

**Aldona Borkowska**

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

## **Transformacja mitu o bohaterstwie w rosyjskiej współczesnej prozie wojennej**

Rosyjska literatura wojenna ma długie tradycje i sięga XII wieku, na który datuje się *Słowo o wyprawie Igora*. Nic dziwnego zatem, że aktywne uczestnictwo Rosji w konfliktach zbrojnych znalazło odzwierciedlenie w literaturze. Szczególną uwagą we współczesnym piarstwie rosyjskim, za jakie na potrzeby niniejszego artykułu uznajemy literaturę od czasów „pieriestrojki” do chwili obecnej, cieszą się teksty o Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej, którymi zainteresowanie wpisane jest w orientację patriotyczną narodu rosyjskiego. Tego samego nie można powiedzieć o kampaniach wojskowych w Afganistanie i Czeczenii, gdyż ich dotychczas należy nie oceniono.

Każda wojna rodzi własną literaturę. Jednak dopiero na kartach utworów Juri-ja Bondariewa, Georgija Bakłanowa, Konstantina Worobjowa, Wasyla Bykowa, Wiktora Astafiewa, Georgija Władimowa czytelnik mógł ujrzeć odmitologizowane oblicze wojny – krew, cierpienie i śmierć. W tzw. „lejtnantskiej prozie” główny akcent położono na dotarciu do „prawdy” o losie „prostego” żołnierza. Zdaniem Natana Lejdermana na pierwszy plan wysuwają się kryteria moralne – podstawowym miernikiem heroizmu staje się nie liczba zabitych wrogów, a uświadomienie sobie wartości istnienia. Główne miejsce zajęło nie tylko okraszone politycznymi i ideologicznymi tonami starcie pomiędzy radzieckimi żołnierzami a hitlerowcami, lecz także wewnętrzny moralny konflikt pomiędzy tymi, którzy znajdują się po tej samej stronie frontu [Лейдерман, Липовецкий 2003, 162–173]. Wojna, niczym papierek lakmusowy, stała się miarą człowieczeństwa. Zdaniem Walerii Pustowej zostawiła ona w świadomości narodu „образцы эпического героизма” [Пустовая 2015, 116].

Wojna niejako budzi w człowieku potrzebę bohaterstwa, wydobywa ją z wnętrza, w którym do tej chwili jest ukryta. Moment, w którym jednostka staje się bohaterem, w znaczący sposób przewyższa wartość jej dotychczasowego istnienia. Wojna pozwala pokonać nie tylko profaniczny czas i przestrzeń, lecz także odnieść zwycięstwo nad samym sobą w poprzednim, codziennym wcieleniu, odkrywając sakralny i duchowy wymiar istnienia. Taki model bohaterstwa wojennego

propagowała literatura okresu walki z hitleryzmem, która oparła się na schemacie, podkreślającym wyższość zbiorowego heroizmu żołnierskiego nad osobistymi przeżyciami jednostek. Jak zauważył Władimir Bieriezin:

Литература Отечественной войны по сути была литературой большой отечественной беды, в которой – и литературе и беде – участвовали все. „Лейтенантская проза” была по сути прозой людей, которые стали этими лейтенантами не по своей воле, а так – волею большой народной беды [Березин 2000, online].

Po 1945 roku nie pojawiło się rozliczenie z okrucieństwem wojny i określenie rzeczywistych strat, ponieważ przyniosła ona Rosjanom zwycięstwo, a jej uczestnicy i powojenna generacja przekonani byli o niezłomności Armii Czerwonej. Zdaniem Borysa Sokołowa „zwycięstwo stało się głównym powodem legitymizacji potęgi władzy sowieckiej i ustroju komunistycznego” [Sokołow 2013, 10]. Poznanie całej prawdy o tej wojnie nie było możliwe i to nie tylko z powodu cenzury oraz socrealistycznych dogmatów, lecz także pewnego zaprogramowania społeczeństwa, które zamiast odkrywać prawdziwe oblicze wojny woli karmić się mitami o niej<sup>1</sup>.

Okrucieństwo największej wojny XX wieku zniweczyło wiele prawd, postaw i idei. Nic dziwnego, że zmianom uległ także typ heroicznego wojaka. Warto zatem prześledzić zmiany w konstrukcji mitu bohatera wojennego na gruncie rosyjskim – od Wielkiej Wojny Ojczyźnianej do konfliktów zbrojnych w Afganistanie i Czeczenii. Za podstawę materiału badawczego posłużyły teksty prozaików aktywnie uczestniczących we współczesnych wojnach: Oleg Jermakow *Znak bestii* (*Знак зверя*, 1992), Zachar Prilepin *Patologie* (*Патологии*, 2004), Arkadij Babczenko *Dziesięć kawalków o wojnie* (*Десять серий о войне*, 2001).

Koncepcja bohaterstwa jako pokonywania trudów żołnierskiej codzienności leży u podstaw wielu utworów nurtu batalistycznego, w których wojna pokazana jest oczami żołnierza, niejako od środka. Jednak nie wszystkie teksty tego typu znalazły uznanie czytelnika. Publikacja powieści Wiktora Astafiewa *Przeklęci i zabici* (*Прокляты и убиты*, 1990–1994), obnażająca okrutne fakty życia frontowego, wywołała lawinę negatywnych opinii. Zarzuty dotyczyły głównie odmawiania

<sup>1</sup> „W oficjalnych publikacjach podczas wojny nie można było otwarcie pisać o konieczności wielkich ofiar po stronie sowieckiej. Dlatego w mitach o poległych bohaterach ich śmierć z reguły była usprawiedliwiona wysoką ceną, którą musieli za nią zapłacić wrogowie. Wszystkie mity sowieckie o bohaterach, którzy za cenę własnego życia przybliżali dzień zwycięstwa nad silniejszym wrogiem, w zasadzie nie zmieniły się przez kilka powojennych dziesięcioleci i wciąż wierzy w nie spora część narodu. (...) Podczas wojny ojczyźnianej [takie mity] odgrywały ważną rolę mobilizacyjną dla zjednoczenia społeczeństwa pod hasłem «Zwycięstwo albo śmierć!». Jednak te same mity odgrywały nie mniej istotną negatywną rolę, pomniejszając wartość życia ludzkiego w oczach dowódców wszystkich szczebli, zmuszając ich do poszukiwania zwycięstwa za wszelką cenę, nie licząc się z ofiarami” [Sokołow, 436].

narodowi bohaterstwa w walce z faszystowskim wrogiem. Rozgoryczony autor mówi: „Он (роман – А.В.) не понравится никому, особенно ветеранам. Своя война им не интересна, страшна, а та, какую им навязали и придумали, о ней они будут рассказывать с упоением!...” [Беликов 2004, 54]. W powieści syberyjski literat stworzył maksymalnie somatyczny świat cierpiącego, okaleczonego, ginącego ciała narodu. Wykorzystanie „ekspresjonistycznej bebechowatości”, jak określiła podobne tendencje w literaturze wojennej Maria Janion [2007, 76], pełniło ważną funkcję – miało być przestrożą. Należy pokazać całą przerażającą prawdę wojny tak, aby już nigdy się nie powtórzyła. „Мы не только с фашизмом воюем, мы воюем за то, чтобы уничтожить всякую подлость, чтобы после войны жизнь за земле была человеческой, правдивой, честной” [Бакланов 1989, 232] – mówi sierżant Motowiłow – bohater utworu *Piędź ziemi* (*Пядь земли*, 1959), autorstwa innego weterana – Grigorija Bakłanowa.

Postać bohatera Wielkiej Wojny, pomimo podkreślania zasług i męstwa walczących, miała również inne odcienie. W utworach, które opublikowano po XX Zjeździe KPZR, zdaniem Alicji Wołodźko-Butkiewicz „bohater batalistyki literackiej – żołnierz – odsłonił nowe swe oblicze. Zdjęto go z piedestału i wyposażono w cechy ludzkie, niekoniecznie ukazujące go w jasnym świetle, ale przydające mu autentyzmu” [Wołodźko 1983, 132]. Pojawiły się wówczas figury dezertersów, zdrajców, donosicieli, okazało się, że radziecki żołnierz nie zawsze ginie z patriotycznym okrzykiem na ustach, nieobce są mu strach i podłość. Motywacje postaci, zasiedlających karty wojennych utworów i dokonujące czynów kwalifikowanych jako heroiczne, nie w każdym wypadku były uzasadnione pobudkami poświęcenia życia za ojczyznę czy odniesienia zwycięstwa. Sierżant Mochnakow z opowieści Wiktora Astafiewa *Pasterz i pasterka* (*Пастух у пастушка*, 1967–1971–1989) decyduje się na pewną śmierć podczas walki, nie mogąc znieść okrucieństwa wojny i własnej wobec niej obojętności.

