

Ewa Nikadem-Malinowska
Olsztyn

Motyw krwi w poezji Inny Lisnianskiej

Inna Lisnianska, rosyjska poetka tworząca nieprzerwanie od lat pięćdziesiątych, autorka setek znakomitych wierszy, zbudowała swój poetycki wszechświat w oparciu o szereg conceptów, spośród których kilkanaście wyróżnia się większą częstotliwością użycia. Jest wśród nich concept krwi. Krew jako motyw, temat, symbol, metafora czy obraz poetycki wędruje przez utwory literackie od niepamiętnych czasów. Mityczny Adonis, biblijny Kain, lady Makbet, Balladyna i wiele innych postaci zaistniało w kulturze za sprawą krwi.

Spośród wierszy Inny Lisnianskiej na potrzeby niniejszego artykułu wybrano około stu utworów, w których pojawia się motyw krwi. Rozmiar tej pracy nie pozwala jednak na prezentację wszystkich, dlatego wykorzystamy tylko te, które są najbardziej dla twórczości Lisnianskiej typowe.

Motyw krwi w literaturze pojawiał się najczęściej jako obraz konceptualizowany metaforycznie, czyli w pewnym sensie usługowy w stosunku do np. obrazowania bohaterów. Krew naznaczała zbrodniarzy – nie pozwoliła zaznać spokoju bratobójcy Kainowi, siostrobójczyni Balladynie ani zabójcy kogoś, kto w rozumieniu przestępcy był nikim (Raskolnikow), pozbawiała rozsądku królów (Makbet) i zwykłych ludzi (wspomniana już Balladyna), ożywiała przyrodę, gdy umierał człowiek (anemon i narcyz wyrosły z krwi tragicznie zmarłych Adonisa i Hiacynta). Przelana krew, szczególnie osoby niewinnej, stawała się argumentem do wydawania werdyktów, moralizowania, przestrzegania. Pojawiły się też inne sposoby konceptualizowania krwi – połączenie romantycznej tajemniczej miłości z obrzydliwym sposobem odżywiania wywołało modę na wampiry (choćby *Wywiad z wampirem* Anne Rice i *Zmierzch* Stephenie Morgan Meyer).

Płyn ustrojowy, zabarwiona na czerwono ciekła tkanka łączna budzi od tysięcy wielkie emocje. Rzecz jednak w tym, że posługując się w swych utworach krwią, poszczególni twórcy zdają się mówić o czymś innym. Krew przechodzi kolejne przeobrażenia, stając się czymkolwiek autor zechce i jednocześnie nie przestając być niezbędnym do życia płynem ustrojowym. Jest to możliwe dzięki procesowi precyzowania i definiowania pojęć na podstawie ogólnej wiedzy o świecie, jaką posiada podmiot tego procesu. I filozofowie

języka (Gottlob Frege, Bertrand Russell) i językoznawcy (członkowie Koła Wiedeńskiego) nazywają go konceptualizowaniem, mając na myśli nadawanie i konkretyzację sensu przy jednoczesnym likwidowaniu polisemii tychże pojęć. Badania kognitywistyczne prowadzone od lat 80. przez Ronalda W. Langakera, George'a Lakoffa i wielu innych pozwoliły na zmianę punktu widzenia problemu.

Rozważania na temat zjawiska subiektywizacji Ronald W. Langaker zaczyna od stwierdzenia, że „Gramatyka kognitywna stawia znak równości między znaczeniem i konceptualizacją”¹, a to jego zdaniem oznacza, że „znaczenie nie jest w żaden bezpośredni sposób zdeterminowane przez obiektywną rzeczywistość”².

Mimo komunikatywnej funkcji języków, założonej niejako w każdym z nich (mówionym, pisanym, naturalnym, sztucznym itd.), komunikacja interpersonalna wcale nie jest ani oczywista, ani gwarantowana. Dwie osoby mówiące o psie, kwiatku czy mydle muszą sprecyzować przedmiot rozmowy, by móc mówić o tym samym psie, kwiatku i mydle. Ani użycie tego samego słowa, ani świadomość tego samego przedmiotu rozmowy nie zapewnia natychmiastowego porozumienia. Kostka mydła i mydło w płynie są mydłem, tak samo jak psem jest i wilczur i pluszowa zabawka go imitująca. Zjawisko subiektywizacji, na jakie powołuje się Langaker, oznacza, że używane w procesie komunikacji słowo nabiera swego konkretnego znaczenia dokładnie w momencie jego użycia, które jest równoznaczne z nadaniem mu określonego sensu – istotnego w danej sytuacji. Jest więc to zjawisko, jak sama nazwa mówi, z gruntu subiektywne, a jego efekt zależy wyłącznie od wiedzy, umiejętności i zakotwiczenia w kulturze subiektywizującego go podmiotu. Porozumienie musi w takim razie zaistnieć w określonych warunkach obiektywizacji, czyli w możliwej strefie wspólnego zainteresowania³ komunikujących się.

