacznie więcej – sposobem istnienia i powstawania tekstu, poznawania świata i mówienia o nim.

Należy zauważyć, że strategia gry zarazem uatrakcyjnia, jak i komplikuje odbiór postmodernistycznych utworów. Często uznanie specjalistów nie przekłada się na zainteresowanie czytelników (patrz uwagi Sokołowa o niewielkich, w porównaniu z tymi na początku lat 90., nakładach jego książek, czy sytuacja „nieobecności” Narbikowej na rynku wydawniczym). Zdobywanie popularności utrudniają nie tyle same gry, co ich natężenie i ukierunkowanie – szczególnie afabularność i „rozmycie” instancji narratorskich u Sokołowa czy trywializacja fabuły, przy jednoczesnej supremacji języka, w prozie Narbikowej. Wyjątkiem jest tu Pielewin, umiejętnie przekraczający w swojej twórczości konwencjonalną granicę pomiędzy kulturą wysoką a niską, zakorzeniający swoje gry w interesujących fabułach. Autorowi *Helmu grozy*, jako jednemu z nielicznych pisarzy postmodernistów udało się zdobyć rynek czytelniczy, dotrzeć do różnych odbiorców – zarówno do masowego, jak i do tego bardziej wymagającego.

Aczkolwiek nie można przecenić zasług szeroko rozumianej gry dla „programu” postmodernizmu, szczególnie w zakresie gnoseologii i stylistyki, to jednak tak zdobyta wiedza o świecie (konstituująca się np. dzięki mechanizmom demitologizacji, deziluzji, dekonstrukcji) jest niepewna i trudna do „udźwignięcia”. Gra przynosi bowiem zamiast stabilnego i całościowego obrazu świata – „taniec” cząstkowych prawd bezustannie wchodzących we wciąż nowe relacje, tworzących wciąż nowe konfiguracje, modyfikujące dotychczasowe znaczenia. Ceną za antyschematyczność i krytycyzm myślenia staje się procesualny, dynamiczny i niestabilny charakter uzyskanej wiedzy.

Language Games in Russian Postmodern Fiction (Between Poetics and Philosophy of Language)

Abstract

The study shows a diversity and functionality of language games in Russian postmodern fiction. The analysis aims at proving the crucial role of language games in terms of style, composition and epistemology of novels by Sasha Sokolov, Valeria Narbikova and Victor Pelevin.

Narrative specificity of Sasha Sokolov's novel *Between Dog and Wolf* is determined by a tendency to expose liminality, by a fascination with heterogeneity and fluidity of the text's meanings. The novel's characters are thus variable, complex and ambiguous. Narrative style shimmers as a sophisticated mix of different types and modes of language, different tones, emotions and attitudes. A scrappy plot can be hardly re-established by reader, which finds herself deeply involved in the play of multi-faceted interferences and altered repetitions.

The novel *Between Dog and Wolf* sustains a chain of stories and micro-stories built with interfering genre-aware language games, on all levels: from prosody to semantics. A reader is thus seriously challenged by processuality and overt relativity of the text's meanings. She encounters a deep genre-mixing, multidimensional characters,

settings and plot, ontological and epistemic instability, alternating repetitions, shifting narrative instances and intertextual references. Sokolov avoids stable boundaries between components of the fictional world he has created. Instead of realistic approach, he submits a disturbing but fascinating out-of-focus worldview, as the title of the novel early suggests.

Sasha Sokolov plays also with time as a philosophical, cultural and existential category. His experiments involve stylistic and structural diversity: interference of discourses, simultaneous narration, blurring boundaries between analepsis and prolepsis, and “looping” the chronotope.

In the third chapter the study outlines modes of an „opaque” discourse manifestation in selected works of Valeria Narbikova. Variety of tropes based on repetition (alliteration, enumeration, tautology, paronomasia etc.) is revealed the main characteristic of language games, treated rather as an elementary strategy of language functioning, than a simple ornament or obstacle. Expansiveness of the game leads to cracking the structure and showing rifts. It’s a result of this structure’s maximization.

Two coexisting tendencies appear to define this condition: autoirony and narcissism. Autoirony serves as a critic self-consciousness opening new perspectives, transgressive nature of a sign. Narcissism – at the further end – seeks stabilization by enclosing within tautological truth, though it cumulates energy of a language.

In the works of Valeria Naribkova, analyzed in the thesis (*Day Equals Night, or, The Equilibrium of Diurnal and Nocturnal Starlight, Plan pervogo litsa. I vtorogo, Shepot shuma*), mutual relations between language and fictional world are reversed. The language – a matter of words – is not a constructive element and „vehicle”, but a

hero of its own story. Emerging and expanding of a sign's existence determines the ontology of fictional world and subordinates all its components: plot, character, time and space. Nevertheless, Narbikova tries to recover a satirical narrative devices. Distorting mirror of her fiction reflects not only the Soviet reality of 80s, but also universal human affairs.

In *Omon Ra* Victor Pelevin creates a vision of Soviet Union and its simulated outer-space conquering program. It is a postmodern novel, but also satirical, parodistic and tragic at the same time. Pelevin's *The Helmet of Horror*, which contains a strange vision of an internet chat as a maze (contemporary version of an ancient myth of Minotaur), becomes a labyrinth itself. It condemns characters within the novel – as well as a reader – to an endless roaming in a jungle of possibilities, theories and speculations. Pelevin deconstructs the canonical discourse of myth, showing false stability of centralized structure. Instead, his work offers an open discourse with a shifting center.

In the novel entitled *The Life of Insects* a specific reality emerges: the area of play, which comes into existence at the boundary between three interfering aspects: realistic, fantastic and allegorical. This area's characteristic contains: endless expanding of signification process, relativity, cognitive uncertainty, ontological indeterminism, hybrid composition of man and world, essential mechanism of demythologizing. In the center of a collision of schematism and uncommonness we can find characters' activities, which seem to be embraced by conventional plots, but remain uncommon due to characters' fantastic features. Pelevin's characters are multidimensional, but – ultimately – they are subordinates of the text's playful strategy.

The way the meaning structures are raised in Pelevin's novel deprives a reader of possibility of securing a firm sense (a clear world-

view), and condemns him/her to an endless interpretation marked by continuous hesitation.

Language games help – in a meaningful way – to surpass traditional understanding of such essential aspects of fiction as subject and mimesis. They function as a focus of postmodern paradigm. The analysis has revealed the specificity of postmodern approach to language games, and confirmed the hypothesis, that Russian writers – while using ontological, epistemological and stylistic attitudes – were also focused on transcending limitations of postmodernism, e.g. in attempts to restore mimesis, satire or tragism within the fictional and metafictional games.

Bibliografia

I. Bibliografia podmiotowa

1. Sasza Sokółow

- Соколов С., *Школа для дураков*, w: Саша Соколов, *Школа для дураков. Между собакой и волком*, Санкт-Петербург 1999.
- Соколов С., *Между собакой и волком*, w: Саша Соколов, *Школа для дураков. Между собакой и волком*, Санкт-Петербург 1999.
- Соколов С., *Ключевое слово словесности*, w: С. Соколов, *Тревожная куколка*, Санкт – Петербург 2007.
- Sokołow S., *Między psem a wilkiem*, przeł. A. Bogusławski, Warszawa 2000.

2. Waleria Narbikowa

- Нарбикова В., *Равновесие света дневных и ночных звезд*, w: *Избранное или Шепот шума*, Париж – Москва – Нью-Йорк 1994.
- Нарбикова В., *План первого лица и второго*, w: *Избранное или Шепот шума*, Париж – Москва – Нью-Йорк 1994.
- Нарбикова В., *Шепот шума*, w: *Избранное или Шепот шума*, Париж – Москва – Нью-Йорк 1994.
- Нарбикова В., *И путешествие...*, „Знамя” 1996, nr 6.

3. Wiktor Pielewín

- Пелевин В., *Омон Ра*, Москва 2002.
- Пелевин В., *Жизнь насекомых*, Москва 2002.
- Пелевин В., *Шлем ужаса. Креатифф о Тесе и Минотавре*, Москва 2005.

