

Eulalia Papla

Obraz asocjacyjny : przedmiotowość i metaforyczność w poezji akmeistów

Studia Rossica Posnaniensia 13, 121-136

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EULALIA PAPLA

Kraków

OBRAZ ASOCJACYJNY. PRZEDMIOTOWOŚĆ I METAFORYCZNOŚĆ W POEZJI AKMEISTÓW¹

I

Twórczość akmeistów przeciwstawiana jest symbolistycznej „muzyce słów” jako poezja odwołująca się do wyobrażeń plastycznych odbiorcy. Warto przyrzeć się dokładniej sposobom organizacji ich „przedmiotowej” leksyki, spróbować określić zasady budowy obrazu².

Głoszona przez założycieli Cechu Poetów konieczność zmiany artystycznego ujęcia świata nie była podyktowana wyłącznie tendencjami likwidatorskimi wobec dokonań bezpośrednich poprzedników. W stopniu bodaj silniejszym zaważyła tu chęć sprawdzenia siebie jako uczniów i spadkobierców dziedzictwa symbolistów, ambicje równie mistrzowskiego, acz różnego od zaleceń „protoplasty”, wykorzystania ekspresywnych możliwości języka. Akmeiści już niejako z założenia (*akmé*) byli maksymalistami i perfekcjonistami: „... jedna z zasad nowego kierunku — iść zawsze po linii największego oporu”³ — głosił Gumilow i dewiza ta nie była gołosłownym zarozumiałstwem. Profesjonalne wykształcenie, jakie w rezultacie młodzieńczego terminowania u symbolistów otrzymali miłośnicy rzemiosła słowa, było istotnie znakomite. Zaś największa zdobycz symbolizmu — przeświadczenie o kreacyjnej naturze słowa w sensie jego zwiększonej nośności semantycznej i sugestywności — została przez akmeistów w pełni uszanowana.

¹ Artykuł jest częścią rozprawy doktorskiej *Akmeizm. Geneza i program*.

² Przywoływana często w tym wypadku przez analogię do plastyczności ujęcia tradycja parnasistowska niewiele oczywiście wyjaśnia. Odwołanie do wiersza *L'Art* i sympatia Gumilowa do T. Gautiera bodaj więcej przysporzyła kierunkowi szkody niż przyczyniła się do zrozumienia postulatów i dokonań akmeistów, których uznano za „powielaczy” parnasistów. Nie odbierając tym ostatnim niczego z artystycznej wirtuozerii i nie odmawiając im zasług w inspirowaniu rosyjskich twórców, nie można jednak stawiać między nimi znaku równości.

³ Н. Гумилев, *Наследие символизма и акмеизм*, „Аполлон” 1913, nr 1, s. 43 (tłum. moje — E. P.).

„Przyprawiające o zawrót głowy metafory symbolistów przyzwyczyły nas do śmiałych przeskoków myślowych...”⁴ — w tym rzuconym jakby mimochodem spostrzeżeniu Gumilowa zdaje się tkwić klucz do zrozumienia istoty obrazowości języka akmeistów. Ich propozycje dotyczące form ekspresji słownej, zaledwie sugerowane w manifestach, ujawniły się w praktyce artystycznej, poświadczając te przemiany modelu liryki postsymbolistycznej, których źródłem i warunkiem były właśnie zdobycze poezji przelomu XIX i XX wieku. Oto jak ujmuje to zagadnienie Lidia Ginzburg:

Namacalna wyczuwalność i wynikająca stąd emancypacja specyficznych środków wierszotwórczych (...), łączenie najbardziej oddalonych szeregów semantycznych, niepohamowanie rozrastające się metafory, uczynienie z wieloznaczności słowa zasady — wszystko to symbolizm pozostawił w spadku swym następcom i kontynuatorzy rozwijają te zasady z jeszcze większym maksymalizmem.

Być może najbardziej aktywnym elementem symbolistycznego dziedzictwa okazała się intensywna asocjacyjność słowa poetyckiego. Uczniowie symbolistów odrzucili drugi „ponadmysłowy” plan, lecz pozostało odkrycie zwiększonej sugestywności słowa, tj. jego zdolności przywoływania przedstawiń nie nazwanych, uzupełniania opuszczonych ogniów za pomocą asocjacji⁵.

Jak wykorzystują tę spuściznę akmeiści? W jaki sposób — odrzuciwszy prymat symbolu, teorię *correspondances* i płynność (ale nie wieloznaczność) słowa — nadawać będą wypowiedzi sugestywność i pojemność znaczeniową?

Na początek oddajmy głos Mandelstamowi. Przeprowadzając znamienne dla językowej koncepcji akmeistów paralełę między kamieniem i słowem, pisze on:

Kamień jakby zapragnął innego bytu. Odkrył ukrytą w sobie potencjalną możliwość dynamiki. Sam błaga, aby go umieścić w „krzyżowym sklepieniu”, aby wraz z innymi kamieniami mógł uczestniczyć w radosnym współdziałaniu⁶.

Z wypowiedzi tej wyłaniają się dwa istotne dla naszych rozważań aspekty. Pierwszy — to jej strukturalistyczna tendencja. Słowo, element konstrukcji, staje się tu składnikiem spójnej całości — „krzyżowego sklepienia”; uczestnicząc „w radosnym współdziałaniu”, wchodzi w relacje z innymi jej składnikami. Myślenie w kategoriach struktury właściwe jest bez wątpienia Mandelstamowi⁷, wolno wszakże mniemać, iż — choć w stopniu mniejszym —

⁴ Ibid., s. 43 (tłum. i podkreślenie moje — E.P.).

⁵ Л. Гинзбург, *О лирике*, wyd. 2, Ленинград 1974, s. 354 - 355 (tłum. moje — E. P.).