Obserwacje te dotyczą języka jako takiego, co jednak zaobserwujemy, jeżeli weźmiemy pod uwagę język tak specyficzny jak język poetycki? Dominująca funkcja estetyczna języka poetyckiego determinuje w znacznym stopniu jego komunikatywność. Subiektywizacja jest w tym przypadku absolutną podstawą procesu konceptualizowania. Zadawane podczas analizy tekstu poetyckiego bezradne pytanie: „Co autor chciał powiedzieć?” świadczy o trudności w zidentyfikowaniu strefy wspólnego zainteresowania. Obiektywizacja w trakcie lektury utworu poetyckiego jest procesem osobistym czytelnika, który ten przeżywa w samotności, a jego skuteczność obwarowana jest wieloma czynnikami.

¹ R.W. Langaker, *Obserwacje i rozważania na temat zjawiska subiektywizacji*, Universitas, Kraków 2005, s. 6.

² Ibidem.

³ Ibidem, s. 27.

Samoświadomość każdego człowieka jest wypadkową jego pochodzenia, wychowania, wykształcenia, zainteresowań, uwarunkowań społecznych, empatii i innych warunków. Nie jesteśmy przecież samotni i mamy wokół podobnych i podobnie ukształtowanych osobników, choć z drugiej strony nawet dzieci tych samych rodziców, wychowujące się w dokładnie takich samych warunkach, różnią się pod względem charakterologicznym, osobowościowym, intelektualnym czy emocjonalnym. Komunikacja interpersonalna musi te wszystkie różnice brać pod uwagę.

Twórca jest najczęściej osobowością wyróżniającą się innym poziomem samoświadomości, przy czym podkreślić należałoby słowo „innym”. Oznacza to mniej więcej sytuację, w której mając do dyspozycji te same środki komunikacji, nie musimy uzyskać identycznego efektu porozumienia. Sytuację odbiorcy komplikuje fakt, że komunikujemy się nie bezpośrednio z twórcą, tylko z jego dziełem, więc mimo że jest to akt dwustronny, aktywność pozostaje wyłącznie po naszej stronie.

Akt tworzenia utworu lirycznego nie zakłada w żadnej formie obecności odbiorcy. Samoświadomość twórcy łączy się z jego autorefleksją – jedno i drugie jest aktem subiektywnym. Do wyrażenia każdej refleksji, zobrazowania każdego uczucia, prezentacji każdej myśli twórca ma do dyspozycji język naturalny, czyli ten, dzięki któremu poznawał świat. Jednak – jak słusznie zauważył Ludwig Wittgenstein – jest to znaczne ograniczenie, gdyż nowy sens musi być przekazywany za pomocą starych wyrażen⁴. Metafory, które w ogromnym stopniu ułatwiają nam komunikację interpersonalną⁵, przestają być postrzegane jak metafory i nikt nie ma wątpliwości o co chodzi, gdy mówi, że jest w kropce. Nie zrozumie tego jednak Rosjanin, a Hiszpan zrozumie opacznie. Metafora w utworze poetyckim jest natomiast elementem niezbędnym jako podstawa konceptualizacji i obrazowania. Dzięki niej krew w utworach Lisnianskiej staje się różnorodnymi krwiami, chociaż w języku polskim nie sposób tak powiedzieć.

Vyvyan Evans, definiując zjawisko konceptualizacji, słusznie zwrócił uwagę na to, że słowa nie niosą znaczenia, lecz uczestniczą w procesie jego tworzenia odbywającym się na poziomie pojęciowym⁶. Najlepiej to widać na materiale krótkich utworów poetyckich, w których konceptualizacja nie budzi wątpliwości polisemicznych.

⁴ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, PWN, Warszawa 2002, 4.03.

⁵ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

⁶ V. Evans, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, tłum. M. Buchta i in., Universitas, Kraków 2009, s. 54.