II. Bibliografia przedmiotowa

A. Opracowania ogólne

- Arystoteles, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak, w: *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1990.
- Ayer A. J., *Wittgenstein, Carnap i Ryle*, w: A. J. Ayer, *Filozofia w XX wieku*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 2000.
- Bachtin M., *Epos a powieść*, tłum. J. Baluch, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.
- Bachtin M., *Słowo w powieści*, w: M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Banasiak B., *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1995.
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 247-251.
- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 187-250.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
- Bernstein B., *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia*, w: *Język i społeczeństwo*, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 1980.
- Buczyńska-Garewicz H., *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003.
- Burzyńska A., *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.
- Burzyńska A., *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001.
- Butor M., *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971.
- Caillois R., *Definicja gry i zabawy*, w: R. Caillois, *Żywioł i ład*, wyb. A. Osęka, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.
- Caillois R., *Klasyfikacja gier i zabaw*, w: R. Caillois, *Żywioł i ład*, wyb. A. Osęka, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.
- Camus A., *Eseje*, przekł. J. Guze, Warszawa 1974.
- Charbonnier G., *Rozmowy z Claude Levi-Straussem*, Warszawa 2000.

- Chojecki A., *Mowa mowy. O języku współczesnej humanistyki*, Gdańsk 1997.
- Cuddon J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1999.
- Dąbrowski M., *Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000.
- Derrida J., *Marginesy filozofii*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 2002.
- Derrida J., *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.
- Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, w: J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 483-504.
- Dijk Teun A. van, *Badania nad dyskursem*, w: *Dyskurs jako struktura i proces*, pod red. Teuna A. van Dijka, przeł. G. Grochowski, Warszawa 2001.
- Eco U., *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: U. Eco, *Imię róży*, tł. A. Szymański, Warszawa 1991.
- Eco U., *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.
- Eliade M., *Mity, sny i misteria*, przeł. Krzysztof Kocjan, Warszawa 1994.
- Epstein M., *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian*, Amherst 1995.
- Foucault M., *Język bez końca*, przeł. M. P. Markowski, w: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Kim jest autor?*, przeł. M. P. Markowski, w: M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.
- Fukuyama F., *Koniec historii*, przeł. T. Bieroń, M. Wichrowski, Poznań 1996.
- Geier M., *Gra językowa filozofów. Od Parmenidesa do Wittgensteina*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2000.
- Głowiński M., *Powieść jako metodologia powieści*, w: M. Głowiński, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968.

- Goscilo H., *Perestroika and post-Soviet prose: from dazzle to dispersal*, w: *History of Women's Writing in Russia*, red. A. M. Barker, New York 2001.
- Habermas J., *Modernizm – niedokończony projekt*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1996.
- Hassan I., (...), czyli „*Finnegans's Wake*” a wyobrażenia postmodernistyczna, przeł. A. Kołyszko, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, pod red. Z. Lewickiego, Warszawa 1983.
- Higgins D., *Pięć mitów postmodernizmu*, w: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wyb., oprac. i posłowie P. Rypson, Gdańsk 2000.
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, praca zbiorowa pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997.
- Holquist M., *Nieme usłyszane: Bachtin i Derrida*, przeł. Michał Mrugański, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina*, antologia, t. 2, pod red. D. Ulickiej, Kraków 2009.
- Iser W., *Apelatywna struktura tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1.
- Jędrzejko E., *Strategia tekstotwórcza a gry językowe w literackich nazwach własnych*, w: *Gry językowe w języku, literaturze i kulturze*, pod red. E. Jędrzejko i U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997.
- Johnson B., *Różnica krytyczna*, przeł. M. Adamczyk, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, pod red. R. Nycza, Gdańsk 2000.
- Kalaga W., *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001.
- Kasack W., *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1999*, przeł. i oprac. B. Kodzis, Wrocław 1996.
- Kolesnikoff M., *Narrating time in postmodern fiction*, Tampere 2000.
- Kołąkowski L., *Intelektualiści*, w: L. Kołąkowski, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1984.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Kraków 1993.
- Kowalska M., *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille'a do Derridy*, Warszawa 2000.

- Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Lipovetsky M., *Russian Literary Postmodernism in the 1990s*, „Slavonic and East European Review” 2001, nr 1.
- Literatura rosyjska „przywrócona i najnowsza”*, wypisy, wyb. i opr. W. Supa, Białystok 1998.
- Lodge D., *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Ithaca-New York 1977.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Liotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997.
- Łebkowska A., *Między teoriami w fikcją literacką*, Kraków 2001.
- Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków-Wrocław 1984.
- Markowski M. P., *Dekonstrukcja w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Martuszevska A., *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007.
- McHale B., *Afterword: Reconstructing Postmodernism*, „Narrative” 2013, nr 3.
- Mitosek Z., *Mimesis krytyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3.
- Mochizuki T., *Postmodernistyczny pluralizm w rosyjskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*, w: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 1: *Transformacja*, pod red. naukową H. Janaszek-Ivaničkovej, Warszawa 2005.
- Norris Ch., *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi. Teoria krytyczna a prawo rozumu*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2001.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Pelc J., *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1982.

- Perkowska H., *Bóg filozofów XX wieku. Wybrane koncepcje*, Warszawa-Poznań 2001.
- Perloff M., *Russian Postmodernism: An Oxymoron*, „Postmodern Culture” 1993, nr 2, s. 2.
- Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo*, pod red. P. Fasta i A. Skotnickiej-Maj, Katowice 1993.
- Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, pod red. A. Gildner, M. Ochaniak i H. Waszkielewicz, Kraków 2007.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1996.
- Rasiński L., „Reguły” i „gry” świata społecznego – Wittgenstein, de Saussure i zwrot lingwistyczny w filozofii społecznej, w: *Język, dyskurs, społeczeństwo. Zwrot lingwistyczny w filozofii społecznej*, red. nauk. L. Rasiński, Warszawa 2009.
- Rorty R., *Przygodność jaźni*, w: R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 1996.
- Sałajczykowa J., *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985–1995*, Gdańsk 1998.
- Skotnicka-Maj A., *Nowi pisarze w procesie historycznoliterackim po 1985 roku*, w: *Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo*, pod red. P. Fasta i A. Skotnickiej-Maj, Katowice 1993.
- Sławiński J., *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w: J. Sławiński, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.
- Sławiński J., *O opisie*, w: J. Sławiński, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław-Warszawa-Kraków 1995.
- Słownik pisarzy rosyjskich*, pod red. F. Nieuważnego, Warszawa 1994.
- Słownik pojęć współczesnych*, red. A. Bullock, O. Stallybrass, S. Trombley, Katowice 1999.
- Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998.
- Supa W., *W kręgu satyry postmodernistycznej. „Palisandria” Saszy Sokółowa*, w: *Satyra w literaturach wschodniostowiańskich*, studia pod red. W. Supy, t. 4, Białystok 2000, s. 372-382.

- Szahaj A., *Bać się postmodernizmu?*, w: *Postmodernizm a filozofia*, wybór tekstów, pod red. S. Czerniaka i A. Szahaja, Warszawa 1996.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przełożył, wstępem poprzedził i przypisami opatrzył B. Wolniewicz, wyd. III, Warszawa 2004.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przełożył i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 2000.
- Wierziński J., *Языковой монументализм в России XX века (Диакроническая экспликация научных парадигм). Monumentalizacja języka w Rosji XX wieku (Eksplikacja diachroniczna paradygmatów naukowych)*, Łódź 2012.
- Wolniewicz B., *Wstęp. O Dociekaniach*, w: L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2004.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1996.
- Wielki multimedialny słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski* PWN, Warszawa 2006, (wersja 1.0 CD-ROM), ISBN 83-60147-24-8.
- Абызова Е.Н., „*Картики с выставки*” *Модеста Мусоргского*, Москва 1987.
- Басырова Д. Р., *Творческое бытие как лабиринт для творческого воображения*, „Научные проблемы гуманитарных исследований” 2010, nr. 12.
- Берг М., *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*, Москва 2000, (online) <http://www.mberg.net/bestenlit/>, [12.02. 2012].
- Богданова О.В., *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века)*, Санкт-Петербург 2004.
- Богданова О.В., *Современный литературный процесс (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70-90-х годов XX века). Материалы к курсу „История русской литературы XX века (часть III)”*, Санкт-Петербург 2001.
- Большой толковый словарь русского языка*, глав. ред. С. Кузнецов, Санкт-Петербург 1998.