Dyskusje dotyczące „lejtnantskiej prozy” i „prawdy okopów”, pełne napięcia i sprzeczności, nie milkną do dzisiaj. Badacze prozy batalistycznej widzą w utworach młodych pisarzy o współczesnych wojnach echa literatury tamtego okresu, zwracają uwagę na autobiograficzny pierwiastek, charakterystyczny zarówno dla jednego, jak i drugiego pisarstwa. W momencie, kiedy z literackiego horyzontu odeszły instrumenty walki ideologicznej i elementy radzieckiej mitologii w rodzaju obrazów budowniczych nowego życia czy też zwycięzców, pokonujących wroga lub jakiegokolwiek przeszkody, zaczęto mówić o braku bohatera zdolnego do heroicznych wyczynów, potwierdzających autentyczność swego istnienia.

Na przełomie XX i XXI wieku zaczęły pojawiać się publikacje o wojnie w Afganistanie i konflikcie na Kaukazie, nierzadko pisane przez uczestników wydarzeń.

Weterani współczesnych wojen publikują również na portalu internetowym artofwar.ru, założonym w 1998 roku, który ma również własne czasopismo „Искусство войны”. Korpus narracji dotyczących afgańskiej i czeczeńskich kampanii jest dość obszerny. Jednak motywacja autorów zdaje się łączyć ich w całe pokolenie. Uczestnik obu wojen w Czeczenii, A. Babczenko wyznał: „Мы пытаемся донести ту войну, которую мы видели, не зализанную пропагандой версию, а то, что мы пережили сами” [Бабченко, online].

Wojna z hitlerowskimi Niemcami niosła w sobie idee obrony kraju przed wrogiem, poparte spełnianiem obowiązku wobec ojczyzny. Konflikty afgański i czeczeński nie posiadają podobnej specyfiki. Wedle słów krytyka „bohaterowie nowej prozy wojennej mają nowe stosunki z wojną” [Пустовая 2005, online]. Nie ma tutaj walczącego narodu. Jeśli wspomnieć utwory pisarzy, takich jak Wiktor Niekrasow, Jurij Bondariew czy Wiktor Astafiew, to wojna w nich przesycona była opisami „brudu, wszy, głodu, tchórzliwych dowódców i zbiorowego autorytetu „«wielkiego człowieka radzieckiego», który stał za plecami każdego żołnierza” [Джемаль, online]. Kwestia wojny bezsensownej, zatajonej przed obywatelami, okrytej tajemnicą wojskową, temat absurdu i braku akceptacji przenika niemal każdy utwór batalistyczny we współczesnym dyskursie literackim w Rosji. Uczestnicy lokalnych konfliktów znajdują się na cudzym terytorium, daleko od ojczyzny, na wrogiej ziemi. Nieudolnie dowodzeni i niedoinformowani nie widzą sensu w swoim tam przebywaniu.

Teksty obejmujące wydarzenia Wielkiej Wojny Ojczyźnianej również nie były pozbawione refleksji o niedorzeczności wojny. Jeśli przywołamy chociażby słowa poety Dmitrija Kedrina, dla którego żołnierz to „поденный рабочий завода страданий – войны” [Кедрин, online], czy też racyfistyczny utwór Bułata Okudźawy *Jeszcze pożyjesz* (*Будь здоров, школяр*, 1961), dochodzimy do wniosku, że refleksja na temat wojny jako katastrofy niosącej śmierć, kaleczącej ducha przemocą nie pojawiła się w ciągu ostatnich trzech dziesięcioleci. Nowe spojrzenie w prozie batalistycznej wynika raczej z braku idei, pozwalającej żołnierzowi zrozumieć swoją rolę na linii frontu. Brak jednoznaczności i uzasadnienia uczestnictwa we współczesnych lokalnych konfliktach pozbawiają żołnierzy celu, mogącego prowadzić ich do zwycięstwa. Teksty o antywojennym wydźwięku dalekie są od patriotycznego patosu. Uczestników nie karmi się imperialną ani bogoojczyźnianą propagandą, brakuje namysłu nad przyczynami konfliktu, czy dyskusji na tematy polityczne.

Jak zauważyła Walerija Pustowaja,

современный человек воспринимает войну абстрактно, в отвлечении от ее цели – защиты или нападения. Потому что цели эти из смыслообразующих идей превратились просто в вид стратегии: нападать или защищать – но ради чего? У новых войн идеи нет, и поскольку их нельзя оправдать, отгородившись от правды смерти и убийства верой в насущную необходимость конечной победы и промежуточных потерь, поскольку воин в ситуации новых битв оказывается безоружен. В произведениях молодых прозаиков обнажается хрупкость, нестойкость, одиночество человека перед лицом войны [Пустовая 2005, online].

Partycypant współczesnych działań wojennych kontempluje jedynie swoje odczucia, nie poddaje namysłowi zagadnień taktyki, walki z wrogiem i zwycięstwa. Najlepiej przeczekać wojnę w jakimś bezpiecznym miejscu, przetrwać za wszelką cenę do końca służby lub kontraktu.

Dla postaci współczesnej literatury batalistycznej ich zadaniem nie jest konieczność krwawej obrony ojczyzny ani nie są ambicjonalne cele bojowe. Nie ma tutaj mowy również o pełnych męstwa wyczynach i sławy zdobytej na polu walki. Czym jest zatem wojna dla jej współczesnych uczestników? Wydaje się, że pozostaje tylko jeden wariant – ekonomiczny. Można na niej zarobić. Wojna to praca, w ramach której należy nie bronić ojczyzny, a wykonać dla niej określone zadania militarne bez względu na ostateczny rezultat.

Zmianom podlega również obraz wroga, o którym żołnierze niewiele wiedzą, którego nie widują, nie spotykają i z którym nie walczą. Nierzadko wątpią w jego istnienie. Bohater Jermakowowskiego *Znaku bestii*:

стрелял, не зная, куда и в кого. Куда-то в кого-то. В того – кого нет. Как-то все так получается, пули где-то в пространстве поворачивают и возвращаются, где-то там, вверху, есть такой изгиб, и пули возвращаются. А базы никакой нет, и никаких духов нет. Они сами стреляют в себя [Ермаков, online].

Uczeni, zajmujący się psychologią wojny, twierdzą, że żołnierze większy strach czują wobec przeciwnika, którego nie mogą zobaczyć. „Незримый враг кажется сильнее, наделяется не присущими ему качествами” [Караяни, Караяни 2015, 107]. Brak wyraźnego obrazu nieprzyjaciela, przybierającego stereotypowe pejoratywne charakterystyki we współczesnej prozie wojennej, a wewnętrzne impulsy jego działania, portret psychologiczny są mało zrozumiałe i obojętne dla współczesnego żołnierza. Autentyczności wojennym utworom z pewnością dodaje fakt, iż ich autorzy sami brali udział w walkach, wachali przysłowiowy proch. Analizując korpus pisarstwa dotyczącego wojen czeczeńskich, Lidia Dowlietkirejewa zauważa:

„И в восприятии персонажей и их создателей она (война – А.В.) предстает как бесцельное, безыдейное, безусловное зло, где доминирующими чувствами становятся страх, одиночество и незащищенность” [Довлеткиреева 2008, online].

Pozbawione idei konflikty na wrogich terytoriach, niezdarne dowodzenie i niezrozumiałe działania redukują wojnę do fizjologii – trzeba zaspokoić głód, pragnienie, pokonać chłód i brud. A przede wszystkim należy przeżyć. Praktycznie w każdym utworze nurtu batalistycznego pojawiają się motywy pragnienia życia i strachu przed śmiercią. Należy podkreślić, że podobnego rodzaju wyznania nie dominowały w narracjach dotyczących wojny z faszyzmem. Badacz prozy wojennej, Denis Aristow zauważył:

„Лейтенантская проза” через использование табуированной натуралистической образности преодолевала картинное, ритуально-сакральное представление людей о смерти, отражая диалектическую взаимосвязь героического и трагического. Гуманистический пафос был ядром художественной парадигмы „лейтенантской прозы”, в которой ситуация войны выступала как нравственно-этическая проверка человека [Аристов 2013, 8].

Bohater współczesnej prozy wojennej pogrążony jest we własnych przeżyciach i doświadcza silnego doznania wyobcowania z przestrzeni konfliktu w związku z tym, że nie łączy go z nim ani ideologia, ani cel, ani światopogląd. W centrum uwagi znajduje się historia człowieka na granicy życia i śmierci, który zdaniem D. Aristowa odczuwa wojnę jako:

насилие над своей человеческой природой. В этих условиях решение экзистенциальных вопросов оказывается выше морали, самосохранение – выше подвигов и героизма. Подчеркнуто негероическое видение войны „лейтенантской прозой” в современной прозе о войне сменяется тотальной дегероизацией [Аристов 2013, 8].

