

LITERATUROZNAWSTWO

Weronika Biegluk-Leś
Białystok

Interferencja¹ jako element strategii twórczej w powieści *Między psem a wilkiem* Saszy Sokołowa

Słowa kluczowe: interferencja, gra, intertekstualność

Lektura powieści Saszy Sokołowa przypomina percepcję płótna impresjonisty. Kiedy podejdzie 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 takie porządkujące granice jeśli rozpatrujemy je oddzielnie, potraktowane jako całość tracą już jednak swój stabilny, jasno określony charakter. Powieść *Między psem a wilkiem* (*Между собакой и волком*, 1980) tworzą bowiem trzy grupy (niektórzy badacze używają określenia „bloki”) rozdziałów, ułożone naprzemiennie, ale bez zachowania stałego porządku powtórzeń. Dwie z nich – *Zaitylszczyzna* (*Затильщина*) i *Opowieść łowiecka* (*Ловчая повесть*) są prozatorskie, natomiast trzecia – *Zapiski nałogowego myśliwego*

¹ Odnosząc się do rozumienia interferencji jako wzajemnego oddziaływania na siebie dwu lub więcej elementów, zjawisk, sytuacji [Sobol red. 2002, 481] będę używać w tekście tego pojęcia na 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 wyekspozowania złożoności, wielopłaszczyznowości oraz procesualności tekstu-bytu. Ekspozowana w ten sposób relacyjność pozwala oddać autorowi powieści specyfikę świata „na styku”, „pomiędzy” dniem a nocą, światłem a ciemnością, realnym a wyobrażonym.

(*Записки запойного охотника*) – to zbiór wierszy. Użyte przeze mnie nazwy poszczególnych grup rozdziałów mają charakter zwyczajowy, zostały przyjęte przez krytyków i badaczy dla przejrzystości wywodu, ponieważ inicjują daną grupę rozdziałów i najczęściej się powtarzają². Każda z tych grup charakteryzuje się swoicie prowadzoną (złożoną i niejednorodną) narracją i pozornie autonomicznym statusem³. Dopiero wielokrotna lektura⁴ pozwala uchwycić misterną siatkę powiązań łączącą w heterogeniczną całość tak odmienne części powieści. Sokołow 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 nieprzejrzystość⁵”. 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” poszczególnych elementów tekstu. Dzięki złożonym, wielopłaszczyznowym konstrukcjom oraz wariantywnej powtarzalności (np. motywów, sytuacji, postaci, miejsc, zdań, wyrażień, pojedynczych słów...) generuje przestrzeń różnorodnych interferencji⁶

² W literaturze badawczej (poświęconej twórczości Sokołowa) nie ma oczywiście jednolitości w kwestii nazewnictwa poszczególnych grup rozdziałów, różnice są jednak niewielkie i dotyczą głównie drugiej grupy, np. *Opowieść łowiecka*; *Opowieść łowiecka* i *Obrazki z wystawy*; *Opowieść łowiecka* (*Obrazki z wystawy*). Każdy badacz, tak naprawdę, podejmuje arbitralnie decyzję, warunkowaną przez obrany porządek analizy utworu.

³ Specyfika poszczególnych partii utworu sprawia wrażenie, że mogłyby istnieć oddzielenie, ale liczne interferencje budujące wielopłaszczyznowe zależności pomiędzy nimi, integrują je, pozbawiając zarazem pełnej autonomii.

⁴ 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” – [Глэд 1991].

⁵ Patrz: [Nycz 1993, 146].

⁶ 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.

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 językowe⁷; wielostylowość; powtórzenia i lejtmotywy; 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 – beczczas). Dobrym przykładem takiej strategii kreowania świata/tekstu może być sposób ukazania w powieści powrotu 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 nalogowego myśliwego*.

Czytając opis powrotu z polowania, zawarty w *Opowieści łowieckiej* trudno nie zauważyć gry z wyrazistym intertekstem – obrazem Pietera Bruegla Starszego⁸ – *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

⁷ 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).