Wiersze z motywem krwi pojawiają się w utworach Lisnianskiej na przestrzeni całej jej twórczości. Jest to w interpretacji poetki koncept nie uwarunkowany chronologicznie, jak np. koncept lustra, snu czy domu. Nie jest też nigdy głównym, centralnym konceptem utworu – mamy więc do czynienia z wieloma wierszami z motywem krwi i żadnego z tematem krwi. Krew pojawia się jako element charakterystyki, jako imitacja, wreszcie jako argument. Lisnianska nie ucieka od znanej powszechnie symboliki krwi⁷, wręcz przeciwnie, jej zakorzenienie kulturowe jest w tym wypadku oczywiste – krew jest symbolem życia („Ещё горит в сосудах кровь”), śmierci („Розой алены или кровью алой?”), wieczności („Рдеет древнегреческая кровь / В жилах олеандра”), przemijania („В речку стекает кровь, ручей подтекает под камень”), winy („– Ты воскрес и вознёсся и чад своих вознеси, / Заблудившихся в чёрной крови и в красной грязи!”), kary („И бедная мать в кровь подливает мирро, / Чтобы и этот грех кем-нибудь был искуплен”), inicjacji („Кровью сердца мысли разогреты”), ofiary („Кровопролитие неистребимо / В периоды перемен”), miłości („А кровь распятая жалеет палачей”), pamiętności („Но ведь дело не в том, чтоб бурлила кровь кипятком, / А чтоб сердце взлетало, как с персиков спелый пух”) itd. Wychowana w Azerbejdżanie na pograniczu trzech kultur, i trzech religii w naturalny sposób percypowała kulturowe związki, połączenia, wzajemne wpływy. Koncept krwi w jej utworach jest właśnie taką kulturową wypadkową.

Termin „koncept”, postrzegany jako treść aktu świadomości, wprowadził w 1928 r. rosyjski filozof Siergiej Askoldow-Aleksiejew, wychodząc od średnio-wiecznego pojęcia uniwersaliów, czyli pojęć ogólnych. Dmitrij Lichaczow, bazujący na rozumowaniu Askoldowa-Aleksiejewa, precyzuje to określenie za pomocą słowa „zamiennik” (заместитель): „Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное количество предметов одного и того же рода”⁸, co niewątpliwie podkreśla zarówno potencjał konceptu, jak i jego możliwości komunikacyjne.

Koncept krwi u Lisnianskiej jest nie tylko tworem mentalnym. Poetka obdarza go również dużą dawką pozytywnej lub negatywnej ekspresji. W wierszu *Пронзены половецкими стрелами русские сны...* krew konceptualizowana jest dwukrotnie – raz negatywnie i raz pozytywnie. Ceglana ściana, której rdzawy kolor przypomina skamieniałą krew, obrazuje wojnę i winę („войну и вину”), historyczny permanentny stan konfliktu wynikający z braku zrozumienia innych i porozumienia z nimi:

⁷ Por. J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Znak, Kraków 1994.

⁸ Д. С. Лихачев, *Концептосфера русского языка*, [w:] *Очерки по философии художественного творчества*, Санкт-Петербург 1999, s. 149.

Пронзены половецкими стрелами русские сны,
Мы живём или после войны или перед войной,
За собой никакой мы не знаем вины, потому и сильны, –
За чужою виной как за каменной, видно, стеной.
Но я – выродок, я со стеною воюю во сне,
Мне чужая вина не защита, на то есть Покров.
Да и днём предо мною кирпич. Что сказать о стене,
Ржавым цветом похожей на окаменелую кровь?⁹

Protest zrodzony z poczucia winy rodzi inny koncept:

Где стихи про любовь? Всё рифмую войну и вину,
Я устала сама от себя. Я достану шпагат,
Сплошняком снизу доверху туго его натяну
И пушу по нему вифлеемских кровей виноград.
Виноградный побег, оскудельный за столько эпох,
Всё ж неплох, он прикроет кирпич, успокоит мой сон,
И тебя возвернёт, и расслабит мой выдох и вдох, –
И придёшь, и возлюбишь, и выключу я телефон.