Mechanizm walki ze strachem przed śmiercią podczas wojny może opierać się na pragnieniu odwetu, spełnieniu patriotycznego obowiązku lub na instynkcie przetrwania. Wola przeżycia i uniknięcia śmierci tak wyraźnie odcisnęły piętno na świadomości protagonisty *Patologii Z. Prilepina*, że dawały o sobie znać jeszcze kilka lat po zakończeniu działań zbrojnych. Jegor nie wslawił się bohaterstwem podczas wojny, ale w czasie pokoju ofiarnie uratował przed utonięciem kilkuletniego chłopca.

Paniczna, wszechogarniająca trwoga towarzyszy żołnierzom nieustannie, przy czym nie zawsze związana jest z bezpośrednim udziałem w walce.

We współczesnych narracjach wojennych, dominuje strach o charakterze fizjologicznym związany z niepewnością i nieokreślonością rzeczywistości, w której się znaleźli. Na pierwotne fizjologiczne pojmowanie wojny zwrócił uwagę A. Babczenko:

Не воевавшему человеку нельзя рассказать про войну – не потому, что он глуп или непонятлив, в просто потому, что у него нет таких органов чувств, которыми можно ее понять. Это то же самое, как мужчине не дано выносить и родить ребенка [Грешнов 2006, online].

Wskutek niedostatku informacji o podejmowanych przez dowództwo działaniach, o planowanych operacjach i posunięciach, wojacy ufają jedynie instynktom, polegając na swojej wyobraźni i doświadczeniu somatycznym. „Геройство здесь – это не преодоление внешних обстоятельств – врагов, а онтологическое путешествие к обретению собственного «я» через преодоление своей естественной – «тварной» – сущности?” [Аристов 2012, 33] – utrzymuje D. Aristow.

Postacie, zasiedlające wojenne utwory, znajdują różne sposoby na pokonanie lęku przed śmiercią, będącym hamulcem wszelkich, nie tylko heroicznych, zachowań. Jeden z nich kryje się w lejącym się strumieniami alkoholu, który pomaga uporać się z obezwładniającym strachem, wybawia od nagromadzonych uczuć i dojmującego przygnębienia. Bohaterowie *Patologii* prezentują szczególnie nabożny stosunek do spirytualiów. „Wódka, szczęście moje, kochaneczka. Gorzka moja słodycz. Dusza moja przejrzysta” [Prilepin 2010, 63]. Rozpacz wywołuje zmarnowana okazja do wypitki. „Połowa już się wylała. Budzi się we mnie żal. Żal, specyficzne rosyjskie uczucie: śmiertelny żal po stracie wódki” [Prilepin 2010, 120]. Alkohol, nazwany przez Jekaterinę Tarlewą trzecim, obok ziemi i wody, żywiołem narracji Zachara Prilepina [Тарлева 2008, online], nie tylko zabija strach, lecz także staje się przyczyną wielu nieszczęść i licznych wypadków po rosyjskiej stronie konfliktu. Nie rzadziej używaną substancją „znieczulającą” są narkotyki, szczególnie haszysz i marihuana. W powieści O. Jermakowa czytamy:

Давай, братан, пыхни, чего ты, это не страшно, хорошо, лучше водки, от водки ты просто как будто уставший, язык еле ворочается, руки как крюки, а... Э, от водки весело. Ну, от косячка-то веселей, и главное, видения бывают... давай, братан, разок – не пожалеешь [Ермаков, online].

Dla uczestników wojny w Afganistanie i częściowo w Czeczenii, o ile nie zgłosili się jako najemnicy, nie mniejszym niż działania militarne źródłem strachu była żołnierska „fala”. Z narracji wojennych wyłania się przerażający obraz radzieckiego, a później i rosyjskiego wojska, w którym królują prawa dżungli.

Nasza armia jest robotniczo-chłopska, doprowadzona do rozpaczycy wieczną biedą, zezwierzęcona głodem, bez mieszkań, oberwana i bita przez wszystkich na odlew niezależnie od rangi, pozbawiona praw – nie armia, lecz horda, która przejęła od przestępców i lumpów wszystko, co najgorsze, cały ten burdel, i rządzi się wilczymi prawami [Babczenko 2009, 197]

– grzmi demaskatorskim tonem A. Babczenko. Osamotnieni w walce z chorym systemem wojacy nie mają sił ani motywacji, by wzorowo służyć ojczyźnie.

Dowództwo przypomina sobie o żołnierzach tylko wtedy, kiedy kładą nas setkami. Po jakimś kolejnym szturmie zawsze ustawiają nas na placu boju i gadają, jacy z nas bohaterowie. A potem przez dwa albo trzy dni dają normalne jedzenie. Potem znów zaczyna się niedogotowana sieczka bez smaku na śniadanie i wpierdol na obiad [Babczenko 2009, 200].

Przeciwstawienie się „fali” żołnierskiej, hołdującej swego rodzaju kodeksowi zachowań i zasad, którego naruszenie wiąże się nieuchronnie z przemocą fizyczną, jest niemożliwe poprzez zakorzenioną w niej hierarchiczność. Próby podjęte chociażby przez Gleba, protagonistę *Znaku bestii* kończą się poważnymi urazami i ostatecznym pogodzeniem się bohatera z panującym złem.

После этого Глеб внутренне сломался и подчинился закону зла, которые диктовались этим миром смерти и небытия. Он постепенно теряет человеческие черты, превращаясь из Глеба в Черепаху, в потом в Черепа, из человека в зверя. Так же, как и других, война отменила его своим клеймом, поставила на нем знак зверя [Аристов 2010, 33].

„Fala” niszczy każdy przejaw indywidualizmu, jak zauważyła W. Pustowaja: „армия роет человека изнутри, разминает его до состояния обезволенного «пластилина цвета хаки». Сбривает особые приметы, равняет под одно” [Пустовая 2005, online]. Trudno mówić w takich okolicznościach o duchu walki, braterstwie czy przyjaźni. W obliczu totalnej samotności, bez poczucia przynależności do jakiegoś kolektywu, żołnierze zamykają się we własnym świecie, nie pragnąc dzielić go z nikim innym. A. Babczenko pisze:

Nie ma braterstwa broni. Remarque kłamał. Grzejemy się teraz wzajemnie ciepłem swoich ciał, ale i tak każdy jest sam. Jedyne, co nas łączy, to wojna. Zabijanie ludzi i śmierć towarzyszy. W przyszłości nie będziemy chcieli się oglądać. Już to wiemy. Trudno spotkać się z człowiekiem, który znał cię wtedy, kiedy byłeś zwierzęciem [Babczenko 2009, 184].

Zgoła inną postawę prezentowali weterani Wielkiej Wojny, którzy z wielką atencją podchodzili do spotkań z frontowymi kolegami, traktując je jak okazję do powracania pamięcią do wspólnych doświadczeń z młodości, naznaczonej co prawda piętnem śmierci, ale jednocześnie łączącej ich w jedno pokolenie.

Zgodnie z ustaleniami Wasilija Piwojewa „феномен «героизма» связан с двумя крайностями: защитой «своих» и убийством «чужих», в соответствии с мифологической аксиологией убить «своего» – преступление, убить «чужого» – подвиг” [Пивоев, online]. Tyle że w dzisiejszej prozie batalistycznej trudno rozstrzygnąć, kto „swój”, a kto wróg. Mit męznego bohatera wojennego, obecny w świadomości narodu i literaturze rosyjskiej od wieków, zaczął podlegać dekonstrukcji, zapoczątkowanej w prozie dotyczącej Wielkiej Wojny Ojczyźnianej. Podsumowując, należy stwierdzić, że w najnowszym piśarstwie batalistycznym owa tendencja nasiliła się, sprowadzając wojnę do bezideowego królestwa instynktów, zdeheroizowanej rzeczywistości, w której rządzi niekończący się kołowrót przemocy, gdzie żołnierz staje się obojętnym najemnikiem lub ofiarą traumatycznych doświadczeń, zadających gwałt jego ludzkiej naturze.