⁸ 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” [Зорин 1989, 253]. Aleksiej Cwietkow wiąże wręcz genezę powieści z tym obrazem Bruegla: „(...) мне доподлинно известно, что замысел возник из картины Брейгеля, которую даже нетрудно вычислить” [Цветков 1999, 10]. Notabene badacz życia i twórczości Sokołowa D. B. Johnson twierdzi, że pisarz miał możliwość podziwiać *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.)” [Бартон Джонсон 1982, 170].

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 zamarzniętych 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 widzieć szczegóły”⁹. 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 (...) [Сokolov 1999, 215].

Z drugiej strony pojawiają się szczegóły, u Bruegla są to np. sople 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” Gorodnische – „miasto ubogich” – ważne miejsce na mapie, opisywanej przez Ilię Pietrikieicza, Zaitylszczyzny, które pojawia się również 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 – Nider-

⁹ Tak Jacek Kaczmarek nazywał charakterystyczny dla Bruegla sposób postrzegania rzeczywistości. Cytat za: [Gajda 2003, 263].

landy (XVI w.) i Rosja w trudnym do sprecyzowania czasie historycznym (koniec XIX – początek XX w.)¹⁰.

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 ротоzeям и **не снижать картины своею** неловкой, все еще городской, **походкою**, я стараюсь держаться в конце процессии (...) [Соколов 1999, 214, pogrub. w cytatach tu i dalej – W. B.-L.].

(...) теперь мы находимся на перевале большого холма, обреченного, как и вся местность, рождественскому свежему снегу, и **наши фигуры недурно контрастируют с этим фоном** [Соколов 1999, 214].

Ujawniane w narracji spojrzenie twórcy świadomego właściwości materiału, z którym pracuje (wyczucie 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

¹⁰ 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” [Зорин 1989, 252].

wyliniacie 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” [Sławiński red. 1998, 358] – narracja jest prowadzona w 1 os. l.p. oraz 1 os. l.mn., narrator jest uczestnikiem wydarzeń, dominuje czas teraźniejszy 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” itd. [Соколов 1999, 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” [Соколов 1999, 215].

Płynne, a jednocześnie zaskakujące przejście, od jednej perspektywy do drugiej¹¹ 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 – *Мысливи на снегу* Bruegla?) i opisywanej sceny, która „staje 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,

¹¹ 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” [Кашук 1979].

z jednej strony w kontekście opowiadania, z drugiej – wystawy obrazów, aktualizuje jego wieloznaczność¹². Sugeruje np. czytelnikowi, że oto „otrzymał” opis z natury, wydobywający charakterystyczne, konstytutywne cechy danego zjawiska (zdarzenia/obrazu)¹³ i „ukierunkowuje” jego dalszy odbiór (zapowiedź pojawienia się kolejnych szkiców). Oczywiście w świetle dalszej lektury okazuje się to elementem gry z oczekiwaniami czytelnika¹⁴.

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 wernisażu¹⁵). Z kolei przestrzeń wernisażu (motyw zwiedzania wystawy, przechodzenie od obrazu do obrazu, opis poszczególnych prac) to sposób wprowadzenia

¹² Patrz np.: „1. Небольшое повествовательное произведение, содержащее краткое описание реальных фактов, лиц. (...) 2. Описание, обзор, беглый набросок. (...) 3. мн. очерки (...) Название научного труда. 4. Контур, очертание” [Кузнецов ред. 1998, 771]. 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” [Виноградов 1994].

¹³ 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 натуры. (...) 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]; „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” [Sławiński red. 1988, 350].

¹⁴ Np. następujący bezpośrednio po zapowiedzi opis kolejnego obrazu na wystawie pt. *Autoportret w mundurze* 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” [Sokołow 1999, 215].

¹⁵ W trakcie dalszej lektury okazuje się, że jest on również autorem monografii poświęconej twórczości bliżej nieokreślonego malarza i poety, twórcy *Autoportretu w mundurze* – „Цветная репродукция «Автопортрета в мундире» украсит фронтиспис нашей монографии об этом выдающемся человеке (...)” [Sokołow 1999, 215].

kolejnego intertekstu niezwykle ważnego nie tylko dla charakteru narracji, ale 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 by 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 (...) лады, и запруды, и птицы (...) в пространстве пахнущем сельдереем (...). Что за чудесная, неотмирная такая страна, в восхищении застывает посетитель” [Соколов 1999, 215].