Gałązka winorośli, która może zakryć (zniwelować, unieważnić) ścianę, odgrywa tu podwójną rolę rozjemcy – „вифлеемских кровей виноград” to i wino (winogronowa krew) z tradycyjnych betlejemskich winnic („вспыхнут зрачки виноградным огнём”) i Chrystus-odkupiciel, który przelał swą betlejemską krew za ludzkie winy, a na pamiątkę zamienił ją w wino. Subiektywizacja pozwala na dość swobodne i płynne przemieszczanie się z jednej przestrzeni mentalnej do drugiej, bez względu na różnice czasoprzestrzenne. Jedyнным i decydującym argumentem zmiany jest intencjonalny punkt widzenia bohatera lirycznego, który dowolnie konstruuje scenę w zależności od zamiaru podmiotu.

Podobnie skonstruowany jest wiersz *И под легкостью пера крылатого...*, gdzie ponownie mamy o czynienia z obrazem historii Rosji. Podwójne przeczenie „У России нет пути бескровного” z logicznego punktu widzenia nie pozostawia złudzeń – droga Rosji jest krwawa. Dokładnie w tym samym momencie, w tym samym zdaniu pojawia się nowa przestrzeń mentalna, a w niej obraz typowy dla rosyjskiej kultury. Jest nim tak zwany Спас на Крови, czyli Sobór Zmartwychwstania Pańskiego. Zbudowany na miejscu przelanej krwi zamordowanego cara Aleksandra II łączy w sobie dwie intencje – ofiarę niewinnej krwi i intencję moralnego odrodzenia:

⁹ Wszystkie cytowane wiersze pochodzą ze strony: <<http://lisnyanskaya.poet-premium.ru/poetry.html>>.

У России нет пути бескровного, –
Только Спасом на Крови согрет.
И учусь я не искать виновного
И за грех чужой держать ответ.

Lisnianska manipuluje w ten sposób emocjami. Krwawa droga jest jednocześnie drogą nadziei na zmartwychwstanie – ta sama krew została skonceptualizowana w dwojaki sposób, by w rezultacie skonstruować wysoce ekspresyjną scenę moralnego odrodzenia.

Problem winy wynikający ze świadomości popełnienia czegoś niegodnego i problem wstydu z powodu amoralnego zachowania mają także krwawą oprawę. Wiersz *Сама виновата, сама виновата...* jest specyficzną spowiedzią, wyznaniem grzechów przez podmiot liryczny i żalem za grzechy, ale bez rozgrzeszenia. Podmiot liryczny dokonuje samokrytyki i we śnie wyznacza sobie karę:

И каждый мой сон – мне петля или плаха,
Костёр иль кусочек свинца.
Спросонок по зеркалу стукну с размаха,
А в зеркале нету конца.

Potrójne *mea culpa* wypowiedziane konsekwentnie przez podmiot liryczny nie przynosi ulgi. Sen i lustro to dwa koncepty, które mają pokazać amoralną twarz podmiotu. Tak się jednak nie dzieje. Zamiast twarzy podmiot widzi szaro-krwawą bezkształtną masę. Krwawy nie jest w tym przypadku kolorem. Konceptualizacja winy opiera się na metaforyzacji krwi, która w postaci czerwonych strużek na chmurze jest znakiem tak wielkiego zła, że podmiot liryczny nie zasługuje na szansę:

И нету лица – только серая туча
В кровавых потёках зари...
Сама виновата, но больше не мучай
И заново не сотвори!

Wiersz *Возьми меня, Господи, вместо него...*, będący modlitwą-rozmową z Bogiem, zawiera koncept życiodajnej krwi, która będąc w ruchu oznacza życie, a zatrzymana oznacza śmierć:

Молю Тебя, Господи, слезно молю!
Останови мою кровь
Хотя бы за то, что его люблю
Сильней, чем твою любовь.

Podmiot liryczny próbuje dokonać czegoś w rodzaju handlu wymiennego z Bogiem, żeby ratować życie ukochanego. Subiektyfikacja tej sceny posunięta jest do granic zdrowego rozsądku, gdyż podmiot liryczny, prosząc o ratunek dla swojej miłości, jednocześnie nie wykazuje ani właściwego szacunku dla istoty wszechmocnej, mającej moc odbierania życia, ani należnej mu miłości. Metaforyzacja śmierci przybiera formę eufemizmu („Останови мою кровь”).