- Булыгина Т. В., Шмелев А. Д., *Языковая концептуализация мира*, Москва 1997.
- Васильев И. Е., *Концептуализм и соц-арт*, в: И. Е. Васильев, *Русский поэтический авангард XX века*, Екатеринбург 1999, s. 233-262.
- Воробьева А.В., *Текст или реальность: Постструктурализм в социологии знания*, „Социологический журнал” 1999, nr 3/4, s. 90-98, (online) <http://www.i-u.ru>, [3.05. 1012].
- Голуб И.Б., *Стилистика русского языка: Учеб. пособие*, Москва 1997, (online) <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook028/01/part-022.htm#i6219>, [22.02.2012].
- Горбачевич К. С., *Словарь эпитетов русского народного языка*, Санкт-Петербург 2000.
- Гридина, Т. А. *Языковая игра: стереотип и творчество*, Екатеринбург 1996.
- Дельсон В., *Святослав Рихтер*, Москва 1961, (online) <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Delson/13.php>, [27.03.2014].
- Ермолин Е., *Между кладбищем а свалкой. Постмодернизм как паразитическая версия постмодерна*, в: *Постмодернизм в современном мире*, „Континент” 1997, nr 89, s. 340-341.
- Иванова Н., *Преодолевшие постмодернизм*, „Знамя” 1998, nr 4.
- Иванов В. В., *Взгляд на русский роман в 1992*, в: В. В. Иванов, *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, т. 2, *Статьи о русской литературе*, Москва 2000.
- Игошева Т.В., *Современная русская литература. Учебное пособие к курсу лекций „Введение в современную литературу”*, Великий Новгород 2002.
- Ильин И. П., *hasło Дискурс*, в: *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический словарь*, науч. ред. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова, Москва 1999, s. 41.
- Ильин И., *Постмодернизм. От истоков до конца столетия*, Москва 1998.

- Ильин И., *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*, Москва 1996.
- История русской литературы X-XVII вв.*, Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов, под ред. Д. С. Лихачева, Москва 1980, (online) http://www.infoliolib.info/philol/lihachev/2_2.html, [25.04.2012]
- История русской литературы в четырех томах*, глав. ред. Н. И. Пруцков, т. 1 *Древнерусская литература. Литература XVIII века*, редакторы тома Д. С. Лихачев и Г. П. Макогоненко, Ленинград 1980, (online) http://www.e-reading.org.ua/chapter.php/111899/33/Pruckow_Drevnerusskaya_literatura._Literatura_XVIII_veka.html, [12.02.2012].
- Колядич Т., *От Аксенова до Глуховского. Русский эксперимент. Экстремальный путеводитель по современной русской литературе*, Москва 2010.
- Курицын В., *Постмодернизм: Новая первобытная культура*, „Новый мир” 1992, nr 2.
- Курицын В., *Концептуализм и соц-арт: тела и ностальгии*, w: В. Курицын, *Русский литературный постмодернизм*, Москва 2000, s. 91-124.
- Курицын В., *Русский литературный постмодернизм*, Москва 2000.
- Лейдерман Н.Л., Липовецкий М. Н, *Современная русская литература: 1950-1990-е годы*, t. 2, Москва 2003.
- Липовецкий М.Н., *Диалогизм в поэтике русского постмодернизма*, w: *Русская литература XX века*, Екатеринбург 1994.
- Липовецкий М.Н., *Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма*, „Знамя” 1995, nr 8.
- Липовецкий М.Н., *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*, Москва 2008.
- Липовецкий М.Н., *Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997.
- Лихачев Д. С., *Моление Даниила Заточника. – Великое наследие*, Москва 1975, s. 205-221. Моление Даниила Заточника, w przekładzie

- D. Lichaczowa, (online) <http://old-russian.chat.ru/14zatoch.htm>, [15.02.2014].
- Маньковская Н., *Эстетика постмодернизма*, Санкт Петербург 2000.
- Немзер А., *Литературное сегодня. О русской прозе. 90-е.*, Москва 1998.
- Нефагина Г.Л., *Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века*, Минск 1998.
- Нефагина Г.Л., *Русская проза конца XX века*, Москва 2003.
- Николина Н. А., Агеева Е. А., *Языковая игра в структуре современного прозаического текста*, в: *Русский язык сегодня*, Москва 2000.
- Новиков В., *Личность и прием. Довлатов, Бродский, Соснора*, в: В. Новиков *Последние эссе. 2008 – Сетевой сборник*, <http://novikov.poet-premium.ru/texts/199/>, [27.04.2012].
- Новиков Вл., *Призрак без признака. Существует ли русский постмодернизм?*, Книжное обозрение «Ex libris» НГ 05. 06. 1987.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю., *Толковый словарь русского языка*, 4-е изд., доп., Москва 1997.
- Осьмухина О.Ю., *Сказ*, „Знание. Понимание. Умение” 2007, нр 4, s. 236.
- Постмодернизм. Энциклопедия*, составители и научные редакторы А.А. Грицанов, М.А. Можейко, Минск 2001.
- Розенталь Д.Э., Джанджакова Е.В., Кабанова Н.П., *Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию*, Москва 1999, (online) <http://www.evartist.narod.ru/text1/20.htm>, [26.02.2012].
- Розенталь Д., *Русский язык. Классическое пособие для поступающих в вузы*, Москва 1998.
- Руднев В. П., *Прочь от реальности*, Москва 1999.
- Руднев В.П., *Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и термины*, hasło *Языковая игра*, Москва 1999, (online) http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt_with-big-pictures.html, [30.07.2014].

- Русская литература XX века в зеркале критики. Хрестоматия*, сост. С.И. Тимина, М. А. Черняк, Н.Н. Кякшто, СПб. 2003.
- Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: в 3 томах*, под ред. Н. Н. Скатова, Москва 2005.
- Скоропанова И., *Русская постмодернистская литература*, Москва 2000.
- Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник*, научные редакторы и составители И. П. Ильин, Е. А. Цурганова, Москва 1999.
- Сушилина И.К., *Современный литературный процесс в России: Учебное пособие*, Москва 2001, (online) <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbooks027/01/part-004.htm#i651>, [4.08. 2012].
- Философия XX века. Учебное пособие*, руководитель авторского коллектива В. И. Добрынина, Москва 1997.
- Черняева Н.А., *Поэтика подвластности письму (методология Ж. Деррида в анализе модернистских и постмодернистских направлений в русской литературе XX века)*, w: *Русская литература XX века*, Екатеринбург 1994.
- Чупринин С., *Русская литература сегодня. Новый путеводитель*, Москва 2009.
- Шевченко Л., *Русская проза трех последних десятилетий (70-90 годы XX века)*, Kielce 2002.
- Шлифштейн С.И., *Мусоргский. Художник. Время. Судьба*, Москва 1975.
- Шор Р. , *Сказ*, w: *Литературная энциклопедия в 11 т.*, t. 10, Москва 1937. (online) <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/lea/lea-7621.htm> , [15.03.2012].
- Эпштейн М., *Ирония идеала: парадоксы русской литературы*, Москва 2015.
- Эпштейн М., *Истоки и смысл русского постмодернизма*, „Октябрь” 1996, nr 10.

B. Opracowania szczegółowe

1. Sasza Sokołow

- Bogusławski A., *Od tłumacza*, w: S. Sokołow, *Między psem a wilkiem*, Warszawa 2000, s. 225-227.
- Gondowicz J., *Zapiski kłusownika*, w: S. Sokołow, *Między psem a wilkiem*, Warszawa 2000, s. 229-234.
- Johnson D. Barton, *Sasha Sokolov: The New Russian Avant-Garde*, „Critique” 1989, nr 1, s. 163-178.
- Kormiłow S., *Ритмическая, метризованная и рифмованная проза в романах Саши Соколова*, „Polilog. Studia Neofilologiczne” 2011, nr 1, Słupsk, s. 67-75. Wersja elektroniczna: <http://www.apsl.edu.pl/polilog/pliki/nr1/06.pdf>.
- Kravchenko E., *The Prose of Sasha Sokolov: Reflections on/of the Real*, London 2013.
- Ochniak M., „Szkola dla głupków” Saszy Sokołowa jako tekst postmodernistyczny, w: *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, pod red. A. Gildner, M. Ochniak i H. Waszkielewicz, Kraków 2007.
- Szczukin W., *Sasza Sokołow. Na przekór absurdowi historii*, w: *Dać świadectwo prawdzie. Portrety współczesnych pisarzy rosyjskich*, red. L. Suchanek, Kraków 1993.
- Атрошенко А., *Орнаментализм в романе Саши Соколова „Между собакой и волком”*, w: *Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе*, под ред. А. Балакина, А. Долинина, А. Кобринского, А. Костина, О. Лекманова, М. Люстрова, Поселок Поляны (Усукирко) Ленинградской области, 2010 s. 296-304, (online) <http://lib.pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/Sborniki/Lesnaja%20shkola/Atroschenko/Atroschenko2010.pdf>.
- Ащеулова И., *Поэтика прозы Саши Сокола (изменение принципов мифологизации)*, автореф., Томск 2000.