⁶ O. Mandelstam, *Świt akmeizmu*. W: O. Mandelstam, *Słowo i kultura*, Warszawa 1971, s. 183. Tłumaczenie i komentarze R. Przybylskiego.

⁷ Analogie ze strukturalizmem, jakie nasuwają się podczas lektury Mandelstama znajdują potwierdzenie u badaczy jego twórczości. Por. R. Przybylski, komentarze do: O. Mandelstam, *Słowo i kultura*, op. cit., s. 212.; Л. Гинзбург, *О лирике*, op. cit., s. 364; В. Террас, *О. Мандельштам и его философия слова*. W: Slavic Poetics. Essays in honor Kiril Taranowsky, Mouton 1973. Za swoistą naiwną wersję strukturalizmu uważać np. można traktowanie dzieła przez Gumilowa jako całościowego, o współzależnych elementach „organizmu” (artykuł *Anatomia wiersza* z roku 1921).

bliskie było innym przedstawicielom kierunku. Zachowując konieczną przy stawianiu hipotez ostrożność, sformułować ją można następująco: traktując utwór jako „architektoniczną” konstrukcję⁸ o przyporządkowanych całości, funkcjonalnych wobec niej i współzależnych od siebie składnikach, zmierzali akmeiści ku strukturalizującemu ujęciu przekazu artystycznego. Nawet jeśli był to zaledwie krok w tym kierunku, warto zwrócić uwagę na ów moment ich świadomości językowej.

Kwestia druga wiąże się z akcentowanym przez Mandelsztama pojęciem dynamiki. Obecność tej kategorii jest szczególnie ważna. Pozwala odpowiedzieć na pytanie — zasadnicze dla aktualnego wątku rozważań — w jaki sposób słowo o konkretnym i trwałym znaczeniu może być użyte dla wypowiedzi semantycznie zwielokrotnionej, tj. jak wypełnia ono funkcję poetycką. W tym względzie decydujące znaczenie przypisuje się wyzwoleniu zawartej w materiale konstrukcyjnym potencjalnej dynamiki. Budowniczość, mówi Mandelsztam, „... nie wyrzekają się małodusznie [...] ciężkości, lecz przyjmują ją z radością, aby rozbudzić i architektonicznie wykorzystać śpiące w niej siły”⁹. „Radosne współdziałanie słów” to ich wzajemne dynamizowanie się, napięte na siebie oddziaływanie. Warunku tego nie spełnia — jak sugerują wypowiedzi akmeistów — słowo o zbyt wielkiej ilości znaczeń nie sprecyzowanych. Nie dysponuje ono bowiem dostateczną „siłą zderzenia”: jego wielokierunkowa (czy, jeśli uwzględnić zasadę *correspondances* — „łańcuchowa”) semantyka sprzyja raczej rozpraszaniu się znaczeń, przy czym „ucieczka” ta odbywa się w przestrzeń pozatekstową wskutek nastawienia języka symbolisty na tajemny podtekst. Można więc zaledwie mówić o wzajemnym dopełnianiu się znaczeń i pozostającej w związku z tym skłonności do wymieniania się znaków miejscami; z każdego bowiem punktu wiersza (o budowie wskutek tego dość amorficznej) mogą one odsyłać do tyleż wieloznacznej, co niejasnej warstwy desygnatu. Inaczej rzecz ujmując, znaki językowe kierują się nie tyle na inne znaki komunikatu, ile przede wszystkim „na zewnątrz”, na rzeczywistość „niewyraźlną”. Napięcia powstają tu raczej między słowem a podtekstem, nie zaś między słowami w obrębie samego tekstu. Symbolistyczna wieloznaczność, tj. niedookreśloność słowa zmusza odbiorcę do poszukiwania tych znaczeń, które kryją się nie w samym przekazie, lecz poza jego granicami¹⁰.

⁸ Architektura jest dla teoretyków kierunku wzorcem konstrukcji wiersza, analogicznie do roli, jaką w symbolizmie spełniała muzyka. Świadczą o tym liczne terminy z dziedziny architektury stosowane na określenie poety i aktu twórczego.

⁹ O. Mandelsztam, *Świt akmeizmu*, op. cit., s. 182.

¹⁰ Szczególnie inspirujące dla tej partii rozważań okazały się sugestie Jana Prokopa w studium *Uwagi do poetyki nastrojowego symbolizmu*, „Teksty” 1975, nr 2. Badacz zwraca uwagę na charakterystyczny dla młodopolskiej liryki układający się „bezkonfliktowo” szereg słów, upodobnionych dźwiękowo i semantycznie, co powoduje zacieranie

Inaczej u akmeistów. Słowo konkretne, semantycznie dobitne, o znaczeniu, rzecz można, skupionym w jednym punkcie, posiada jakby naturalną dynamikę. Między takimi słowami powstaje stan napięcia. Na styku napięć międzysłownych łatwo dochodzi do zderzeń semantycznych, w wyniku których rodzą się nowe znaczenia. Te cechuje ponadto zdolność oddziaływania wstecz: utwierdzają one i konkretyzują dodatkowo znaczenia wyjściowe. Znaczenia nadbudowane są więc funkcją opozycji semantycznych.

Słowa odnoszą się w pierwszym rzędzie do kontekstu, kierują na swe bliższe lub dalsze sąsiedztwo. Semantycznie wyartykułowane, nie zlewają się ze sobą, przeciwnie — skłonne są do opozycyjności względem siebie. Elementy językowe tworzą układ zwarty, cała struktura czyni wrażenie zamkniętej z punktu widzenia budowy wewnętrznej.