Początkowo cytowany fragment generuje przestrzeń rodzimą, swojską dla narratora („nasz край”). Jest on „zanurzony” w niej, 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 niezmienną, znane w nieznaną, 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 (т.зн. особая комиссия – доп. мой W. В.-Л.) – извольте. Мы возвращаемся в сумерках” [Соколов 1999, 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 выборзков” [Соколов 1999, 214].

Taki sposób opowiadania wywołuje asocjacje ze sposobem prowadzenia narracji w *Zaitylszczyźnie* (zwroty Ilii Pietrikieicza do pana Pożyłych) 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 [Соколов 1999, 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 zmięzchu).

Narrator otwarcie komunikuje swoją fascynację „tą cudowną porą” [Соколов 2000, 29], 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” [Соколов 2000, 29].

Zdezorientowany czytelnik zadaje sobie pytanie, czy mamy tu do czynienia z jednym narratorem „o wielu twarzach”, czy są to zupełnie róż-

ne „ogniska” narracji [por. Łebkowska 2004, 219–238]. 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 „meta-perspektywy” twórczej (ujawniana w opisie zdarzenia świadomość twórcy, próba przekraczania granic właściwych danej dziedzinie sztuki),
- c) relacje wewnątrztekstowe: *Opowieść łowiecka* a *Zaitylszczyzna* i *Zapiski nałogowego myśliwego* (lis, myśliwi, polowanie, Gorodnische 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,
- 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”).

Na oczach czytelnika przebiega nie tylko proces przenikania się różnych tekstów sztuki (literatura i malarstwo), ale również fragmentów (części) powieści.

Po raz drugi w powieści Sokołowa motyw powrotu myśliwych z polowania powtarza się w wierszowanych *Zapiskach nałogowego myśliwego. Zapiskę XVII Do nieznajomego malarza (К незнакомому живописцу)* [Соколов 1999, 260] 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 pejzażysty, jak i do opisu powrotu z polowania zawartego w *Opowieści łowieckiej*. Być może owym miejscowym artystą jest bohater *Opowieści łowieckiej* – Jakub Pałamachtierow, autor wierszowanych *Zapisek...*¹⁶. Przyjęcie takiej koncepcji autorstwa zmieniłoby prezentowaną ocenę w zakamuflowaną, paradoksalną autokrytykę, współgrającą z parodystycznym charakterem wiersza. Podstawowym kryterium oceny jest (bowiem) adekwatność malowidła do realiów Gorodniszcza:

То ли спутал ты, дружище,
Впечатления от веков,
То ль писал ты Городнице,
Совершенно без очков

[Соколов 1999, 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” [Зорин 1989, 253]. 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” [Джонсон 1982, 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 [Соколов 1999, 214].

Затерялся мальчонка в горах – я в сумерках [Соколов 1999, 304].

¹⁶ 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 (...)” [Смит 2002]. Ostatecznie zapytano o to samego autora powieści. Sokolow 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) (...)” [цит. za: Смит 2002].

Po zwycięskiej bitwie z wilkiem/psem na zamrzniętym lodzie Ilija 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 [Sokołow 1999, 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 specyficznej przestrzeni zmierzchu. Pomiedzy dniem a nocą, jawą a snem interferują elementy i kontury świata („Хмарь, ни кожа ни рожа, ни тень ни свет, ни в Городнище, ни в Быгодоше (...)” – stwierdza zdeorientowany Ilija Pietrikieicz) oraz znika punkt odniesienia: pies staje się wilkiem, a myśliwi wracający z polowania sami zaczynają przypominać Iliji zwierzynę (twarze, ugięte kolana, chód). Podjęta w takich warunkach przez Iliję próba komunikacji zamienia się w groteskowe „przekomarzanie się”. Nieoczekiwane 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 epistemologiczne bohatera *Zaitylszczyzny* koresponduje ze sposobem konstruowania tej postaci w powieści. Złożoność, heterogeniczność i procesualność swego istnienia, odzwierciedla Ilija¹⁷ w groteskowej autocharakterystyce:

¹⁷ „Migotliwość” i złożoność statusu ontologicznego dotyczy kreacji wszystkich postaci w powieści *Między psem a wilkiem*, por. symultaniczne „rozbiecie” postaci Jakuba

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 не весь. Ныне – пройда и бражник, валюсь в лопух, завтра – лунь я болотный, кычу совой в бору. А просплюсь – и пророк опять [Sokolow 1999, 263].