- Беседа с Сашей Соколовым*, беседу ведет писатель Наум Вайман, программа Поверх барьеров, Радио Свобода 2003, (online) <http://www.svoboda.org/programs/OTB/2003/OBT.091803.asp>, [7.10.2012].
- Битов А., *Грусть всего человека*, „Октябрь” 1989, nr 3.
- Вайль П., Генис А., *Уроки школы для дураков*, „Литературное обозрение” 1992, nr 1/2, s. 13-16.
- Гендин Д., *Набоков – Соколов – Пелевин*, (online) <http://www.proza.ru/2012/03/09/1573>, [22. 12. 2012].
- Генис А., *Горизонт свободы*, в: А. Генис, *Иван Петрович умер. Статьи и расследования*, Москва 1999.
- Глэд Д., *Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье*, Москва 1991.
- Дарк О., *Мир может быть ловой. Размышления о „новой” прозе*, „Дружба народов” 1990, nr 6.
- Десятов В.В., Карбышев А.А., *Система субъектов речи в романе Саши Соколова „Между собакой и волком”*, „Известия Алтайского государственного университета”, 4 (38) 2005. (s. 82-86), (online) <http://izvestia.asu.ru/2005/4/phll/TheNewsOfASU-2005-4-phll-05.pdf>.
- Джонсон Дж. Бартон, *„Между собакой и волком”. О фантастическом искусстве Саши Соколова*, „Время и мы” 1982, nr 64, s. 165-175.
- Джонсон Дж. Бартон, *Саша Соколов: Литературная биография*, в: С. Соколов, *Палисандрия*, Москва 1992, s. 270-294.
- Ермошина Г.Г., *Время от ветра. Некоторые проблемы пространства и времени в „Школе для дураков” Саши Соколова*, в: *Литература „третьей волны” русской эмиграции*, Сборник научных статей, редактор-составитель В. П. Скобелев, Самара 1997, (online) http://netrover.ru/lit3wave/5_3.htm, [5.04.2013].
- Ефимова С.Н., *Четыре образа мира и слово в романе Саши Соколова „Между собакой и волком”*, „Известия Смоленского государственного университета”, Смоленск 2008, nr 1, s. 42-50, (online) http://www.smolgu.ru/files/doc/izvestia/Izvestija%20SmolGU_1_2008.pdf.

- Зорин А., *Насылающий ветер*, „Новый мир” 1989, nr 12.
- Иванова Н., *Книга „Триптих”. Саши Соколова. Рецензия*, (online) www.timeout.ru/books/event/248476/, [23.02.2012].
- Казарина Т.В., *Эстетизм Саши Соколова как нравственная позиция*, в: *Литература „третьей волны” русской эмиграции*, сборник научных статей, редактор-составитель В. П. Скобелев, Самара 1997, (online) http://netrover.ru/lit3wave/5_3.htm, [5.04.2013].
- Карбышев А.А., Куляпин А.И., *Проблема адресации и повествуемого мира в романах Саши Соколова*, „Известия Алтайского государственного университета”, nr 2 (54), 2007. (online) <http://izvestia/asu.ru/2007/2/phll/TheNewsOfASU-2007-2-phll-01/pdf>.
- Курицын В., *Школа для дураков*, в В. Курицын: *Русский литературный постмодернизм*, Москва 2000.
- Немзер А., *Несбывшееся. Альтернативы истории в зеркале словесности*, в: Немзер *Замечательное десятилетие русской литературы*, Москва 2003.
- Нефагина Г.Л., *Модернизм и маргинальные стили*, в: Г. Нефагина, *Русская проза конца XX века*, Москва 2003.
- Николина Н.А., Агеева Е.А., *Языковая игра в структуре современного прозаического текста*, в: *Русский язык сегодня*, Москва 2000.
- Потапов В., *Очарованный точильщик*, „Волга” 1989, nr 9.
- Скоропанова И., *Русское „deja vu”. „Палисандрия” Саши Соколова*, в: И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 2000.
- Смит Дж., *Стихи в романе Саши Соколова „Между собакой и волком”*, в: Дж. Смит, *Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике*, Москва 2002, s. 357-373, (online) akost.nm.ru/sas2/html, [22.03.2014].
- Соколов С., *«Я всю жизнь выбираю лучшее. Чаще всего бессознательно...» Беседа Ирины Врубель-Голубкиной с Сашей Соколовым*, „Зеркало” 2011, nr 37, 38, (online) <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2011/37/6so-pr.html>, [12.02.2014].

- Соколов С., Ерофеев В., *„Время для частных бесед...“*. Диалог с нашими зарубежными соотечественниками, „Октябрь” 1989, nr 8.
- Соколов С., *Ключевое слово словесности*, w: С. Соколов, *Тревожная куколка*, Санкт – Петербург 2007, s. 143-158.
- Соколов С., *Общая тетрадь, или Групповой портрет СМОГа*, „Юность” 1989, nr 12.
- Соколов С., *„По мне многие скупают...“*. Беседовал Игорь Кручик. Беседа опубликована в киевском журнале „ШО”, ноябрь 2007 года, (online) <http://codistics.com/sakansky/paper/kruchik/igor06/htm>, [4.05.2012].
- Толстая Т., *Саша Соколов*, „Огонек” 1988, nr 33.
- Турбин В., *Евгений Онегин эпохи развитого социализма. По поводу романа Саши Соколова „Палисандрия”*, Урал 1992, nr 5.
- Фридман Дж., *Ветру нет указа. Размышления над текстами романов «Пушкинский дом» А. Битова и «Школа для дураков» С. Соколова*, „Литературное обозрение” 1989, nr 12.
- Цветков А., *Уроки Меркатора*, w: Саша Соколов, *Школа для дураков. Между собакой и волком*, Санкт - Петербург 1999.
- Хлебников О., *Дневальный у выключателя времени*, „Новая газета”, 20 ноября 2003, nr 87, (online) <http://2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/87n/n87-s29.shtml>, [23.08. 2011].
- Чанцев А., *Слово с Берега Одинокого Козодоя*, „Новый мир” 2012, nr 2, (online) http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/2/ch11-pr.html
- Яблоков Е.А., *„Нашел я начало дороги отсюда - туда” (О мотивной структуре романа Саши Соколова „Между собакой и волком”)*, w: *Литература „третьей волны” русской эмиграции*, Сборник научных статей, редактор-составитель В. П. Скобелев, Самара 1997, (online) http://netrover.ru/lit3wave/5_3.htm, [5.04.2013].

2. Waleria Narbikowa

- Goscilo H., *Domostroika or Perestroika? The Construction of Womanhood in Soviet Culture under Glasnost*, w: *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika*, red. Th. Lahusen, Durham-London 1993.
- Goscilo H., *Perestroika and post-Soviet prose: from dazzle to dispersal*, w: *History of Women's Writing in Russia*, red. A. M. Barker, New York 2001.
- Peterson N., hasło "Narbikova, Valeriia Spartakovna", w: *Dictionary of Russian Women Writers*, red. M. Ledkovsky, Ch. Rosenthal, M. Fleming Zirin, Westport 1994.
- Skotnicka A., *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001.
- Ажгихина Н., *Разрушители в поисках веры (Новые черты современной молодой прозы)*, „Знамя” 1990, nr 9.
- Василенко С., „Новые амазонки” (*Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время*), (online) http://www.a-z.ru/woman_cd1/html/vasilenko_e.htm, [19.03.2012].
- Дарк О., *Мир может быть любой. Размышления о „новой” прозе*, „Дружба народов” 1990, nr 6.
- Дарк О., *Миф о прозе*, „Дружба народов” 1991, nr 5-6.
- Комарова О., *А дальше что? (О прозе В. Нарбиковой)*, „Poljarnyj Vestnik” 2002, nr 2, s. 55-65.
- Куприянов В., *Нечто ничто, или снова. О постмодернизме*, „Новый мир” 1997, nr 10.
- Курицын В., *Жизнь с кокаином*, „Знамя” 1992, nr 1.
- Кучерская М., *Непланета нелюдей*, „Континент” 1991, т. 67.
- Линецкий В., *Парадокс Нарбиковой (Логико-литературный трактат)*, „Стрелец” 1994, nr 1.
- Липовейкий М., *„Свободы черная работа”. (Об „артистической прозе” нового поколения)*, „Вопросы литературы” 1989, nr 9.