Wieloznaczność wypowiedzi nie musi być warunkowana wieloznacznością słowa: jest wynikiem relacji zachodzących wewnątrz struktury tekstu. Tam właśnie wyzwalają się nowe znaczenia, następuje semantyczna intensyfikacja języka. Stąd szczególna ważność kontekstu w utworach akmeistycznych: objaśnia on i motywuje użycie danego słowa, a we wzajemnej konfrontacji wyrazu i kontekstu czasem odległego ujawnia się inny, początkowo nieprzewidywalny sens. Przy czym nawet odległe asocjacje oparte są u akmeistów na logicznych ciągach skojarzeniowych. Wynikają one ze skrótu myślowego, pominięcia niektórych ogniw znaczeniowych, dają się jednak „rozszyfrować” metodą dyskursywną, nie zaś intuicyjnie, przez uciekanie się do znaczeń niesprawdzalnych. Albowiem w poezji, powiada Mandelsztam, „... logika jest królestwem niespodzianek. Myśleć logicznie znaczy nieustannie się dziwić”¹¹.

2

Różnice między poetyką symbolistyczną i akmeistyczną widoczne są tak w doborze leksyki, jak w technice opisu. Porównajmy zatem dwa utwory,

znaczeń; wynikający stąd nieomiar znaczeniowy prowadzi do wypełniania słów pozasłownym „wszechznaczeniem”. Także E. B. Ермилова (*Поэзия „теургов” и принцип „верности вещам”*. W: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — нач. XX в., Москва 1975) uważa, że najistotniejsze z punktu widzenia filozoficzno-estetycznych założeń symbolizmu treści pozostawały „poza granicami” utworu. Doznawane przez wielu symbolistów poczucie tragicznej niemocy w przezwyciężeniu „złotej klatki formy”, hamującej teurgiczne porywy. tłumaczy ona tym, że absolutyzowane przez nich mistyczne napięcie w zetknięciu z konkretną w swym obiektywizmie materią języka zniknęło, wytracało ekspresję: „... „неземные слова” как бы опадают, оседают в банальность поэтической метафоры” (s. 191). Ta cokolwiek zaostzona ocena poetyki symbolistycznej sprawdza się dobrze na przykładach twórczości poetów mniejszej rangi, ratujących się wielosłowiem, mnożących epitety. Wystąpienie akmeistów było przede wszystkim reakcją na zmianowanie kierunku, nie negacją największych osiągnięć poprzedników.

¹¹ O. Mandelsztam, *Świt akmeizmu*, op. cit., s. 185.

które wydają się sobie bliskie tematycznie a nawet w tonacji emocjonalnej; będzie to *Pieśń* (*Песня* 1893) Zinaidy Gippius oraz jeden z wczesnych liryków Achmatowej z roku 1911:

Окно мое высоко над землею,
Высоко над землею.
Я вижу только небо с вечернею зарею,
С вечернею зарею.
И небо кажется пустым и бледным,
Таким пустым и бледным...
Оно не жалится над сердцем бедным,
Над моим сердцем бедным.
Увы, в печали безумной я умираю,
Я умираю,
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю...
И это желание не знаю, откуда
Пришло, откуда,
Но сердце хочет и просит чуда,
Чуда!
О, пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает:
Мне бледное небо чудес обещает,
Оно обещает,
Но плачу без слез о неверном обете,
О неверном обете...
Мне нужно то, чего нет на свете,
Чего нет на свете¹².

Память о солнце в сердце слабеет.
Желтой трава.
Ветер снежинками ранними вест
Едва-едва.

В узких каналах уже не струится —
Стынет вода.
Здесь никогда ничего не случится, —
О, никогда!

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.

Память о солнце в сердце слабеет.
Что это? Тьма?

¹² Za wyd. Z. Barański, J. Litwinow, *Rosyjskie manifesty literackie, cz. I*, Poznań 1974, s. 49.

Может быть!... За ночь прийти успеет
Зима¹³.

W wierszu Zinaidy Gippius konsekwentnie powtarzane fragmenty poprzedniego wersu dają „efekt echowy” akustycznie zwielokrotnionych, rozbrzmiewających jakby w pustce słów; sugestywnie przekazuje to bezgraniczną samotność i „transcendentne”, niemożliwe do spełnienia tęsknoty bohaterki. Mimo dramatyczności tematu ekspresyjność wyznania zostaje zneutralizowana monotonnym strumieniem dźwiękowym, który ostatecznie upodabnia szereg pojęć o pokrewnej barwie emocjonalnej. Sprawą najważniejszą staje się magia dźwięku, przeto słowa tracą semantyczną indywidualność, ich znaczenia zostają pochłonięte przez spotęgowaną nastrojowość przekazu. Następuje to, co Jan Prokop nazywa redundancją prowadzącą do „tożsamości osi syntagmatycznej” — słowa realizują „szereg bezkonfliktowy”¹⁴.

Utwór Gippius jest przykładem tak częstej u symbolistów sugestii typu hipnotycznego. Jednakże nawet twórcy mniej zafascynowani magią dźwięku, ciężący ku konstrukcjom bardziej rygorystycznym, ku asocjacyjnej skrótowości bądź przekształceniom semantycznym, zrywający z techniką impresjonistyczną, wyzyskują przede wszystkim te właściwości języka, które umożliwiają dekonkretyzację warstwy znaczeniowej.

Wiersz Achmatowej opiera się, podobnie jak wiersz Gippius, o zasadę paralelizmu, uderza też analogią budowy stroficznej i linii intonacyjnej (ale nie rytmicznej — rytm *Pieśni* jest płynny, „kołyszący”, ten zaś — wyrazisty, urywany). Co więcej, stopień niedookreśloności doznań bohaterki wydaje się na pozór nawet większy: wyraża ona głównie swoje wątpliwości (powtórzona fraza „быть может” oraz zdania pytajne), podczas gdy narratorka *Pieśni* wypowiada wprost swe pragnienia (niesprecyzowanie dotyczy przedmiotu tęsknot, nie samej tęsknoty), dokładniej też określa miejsce i czas przeżycia. A jednak zarówno przeżycie, jak całą sytuację liryczną w utworze symbolistki odbieramy jako znacznie bardziej wyabstrahowane, przenika je metafizyczna aura spoza tekstu; umieszczone „wysoko nad ziemią” okno, ograniczające krąg widzenia bohaterki do pustego i obojętnego na jej skargi nieba, staje się wyłącznie symbolem izolacji od ziemskiego świata, funkcjonuje jako tzw. pejzaż wewnętrzny.