Paradoksalność, ale i wielowymiarowość postaci Ilii zostaje wyrażona przy pomocy obrazów odsyłających do różnych rejestrów języka i tradycji. 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*)¹⁸, najśłynniejszym zabytku 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”) konstytuują jego istnienie w sferze „pomiedzy”, zacierając granice między wysokim a niskim, trywialnym a wzniosłym, zakorzenieniem 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)”) [Ожегов 1997, 334].

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 особился, 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 погреба нараспах – смотри, не жаль (...). (...) Гостеприимцу – вопрос: как выдерживаешь в таком **тартаре** служить (...) [Соколов 1999, 234].

W taki sposób w czwartym rozdziale powieści, w *Zaitylszczyźnie Dziędzierewy* (*Зайтльщизна Дзындзырэлы*), Iliа Pietrikieicz opisuje budynek,

Pałamachtierowa (w *Opowieści lowieckiej* 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 Pietrikieicza) przestają być gwarantem tożsamości bohaterów.

¹⁸ Por.: „бежит серым волком”, „волком скакнул”, „зегзицею незнаемой на зорях кычет”, „полетел соколом под облаками” [*Слово о полку Игореве* 1975].

w którym mieści się szpitalna kostnica. Zwraca uwagę „пересечение разнородной лексики, дискурсов и смыслов” [Атрощенко 2010, 300]. Teatr anatomiczny, do którego udaje się na „przedstawienie” Iliia, 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 opisywanej przestrzeni (chrome „ciało” domu, „garbatość” domu, „drzewa-lekarze”, „trupy-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 ludowa¹⁹, 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. Iliia Pietrikieicz wraz z towarzyszem szpitalnej niedoli Jakubem Iliczem, 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 narojeni („Плесни теперь нам, голубчик дежурный, казенного чистяку (...”), nakarmieni („Вечеряем, беседуем”), odziani („(...) дай нам хламиды какие-нибудь (...”), „obdarowani” życzliwością i zrozumieniem. Sanitariusz, strzegący wejścia do kostnicy/Tartaru²⁰ w niczym nie przypomina bowiem przerażającego Cerbera, stojącego u wrót Hadesu. Przejmując ubranie – „kostiumy” po zmarłych („хламиды”²¹) –

¹⁹ Patrz np. analiza tego fragmentu utworu Sokołowa z perspektywy, jaką wyznacza „дискурс волшебной сказки” [Атрощенко 2010, 300–301].

²⁰ Patrz znaczenie słowa *тартар*: ‘царство мёртвых’, ‘ад, преисподняя’ [Кузнецов ред. 1998, 1307].

²¹ Słowo *хламиды* nie tylko odsyła czytelnika do swego greckiego źródłosłowu (z grec. *chlamys*, *chlamydos* ‘płaszcz’): „w staroż. Grecji wierzchnia wełniana szata męska do kolan, noszona przez jeźdźców i podróżnych (...)” [Kopaliński 1985, 150], ale również do potocznego znaczenia tego wyrazu w języku rosyjskim: ‘2. Разг. Несуразная широкая и длинная одежда’ [Кузнецов ред. 1998, 1443–1444].

przed opuszczeniem szpitala i wyruszeniem w świat, bohaterowie sami stają się aktorami w wielkim *theatrum 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 [Соколов 1999, 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”²². 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:

- 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.

Procesualność i hybrydyczność świata „pomiędzy” oddaje Sokołow także przy pomocy wariantywnych powtórzeń na różnych poziomach tekstu²³. W różnych realizacjach powracają np. wątki i motywy (np. motyw uwiedze-

²² Нр.: ‘зачаток высшего растения’, ‘сперма’, ‘зёрна’, ‘зародыш’ [Кузнецов ред. 1998, 1175].