- Липовецкий М., *Апофеоз частиц, или диалоги с хаосом. Заметки о классике Венедикте Ерофееве, поэме „Москва-Петушки” и русском постмодернизме*, „Знамя” 1992, nr 8.
- Нарбикова В., *Я хожу как бы кругами*, „Детская Литература” 1992, nr 10.
- Нарбикова В., *Литература как утопическая полемика с культурой*, w: *Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками*, составитель С. Ролл, Москва 1996.
- Нарбикова В., *Сказанное сбывается. Валерия Нарбикова рассказывает о том, что остается после текста*, „Независимая Газета”, 21.09.2000.
- Нарбикова В., *Страна длиной в рабочую неделю*, „Литературная газета” 1996, nr 9.
- Нефагина Г., *Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века*, Минск 1998.
- Рубанова Н., *Все новые течения начинаются от балды*, (интервью), „Литературная Россия” 2006, nr 45-46, (online) <http://www.litrossia.ru/article.php?article=910>, [19. 04. 2010]
- Сапгир Г., *Первый и второй план Валерии Нарбиковой*, „Знамя” 1995, nr 4.
- Славникова О., *Слишком много букв*, „Урал” 1996, nr 8.
- Фатеева Н., *„Мусор” и „антикрасота” как эстетические категории (на материале прозы Валерии Нарбиковой)*, w: *Utopia czystości i góry śmieci – Утопия чистоты и горы мусора*. „Studia Litterara Polono-Slavica”, 4, pod red. R. Bobryka, J. Faryny, Warszawa 1999.
- Фатеева Н., *Открытая структура: некоторые наблюдения над развитием поэтического языка в конце XX века*, (online) Vladivostok.com/Speaking_In_Tongues/fateyeva.htm, [14.06.2012].
- Фатеева Н., *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи*, „Известия АН. Серия литературы и языка” 1998, t. 57, nr 5.

- Федченко Н., *Тенденции жанрово-стилевого развития повести 90-х годов* (В. Крупин, Л. Бородин, В. Нарбикова), автореферат, Армавир 2000.
- Эпштейн М., *Истоки и смысл русского постмодернизма*, „Звезда” 1996, nr 8, s. 166-188.

3. Wiktor Pielewin

- Genis A., *Colonizing Chaos: Russian Literature at the End of the Twentieth Century*, 2012, repository University of Nevada, (online) http://digitalscholarship.unlv.edu/russian_culture/17, [12.06.2016].
- Gomel E., *Viktor Pelevin and Literary Postmodernism in Post-Soviet Russia*, „Narrative” 2013, nr 3.
- Hutchings S. C., *Russian Literary Culture in the Camera Age*, New York 2004.
- McCausland G., *Viktor Pelevin and the End of Sots-Art*, w: *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, red. M. Balina, N. Condee, E. A. Dobrenko, Evanston 2000.
- Mørch Audun J., *Reality as Myth: Pelevin's Čapaev i Pustota*, „Scando-Slavica” 2005 (51), s. 61-79.
- Mozur J., *Viktor Pelevin: Post-Sovism, Buddhism, & Pulp Fiction*, „World Literary Today” 2002, nr 2.
- Mullan J., *Tangled web* (rec. The Helmet of Horror), „New Statesman”, 20.03.2006, s. 56.
- Musiał A., *Generation 'IT' Wiktora Pielewina w kontekście semiotyczno-socjologicznej teorii Jeana Baudrillarda*, w: *Słowianie w Europie. Historia. Kultura. Język II*, redaktorzy naukowci: K. Pietrzycka-Bohosiewicz, A. Wawrzyńczak, W. Marinczenko, Kraków 2005, s. 103-110.
- Ochniak M., *Multimedialny Hełm grozy Wiktora Pielewina*, w: *Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich*, t. 2, pod red. J. Kapuścika, Kraków 2008, s. 308-317.

- Skotnicka A., *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*, Wrocław 2001.
- Szymczak G., *Z recepcji rosyjskiej literatury postmodernistycznej w Polsce (na przykładzie twórczości Władimira Sorokina, Wiktora Jerofiejewa i Wiktora Pielewina)*, „Acta Polono-Ruthenica” 2015, s. 135-144.
- Абашева М. П., Катаев Ф. А., *Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность*, Пермь 2013.
- Адибаева Ш., *Архетип отца в романе В. Пелевина „Омон Ра”*, w: *Литературная критика вчера, сегодня, завтра*, Алматы 2003.
- Берг М., *Деконструированный постмодернизм и поле массовой культуры (Виктор Пелевин и Тимур Кибиров)*, w: М. Берг, *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*, Москва 2000, (online) <http://www.mberg.net/bestenlit/>, [12.02.2012].
- Богданова О.В., *Субъективный мир прозы Виктора Пелевина*, w: О.В. Богданова, *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60 – 90-е годы XX века – начало XXI века)*, Санкт-Петербург 2004.
- „Больше всего я люблю писать о книгах, которые пока еще поняла не до конца...”, Дмитрий Дроздовский беседует с Антонией С. Байетт, перев. Е. Скрылева, „Иностранная литература” 2006, nr 12, (online) <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/12/sk8.html>, [7.09.2012].
- Борохович Я., *Виктор Пелевин в зеркале русской литературной традиции*, (online) <http://www.agarna.ru/journal/lit/borohov.html>, [3.09.2012].
- Вахитова Т. М., hasło *Виктор Пелевин*, w: *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь: в 3 томах*, Москва 2005, s. 34-37.
- Вернидуб А., *У языка есть афтар*, «Русский Newsweek» nr 17 (47), 16-22.05.2005.
- Верницкий А., рец. на: Пелевин В., *Шлем ужаса: Креатифф о Тесеи и Минотавре*, Москва 2005, «Новое литературное обозрение» 2006,

- nr 80, (online) <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ve25.html>, [12.12.2012].
- Высочина Ю. Л., *Интертекст как языковая игра постмодернизма (на примере произведений Т. Толстой, Б. Акунина, В. Пелевина)*, „Вестник Челябинского государственного педагогического университета” 2016, nr 2, s. 161-165.
- Генис А., *Беседа десятая. Поле чудес. Виктор Пелевин*, „Звезда” 1997, nr 12, (online) <http://magazines.russ.ru/zvezda/1997/12/genis1-pr.html>, [24.04.2012].
- Генис А., *Иван Петрович умер. Статьи и расследования*, Москва 1999.
- Генис А., *Поле чудес. Виктор Пелевин*, в: *Русская литература XX века в зеркале критики. Хрестоматия*, сост. С.И. Тимина, М. А. Черняк, Н.Н. Кякшто, СПб. 2003.
- Жогов С. С., *Каламбур в структуре Пелевина*, в: *Филологические этюды*, Саратов 2001, s. 35-38.
- Ишанова А. К., *Людизм прозы В. Пелевина*, в: *Традиции русской классики XX века и современность*, Москва 2002, s. 272-276.
- Качеткова Н., *При погружении в сеть человек стареет быстрее*, „Известия” 21.11.2005.
- Корнев С., *Столкновение пустот: может ли постмодерн быть русским и классическим? Об одной авантюре Виктора Пелевина*, „Новое литературное обозрение” 1997, nr 28, (online) <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>, [5. 05. 2012].
- Курицын В., *В. Пелевин: Только оборотни настоящие люди*, в: В. Курицын, *Русский литературный постмодернизм*, Москва 2000, s. 174-176.
- Курицын В., *Старые песни и новый Пелевин*, в: В. Курицын, *Русский литературный постмодернизм*, Москва 2000, s. 262-263.
- Кучерская М., *Книга без перемен*, „Ведомости” 01.04.2013, nr 55 (3317), (online) http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/10624721/kniga_bez_peremen#ixzz2PgiyPwOx, [12.04.2013].