Narrację Achmatowej o późnojesiennym krajobrazie, którego konkretność podkreśla kilka szczegółów charakterystycznych dla tej pory roku, traktujemy do pewnego momentu jako lirykę opisową. Na razie opisowości tej nie zakłóca otwierające wiersz stwierdzenie; wrażenie chłodu motywuje pejzaż. Pierwszym sygnałem naruszającym dosłowność obrazu przyrody jest kończąca

¹³ А. Ахматова, *Избранное*, Москва 1974, s. 21. W dalszym ciągu, cytując utwory poetki, podaję — bezpośrednio przy cytacie — skrót Achm. oraz stronę tego wydania.

¹⁴ J. Prokop, *Uwagi do poetyki nastrojowego symbolizmu*, op. cit., s. 104 - 106.

drugą zwrotkę refleksja. Po czym następuje znów część opisowa — jakby próba uciszenia wywołanego tą myślą niepokoju. I dopiero dramatyczne w niepewności wyznanie: „Может быть, лучше, что я не стала/ Вашей женой”, wtrącone niby mimochodem, bez wyraźnego związku ze strofami poprzednimi, nadaje im inny sens.

Zarówno to, że pojawia się ono nieoczekiwanie, jak forma, w jakiej zostaje wyrażone („być może” — powiada bohaterka, nie jest więc pewna, czy właściwie ocenia swą decyzję) intrygują, każą szukać związku między motywem przyrody i motywem psychologicznym. Z ich konfrontacji rodzi się gra znaczeń, metaforyczność sformułowań. Łączność obu motywów potwierdza powtórzony w ostatniej zwrotce incipit wiersza; teraz, w bezpośredniej bliskości wyznania — tu dochodzi znów do swoistej opozycji — nabiera on nowego sensu, podobnie jak zamykające wiersz przypuszczenie o nadejściu zimy. Lecz — co szczególnie interesujące i warte podkreślenia — nawet wówczas, gdy aspekt emocjonalny narzuca się z całą mocą, przeszkodą w uznaniu zdecydowanej już, wydawałoby się, metaforyczności końcowej frazy staje się czasowe uściślenie, opozycyjne wobec jej umowności: „За ночь прийти успеет/Зима”.

Obserwujemy tutaj jeden z charakterystycznych dla stylu poetki sposobów organizacji materiału leksykalnego, a mianowicie zestawianie kontrastowych pod względem tonacji emocjonalnej wyrażań, jak w tym oto szczególnie wyrazistym przykładzie:

Я сошла с ума, о мальчик странный,
В среду, в три часа!

(Achm., 29)

Powstaje w ten sposób dysonans stylistyczny między przesadnie emocjonalnym określeniem stanu bohaterki a rzeczową informacją o czasie, w którym stan ów, nie poddający się wszak takiemu czasowemu sprecyzowaniu, miał miejsce.

W. Winogradow trafnie charakteryzuje dwoistą naturę słów w poezji Achmatowej:

Ich semantyczna postać dwoi się: to zda się, iż prowadzą one bezpośrednio ku samym wyobrażeniom przedmiotów jako ich etykietki, których celem jest stwarzać iluzję realno-codziennej sytuacji, tj. ich funkcja rysuje się jako czysto nominatywna; to znów wyczuwalna staje się intymno-symboliczna więź pomiędzy nimi a emocjami bohaterki. I wówczas możliwość wyboru ukazuje się jako szczególnie znacząca dla prawdziwego, adekwatnego uchwycenia uczuć bohaterki¹⁵.

Podobnie w analizowanym wierszu wyraźnie zarysowany i kompozycyjnie wyodrębniony pejzaż zachowuje swą konkretność i samoistność znaczeniową, a jednocześnie daje możliwość umownej jego interpretacji. Achmatowa — w przeciwieństwie do użytego przez Z. Gippius paralelizmu składniowego —

¹⁵ В. Виноградов, *Избранные труды. Поэтика русской литературы*, Москва 1976, с. 400 (tłum. moje — E. P.).

posługuje się paralelizmem tematycznym; ten ostatni cechuje nie tyle dążenie do semantycznego upodobnienia motywów, ile do ich kompozycyjnej równoległości. W ten sposób dochodzi do swoistej semantycznej dwutorowości realizowania znaków językowych — jednej z zasad umożliwiającej akmeistom osiągnięcie polisemii komunikatu poetyckiego. Jej wewnętrzny mechanizm to ciągle zderzanie i konfrontacja realiów i umowności, znaczeń dosłownych i przenośnych. Stanowi to o odmiennym sposobie powiadamiania o przeżyciu podmiotu: u Gippius np. zostaje ono jakby wtopione w cały przekaz, toteż towarzyszące mu elementy pejzażu ujawniają od razu swą funkcję służebną, odbierane są jako zdecydowanie umowne. U Achmatowej natomiast wyznaczenie pojawia się jako człon kompozycyjnie odrębny, jako nagły rzut innego obrazu. Jest to różnica przypominająca dwa odmienne typy montażu filmowego. O ile w wypadku narracji u symbolistów mówić można o tzw. montażu miękkim, łagodzącym i zaciemniającym przejścia między segmentami obrazowymi, u akmeistów dostrzegamy wyraźne cięcia, charakterystyczne dla montażu twardego.