²³ Рог.: „Многие персонажи, события, места и мотивы повторяются как в прозе, так и в стихах, и пока эти переклички не будут выявлены и систематически обследованы, невозможно будет с уверенностью судить об относительной независимости каких бы то ни было частей текста” [Смит 2002].

nia – Oriny, wychowanki babuli szmaciarki, dziewczyny z opowieści marynarza Albatrosowa), sytuacje (np. Ili przywiązany do torów, lis znaleziony na torach przez Orinę, Orina ratująca Ilię-lisa²⁴; 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” – „дама” – „Вечная Жизнь” – „злоблудучая фря” – „Мария” – „слабоумная девочка”)²⁵, miejsca (ekstremalnym przykładem są np. transformacje w tekście nazwy wsi Małoku-lebiakowo: „Малокулебяково” – „Мыломукомолово” – „Милокурелемово” – „Малокулелёмово”), zdania („(...) некто нетрезво бьет в бубен” w *Opowieściowieckiej*; „Некто с бубном бредет перелесками” w *Zapisce V pt. Октябрь*), frazy-zaklęcia (np. „У сороки боли, твердит, у вороны боли, говорит, у Ильи заживи, заговаривает” – zaklęcie, które wypowiada w *Zaitylszczyźnie* ratująca Ilię Orina, powtórka w *Zapisce XI pt. Заговор* – „У 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 nalogowego myśliwego*).

Szczególne miejsce wśród wariantywnych powtórzeń zajmują transformacje, które przydarzają się w tekście Sokołowa słowom²⁶. Bogactwo gier językowych²⁷ – wykorzystanie wieloznaczności i homonimii²⁸, paronomazji²⁹

²⁴ „Лисом беденьким величала Илью несносного (...). (...) было мне с тобой, как земле с травой, говорит, и нестрогость мою запоматуй – минуло, зажило, зубы острые, хвост долгий. Перепутала ты, мать, что-то путаешь, неужели всерьез я на лиса смахивал” [Соколов 1999, 326].

²⁵ Mark Lipowiecki zauważa na przykład, że dla kompozycji powieści Sokołowa, niezwykle ważny jest: „мотив родственности всех со всеми через множество опосредующих звеньев (...)” [Лейдерман, Липовецкий 2003, 407].

²⁶ „Слово для этого автора не является носителем определенного, самостоятельного значения. Оно, скорее, находится на пересечении разных значений, что позволяет давать ему разнообразные толкования” [Брайнина 1996, 277].

²⁷ Szczególnie obfitują w nie intertekstualne i parodystyczne *Zapiski nalogowego myśliwego*.

²⁸ „Различные языковые эксперименты Саши Соколова, связанные с актуализацией омонимии, полисемии и паронимии, обычно не являются единичными, а образуют целые группы (...)” – [op. cit., 277].

²⁹ Patrz np.: „Навешаем с устатку путейную тут питейную – лечимся” [Соколов 1999, 246]; „В кандалах не попишешь, поручик кивал, в Кандалакше-то” [Соколов 1999, 249]; „(...) ходим вокруг да около и отходим в отхожие промысла” [Соколов 1999, 199]; „Выйдешь, выпишешься – изметелит тебя метелица, словно метельщик поганой метлой” [Соколов 1999, 237].

i aliteracji³⁰, gra znaczeniem dosłownym i metaforycznym³¹, paralelizm składniowy³² i semantyczny, naruszanie zasad gramatycznych i ortograficznych³³ – współtworzy efekt wariabilizmu i wielopłaszczyznowości kreowanego przez pisarza świata. Na przykład nagromadzenie określeń skradzionych kul Plii 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 мозгую: не из-за тех ли **опор** егеря Илюху-то ухайдокали, а он – гончаков (...). Так мозгую (...), а все сходится: не иначе – точильщикиковы **клюшки** в тот раз погребли (...) [Соколов 1999, 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...³⁴. Podlegają one, podobnie jak inne elementy tekstu, mechanizmowi interferencji, np. w *Zaitylszczyźnie* Orina kąpie się w promieniach zorzy, jak w stawie, natomiast w *Opowieści lowieckiej* nadchodzący świt ukazany jest m.in. jako detronizacja Selene – bogini księżycy.