- Лимонов Е., *Бог не изобрел даже мобильного телефона, коллега Пелевин*, „Известия” 4.03. 2013, (online) <http://izvestia.ru/news/546074#ixzz2hdel3JEH>, [11.09.2013].
- Липовецкий М., *Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе*, „Знамя” 1999, nr 11.
- Немзер А., *Возрождения господина Ломоносова на этимологической штудии господина Пелевина*, w: А. Немзер, *Литература сегодня. О русской прозе*. 90-е, Москва 1998, s. 309-311.
- Ольшанский Д., *Русская литература интересней секса. Пелевин и Сорокин – свадьба космонавтов*, (online) www.russ.ru/culture/99-07-07/olshansk.htm, [23.02.2012].
- Парамонов Б., *Пелевин – муравьиный лев*, (online) www.radio-svoboda.ru [5.07.2012].
- Сиротин С., *Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме*, „Урал” 2012, nr. 3, (online) <http://magazines.russ.ru/ural/2012/3/ss11-pr.html>, [7.05.2015].
- Чередниченко В., *„Время готовить новый Ренессанс”*, „Октябрь” 2014, nr 8, wywiad, (online) <http://magazines.russ.ru/october/2014/8/8sok/html>, [7.12.2015].
- Шаманский, Д. В., *Пустота (Снова о Викторе Пелевине)*, „Мир русского слова” 2001, nr 3, s. 59-65.
- Юрьев Д., *Заложник времени*, „Известия” 5.04.2013, (online) <http://izvestia.ru/news/548041>, [27.08.2013].

Nota bibliograficzna

Fragmenty niniejszej książki, w formie skróconej bądź zmodyfikowanej, były publikowane w czasopismach i monografiach zbiorowych:

Rzeczywistość w krzywym zwierciadle języka. „Szept szumu” Walerii Narbikowej, w: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich V*, pod red. W. Supy, Białystok 2002, s. 346-353; *Świat przedstawiony jako tautologia języka (Wokół problemów prozy Walerii Narbikowej)*, „*Studia Wschodniosłowiańskie*” 2004, t. 4, s. 77-94; *Między autoironią a narcyzmem. Gry językowe Walerii Narbikowej*, w: *Dialog, gra, intertekst w literaturach wschodniosłowiańskich*, pod red. H. Mazurek, Katowice 2004, s. 232-247; *Satyryczność w prozie Walerii Narbikowej*, w: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich VI*, pod red. W. Supy, Białystok 2005, s. 250-259; *Schemat i niezwykłość w strukturze świata. „Życie owadów” Wiktora Pielewina*, „*Studia Wschodniosłowiańskie*” 2007, t. 7, s. 149-156; *W labiryntach dyskursu. „Hełm grozy” Wiktora Pielewina*, „*Studia Wschodniosłowiańskie*”, pod red. H. Twaranowicz, t. 8, Białystok 2008, s. 65-75; *Narracja jako przestrzeń gry. „Między psem a wilkiem” Saszy Sokołowa*, „*Studia Wschodniosłowiańskie*”, 2012, t. 12, s. 23-39; *Interferencja jako element strategii twórczej w powieści „Między psem a wilkiem” Saszy Sokołowa*, „*Studia Wschodniosłowiańskie*” 2013, t. 13, s. 175-194; *Konstrukcja czasu w powieści „Między psem a wilkiem” Saszy Sokołowa*, w: *Беларуска-руська-польскае супастаўляльнае мовазнаўства, літаратуразнаўства*,

культуралогія, под ред. Г. М. Мезенка, Віцебск 2013, s. 325-328;
Przeciw entropii. Saszy Sokołowa gry z czasem, „Rusycystyczne
Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 25, s. 97-117.

Indeks osób

- Adamczyk Monika 215, 308
Armstrong Karen 278
Arystoteles 130, 306
Atwood Margaret 278
Ayer Alfred Jules 29, 306
Babel Izaak 49
Bachtin Michaił 31-32, 280, 306, 308
Balina Marina 250, 322
Ballard James Graham 266
Baluch Jacek 280, 306
Banasiak Bogdan 176, 306-307
Barmietowa Irina 40
Barthes Roland 26, 31-32, 193, 306
Bartmiński Jerzy 109, 309
Bartoszyński Kazimierz 268
Baszniak Tadeusz 29, 306
Berg Michaił 13, 87
Bernstein Basil 26, 195, 306
Bitow Andriej 40, 42
Bogdanowa Olga 13, 256, 260
Bogusławski Aleksander (Alexander) 41, 44, 108, 133, 161, 305, 316
Bourdieu Pierre-Félix 26
Brodski Josif 39
Brodzka Alina 227, 310
Bruegel Pieter Starszy 99-100, 103, 106, 109-110, 164
Buczyńska-Garewicz Hanna 146, 161, 306
Bullock Alan 160, 310
Burzyńska Anna 26, 31, 176, 199, 240, 286, 297, 306, 309
Caillois Roger 24, 306
Camus Albert 25, 306
Carnap Rudolf 29, 306
Charbonnier Georges 242, 306
Chojecki Andrzej 203, 234, 307
Clark Katerina 16
Condee Nancy 250, 322
Cuddon John Anthony 226, 307
Cwietkow Aleksiej 68, 78, 99
Czancew Aleksandr 156
Czaplejewicz Eugeniusz 32, 309
Dark Oleg 13, 45, 141, 176, 199, 221
Deleuze Gilles 289
Derrida Jacques 30-31, 176, 191, 197, 199, 220, 224, 286, 290, 307
Dębski Eugeniusz 255
Dijk van Teun Adrianus 284, 307
Dobrenko Evgeny A. 250, 322
Eco Umberto 197, 282, 290, 307
Eliade Mircea 136, 244, 307
Epsztejn Michaił 16, 21, 41, 223, 232
Fatiejewa Natalia 211
Fleming Zirin Mary 171, 320
Foucault Michel 191, 200, 286, 289, 307
Freedman John 41
Fromm Erich 243
Gajda Krzysztof 100
Geier Manfred 29, 307
Gienis Aleksandr 16, 272
Gildner Anna 167, 310, 316
Głowiński Michał 195, 306-307
Gogol Nikołaj 74, 120, 159, 163-164, 252
Gomel Elana 265, 322
Gondowicz Jan 156, 316
Gorłanowa Nina 170
Goscilo Helena 170, 308, 320
Grajewski Wincenty 32, 306, 309
Gridina Tatiana 34
Grochowski Grzegorz 284, 307
Grojs Boris 16, 223
Grossman David 278
Guattari Félix 289

- Guze Joanna 25, 306
Habermas Jürgen 222, 308
Halloran Stephen M. 243, 308
Hartman Wiktor 88
Heidegger Martin 143
Heraklit z Efezu 144, 156
Hintikka Jaakko 33
Holquist Michael 31, 308
Huiizinga Johan 14, 22-25, 308
Hutchings Stephen C. 250, 322
Hyams Peter 266
Jack Ian 226
Jampolski Michał 16, 223
Janaszek-Ivaničková Halina 17, 309
Jefremow Iwan 259
Jerofiejew Wieniedikt 42, 81, 222
Jerofiejew Wiktor 46, 49, 129, 130, 169
Jędrzejko Ewa 35, 308
Johnson Barbara 215, 308
Johnson D. Barton 13, 41, 44, 45, 47, 99, 111, 156, 316
Joyce James 44
Kabakow Aleksandr 40
Kaczmarek Jacek 100
Kalaga Wojciech 198, 220, 308
Kapuścik Jerzy 279, 322
Kasack Wolfgang 45, 308
Kasperski Edward 32, 309
Kleczyk Josip 139, 309
Kłosiński Krzysztof 30, 290, 307
Kocjan Krzysztof 136, 307
Kodzis Bronisław 45, 308
Kolesnikoff Nina 13, 239, 308
Koliadycz Tatiana 250
Kołakowski Leszek 175, 308
Komendant Tadeusz 286, 307
Kopaliński Władysław 47, 274, 308
Korowaszko Aleksiej 48, 52, 58, 70
Kowalska Małgorzata 21, 222, 308
Kozłowski Michał 286, 289, 307
Kravchenko Elena 41, 70, 166, 316
Kristeva Julia 31, 32, 309
Kubiak Zygmunt 156, 309
Kubrick Stanley 266
Kulawik Adam 186, 309
Kurecka Maria 22, 308
Kuricyn Wiaczesław 13, 41, 193, 250, 274
Kuroczkin Maksim 40
Labiner Norah 45
Lacan Jacques 26
Lahusen Thomas 171, 320
Ledkovsky Marina 171, 320
Leonow Leonid 271
Lermontow Michał 115, 164
Leśniak Kazimierz 130, 306
Lichaczow Dymitr 57, 61, 314
Limonow Eduard 249
Lipowiecki Mark (Lipovetsky Mark) 13, 18, 19, 21, 25, 32, 41, 43, 49, 121, 126, 152, 171, 173, 309
Lodge David 190, 309
Lurker Manfred 156, 283, 309
Lyotard Jean-François 21, 29, 30, 222, 309
Łebkowska Anna 24, 109, 309
Łukasiewicz Małgorzata 222, 308
Makanin Władimir 18
Mamlejew Jurij 169
Mariesjew Aleksiej 254
Markiewicz Henryk 211, 309
Markowski Michał Paweł 31, 32, 191, 286, 306, 307, 309
Martuszevska Anna 33, 34, 309
Matich Olga 41
Matwijenko Kristina 45
McCausland Gerald 250, 322
Migasiński Jacek 21, 222, 309
Mitosek Zofia 223, 309
Mochizuki Tetsuo 17, 309
Mørch Audun J. 251, 322
Mozur Joseph 172, 251, 252, 254, 322