Na specyficzny charakter związków międzysłownych w wierszach Achmatowej zwrócił uwagę B. Eichenbaum:

Słowa nie zlewają się ze sobą, ale tylko dotykają się — jak cząsteczki mozaiki. I dlatego właśnie ujawniają nam one nowe odcienie swoich znaczeń. Odczuwamy kontury znaczeniowe wyrazów dlatego, że widzimy przejścia od jednych słów do drugich, dostrzegamy brak pośrednich, wiążących elementów¹⁶.

Odrębność i urywkowość poszczególnych składników sytuacji lirycznej wskazuje na eliptyczną budowę wypowiedzi, bazującej na fragmentarycznej informacji, aluzji, napomknięciu:

Со дня Купальницы-Аграфены
 Малиновый платок хранит.
 Молчит, а ликует, как царь Давид.
 В морозной келье белы стены,
 И с ним никто не говорит.
 Приду и стану на порог,
 Скажу: „Отдай мне мой платок!”
 (Achm., 91)

Wyrażenie „malinowa chusteczka”, metonimiczny wyznacznik łączącej bohaterów więzi uczuciowej, jest tutaj swego rodzaju synekdochą w stosunku do całej sytuacji lirycznej. Sytuacji ledwo naszkicowanej i kreślonej jakby linią nieciągłą, przerywaną. Niedopowiedzenie, dominanta struktury przekazu, decydująca o jego zamierzonej zagadkowości wynika oczywiście nie z braku semantycznej wyrazistości słowa, lecz z urywkowego sposobu kształto-

¹⁶ B. Eichenbaum, *Szkice o poezji i prozie*, Warszawa 1973, s. 129. Tłum. L. Pszczołowska i R. Zimand.

wania narracji. Liczne jej elementy zostają pominięte celowo dla sugestywności wypowiedzi: praktyka artystyczna poprzedników nauczyła akmeistów, że nienazwane stanowi jej najcenniejszą wartość. Wykorzystując tę zasadę inaczej i wobec innej już leksyki, poeci Cechu dążą do ukrycia w strukturze utworu tego, co wprawdzie może (nie chodzi bowiem o „niewyraźalne”), lecz nie powinno być nazwane. Sugestywność to dla nich także — jeśli nie przede wszystkim — oszczędność, ekonomiczność słowa. Zwięzłość staje się dla akmeistów cnotą poety i wyróżnikiem poezji: „W tym właśnie radość poezji, by za pomocą jednej, dwu strof powiedzieć to, na co prozaik potrzebowałby całej strony” — pisał Gumilow¹⁷. Jeszcze rygorystyczniej ujął tę sprawę Mandelsztam:

Strofa poetycka — to zwięzłość sama. To prawie tekst telegramu. W wierszu najważniejsze słowa nie zostają wypowiedziane. Muszą być znalezione przez słuchającego. (...) Poeta daje jedynie asocjacje i w tym siła jego oddziaływania¹⁸.

Temu przekonaniu, zrodzonemu nie bez inspiracji poprzedników, nadają akmeiści sens odmienny: głoszoną przez W. Iwanowa ekstensywność mowy poetyckiej zastępują — jak stwierdza Eichenbaum — jej intensywnością¹⁹. Ważna staje się nie tyle semantyczna „rozległość” komunikatu, owo „wszechznaczenie”, ile skupienie znaczeń na możliwie najmniejszym odcinku mowy.

3

U poetów postsymbolistycznego pokolenia miejsce bezpośredniej ekspresji zajmie asocjacyjna zdolność słowa. Mistrzowsko posługuje się tą właściwością „mowy wiązanej” Mandelsztam. Charakteryzując jego poetykę, L. Ginzburg pisze: „Wyobrażenia leżące poza granicami danego tekstu zostają weń wciągnięte dynamiką asocjacji”²⁰. Jest to zatem zjawisko przeciwstawne swoistej „entropii” znaczeń w utworach symbolistycznych. Tak dzieje się np. w wierszu *Золотистого меда струя из бутылки стекла...* (1917). Oto charakterystyczny fragment:

Ну, а в комнате белой как прялка стоит тишина.
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.

¹⁷ Н. Гумилев, *Письма о русской поэзии*, Петроград 1923, стр. 169 (tł. moje — E. P.).

¹⁸ Cytuję za В. Рождественский, *Страницы жизни. Из литературных воспоминаний*, Москва—Ленинград 1962, s. 130 (tłum. moje — E.P.).

¹⁹ Przez metodę tę rozumiał W. Iwanow „utrwalenie ekstensywnej energii słowa”, które „nie boi się zetknąć ze sferami heterogenicznymi wobec sztuki, np. z systemem religijnym”. Cytuję za В. Eichenbaum, *Szkice...*, op. cit., s. 129.

²⁰ Л. Гинзбург, *О лирике*, op. cit., s. 372 (tłum. moje — E.P.).

Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена —
 Не Елена — другая — как долго она вышивала? ²¹

Peryfrastycznie użyta aluzja uruchamia ciąg asocjacyjny: jako pierwsze pojawia się imię bohaterki „innej” — Penelopy, w ślad za tym — historia jej oczekiwania na powrót Odysa, zaś w kontekście całego utworu, będącego pochwałą żywej obecności tradycji w powszednim byciu, imię jej oznacza trwałość domowego ogniska. Myśl tę uwypukla — na zasadzie kontrastu — przywołane imię Heleny ²².

Podobną znaczeniową intensyfikację tekstu obserwujemy w wierszu *Admiralicja* (*Адмиралтейство*, 1913):

В столице северной томится пыльный тополь,
 Запутался в листве прозрачный циферблат,
 И в темной зелени фрегат или акрополь
 Сияет издали, воде и небу брат.