Апокалиптичный образ земли spotykamy w wierszu *Земля дымится, небо тлеет...* Lisnianska zbudowała go na zasadzie pozornego dialogu podmiotu lirycznego z ludzkością. Z jednej strony mamy do czynienia z konstruowaniem przerażającego proroczego obrazu ginącej ziemi, z drugiej – z głosem antyproroka, który zaprzecza swojej własnej wizji:

Земля дымится, небо тлеет,
Пылают волны и руда.
Не верьте мне! – всё уцелеет:
Земля, и небо, и вода.
Но человек, но зверь, но птица
Уже как уголья в золе...
Не верьте мне! – всё сохранится
На окровавленной земле.
Где мудрецы? где серафимы?
Стеною кровь идёт на кровь.
Не верьте мне! – неистребимы
Надежда, вера и любовь.

Trzykrotnie wypowiedziane słowa „Не верьте мне!” współgrają z trzema uniwersalnymi wartościami, jakimi są wiara, nadzieja i miłość. Sugestywny obraz zakrwawionej ziemi, na której krew leje się w ogromnych ilościach, został również przedstawiony za pomocą magicznej trójki: „На окровавленной земле, Стеною кровь идёт на кровь”. Lisnianska posiada ważną umiejętność wyważonej oceny sytuacji, dzięki czemu konstruowanie sceny nie wymaga od niej nadmiernego wchodzenia w szczegóły. Koncept krwi jest swego rodzaju kluczem, który otwiera kolejne drzwi do konstruowanej sceny. Potrójne użycie tego konceptu tworzy efekt hiperboliczny. Podobny rezultat poetka osiąga w wierszu – *Когда бы только воду...*, stosując inne środki. Scena została tu skonstruowana w oparciu o ludowe porzekadło „Лить воду на чужую мельницу”:

– Когда бы только воду
Да на чужую мельницу,
На мельницу чужую
И кровь сегодня льём! –

Efekt hiperboliczny uzyskuje dopiero, stosując krew zamiast wody. Subiektywfikacja zła wyrządzanego ludziom nabiera szczególnego znaczenia pod postacią leżącej się strumieniami krwi. Obrazowanie za pomocą tego sugestywnego konceptu nie jest jednak oczywiste w sytuacji każdego konstruowania sceny w utworze poetyckim. W twórczości Inny Lisnianskiej mamy także do czynienia z utworami, w których konceptualizacja krwi nie wychodzi poza przyjęty kulturowo obraz, jak np. w porzekadle „Время требует крови”, które zostało użyte w wierszu *Не известно мне, нужен ли мост...* Istotne jest jednak to, w jaki sposób poetka subiektywfikuje niniejsze porzekadło. W wierszu została skonstruowana scena pożegnania podmiotu lirycznego z łopianem rosnącym na działce. Scena jest poważna i tragiczna, możliwe, że jest to rozstanie na zawsze:

И от них, что предельно тихи,
Время требует крови.
До свиданья, мои лопухи!
Я еще лопуховой.

О разлуке я не заикнусь.
Я сегодня не в русле,
И не знаю, когда я вернусь,
И не знаю – вернусь ли...

Subiektywfikacja łopianu jest w tym wypadku podstawą konceptualizacji opuszczanego domu. Czas żądający krwi odzwierciedla ofiarę, krew reprezentuje wszystko to, co dla podmiotu lirycznego drogie. Inna Lisnianska konceptualizuje krew na różnych poziomach emocjonalnych i estetycznych, wykorzystując jej kulturowy potencjał. Maksymalnie subiektywne podejście do krwi jako takiej pozwala poetce na interesujące poszerzenie jej znaczenia.

Резюме

Мотив крови в поэзии Инны Лиснянской

Инна Лиснянская – русская поэтесса, пишущая непрерывно с 50-х годов, автор сотен знаменитых стихотворений, построила свою поэтическую вселенную на основе ряда концептов, среди которых несколько выделяется большей частотностью употребления. Среди них находится концепт крови. Среди стихотворений Инны Лиснянской для данного выступления мы выбрали сотню, в которых появляется мотив крови. Их анализ должен показать, что, согласно теории Р. В. Лангакера, основой процесса концептуализации является субъективный подход автора к действительности.

Summary

Motif of blood in the Inna Lisnianskaya's poetry

Inna Lisnianskaya is a Russian poet who has been continuously writing since the fifties and the author of hundreds outstanding poems. She has built her poetic universe on the basis of certain concepts. Some of them appear more often than the others and blood is one of them. About a hundred of Inna Lisnianskaya's poems that include the motif of blood was chosen for this work. Their analysis (in accordance to the studies of R. W. Langaker) is to show that the phenomenon of subjectification is the basis of the conceptualization process.