- Mrugalski Michał 31, 308
Mullan John 288, 322
Musorgski Modest 88-90, 92, 93,
106, 164
Nabokow Władimir 39, 47
Narbikowa Waleria 11-14, 36, 169-
246, 293-298, 305, 320
Nevsky Aleksandr 70
Niebrzegowska-Bartmińska Stani-
sława 109
Niefagina Galina 187
Nieuważny Florian 45, 310
Norris Christopher 30, 309
Nycz Ryszard 97, 109, 201, 215,
222, 227, 235, 236, 308
Ochniak Magdalena 167, 279, 316,
322
Orwell George 265
Osęka Andrzej 24, 306
Otroshenko Władisław 40
Oz Amos 34
Palej Marina 170
Parmenides 29, 307
Peirce Charles Sanders 26, 31, 176,
178, 198
Pelc Jerzy 178, 309
Perkowska Halina 30, 191, 220, 224,
286, 310
Perloff Marjorie 223, 310
Peterson Nadya 171, 320
Pielewin Wiktor 11-14, 36, 277-293,
195-296
Pietruszewska Ludmiła 169
Pjecuch Wiaczesław 169
Platon 156
Polewoj Boris 154-255
Popow Jewgienij 40
Potapow Władimir 56, 122, 130
Proffer Karl 39
Protazanow Jakub 259
Przybysławski Artur 30, 309
Puszkina Aleksander 46, 164, 165,
213, 271
Rasiński Lotar 26, 310
Ravel Maurice 88
Rorty Richard 26, 310
Rosenthal Charlotte 171, 320
Rubinsztein Lew 19
Rudniew Wadim 28, 29, 41
Ryle Gilbert 29, 306
Sadur Jekaterina 170
Sadur Nina 169, 170
Sałajczykowa Janina 224, 310
Sanderek Daniel 280
Saussure Ferdinand de 26, 192, 198
Sidorek Janusz 29, 307
Sirotin Siergiej 270
Skoropanowa Irina 13, 16, 19, 41
Skotnicka Anna 251, 268, 310
Słapowski Aleksiej 40
Sławiński Janusz 78, 102, 219, 226,
310
Smith Gerald S. 13, 41, 140, 146
Sobol Elżbieta 96
Sokolov Sasha 41, 45, 70, 156, 166,
301
Sokołow Sasza (Sokołow Aleksander
Wsiewołodowicz) 11-14, 29, 36-
168, 222, 266, 293-298, 305, 316
Sołżenicyn Aleksander 49
Stallybrass Oliver 160, 310
Suchanek Lucjan 38
Supa Wanda 237, 346
Szczukin Wasilij 41, 46, 316
Szymanowski Adam 282, 307
Szymczak Grzegorz 248, 323
Tatarkiewicz Anna 24, 306
Todorov Tzvetan 218
Tołstoj Aleksy 259
Tołstoj Tatiana 38
Trombly Stephen 160, 310
Turgieniew Iwan 164
Ulicka Danuta 31, 308

- Waniejewa Larysa 170
Wasilenko Swietłana 170
Waszkielewicz Halina 167, 310, 316
Waugh Patricia 266, 311
Wawrzyńczyk Jan 79
White Hayden 26
Wiernicki Aleksiej 279
Wierzbiński Jarosław 244, 311
Williamson Eric Miles 296, 323
Winterson Jeanette 278
- Wirpsza Witold 22, 308
Wittgenstein Ludwig 14, 26-29, 31,
33, 311
Wojnakowski Ryszard 156, 283, 309
Wolniewicz Bogusław 27-28, 311
Zgorzelski Andrzej 218, 311
Zorin Andriej 101, 111, 142
Zoszczenko Michaił 49
Żydek-Bednarczuk Urszula 35, 308

Именной указатель

- Абашева Марина П. 279, 323
Абызова Елена Н. 92, 311
Агеева Е. А. 34, 35, 314
Адамович Марина 94
Адибаева Шолпан Т. 256, 323
Акунин Борис 271, 324
Атрощенко Алеся 117, 316
Ащеулова Ирина В. 48, 316
Байетт Антония С. 292, 323
Балакин Алексей 117, 316
Басырова Дина Р. 283, 311
Бахнов Владлен Е. 121
Берг Михаил Ю. 32, 43, 87, 294, 311, 323
Богданова Ольга В. 20, 249, 256, 260, 263, 311
Брайнина Татьяна Д. 13, 126, 317
Бродский Иосиф 44, 314
Булыгина Татьяна В. 34, 312
Вайль Петр Л. 144, 168, 317
Вайман Наум И. 39, 42, 74
Василенко Светлана 170, 320
Васильев Игорь Е. 16, 312
Вахитова Тамара М. 248, 250, 254, 323
Вельяшева Екатерина В. 164
Вернидуб Артем 280, 323
Верницкий Алексей 279, 290, 323
Виноградов Виктор В. 104, 312
Воробьева Анастасия В. 27, 312
Врубель-Голубкина Ирина 168, 318
Вульф Алексей Н. 164
Высочина Юлия Л. 271, 324
Гартман Виктор 88
Геллер Михаил Я. 223, 312
Гендин Дмитрий 42, 317
Генис Александр А. 16, 94, 144, 168, 249, 251, 273, 277, 317
Глэд Джон 47, 94, 97, 317
Гоголь Николай 74
Голуб Ирина Б. 132, 312
Горбачевич Кирилл С. 132, 312
Горький Максим 58
Гридина Татьяна А. 34, 35, 312
Грицанов Александр А. 129, 314
Гуреев Максим 42, 168, 317
Давыдов Глеб 173, 320
Даниленко Валерий П. 297, 312
Дарк Олег 142, 172, 176, 200, 221, 238, 317, 320
Дельсон Виктор 88, 312
Десятков Вячеслав В. 56, 155, 317
Джанджакова Евгения В. 134, 314
Джойс Джеймс 45, 87
Джонсон Д. Бартон 38, 39, 70, 99, 111, 317
Долинин Александр 117, 316
Дроздовский Дмитрий 292
Ерофеев Венедикт 19, 38, 42, 187
Ефимова Светлана Н. 51, 317
Жогов С. С. 258
Зорин Андрей Л. 99, 101, 111, 142, 318
Иванов Вячеслав В. 260, 312
Иванова Наталья Б. 40, 172, 312, 318
Игошева Татьяна В. 19, 253, 260, 312
Ильин Илья П. 129, 193, 197, 280, 312-313
Ишанова Асима К. 290, 324
Кабанова Наталия П. 134, 314
Карбышев Андрей А. 46, 56, 87, 155, 317, 318
Каррикер Александра 70
Катаев Филипп А. 279, 323
Качеткова Наталья 278, 324