### Bibliografia

- Aristov Denis. 2010. „*Окопная правда*” – вчера и сегодня. „Филологический класс” № 23: 30–35 [Аристов Денис. 2010. „*Окопная правда*” – вчера и сегодня. „Филологический класс” № 23: 30–35].
- Aristov Denis. 2012. *Концепция героического в прозе Захара Прилепина (роман „Патологии”)*. „Известия Уральского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки” № 2 (102): 26–36 [Аристов Денис. 2012. *Концепция героического в прозе Захара Прилепина (роман „Патологии”)*. „Известия Уральского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки” № 2 (102): 26–36].
- Aristov Denis. 2013. *Russkaâ batal'naâ proza 2000-h godov: tradicii i transformacii*. Avtoref. na soisk. uč. step. kand. fil. nauk. Perm'. (online) [http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2013/aristov\\_21\\_03\\_13.pdf](http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2013/aristov_21_03_13.pdf) (dostęp 14.07.2018) [Аристов Денис. 2013. *Русская батальная проза 2000-х годов: традиции и трансформации*. Автореф. на соиск. уч. степ. канд. фил. наук. Пермь. (online) [http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2013/aristov\\_21\\_03\\_13.pdf](http://www.psu.ru/files/docs/autoreferaty/2013/aristov_21_03_13.pdf) (дostęp 14.07.2018)].
- Babčenko Arkadij. *Оружие больше не возьму никогда*. (online) [http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/entertainment/newsid\\_7326000/7326574.stm](http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/entertainment/newsid_7326000/7326574.stm) (dostęp 15.05.2018) [Бабченко Аркадий. *Оружие больше не возьму никогда*. (online) [http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/entertainment/newsid\\_7326000/7326574.stm](http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/entertainment/newsid_7326000/7326574.stm) (дostęp 15.05.2018)].
- Babczenko Arkadij. 2009. *Dziesięć kawalków o wojnie*. Tłum. Romanowska K. Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- Baklanov Grigorij. 1989. *Pád' zemli*. Moskva: Izdatel'stvo Sovetskij pisatel' [Бакланов Григорий. 1989. *Пядь земли*. Москва: Издательство Советский писатель].
- Belikov Ūrij. 2004. *On zloe vremâ v dušu ne vpustil*. „Den' i noč'" № 1–2: 54 [Беликов Юрий. 2004. *Он злое время в душу не впустил*. „День и ночь” № 1–2: 54].

- Berezin Vladimir. 2000. *Literatura i vojna*. „Znamâ” № 5. (online) <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/5/konf-pr.html> (dostup 20.06.2018) [Березин Владимир. 2000. *Литература и война*. „Знамя” № 5. (online) <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/5/konf-pr.html> (доступ 20.06.2018)].
- Dovletkireeva Lidiâ. 2008. „*Možet to, o čem oni mogli by rasskazat', sliškom užasno?*” *Vojna v Čečne: parallel'nyj vzglád iznutri*. „Družba narodov” № 7. (online) <http://magazines.russ.ru/družhba/2008/7/do14.html> (dostup 9.07.2018) [Довлеткиреева Лидия. 2008. „*Может то, о чем они могли бы рассказать, слишком ужасно?*” *Война в Чечне: параллельный взгляд изнутри*. „Дружба народов” № 7. (online) <http://magazines.russ.ru/družhba/2008/7/do14.html> (доступ 9.07.2018)].
- Džemal' Orhan. 2005. *Narod-Špana i vtorââ čečenskaâ*. (online) <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/patologii/versia.html> (dostup 9.04.2016) [Джемаль Орхан. 2005. *Народ-Шпана и вторая чеченская*. (online) <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/patologii/versia.html> (доступ 9.04.2016)].
- Ermakov Oleg. *Znak zverâ*. (online) [http://royallib.com/book/ermakov\\_oleg/znak\\_zverya.html](http://royallib.com/book/ermakov_oleg/znak_zverya.html) (dostup 11.07.2018) [Ермаков Олег. *Знак зверя*. (online) [http://royallib.com/book/ermakov\\_oleg/znak\\_zverya.html](http://royallib.com/book/ermakov_oleg/znak_zverya.html) (доступ 11.07.2018)].
- Grešnov Andrej. 2006. *A. Babčenko. „Operaciâ «žizn'» prodolžaetsâ...”*. „Art of War” № 1. (online) [http://artofwar.ru/a/almanah/text\\_0230.shtml](http://artofwar.ru/a/almanah/text_0230.shtml) (dostup 15.05.2018) [Грешнов Андрей. 2006. *А. Бабченко. „Операция «жизнь» продолжается...”*. „Art of War” № 1. (online) [http://artofwar.ru/a/almanah/text\\_0230.shtml](http://artofwar.ru/a/almanah/text_0230.shtml) (доступ 15.05.2018)].
- Janion Maria. 2007. *Placz generala. Eseje o wojnie*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Karaâni Aleksandr, Karaâni Ŭliâ. 2015. *Strah na vojne: destruktivnyj faktor ili psihologičeskij resurs?* „Rossijskij psihologičeskij žurnal” № 1, T. 12: 100–114 [Караяни Александр, Караяни Юлия. 2015. *Страх на войне: деструктивный фактор или психологический ресурс?* „Российский психологический журнал” № 1, T. 12: 100–114].
- Kedrin Dmitrij. 1941. *Soldat*. (online) <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=13556> (dostup 20.06.2018) [Кедрин Дмитрий. 1941. *Солдат*. (online) <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=13556> (доступ 20.06.2018)].
- Lejderman Natan, Lipoveckij Mark. 2003. *Sovremennaâ russkaâ literatura: 1950–1990-e gody v 2 tomah*. T. 1. Moskva: Izdatel'skij centr „Akademiâ” [Лейдерман Натан, Липовецкий Марк. 2003. *Современная русская литература: 1950–1990-е годы в 2 томах*. T. 1. Москва: Издательский центр „Академия”].
- Pivoev Vasilij. „*Svoj*” protiv „*čужih*” (*Problema geroâ v russoj kul'ture*). (online) <http://www.podmel.ru/svoj-protiv-čужih/page-1.html> (dostup 22.06.2018) [Пивоев Василий. „Свой” против „чужих” (*Проблема героя в русской культуре*). (online) <http://www.podmel.ru/svoj-protiv-čужih/page-1.html> (доступ 22.06.2018)].
- Prilepin Zachar. 2010. *Patologie*. Tłum. Buchalik M. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Pustovaâ Valeriâ. 2005. *Čelovek s ruž'em: smertnik, buntar', pisatel'*. „Novyj mir” № 5. (online) [http://www.magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2005/5/ru9.html](http://www.magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/5/ru9.html) (dostup 15.05.2018) [Пустовая Валерия. 2005. *Человек с ружьем: смертник, бунтарь, писатель*. „Новый мир” № 5. (online) [http://www.magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2005/5/ru9.html](http://www.magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/5/ru9.html) (доступ 15.05.2018)].
- Pustovaâ Valeriâ. 2015. *Ŭrkaâ citadel'. Pisatel' boâšov i režisser Šahnazarov ob istokah voinskogo geroizma*. W: *Velikaâ legkost'. Očerki kul'turnogo dviženia*. Pustovaâ Valeriâ. Moskva: RIPOL klassik [Пустовая Валерия. 2015. *Юркая цитадель. Писатель Бояшов и режиссер Шахназаров об истоках воинского героизма*. W: *Великая легкость. Очерки культурного движения*. Пустовая Валерия. Москва: РИПОЛ классик].
- Sokołow Borys. 2013. *Prawdy i mity Wielkiej Wojny Ojczyźnianej 1941–1945*. Tłum. Stroganowa J., Sawinkow A. Kraków: Wydawnictwo Bellona.

- Tarleva Ekaterina. 2008. *Zachar Prilepin. Patologii*. (online) <http://www.proza.ru/2008/11/12/497> (dostęp 9.06.2018) [Тарлева Екатерина. 2008. *Захар Прилепин. Патологии*. (online) <http://www.proza.ru/2008/11/12/497> (дostęp 9.06.2018)].
- Wołodźko Alicja. 1983. *Motyw dezertera w literaturze radzieckiej o Wielkiej Wojnie Narodowej (ewolucja postaci)*. W: *Postać w literaturze rosyjskiej XX wieku (analizy i przekroje)*. Red. Poręba S. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

### Summary

#### Transformation of the myth of heroism in Russian contemporary war prose

Contemporary “war prose” contains works on both the Second World War and the subsequent conflicts in Afghanistan and Chechnya. The aim of the article is to analyse the changes of the war hero myth in autobiographical texts of the wars’ participants. Among the authors are Oleg Yermakov, Zachar Prilepin, Arkady Babchenko. As we find out, the contemporary “war narrative” is interwoven with the lack of ideology and patriotic pathos. A soldier fails to accept his war; moreover, he questions the authorities in their decision to break out the military conflict. In these conditions, it is difficult to make heroic acts and sacrifice for the good of the homeland.