³⁰ Patrz np.: „(...) пошел этим шобером шуровать, то шарахнуло – полный кошмар” [Соколов 1999, 312].

³¹ 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” [Соколов 1999, 308]; „Я катил восвояст, и вихорь слезу вышибал, и она же катилась радостно” [Соколов 1999, 304].

³² Szczególnie ciekawą realizacją paralelizmu składniowego (czasami również semantycznego) są fragmenty powieści nawiązujące do stylu literackiego, który pojawił się w literaturze rosyjskiej w XIV–XV w. (tzw. „плетение словес”). Dmitrij Lichaczow pisał: „Плетение словес» основано на внимательнейшем отношении к слову: к его звуковой стороне (аллитерации, ассонансы и т.п.), к этимологии слова (сочетания однокоренных слов, этимологически одинаковые окончания), к тонкостям его семантики (сочетания синонимические, тавтологические и пр.), – на любви к словесным новообразованиям (...)” [Лихачев 1983–1994].

³³ Np. końcówka *-ue* zamiast *-be*: „Ведь, что такое несчастье и что такое счастье, когда задаться на миг? Несчастье – это если нет счастья, а счастье, Оря, это если несчастья нет” [Соколов 1999, 235]; zamiana zerowej końcówki fleksyjnej rzeczowników rodzaju żeńskiego w mianowniku, na końcówkę *-a/-я*: „Вечная Жизнь зашла” lub nadawanie takiej końcówki nieodmiennym rzeczownikom g.ż.: „мадама эта” [Соколов 1999, 327]; tworzenie błędnej formy mianownika l.mn. rzeczowników z supletywnym tematem: „все человеки” [Соколов 1999, 329], i in. Formę „чело́веки” można także potraktować jako przejaw archaizacji oraz przywołanie żartobliwego odcienia znaczeniowego [Кузнецов ред. 1998, 1470].

³⁴ Pisze o tym np. Дж. Смит [op. cit.].

Na pierwszy rzut oka poszczególne grupy rozdziałów w powieści Sokołowa bardzo się różnią, np. sposobem prowadzenia narracji (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 – Ili 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; 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 strukturę³⁵.

Świat powieści Sokołowa determinowany przez mechanizmy szeroko rozumianej gry³⁶, 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 interferencje³⁷ zmienia tekst w pulsujący „życiem” tygiel, generujący wciąż nowe znaczenia i możliwości interpretacji.

Literatura

- Gajda K., 2003, *Między piosenką a arcydziełem*, „Polonistyka”, nr 5, s. 260–266.
 Kopaliński W., 1993, *Słownik mitów i tradycji kultury*, wyd. czwarte, Kraków.
 Lebkowska A., 2004, *Pojęcie „fokusu” w narratologii – problemy i inspiracje*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin, s. 219–238.
 Nycz R., 1993, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa.

³⁵ „Ризома – фр. rhizome – специфич. форма корневища, не обладающая четко выраженным центральным подземным стеблем. Термин (...) разработан в кн. Ж. Делеза и Ф. Гваттари «Ризома» (...)» [Ильин, Цурганова ред. 1999, 262].

³⁶ W eseju *Ключевое слово словесности* Sokołow pisze: „(...) я произошел из той литературной среды, где как стократно важнее и лелеемей, нежели что” [Соколов 2007, 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” [Соколов – Профеев 1989, 198].

³⁷ Oczywiście w niniejszym artykule zostały omówione tylko niektóre rodzaje interferencji.