Ладья воздушная и мачта-недоторога,
 Служа линейкою преемникам Петра,
 Он учит: красота не прихоть полубога,
 А хищный глазомер простого столяра.

(...)

И вот разорваны трех измерений узы
 И открываются весмирные моря.

(Mand., 29)

„Stolica północy” ukazana zostaje w wielowarstwowej perspektywie czasowej: jako współczesna, oglądana przez narratora z konkretnego miejsca, jako historyczna, przywołująca myśl o założycielu miasta oraz o zwyciężającym czas dziele rąk ludzkich (Akropol). Jest to „własny” Petersburg poety, inspirowany motywami architektury i budowniczego-rzemieślnika. Zarazem słowo „stolarz” (nie zaś oczekiwane „architekt”) w zestawieniu z imieniem cara to oczywiście ukryta aluzja do Puszkiniowskiej postaci Piotra I (również ostatni wers nawiązuje do wyrażenia „okno na Europę” z poematu *Jeździec miedziany*). Do uprzedniej własnej, niejako potrójnej perspektywy — współczesnej i dwu historycznych — narrator dodaje jeszcze jedną: Puszkiniowskie widzenie Petersburga, przy czym „... wspomnienie o Puszkinie uruchomione zostaje od zewnątrz” ²³, tj. nie poprzez bezpośrednie użycie aluzji, lecz przez konfrontację składników tekstu. Obserwujemy znów „grawitacyjną” właściwość tekstu, włączającego w swój obręb treści nienazwane.

²¹ O. Мандельштам, *Собрание сочинений в трех томах*, pod red. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова, Вашингтон 1967 - 1969, t. I, s. 64. W dalszym ciągu przy cytowanych utworach poety podaję w nawiasie skrót Mand. oraz stronę I tomu tego wydania.

²² Istotę owej peryfrazy widzi L. Ginzburg w „utajonym motywie osobistym” (tj. miłosnym — E.P.). Por. Л. Гинзбург, *О лирике*, op. cit., s. 371.

²³ Ibid., s. 363 (tłum. moje — E.P.).

Istotą i podstawą asocjacji u akmeistów jest skrót myślowy. W odróżnieniu od symbolistycznych analogii, bazujących na teorii powszechnych powinowactw, omawiane połączenia asocjacyjne opierają się o przyległość czy lepiej — styczność znaczeniową i nie implikują upodobnienia kojarzonych zjawisk. Rekonstrukcja opuszczonych ogniów podporządkowana jest motywacji logicznej, wskazuje na realnie uchwytną zależność pojęć.

Stosunkowo prosty typ skojarzeń prezentuje znany utwór Mandelsztama *Petersburskie strofy* (*Петербургские строфы*, 1913). Ten ciąg spostrzeżeń wyraźnie przemyślanych, nurtujących w głąb tematu, a wspartych o aluzję literacką, odwołanie do historii, obserwację obyczajową, tworzy w efekcie — podobnie jak w wierszu *Admiralicja* — syntetyczny portret miasta, w którym współczesność z jej cywilizacyjnymi atrybutami zderza się z przeszłością.

Bardziej skomplikowany typ montażu asocjacyjnego stosuje poeta w subtelnym aluzyjnym erotyku z roku 1915:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладю когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи —
На головах царей божественная пена —
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер — все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит.
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.
(Mand., 48 - 49)

Dwa pierwsze równoważniki zdań to dwa ogniska tematyczne, trzeci — to łączne ich rozwinięcie: fraza „napięte żagle”, obrazująca spotęgowane bezsennością emocje, umotywowana jest także treścią lektury Homera, stanowi jakby jej wizualizację, co w sposób charakterystyczny dla poetyki akmeizmu neutralizuje metaforę, pozwalając zachować jej składnikom dosłowność znaczeń. Z kolei obraz ten staje się impulsem dla dwu przeplatających się ciągów skojarzeniowych, realizujących motyw wyprawy trojańskiej i motyw intymny. Ten ostatni ujawnia się w końcu drugiej zwrotki poprzez odwołanie do miłosegno wątku *Iliady*. Aluzja rzutuje na poprzednie strofy, objaśniając kontrastowe zestawienie: „rejestr statków” — „orszak żurawi”. Pierwsza z owych fraz oraz metafora „długi wylęg” dotyczą opisu przygotowań do podróży morskiej; opis ten odczuwany jest przez narratora jako nużący i wręcz nieistotny wobec celu wyprawy, co uwidacznia pytanie retoryczne, stanowiące aluzję. Wyrażenie drugie, o odmiennej barwie emocjonalnej, rodzi się jakby

z dwu poprzednich: „поезд” — użyty tu w sensie archaicznym jako kolumna, orszak pojazdów — przylega znaczeniowo do słowa „корабль” (statek), „журавлиный” — do słowa „выводок” (wylęg); epitet „журавлиный” kojarzy się z odlotem, rozstaniem, tęsknotą, „поезд” przywołuje utarty zwrot „свадебный поезд” (orszak weselny). Wyrażenie „orszak żurawi” staje się więc pierwszym sygnałem miłosnego motywu, załączkiem lirycznego niepokoju w wierszu. Niepokój wzmagą się w ostatniej zwrotce, przy czym szczególnie emocjonalny i zmysłowy (przez dotykającą niemal bliskość owego „подходит к изголовью”) znajduje znów motywację wewnątrztekstową — pretekstem dlań jest „morska” lektura eposu.