**Key words:** war, hero, heroism, war prose, contemporary literature

Kontakt z Autorką:  
aldbor@interia.pl



**Maria Dzienisiewicz**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **Metafora synestezyjna w rosyjskich tekstach krytyki muzycznej**

### **1. Wprowadzenie**

W *Słowniku poetologicznym* [Kozłowska, online] czytamy, że *synestezją* określany jest termin stosowany przez przedstawicieli rozmaitych dziedzin nauki. Odsyła on do całej gamy mniej lub bardziej pokrewnych zjawisk, których wspólny fundament stanowi zasada intersensualności. Synestezja to, najogólniej mówiąc, twórczy „dialog zmysłów”. *Słownik terminów literackich* podaje, że *synestezja* (z greckiego: *syn* – razem, oraz *aisthesis* – postrzeganie, odczuwanie) to środek artystyczny, w ramach którego „pewne doznania zmysłowe są przedstawiane w kategoriach właściwych innym zmysłom” [*Słownik terminów literackich* 2008, 551]. Termin *synestezja* wskazuje na amalgamat zjawisk polegających na przemieszaniu zmysłów – pojmowanych, w zależności od przyjmowanej perspektywy badawczej, jako ośrodki cerebralne, domeny kognitywne, językowe pola semantyczne bądź fizyczne kanały komunikacyjne [Kozłowska, online].

Synestezja w literaturze jest środkiem stylistycznym polegającym na przypisywaniu jakiemuś zmysłowi wrażeń odbieranych innym zmysłem. W przypadku opisów wrażeń związanych z odbiorem, wykonywaniem czy tworzeniem muzyki powszechnym zabiegiem literackim staje się metafora opisująca doznania zmysłowe, a zatem metafora synestezyjna. Sformułowania takie jak *miękki dźwięk*, *ciemne brzmienie*, *metaliczny tembr* posłużyć mogą jako przykłady tego typu przenośni, charakteryzujących wrażenia zmysłowe.

W charakterze przykładu metaforycznego opisu, w którym rozpoznajemy synestezyjne skojarzenia, można przytoczyć wypowiedź Oliviera Messiaena (1908–1992), francuskiego kompozytora, który tak tłumaczy proces przekształcania wrażeń wzrokowych w akustyczne i odwrotnie:

Kiedy słucham muzyki, a nawet kiedy czytam partyturę, widzę kolory odpowiadające dźwiękom. Są to barwy poruszające się razem z muzyką, zmieniające się w zależności od zmiany rejestrów, oktaw, pozycji, transpozycji, instrumentacji, tempa i siły brzmienia [Kaczyński 1984, 16].

Proces tworzenia swojego dzieła *Les petites Liturgies* kompozytor opisuje dalej następująco:

*Les petites Liturgies* zostały skomponowane jak witraż. Wielobarwne migotanie osiągnięto tu za pomocą odpowiednich barw rytmicznych, zwłaszcza kanonów rytmicznych, niezależnych od muzyki, za pomocą barw modalnych, zwłaszcza modi nakładanych na siebie w polimodalnych splotach, i wreszcie za pomocą barw instrumentalnych. Wszystkie te barwy, zmieszane ze sobą, tworzą tęczę brzmieniową (...). Dźwięki, brzmienia i rytmy jednoczą się, aby wylać z siebie potok błękitu bądź potok czerwieni, bądź potok fioletu. Nie wymieniłem zielonego, pomarańczowego, żółtego, gdyż słyszę ten utwór w kolorze błękitno-fioletowo-czerwonym [Kaczyński 1984, 21–22].

O. Messiaen nie był jedynym artystą, dokonującym prób łączenia w swej twórczości dźwięków z barwami. Już w XVI wieku włoski malarz Giuseppe Arcimboldo eksperymentował z oddawaniem na płótnie dźwięków, stosując odrębne kolory dla poszczególnych głosów kompozycji muzycznej. W ten sposób pracował nad powiązaniem koloru, dźwięku i światła. Warto też przywołać postać Athanasiusa Kirchera, który wsławił się jako twórca teorii przeprowadzającej analogię między skalą barw i dźwięków, francuskiego jezuitę Louisa Bertranda Castela, który zdziwił świat tworem audiowizualnym o nazwie *clavecin oculaire* [Stępień-Kutera 2007, 21], czy rosyjskiego kompozytora Aleksandra Skriabina, autora poematu *Prometeusz*, w którym główną rolę miał odgrywać fortepian świetlny (zamiast dźwięków „wydający” barwy). Z kolei Eugene Delacroix zwraca uwagę na *tendance musicale* w swojej twórczości. Dążność ta, określona tendencją muzyczną w malarstwie Delacroix, wyrażała się ostatecznie poprzez syntezę barwną, a jako inspiracja do jej uzyskania służyły dzieła dawnych mistrzów (Veronese, Rubens, Van Dyck) [Starzyński 1965, 60–61]. Władimir Nabokow posiadał dar doświadczenia wrażeń kolorystycznych podczas słuchania i artykulacji głosek reprezentujących poszczególne litery alfabetu [Ginter 2015, okładka]. Znany synestetykiem był Wasyl Kandyński, o czym świadczą jego przemyślenia na temat temperatury i dźwięku linii prostej:

Najprostszą formą linii prostej jest linia pozioma. W ludzkiej wyobraźni odpowiada ona linii lub płaszczyźnie, na której człowiek stoi lub porusza się. Linia pozioma jest więc chłodną [z powodu pewnej pasywności], dźwigającą podstawą, która może być płasko przedłużona w obu kierunkach. Płaskie rozpościeranie się i chłód to podstawowy wyraz [dźwięk] tej linii; można by ją zatem określić jako najzwięźlejszą zimną formę ruchu w nieskończoność. Całkowitym jej zewnętrznym i wewnętrznym przeciwieństwem jest prostopadła do niej linia pionowa, wraz z którą w miejsce rozlewności pojawia się aktywny wymiar wysokości, a wyraz chłodu zastąpiony jest przez jej podwyższoną temperaturę. Linia pionowa jest więc najzwięźlejszą ciepłą

formą ruchu w nieskończoność. Trzecim typowym rodzajem linii jest przekątna, która w swej zasadniczej postaci odchyła się od obu poprzednich o taki sam kąt i przez to ma jednakowe powinowactwo z obiema, co przesądza o jej wewnętrznym wyrazie [dźwięku] – równomiernym połączeniu tendencji zimnych i ciepłych. Jest to więc najzwięźlejsza zimno-ciepła forma możliwości ruchu w nieskończoność [Kandyński 1986, 57–58].

W dalszej części swej analizy elementów malarskich W. Kandyński wskazuje na zależności pomiędzy ostrością kątów a ich barwą: kąt prosty postrzega jako czerwony, kąt ostry jako żółty, a kąt rozwarty jako mający błękitne zabarwienie [Kandyński 1986, 74].

Aleksandra Rogowska zwraca uwagę na to, iż zjawisko synestezji występuje wtedy, gdy jednomodalny bodziec zmysłowy wywołuje mimowolnie jednoczesne wrażenie w dwu lub więcej modalnościach zmysłowych, np. słysząc dźwięk, osoba z synestezją widzi kolor [Rogowska 2002a, 465]. Pojęcia *jednomodalny*, w odniesieniu do pojedynczego zmysłu, oraz *międzymodalny*, w odniesieniu do relacji między zmysłami, zostaną wykorzystane w niniejszym artykule.

Jednakże synestezja odnosząca się do dźwięku (zmysłu słuchu) i barwy (zmysłu wzroku) (przez psychologów nazywana barwnym słyszeniem; *audition colorée*) nie jest jedynym typem „dialogu zmysłów”. Wśród zjawisk synestezyjnych zaobserwować można różnorodne krzyżowanie się wrażeń zmysłowych, takich jak np. wzrokowo-dotykowe, wzrokowo-smakowe, słuchowo-dotykowe i inne. Daje to możliwość powstania różnorodnych metafor synestezyjnych zarówno międzyzmysłowych (dalej: międzymodalnych), jak i metafor dotyczących jednego ze zmysłów. W zaprezentowanej niżej analizie zostaną przedstawione metafory synestezyjne międzymodalne oraz jednomodalne.

## 2. Analiza metafor synestezyjnych

W niniejszym artykule omówiono przykłady metafor synestezyjnych, zaczerpniętych z recenzji muzycznych pisanych w języku rosyjskim. Recenzje te prezentują koncerty, festiwale, recitale oraz inne znaczące wydarzenia w świecie muzyki klasycznej, które odbyły się w latach 1992–2017. Zostały one zaczerpnięte ze zbioru *musiccritics.ru.*, zgromadzonego przez Piotra Pospiełowa, rosyjskiego krytyka muzycznego. Teksty, z których wyekscerpowano przykłady metafor synestezyjnych, opisują wykonania solistów-instrumentalistów (m.in. Jewgienija Kissina, Gidona Kremiera, Natalii Gutman, Grigorija Sokołowa, Hélène Grimaud, Jurija Baszmieta, Michaiła Pletniowa, Władimira Aszkenazi). Celem analizy jest

prezentacja utworzonej typologii metafor synestezyjnych. Jednostki leksykalne podzielono na dwie grupy metafor: metafory synestezyjne międzymodalne oraz metafory synestezyjne jednomodalne, które z kolei podzielono według czterech głównych kategorii, odpowiadających ludzkim zmysłom: słuchu, wzroku, dotyku, smaku.