- Кашук Лариса А. 103, 313
Кислов Валерий М. 40
Кобринский Александр 117, 316
Колядич Татьяна М. 250, 313
Корнев Сергей 249, 324
Коровашко Алексей В. 52, 58, 318
Костин Андрей 117, 316
Костюковский Яков А. 121
Кручик Игорь 37, 319
Кузнецов Сергей А. 54, 55, 76, 104, 118, 119, 133, 311
Куляпин Александр И. 46, 87, 318
Курицын Вячеслав Н. 16, 193, 250, 274, 313, 318, 320
Кучерская Майя А. 208, 248, 320, 324
Кякшто Наталия Н. 251, 315, 324
Лебедев-Полянский Павел И. 104
Лейдерман Наум Л. 21, 43, 49, 70, 122, 126, 153, 313
Лекманов Олег 117, 316
Лермонтов Михаил 115
Лимонов Эдуард В. 249, 325
Липовецкий Марк Н. 15, 16, 19-22, 25, 32, 33, 43, 49, 70, 122, 126, 153, 172, 187, 189, 190, 197, 215, 223, 235, 313, 321, 325
Лихачев Дмитрий С. 56, 57, 61, 313
Луначарский Анатолий В. 104
Люстров Михаил 117, 316
Макании Владимир С. 18
Макогоненко Георгий П. 57, 313
Маньковская Надежда Б. 17, 223, 314
Маца Иван Л. 104
Могучий Андрей 45
Можейко Марина А. 129, 314
Муриков Геннадий 248, 325
Мусоргский Модест П. 88, 92, 93
Набоков Владимир 47
Некрич Александр М. 223
Нефагина Г. 188, 314
Николина Наталия А. 34, 35, 314
Новиков Владимир И. 44, 314
Нусинов Исаак М. 104
Ожегов Сергей И. 59, 114, 314
Островский Александр Н. 121
Осьмухина Ольга Ю. 49, 314
Пелевин Виктор О. 22, 42, 248-251, 253-254, 256, 258, 260, 267, 270-272, 279, 280, 290, 291, 305
Потапов Владимир 54, 56, 73, 122, 130, 158, 159, 318
Проффер Карл 47
Прохорова Татьяна Г. 155, 318
Пруцков Н. И. 57, 313
Пушкин Александр С. 47, 164
Райх Адриенна 170
Рождественский Роберт 121
Розенталь Дитмар Э. 134, 204, 314
Ролл Серафима 210, 321
Рубанова Наталья 169, 173, 321
Руднев Вадим П. 29, 155, 158, 314
Санников Владимир З. 13, 315
Сиротин Сергей 249, 258, 270, 325
Скобелев Владислав П. 69, 138, 317, 318, 319
Скоропанова Ирина С. 16, 18-20, 31, 169, 223, 237, 247, 315
Скрылева Екатерина В. 292, 323
Славникова Ольга А. 187, 321
Смит Джеральд 110, 111, 128, 140, 147, 318
Соколов Саша (Соколов Александр В.) 13, 19, 29, 37-44, 46, 50, 51, 56, 68-70, 73, 74, 86, 87, 94, 99, 110, 117, 126, 127, 130-131, 135, 138, 140, 147, 155, 159, 168, 305, 318
Сорокин Владимир Г. 22, 260, 325
Степанов Андрей 38
Сушилиа Ирина К. 22, 249, 315

- Сэлинджер Джером Д. 37
Терещенко Мария 43, 45
Тимина Светлана И. 251, 315
Токер Л. 70
Успенский Эдуард 123
Ушаков Дмитрий Н. 76
Уэллс Герберт 58
Фатеева Наталья А. 212, 321
Федченко Наталья Л. 225, 322
Филина Элеонора 123
Фриче Владимир М. 104
Хлебников Олег 38, 319
Цветков Алексей П. 68, 73, 78, 99,
319
Цурганова Елена А. 129
Чанцев Александр В. 80, 156, 319
Чередниченко Владимир 37, 39,
40, 43, 60, 325
Черняк Мария А. 251, 315
Чинаев Владимир П. 93
Чупринин Сергей 38, 172, 247, 315
Шаманский Дмитрий В. 249, 250,
325
Шведова Наталия Ю. 59, 104, 114,
314
Шлифштейн Семён И. 93, 315
Шмелев Алексей Д. 34, 312
Шопенгауэр Артур 37
Шор Розалия О. 49, 315
Шульженко Клавдия 121
Эпштейн Михаил Н. 21, 42, 232
Югов Алексей К. 114
Юрьев Дмитрий А. 248, 325
Яблоков Евгений А., 69, 84, 138,
156-158, 319



colloquia
orientalia
bialostocensia

**NAUKOWA SERIA WYDAWNICZA
„COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA”**

**Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”
Uniwersytetu w Białymstoku
Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku
Stowarzyszenie Naukowe „Oikoumene”**

TOMY WYDANE:

1. Teodor Bujnicki, *Ostatni bard Wielkiego Księstwa Litewskiego*, red. Tadeusz Bujnicki, Białystok 2012.
2. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria I: *Świadectwa i interpretacje*, red. Barbara Olech i Jarosław Ławski, Białystok 2013.
3. *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, Seria I: *Prace dedykowane Profesorowi Świetłanowi Musijenko*, idea i wstęp Jarosław Ławski, redakcja naukowa: Anna Janicka, Grzegorz Kowalski i Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
4. *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, Seria II: *Wiktor Choriew in memoriam*, idea i wstęp Jarosław Ławski, redakcja naukowa: Anna Janicka, Grzegorz Kowalski i Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
5. Grzegorz Czerwiński, *Sprawozdania z podróży muftiego Jakuba Szynkiewicza. Źródła, omówienie, interpretacja*, red. tomu Jarosław Ławski i Grzegorz Kowalski, Białystok 2013.
6. *Sybir. Wysiedlenia – Losy – Świadectwa*, red. Jarosław Ławski, Sylwia Trzeciakowska i Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
7. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria II: *W blasku i w cieniu historii*, red. Barbara Olech, Jarosław Ławski i Grzegorz Kowalski, Białystok 2014.
8. Tadeusz Bujnicki, *Na pograniczach, kresach i poza granicami. Studia*, red. Michał Siedlecki i Łukasz Zabielski, Białystok 2014.
9. Stanisław Kryczyński, *Wspomnienia. Utwory poetyckie. Eseje*, wstęp, wybór i oprac. Grzegorz Czerwiński, Białystok 2014.
10. *Podróże do serca islamu. Antologia międzywojennego reportażu polskich Tatarów*, wstęp, wybór i opracowanie Grzegorz Czerwiński, Białystok 2014.

11. *Драматургия в ракурсах новейших теоретических исследований / Dramat w nowych ujęciach teoretycznych. Studia slawistyczne*, red. Natalia Malutina i Jarosław Ławski, Białystok–Odessa 2014.
12. *Wielokulturowy świat Siegfrieda Lenza. Studia*, red. Jarosław Ławski i Rafał Żytniec, Białystok–Ełk 2014.
13. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria III: *Kobieta żydowska*, red. Anna Janicka, Jarosław Ławski i Barbara Olech, Białystok 2015.
14. *Estetyczne aspekty literatury polskich, białoruskich i litewskich Tatarów (od XVI do XXI w.) / Aesthetic Aspects of the Literature of Polish, Belarusian and Lithuanian Tatars (XVIth–XXIst century) / Эстетические аспекты литературы польских, белорусских и литовских татар (XVI–XXI вв.)*, edited by Grzegorz Czerwiński and Artur Konopacki, Białystok 2015.
15. Edward Małek, *Gdzie jest moja Ojczyzna? Wspomnienia*, oprac. tekstu, wstęp, red. tomu Jarosław Ławski, przedślowie Dariusz Zuber, Białystok–Ełk 2016.
16. *Wschód muzułmański w literaturze polskiej. Idee i obrazy*, red. Grzegorz Czerwiński, Artur Konopacki, Białystok 2016.
17. *Bibliotheca mundi. Studia bibliologiczne ofiarowane Janowi Leończukowi*, red. Jarosław Ławski, Łukasz Zabielski, Białystok 2016.
18. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria IV: *Uczni żydowscy*, red. Grzegorz Czerwiński i Jarosław Ławski, Białystok 2016.
19. Ewa Pańkowska, *Powieści Wiktora Pielewina. Kontekst postmodernistyczny. Interpretacje*, Białystok 2016.
20. Aleksandra Kołodziejczak, „*Moje wspomnienia*” *Księcia Włodzimierza Mieszczerskiego. Poetyka – Portret elity rosyjskiej – Wizja kultury polskiej*, Białystok 2016.
21. *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia / Одеса у слов’янських літературах / Odessa in Slavonic Literatures. Studies*, edited by Jarosław Ławski, Natalia Maliutina / ред. Ярослав Лавський, Наталія Малютіна, Jarosław Ławski, Natalia Malutina, Białystok–Odessa 2016.