Dla twórczości Mandelsztama, zwłaszcza późnej, charakterystyczne są skojarzenia odległe, podporządkowane podobnym prawom, jakie rządzą „strumieniem świadomości”. Nazywając Mandelsztama „poetą rozgraniczonych kontekstów”, L. Ginzburg wskazuje na ich wzajemne powiązanie i współmotywację tropów przez tekst²⁴. Wielość i zewnętrzna obcość motywów powoduje niekiedy rozluźnienie więzi tematycznej, a poszczególne spostrzeżenia łączone są na zasadzie tzw. zestawienia (juxtapozycji); podobny chwyt spotykamy też u Achmatowej, gdzie jego geneza prowadzi do folkloru (paralelizm tematyczny). Daje to wrażenie niespójności wypowiedzi, ale uwidacznia tym silniejszą strukturalną więź jej elementów. Może więc należałoby raczej mówić tu o szczególnie jawnej nieciągłości w sensie linearnego czasowego przebiegu przekazu poetyckiego. Wydaje się, iż najbardziej interesujące osiągnięcia artystyczne akmeistów stanowią wyjątkowo wdzięczną ilustrację definicji poezji jako „mowy wiązanej”, wymagającej ciągłych nawrotów i konfrontacji późniejszych i wcześniejszych części wiersza, mowy, której zasadą strukturotwórczą jest złożony układ „współ- i przeciwnośń”²⁵.

4

Dla stosowanych przez akmeistów przekształceń semantycznych znamienne jest, iż nie zacieraają one wyrazistości znaczeniowej słowa, przeciwnie — znaczenia te uwydatniają. Dzieje się tak, jak gdyby wskutek nieoczekiwanego sąsiedztwa wyrazy starały się usilnie zachować swój podstawowy sens.

W. Winogradow pisze, że Achmatowa, głównie dzięki sięganiu po utarte zwroty frazeologiczne, posługuje się takimi chwytami stylistycznymi, „... które zmieniają nie znaczenia oddzielnych słów, lecz całych fraz bądź częściej nawet — połączeń frazowych”²⁶. L. Ginzburg dostrzega w wierszach poetki „... zbliżenie pojęć, które nie stapiają się w metaforę, zachowują swój właściwy sens,

²⁴ Ibid., s. 372 i n.

²⁵ Ю. Лотман, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, Ленинград 1972, s. 36 i n.

²⁶ В. Виноградов, *Избранные труды...*, op. cit., s. 377 (tłum. moje — E.P.).

lecz sprzężone ze sobą — rodzą nowe, nienazwane znaczenia”²⁷. Oto przykłady, które zdają się potwierdzać tę zasadę:

И запах хлеба, и тоска.
 Вечерний и наклонный
 Передо мною путь.
 (Achm., 131)

И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.
 (Achm., 180)

Zestawianie wartości jakościowo różnych, niespodziewane zetknięcie słów z innych zakresów pojęciowych, których związek wydaje się początkowo nieuchwytny, daje w efekcie szereg subtelnie cieniowanych ich wariantów semantycznych. Leksyka służy ogarnięciu wielu aspektów wypowiedzi, przy czym jej polifoniczna ekspresywność zostaje jakby ukryta i wymaga bacznej uwagi poprzedzonej refleksją.

Niekiedy warunkiem uzyskania innego znaczenia jest specyficzne składniowe uszeregowanie wyrazów (tu z zastosowaniem odpowiedniej końcówki fleksyjnej):

Морозное солнце. С парада
 Идут и идут войска.
 Я полдню январскому рада,
 И тревога моя легка.
 (Achm., 170)

Sens ostatniego zdania — bliski oksymoronowi — jest odmienny od połączenia przydawkowego (легкая тревога), które wskazywałoby jedynie na stopień odczucia.

Inny interesujący sposób wykorzystania przez akmeistów semantyki języka ilustruje fragment poematu Gumilowa *Odkrycie Ameryki* (*Открытие Америки*, 1910); oto fraza kończąca sestet:

О пути земные, сетью жил,
 Розой вен вас Бог расположил!

oraz rozpoczynająca następną:

И струится, и поет по венам
 Радостно бушующая кровь;²⁸

Dwa szeregi konkretnych znaczeniowo słów, tworzących metafory, zderzają się ze sobą wskutek dwukrotnego — przenośnego i dosłownego — użycia wyrazu „вена” (żyła); dodatkowym akcentem jest jego synonim „жила”

²⁷ Л. Гинзбург, *О лирике*, op. cit., s. 356 (tłum. moje—E.P.).

²⁸ Н. Гумилев, *Собрание сочинений в четырех томах*, pod red. Г. П. Струве і Б. А. Филиппова, Вашингтон 1962 - 1968, t. I, s. 200.

(stosowany również na określenie złóż geologicznych). Motywowane tematem dzieła (podobnie jak utworzona przez analogię do „róży wiatrów” metafora) ożywiają one grą znaczeń zmysłowy obraz „ziemskich szlaków”.

Niebanalnie realizuje poeta opozycję motywów bezruchu przyrody i twórczego działania w wierszu *Wieczór* (*Вечер*, 1915):

Как этот ветер грузен, не крылат!
С надтреснотой дыней схож закат.

И хочется подталкивать слегка
Катящиеся вяло облака.

В такие медленные вечера
Коней карьером гонят кучера.

Сильней веслом рвут воду рыбаки,
Ожесточенней рубят лесники

Огромные, кудрявые дубы...
А те, кому доверены судьбы

Вселенского движения и в ком
Всех ритмов бывших и небывших дом,

Слагают окрыленные стихи,
Расковывая косный сон стихий²⁹.

Skontrastowane obrazy zmierzają do uwydatnienia zasadniczej myśli, stanowiącej niejako ich wypadkową. Przejście do istotnych treści wypowiedzi zaznacza poeta wprowadzając przerzutnię i załamując regularny dotąd tok intonacyjny; w konsekwencji wyeksponowane zostają szczególnie tu ważne zaimki „те” oraz „в ком” — pierwszy dzięki wzniesieniu tonu, drugi przez umiejscowienie w klauzuli i zawieszenie głosu. Ostatnie wersy rozładowują napięcie intonacyjne. Odsyłają one ku początkowi utworu: zwrot „окрыленные стихи” jest zaprzeczeniem wyrażenia „ветер... не крылат”, zaś „косный сон стихий” — podobnie jak „ветер грузен” — swoistym oksymoronem; zamknięcie jest zarazem analogią (z punktu widzenia stylistyki) i antytezą (pod względem semantycznym) incipitu wiersza.