## 2.1. Metafory synestezyjne międzymodalne

Jak wspomniano na wstępie, ten typ metafory synestezyjnej odnosi się do relacji między zmysłami: słuchu, wzroku, dotyku, smaku. Poniżej przedstawiono te konfiguracje wrażeń zmysłowych, którymi posłużono się w wyżej wspomnianych recenzjach.

### Metafory synestezyjne międzymodalne dotyczące zmysłów słuchu i wzroku

1. Такого **кристального**, такой высокой степени очистки фортепианного **звука** мне не приходилось слышать давно [(online) <http://musiccritics.ru/?readfull=3803>].
2. И снова удивляет **звук** – **прозрачный**, мягкий, небольшой, уютный, как будто это пальчиковые куклы играют и печалются под звуки развернутых мрачных предчувствий Шуберта [<http://vremya.ru/2008/212/10/217052.html>].
3. **Оттенками звука** молодой виртуоз владеет бесподобно – у него есть десятки разных нюансов пиано и мощное, выровненное форте [<http://www.pressreader.com/russia/vedomosti/20051214/281749854762427>].
4. Альтовая краска светилась салонной томностью, **прозвучали** хрупкие **прозрачные** начальные **фразы** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3729>].
5. Соната Прокофьева редко **звучит** так строго и **прозрачно** [<http://vremya.ru/2002/191/10/28157.html>].
6. Шорох шелковой виртуозности, **прозрачный мекфистофелевский лепет**, наполнявший длинные, мягко и монотонно вздыхающие фразы, уже расталкивал этот бледнеющий мир изнутри [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].

Jak wynika z powyższych przykładów, znaczna część metafor odnosi się do dźwięku instrumentu (fortepianu i altówki) określanego najczęściej jako *прозрачный*. Warto podkreślić, iż w jednym przypadku określenie to występuje w połączeniu ze słowami: *мягкий, небольшой, уютный*, a więc jego *прозрачность* jest postrzegana jako przyjemna dla słuchacza. W innym kontekście *прозрачный* występuje w połączeniu z określeniem *строго*, jego *прозрачность* więc będzie dla odbiorcy czymś nieprzyjemnym, surowym.

7. В его **бесплотном пиано** будто уже содержится завернутое во фланель форте [<http://teacrit.ru/?readfull=3230>].
8. Однако сквозь прихотливо выстроенную призму модернистского стиля романтический текст **слышался** еще **яснее** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3528>].
9. О такой просчитанной и с **тихим блеском** выполненной ансамблевой динамике многие могут только мечтать [<http://musiccritics.ru/?readfull=3528>].

Interesującą przenośnią jest określenie *piano* (gry w dynamice piano, a więc cicho) *bezcielesnym* (*бесплотное пиано*), co sugeruje kunszt wykonawcy, umiającego wydobyć tak ciche brzmienie z fortepianu.

### Metafory synestezyjne międzymodalne dotyczące zmysłów słuchu i dotyku

1. Куда-то пропал „Камнепуть” с чугуновой рамой. Изничтожились его тембры – никакая середина, блестящий пустой верх, оперный теноровый регистр, **стальные басы** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3811>].
2. Григорий Соколов играл Сюиту in G на рояле, но думал и про клавиесин – фортепианные басы иногда гудели как из **поцарапанного** клавиесинного **зева** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3803>].
3. В его бесплотном пиано будто уже содержится **завернутое во фланель форте** [<http://teacrit.ru/?readfull=3230>].
4. **Сухой звук** виолончели не смог выбиться на поверхность из-под подушки оркестрового брака [<http://musiccritics.ru/?readfull=2865>].
5. Тирания плетневского совершенства как-то ослабилась, но остались **суховатая** отчетливость **звuka**, подчеркнутая рельефность формы и вообще вся та „технология”, которая приводила в восторг одних и отторгала других [<https://www.kommersant.ru/doc/72158>].
6. Так что **хрустальный** моцартовский **минор** в долгожданном и хорошо разрекламированном изложении показался странной шуткой [<http://vremya.ru/2002/197/10/28449.html>].
7. Концерт, обычно **чеканящийся по металлу**, Кисин превращает в пишущуюся по свежей штукатурке фреску [[http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/6631/](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/6631/)].
8. Обращал на себя внимание **звук** даже не скрипки, но виолончели – нарядный, но не **бархатный**, какой-то **ершистый** [<http://vremya.ru/2008/222/10/218052.html>].
9. Сдержанная речь сонаты си-бемоль-мажор в исполнении Кисина удивляла (...) одержимостью всеми мельчайшими изгибами и поворотами **певучего легато** [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].
10. Но шорох шелковой виртуозности, прозрачный мефистофелевский лепет, наполнявший длинные, **мягко** и монотонно **вздыхающие фразы**, уже расталкивал этот бледнеющий мир изнутри [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].

Wśród metafor synestezyjnych międzymodalnych dotyczących zmysłu słuchu i dotyku na uwagę zwraca połączenie zmysłu słuchu oraz temperatury (którą można zakwalifikować jako odczucie związane ze zmysłem dotyku):

11. Когда Брендель играет Гайдна (фа-минорные вариации), тот, не теряя в простоте лексики и пропорций, **звучит тепло** и мечтательно, как детская колыбельная [<http://vremya.ru/2008/212/10/217052.html>].
12. Когда на сцене появляется Моцарт (Соната фа-мажор, KV533), прекрасная ювелирная техника вдруг вырисовывает фактурные, **теплые**, гобеленовые, уютные, как будто комнатные **звуковые пространства** [<http://vremya.ru/2008/212/10/217052.html>].

#### **Metafora synestezyjna międzymodalna dotycząca zmysłów smaku i wzroku**

1. Солисту Плетневу достался Лист – со всей своей **аппетитной пестротой**, шумной концертностью и милой недалекостью [<http://vremya.ru/2000/147/10/2358.html>].

#### **Metafora synestezyjna międzymodalna dotycząca zmysłów słuchu i smaku**

1. Да, желающим **вкусить** рахманиновской весенней полетности и **звукового парения** стоило обратиться в другое место [<http://teacrit.ru/?readfull=3230>].

#### **Metafory synestezyjne międzymodalne dotyczące zmysłów dotyku i wzroku**

1. В своем обычном созерцательном духе он останавливал и снова запускал время, превращая его в **железную геометрию построений** и особенно пауз [<http://vremya.ru/2003/234/10/87319.html>].

Warto zwrócić uwagę na przykład metafory synestezyjnej związanej z temperaturą (dotyk) i wzrokiem:

2. Моцарт в его исполнении утратил привычный романтический флер (...), обретя взамен **холодный блеск** выверенных, как алгебраические формулы, пассажей и общую деловитость настроя [<http://musiccritics.ru/?readfull=4753>].

Wśród 26 metafor synestezyjnych międzymodalnych największą reprezentatywnością charakteryzują się metafory odnoszące się do zmysłów słuchu i dotyku (12 przykładów, w tym 2 metafory nawiązujące do temperatury). Wynika to prawdopodobnie z faktu, iż gra na instrumencie związana jest bezpośrednio z tymi dwoma zmysłami: słuchu i dotyku. Niewiele mniejszą grupę stanowią metafory synestezyjne międzymodalne dotyczące zmysłów słuchu i wzroku (reprezentowane

9 przykładami). Metafory łączące zmysł dotyku ze zmysłem wzroku ukazano w 2 przykładach, natomiast pozostałe typy metafor synestezyjnych międzymodalnych (smaku i wzroku, słuchu i smaku) przedstawiają pojedyncze cytowane fragmenty.

Warto zwrócić uwagę na grupę czterech metafor z określeniem *прозрачный*, stosowanym zazwyczaj w odniesieniu do wrażeń słuchowych. Nie tylko kolor, lecz także jego nasycenie może opisywać dźwięk. A. Rogowska zwraca uwagę na to, iż w utworach muzycznych tonacje krzyżkowe określane są jaskrawymi, ostrymi, „krzykliwymi” i błyszczącymi kolorami, zaś tonacje bemolowe – ciemnymi, ciepłymi, spokojnymi, matowymi [Rogowska 2002b, 88].

## 2.2. Metafory synestezyjne jednomodalne

Metafory jednomodalne dotyczą jednego ze zmysłów: wzroku, słuchu lub dotyku w opisie doznań związanych z wykonawstwem bądź odbiorem muzyki. Ten typ metafor reprezentuje znacznie więcej przykładów – łącznie z metaforami przestrzennymi odnotowano je w liczbie 49. W analizowanym materiale nie zaobserwowano przykładów metafor synestezyjnych jednomodalnych dotyczących zmysłu smaku.