- Ślawiński J. (red.), 1998, *Słownik terminów literackich*, wyd. trzecie poszerz. i popr., Wrocław.
- Sobol E. (red.), 2002, *Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa.
- Sokołow S., 2000, *Міędzy пsem a wilkiem*, przeł. A. Bogusławski, Warszawa.
- Атрощенко А., 2010, *Орнаментализм в романе Саши Соколова „Между собакой и волком”*, [в:] *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 (Уусикирйо) Ленинградской области, с. 296–304.
- Бартон Джонсон Д., 1982, *Между собакой и волком. О фантастическом искусстве Саши Соколова*, „Время и мы”, н. 64.
- Брайнина Т. Д., 1996, *Языковая игра в произведениях Саши Соколова*, [w:] *Язык как творчество*, Москва, с. 276–283.
- Виноградов В. В., 1994, *История слов: около 1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связанных*, ответственный редактор Н. Ю. Шведова, Москва, [online] <http://wordhist.narod.ru/otcherk.html> [12.12.2012].
- Глэд Д., 1991, *Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье*, Москва, [online] <http://lib.rus.ec/b/202196/read> [7.07.2012].
- Зорин А., 1989, *Насылающий ветер*, „Новый мир”, н. 12.
- Ильин И. П., Цурганова Е. А. (ред.), 1999, *Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины*, Москва.
- Кашук Л. А., 1979, *Об особенностях зрелищного пространства в картинах Питера Брейгеля Старшего*, [в:] *Театральное пространство. Материалы научной конференции „Випперовские чтения – 1978”*, Москва, с. 98–113, [online] <http://ec-dejavu.ru/b/Bruegel.html> [10.12.2012].
- Кузнецов С. А. (ред.), 1998, *Большой толковый словарь русского языка*, Санкт-Петербург.
- Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н., 2003, *Современная русская литература: 1950–1990-е годы*, т. 2, Москва.
- Литературная энциклопедия: В 11 т.*, 1934, т. 8, ред. коллегия: П. И. Лебедев-Полянский, И. Л. Маца, И. М. Нусинов, В. М. Фриче, гл. ред. А. В. Луначарский, Москва, [online] <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le8/le8-3812.html> [11.10.2012].
- Лихачев Д., 1983–1984, *Предвозрождение в русской литературе*, [w:] *История всемирной литературы: В 8 томах*, Москва, т. 3, с. 461–468, [online] <http://feb-web.ru/feb/ivl/vl3/vl3-4613.htm> [12.12.2012].
- Ожегов С. И., Шведова Н. Ю., 1997, *Толковый словарь русского языка*, 4-е изд., доп., Москва.
- Саша Соколов – Виктор Ерофеев, „Время для частных бесед...”. *Диалог с нашими зарубежными соотечественниками*, „Октябрь”, 1989, н. 8, с. 195–202.

- Слово о полку Игореве*, 1975, перевод, комментарии и статьи А. Югова, переизд., Москва.
- СМИТ Дж., 2002, *Стихи в романе Саши Соколова „Между собакой и волком*, [в:] Дж. Смит, *Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике*, Москва, с. 357–373, [online] <http://akost.nm.ru/sas2.html> [12.09.2012].
- Соколов С., 2007, *Ключевое слово словесности*, [в:] С. Соколов, *Тревожная куколка*, Санкт-Петербург, с. 143–158.
- Соколов С., 1999, *Между собакой и волком*, [в:] С. Соколов, *Школа для дураков. Между собакой и волком*, Санкт-Петербург.
- Цветков А., 1999, *Уроки Меркатора*, [в:] С. Соколов, *Школа для дураков. Между собакой и волком*, Санкт-Петербург, с. 5–16.

INTERFERENCE AS A COMPONENT OF WRITING STRATEGY
IN SASHA SOKOLOV'S NOVEL *МЕЖДУ СОБАКОЙ И ВОЛКОМ*
(*BETWEEN DOG AND WOLF*)

S U M M A R Y

Sasha Sokolov's novel *Между собакой и волком* (*Between Dog and Wolf*) sustains a chain of stories and micro-stories built on interfering genre-aware language games, on all levels, from prosody to semantics. Thus a reader is seriously challenged by processuality and overt relativeness of the text meanings. She meets deep genre-mixing, multidimensional characters, settings and plot, ontologic and epistemic instability, alternating repetitions, shifting narrative instances and intertextual references. Sokolov avoids stable limits between fictional components of the 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.

e-mail: w.les@uwb.edu.pl