Kontrast i pointa uwypuklają znaczenie, czynią je dobitnym. U Gumilowa, poety o temperamencie romantyka, a przy tym preferującego konstrukcje zamknięte, zwarte wewnętrznie, antyteza staje się dominantą wielu utworów, a pointa pozwala wydobyć głębszy plan semantyczny. Także liczne „wiersze-nowele” Achmatowej zorientowane są na pointę.

W konkretnej przedmiotowej poezji akmeistów obserwujemy opartą o intelektualną niespodziankę, czasem paradoks, grę opozycji pojęć i znaczeń, tę antytetyczność, która stanowi zarazem o strukturalnej jedności utworu, funkcjonalnej współzależności jego elementów. Środki bazujące na

²⁹ Ibid., s. 249.

kontraście nie przeczą harmonii całości. Ich stosowanie jest zgodne z zasadą umiaru i równowagi³⁰: słowa i większe jednostki struktury dzięki wytwarzającym się między nimi napięciom pozostają, by tak rzec, w stanie przeciwwagi, dynamicznego wyważenia. Zapewnia to spójność i trwałość „architektonicznej konstrukcji” — ideału i wzorca wiersza.

Lakoniczność, operowanie skrótem poetyckim, zwiększanie informacji o znaczenia uzyskane w efekcie zderzeń międzysłownych, tj. konstruowane jakby przez samą strukturę tekstu — cechy te skutecznie podnoszą dynamikę narracji lirycznej. Obraz — ściśle związany z ciągiem skojarzeń — rodzi się jako rezultat napięć wewnątrzstrukturalnych. Nie jest unaoczniającym przedstawieniem, lecz świadomie skonstruowaną konfiguracją słowną, wyraża kreacyjne dążenia twórcy. Ujmując zagadnienie jeszcze inaczej, w aspekcie architektoniki utworu: ożywienie obrazu wewnętrzną grą spięć słownych oznacza pokonanie bezładu tworzywa, jest — wedle celnego sformułowania L. Ginzburg — „...zwycięstwem konstrukcji nad materiałem, przekształceniem kamienia w koronkę i iglicę”³¹. Strofy Mandelsztama z roku 1912, do których bezpośrednio nawiązuje stwierdzenie badaczki, uznać można za swoistą deklarację twórczą:

Кружевом, камень, будь,
И паутиной стань:
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.

(Mand., 17)

эулялия папля

АССОЦИАТИВНЫЙ ОБРАЗ. ПРЕДМЕТНОСТЬ И МЕТАФОРИЧНОСТЬ В ПОЭЗИИ АКМЕИСТОВ

Резюме

Провозглашая овеществление слова, его предметную реальность как материала поэтического творчества, акмеисты своеобразно используют свойства возвращенных в поэзию конкретных, точно обозначающих данное явление, понятий. Их семантическая точность способствует динамическому взаимодействию и приводит к межсловесным столкновениям — источнику новых значений (сверхзначений). Следовательно — свойственная поэти-

³⁰ Rozumiana wieloaspektowo, na różnych poziomach tekstu, równowaga jest jedną z kluczowych kategorii w poetyce kierunku.

³¹ Л. Гинзбург, *О лирике*, op. cit., s. 360 (tłum. moje — E.P.).

ческой речи повышенная семантическая нагрузка и суггестивность рождаются в акмеистических произведениях внутри структуры текста, возникают как результат соположения (соотношения) структурных элементов.

Особая роль контекста и характерная для творческого метода выдающихся представителей акмеизма, двойственность семантического облика слов (со- и противопоставление вещественности и абстрактности, буквальных и метафорических значений) показаны на примере стихотворений Ахматовой, Мандельштама и Гумилева. Рядом с этим наблюдается стремление к эллипсообразному строению лирического монолога, к мысленным сокращениям, лаконичности и „сгущенности” поэтической речи. Названные черты имеют решающее значение для динамики лирического повествования.

Акмеистическая образность (предметность) не сводится к наглядному изображению действительности, но представляет собой автономную словесную конфигурацию, опирающуюся на ассоциативность восприятия мира и внутривидовую напряженность словосочетаний.

ASSOCIATIVE IMAGE. OBJECTIVITY AND METAPHORICALNESS IN THE POETRY OF AKMEISTS

by

EULALIA PAPLA

Summary

The author considered the ways of organization of lexical material in the works of Akmeists.

Sensitiveness of Akmeists to the reality, materiality of the word as a poetic material leads to the specific use of the concrete words introduced anew into literature. In consequence of the semantic distinctness they possess the ability to dynamize themselves mutually and creation of into-word intensities which become the source of added meanings. In effect — the proper to the poetic statement ambiguity and suggestiveness arises in the works of Akmeists thanks to the relations taking place within the structure of a text.

The peculiar role of a context and characteristic for the creative method of outstanding representatives of the trend the duality of a word (confrontation of realia and conventionality, literal and metaphorical meanings) was shown on the example of the poetry of Akhmatova, Mandelstam, and Gumilov. An attempt at elliptic construction of rendition and the use of thought shortenings was emphasized to the laconism and intensification of the poetic language. These features determine the dynamisation of lyrical narration.

The Akmeistic picturesqueness (objectivity) is not resolved to the vivid capture of reality but is an autonomous, consciously constructed word configuration whose basis are associations and intrastructural semantic oppositions.