### Metafory synestezyjne jednomodalne dotyczące zmysłu wzroku

1. Альтовая **краска** временами **светилась** излишне салонной **томностью** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3125>].
2. Менее убедительным было начало концерта – 49-я симфония Гайдна „La passione”, призванная продемонстрировать **блеск** „Солистов Москвы”, прозвучала несколько индифферентно для своего названия [<http://musiccritics.ru/?readfull=3125>].
3. Шуберт полагается на **ясность** и высокую простоту **исполнения**, но Кисин шубертовской простоте словно не доверял [<http://musiccritics.ru/?readfull=4410>].
4. Первая часть „Лунной” своей **текучей темнотой** завораживала – но незримое присутствие грани все-таки ощущалось [<http://vremya.ru/2005/1/10/115845.html>].
5. Лишь печальный контроль за эмоциями удержит **прозрачную форму** от превращения в коллекцию красотостей [<http://musiccritics.ru/?readfull=4454>].
6. **Вивальди** (Концерт для скрипки и виолончели си-бемоль-мажор) **вышел ярким** и обаятельным [<http://vremya.ru/2008/222/10/218052.html>].
7. Быстрые темпы, очень много негустой, довольно **прозрачной педали**, впечатляющее количество и разнообразие пиано, скромный рост кульминаций [<http://vremya.ru/2008/212/10/217052.html>].

8. Вряд ли кого-либо из них Соколов представляет композитором своего времени; важнее всего сам **текст, ясный, незамутненный** предшественниками, всегда свежий [<http://musiccritics.ru/?readfull=3803>].
9. Солисты отделились завораживающему диалогу **светлой, беззаботно невесомой скрипки** и сумрачно надрывного, склонного к пессимизму альта [<http://musiccritics.ru/?readfull=3125>].
10. В **минорной тени** медленных частей обнаруживал зыбь глубинной меланхолии [<http://vremya.ru/2003/234/10/87319.html>].
11. В «Петрушке» Стравинского он нашел не только звук, но и тягуче-стремительный, **мерцающий драйв** [<http://vremya.ru/2004/197/10/110714.html>].

Autorzy wyżej cytowanych fragmentów najczęściej używają określeń takich jak *ясный, светлый, незамутненный, прозрачный, мерцающий*, a także *ясность, блеск*, odnoszących się do doskonałej artykulacji dźwięku i podkreślających wirtuozerię instrumentalistów.

### Metafory synestezyjne jednomodalne dotyczące zmysłu słuchu

1. Виолончель, бывало, и тонула в **гремучей фортепианной фактуре** [<http://musiccritics.ru/?readfull=4344>].
2. Расцветающая, упруго разгибающаяся и почти бессильно гаснущая форма, гениальное **звучание рояля** (...) и несколько последних нот (...) чуть ли не выпрenneй горечи и абсолютной воли [<http://vremya.ru/2007/52/10/174782.html>].
3. Здесь Кремер царил безусловно, демонстрируя **культуру звука** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3125>].
4. Дирижер Владимир Зива добился от оркестра **сбалансированного звучания** и корректного соотношения с партией солиста [<http://musiccritics.ru/?readfull=249>].
5. **Шопен** в исполнении Кисина на «Декабрьских вечерах» **прозвучал громом** среди ясного неба громоздких брамсовских опусов [<http://musiccritics.ru/?readfull=4788>].
6. Вся эта тщательная медленная напевность, как показалось, была ради первых **звуков** третьей – **легких, ловких** пригоршней фортепианного бисера [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].
7. Рецепт, по которому была сделана долгая соната, – всепроникающая **певучесть печальных фраз** – сгодился и дальше [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].
8. Если в „Образах” Дебюсси он еще искал подход к **звучанию московского инструмента** (...), то в „Петрушке” Стравинского он нашел не только звук, но и тягуче-стремительный, мерцающий драйв [<http://vremya.ru/2004/197/10/110714.html>].
9. Все сыграно с предельным стилевым чутьем, **феерическим звуком** [<http://vremya.ru/2002/191/10/28157.html>].

10. Соната Прокофьева редко **звучит** так **строго** и **прозрачно** [<http://vremya.ru/2002/191/10/28157.html>].
11. Безупречная бетховенская форма, стройная и окрашенная **глубоким** и **сдержанным звуком** (...) равно удались известным просвещенностью и волей музыкантам [<http://vremya.ru/2003/215/10/85070.html>].
12. Вирсаладзе ошиблась жанром. Место этой немножко станковой скульптуры все же в салоне, рядом с **шепотом вальсов и ноктюрнов** [<http://musiccritics.ru/?readfull=3811>].
13. Григорий Соколов играл Сюиту in G на рояле, но думал и про клавишин – фортепианные **басы** иногда **гудели** как из поцарапанного клавишинного зева [<http://musiccritics.ru/?readfull=3803>].
14. Продираясь сквозь напластования **звукового хаоса** струнных к неправдоподобному звону самого высокого виолончельного регистра, Гутман переплотила запутанность в гармонию [<http://musiccritics.ru/?readfull=2865>].
15. В начале второго отделения, когда первая **фраза** моцартовского Рондо ре мажор **прозвучала** с такой легкостью и красотой звука, что весь зал разом задохнулся от восторга [(online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4393>].
16. **Могучий всхлип**, который должен был обязательно издать покоренный зал после финальной пьески «Шествие гномов», представлялся уже совсем отчетливо [<http://vremya.ru/2003/30/10/32660.html>].
17. Непроговоренные пассажи, подчеркнута **декламационные мелодические обороты** и бесконечное rubato: не плавные взаимокompенсирующие замедления и ускорения, а проглоченные доли тактов [<http://musiccritics.ru/?readfull=3729>].

Wśród metafor dotyczących zmysłu słuchu najpowszechniejsze są określenia dźwięku (*звук*), oprócz nich jednak warto zwrócić uwagę na cechy istot żywych nadane Chopinowskim dziełom (*уеном*) oraz sali koncertowej (*всхлун*).

### Metafory synestezyjne jednomodalne dotyczące zmysłu dotyku

1. Фредерик Кемпф, то настойчиво **нагнетая темпы**, то останавливая движение, то сдвигая музыкальные фразы в груды, то вдруг обнаруживая разреженное пространство промозглая осень (...) [<http://vremya.ru/2005/1/10/115845.html>].
2. Превосходное чувство ансамбля, **вылепленная фразировка**, глубины, подвластные Гутман (...) задали событию не заковыристый, но высокий тон [<http://vremya.ru/2003/215/10/85070.html>].
3. Сегодня Регер исполняется мало (...), его **музыку** принято считать **сухой**, если не скучной: поэтому то, что из нее извлекает Рихтер, выходит далеко за пределы ожидаемого [<http://musiccritics.ru/?readfull=2879>].
4. Тирания плетневского совершенства как-то ослабилась, но остались суховатая отчетливость звука, подчеркнутая **рельефность формы** и вообще вся та „технология”, которая приводила в восторг одних и отторгала других [<https://www.kommersant.ru/doc/72158>].

5. Вот барочная **гибкость движения**, риторическая **рельефность** „говорящих” **интонаций** – в 6-й партите Баха [<http://teacrit.ru/?readfull=2383>].
6. Приятное, хотя и несколько **сырое впечатление** оставил камерный состав Российского национального оркестра [<http://musiccritics.ru/?readfull=4393>].
7. Аккордовое «портаменто» – необъяснимую (у Плетнева виртуозную) манеру **мягко утопать** в повторяющихся **звучностях** [<http://vremya.ru/2003/30/10/32660.html>].
8. **Ударное, жесткое прикосновение** к клавиатуре абсолютно согласуется с замыслами автора [<http://musiccritics.ru/?readfull=2453>].
9. **Хрупкие прозрачные начальные фразы** ре-минорной фантазии прозвучали как назидательные сентенции [<http://musiccritics.ru/?readfull=3729>].
10. **Ткань** любимой виртуозами всех времен **Фантазии до-мажор** лишилась гибкости и галлюцинаторности, лишилась красок, кроме двух [<http://vremya.ru/2002/209/10/29113.html>].
11. Сдержанная речь сонаты си-бемоль-мажор в исполнении Кисина удивляла сочетанием нейтрализованных контрастов, укрупненной и **размягченной фразы** и одержимостью всеми мельчайшими изгибами и поворотами певучего легато [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].
12. **Шорох шелковой виртуозности**, прозрачный мефистофелевский лепет, наполнявший длинные, мягко и монотонно вздыхающие фразы, уже расталкивал этот бледнеющий мир изнутри [<http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html>].

W powyższym cytacie pojawia się także inny przykład metafory: *монотонно вздыхающие фразы*, który ukazuje cechy istot żywych przypisywane frazom.

13. Привнесенные Листом **фактурные украшения** и виртуозные пассажи удались Кисину прекрасно [<http://musiccritics.ru/?readfull=4410>].
14. Вместо этого резко чертит собственные сильные, лишённые замысловатых очертаний линии и **нагнетает форму** [<http://vremya.ru/2004/197/10/110714.html>].
15. Его **Брамс** очень непривычный – трепетный, порывистый и **мятущийся** [[http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/6631/](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/6631/)].

Wśród metafor synestezyjnych jednomodalnych dotyczących dotyku na uwagę zasługuje metafora odnosząca się do temperatury:

16. И те, что прозвучали слабее (как неясно туманный «терцовый»), как **холодно-новато абстрактный** № 3, op. 10) [<http://vremya.ru/2009/89/10/229886.html>].

Warto dodać, iż niektórzy badacze [Biłas-Pleszak 2005, 119] do synestezyjnych wrażeń zaliczają metafory przestrzenne. W analizowanych tekstach odnaleziono ich nieliczne przykłady:

1. Уже не было **металлоемких пространств**, нечего стало оглашать фортепьянным звоном; полилась интимная речь [<http://musiccritics.ru/?readfull=3811>].
2. Слова, будто вышедшего из огромных **пространств молчания** – в 32-й сонате Бетховена [<http://teacrit.ru/?readfull=2383>].
3. Рисовал такое **изошренное пространство**, что от всяких духов, тонких чувств, искусно сформированных деталей и печальных выводов не было отбоя [<http://vremya.ru/2003/30/10/32660.html>].
4. В сонате особо непредсказуемо чередовались **гипнотическая протяженность** и экзальтированная динамика в близких по материалу разделах [<http://musiccritics.ru/?readfull=2361>].
5. Правда, стала очевидна разница между двумя руками пианиста – если правая послушна и свободна, то левая, когда играет форте, извлекает слегка **плоский, тычковый звук** [<http://teacrit.ru/?readfull=4410>].

Powyższa analiza pokazuje, iż najliczniej reprezentowane są metafory jednomodalne związane ze zmysłem dotyku. Przykłady metafor przestrzennych (w liczbie 5) zilustrowano 21 fragmentami recenzji, w których tego typu metafory występują. Kolejną grupę tworzy 17 metafor synestezyjnych jednomodalnych, odnoszących się do zmysłu słuchu. Najmniej liczne są metafory związane ze zmysłem wzroku (w liczbie 11).

Na szczególną uwagę zasługuje liczba i różnorodność metafor, zarówno międzymodalnych, jak i jednomodalnych, odnoszących się do dźwięku (*звук, звучание, звучности*). Opisują one cechy zewnętrzne dźwięku, który może być kryształowy, przezroczysty, suchy, aksamitny, włochaty, lekki, płaski, głęboki, może mieć także odcienie (*кристальный звук, прозрачный звук, сухой звук, суховатый звук, звук бархатный, еришистый, звуки легкие, плоский звук, глубокий звук, оттенки звука*), cechy istot żywych, takie jak zręczność, czar, powściągliwość, a nawet kultura (*ловкие звуки, феерический звук, сдержанный звук, культура звука*), brzmienie instrumentów i fraz (*звучание рояля, звучание московского инструмента, фраза прозвучала, прозвучали прозрачные фразы*) oraz inne, związane z dźwiękiem, brzmieniem (*звучать прозрачно, звучать тепло, звучать строго и прозрачно; сбалансированное звучание, теплые звуковые пространства, вкусить звукового парения, мягко утопать в звучностях, Шопен прозвучал громом*). Ciekawą grupę stanowią również metafory odnoszące się do fraz i frazowania, czyli sposobu kształtowania fragmentów dzieła muzycznego: *прозрачные фразы, мягко вздыхающие фразы, невучесть печальных фраз, вылепленная фразировка, хрупкие прозрачные начальные фразы, размягченная фраза, фраза прозвучала*.

Warto dodać, że określenie *прозрачный*, nawiązujące do nasycenia dźwięku, o którym wspomniano już przy okazji analizy metafor międzymodalnych, pojawiło

się niejednokrotnie również wśród metafor jednomodalnych w następujących połączeniach: *прозрачный звук, прозрачный мефистофелевский лепет, звучать прозрачно, прозрачные фразы, прозрачная форма, прозрачная педаль, хрупкие прозрачные начальные фразы, звучит строго и прозрачно.*

### 3. Podsumowanie

W niniejszym artykule ukazano różnorodność metafor synestezyjnych poświadczonych w recenzjach opisujących wydarzenia w świecie muzyki klasycznej. Wśród metafor międzymodalnych najbardziej reprezentatywne są przenośnie, w których zawarto jednocześnie doznania zmysłu dotyku i zmysłu słuchu, natomiast wśród metafor jednomodalnych najpowszechniejsze okazały się metafory odnoszące się do zmysłu dotyku. Przykłady metafor synestezyjnych jednomodalnych łączących doznania zmysłowe słuchowe z niezmysłowymi stanowią kolejną pod względem liczebnym grupę. Jest to o tyle zaskakujące, że percepcja muzyki, jej wykonanie czy odbiór kojarzą się przede wszystkim ze zmysłem słuchu. Najmniej typowe okazały się metafory związane ze zmysłem smaku: wśród międzymodalnych doznań odnotowano tylko pojedyncze przykłady metafory międzymodalnej łączącej smak i wzrok oraz metafory łączącej smak i słuch. Wśród metafor jednomodalnych nie odnaleziono ani jednej ilustracji odnoszącej się do zmysłu smaku.

Metafory synestezyjne odzwierciedlają nie tylko bogactwo doznań zmysłowych, lecz także przeżyć, jakie towarzyszą odbiorowi i wykonawstwu muzyki. Anna Ginter zauważa, iż synestezyjne opisy wrażeń zmysłowych służą również wyrażeniu stanów emocjonalnych Nabokovowskich bohaterów [Ginter 2015, 218]. Warto w związku z powyższym odnotować, że zjawisko synestezji, postrzegane jako sposób opisu emocji, jest ciekawą perspektywą badawczą, która mogłaby stanowić rozwinięcie zawartych w niniejszym artykule rozważań dotyczących metafor synestezyjnych.

### Bibliografia

- Biłas-Pleszak Ewa. 2005. *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Ginter Anna. 2015. *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kaczyński Tadeusz. 1984. *Messiaen*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kandyński Wasyl. 1986. *Punkt i linia a płaszczyzna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rogowska Aleksandra. 2002a. *U źródeł synestezji: podstawy fizjologiczne i funkcjonalne*. „Przegląd Psychologiczny” t. 45, nr 4: 465–473.

- Rogowska Aleksandra. 2002b. *Związki synestezy z muzyką*. „Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki PAN” XLVII, nr 1 (184): 85–95.
- Starzyński Juliusz. 1965. *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

#### Źródła internetowe

- Stępień-Kutera Kamila. 2007. *Bieguny manieryzmu – muzyczność i retoryka*. „Res Facta Nova” nr 9 (18). (online) [http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer\\_18/RFN18%20Stepien-Kutera%20-%20Bieguny%20manieryzmu.pdf](http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_18/RFN18%20Stepien-Kutera%20-%20Bieguny%20manieryzmu.pdf) (dostęp 5.07.2018).
- Słownik terminów literackich*. 2008. Red. Sławiński J. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. (online) <http://fp.amu.edu.pl/kozłowska-synestezja> (dostęp 5.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=249> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=2361> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=2453> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=2865> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=2879> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=3125> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=3528> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=3729> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=3803> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=3811> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4753> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4344> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4393> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4410> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4454> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://musiccritics.ru/?readfull=4788> (dostęp 6.07.2018).
- (online) [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/6631/](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/6631/) (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://teacrit.ru/?readfull=2383> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://teacrit.ru/?readfull=3230> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://teacrit.ru/?readfull=4410> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2000/147/10/2358.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2002/191/10/28157.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2002/197/10/28449.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2002/209/10/29113.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2003/30/10/32660.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2003/215/10/85070.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2003/234/10/87319.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2003/236/10/87605.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2004/197/10/110714.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2005/1/10/115845.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2007/52/10/174782.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2008/212/10/217052.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2008/222/10/218052.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://vremya.ru/2009/89/10/229886.html> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <http://www.pressreader.com/russia/vedomosti/20051214/281749854762427> (dostęp 6.07.2018).
- (online) <https://www.kommersant.ru/doc/72158> (dostęp 6.07.2018).

## Summary

### **Synesthetic metaphor in Russian musical critical texts**

The paper presents a variety of synesthetic metaphors used by musical critics. The metaphors were retrieved from musical critical texts written in Russian, which described classical music events. The basis of division are human senses: hearing, touch, sight and taste. Metaphors are divided into two main groups: intermodal and singlemodal ones. The most representative type turned out to be synesthetic metaphors referring to the sense of touch.

**Key words:** synesthesia, classical music, music critique, metaphor, Russian

Kontakt z Autorką:  
maria.z.wojcik@gmail.com