

*Ksenia Panas*  
Uniwersytet Jagielloński

FUTURYSTYCZNA TECHNIKA KONSTRUKCJI METAFORY  
(NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI WIELIMIRA CHLEBNIKOWA)

Liryka futurystyczna charakteryzuje się daleko posuniętą odrębnością formalną. Teza ta nie budzi zdaje się żadnych wątpliwości niezależnie od perspektywy badawczej. W nurcie kubofuturyzmu rosyjskiego odrębność ta uwarunkowana jest przede wszystkim dążeniem do stworzenia nowego języka zwiększającego semantyczny potencjał słowa. Z kolei mówiąc o odrębnym systemie językowym, nie sposób nie odnieść się do eksperymentów lingwistycznych Wielimira Chlebnikowa, których rezultatem było opracowanie tak zwanego języka pozarozumowego (ros. *заумь*). Jego interpretacja budzi wiele kontrowersji i nie podlega jednoznacznej ocenie, co wyraża się zresztą w wielości i różnorodności poglądów na ten temat. Roman Jakobson na przykład charakteryzuje Chlebnikowski sposób modyfikacji języka jako dysocjację — chodzi tu o tworzenie neologizmów poprzez łączenie autonomicznych, oddzielnych jednostek, znaków powstałych na skutek rozpadu słów „starego” języka. Dysocjacja ta stanowi w tym przypadku przeciwieństwo asocjacyjnej metody słowotwórczej, charakterystycznej dla języka praktycznego<sup>1</sup>. Inny wybitny badacz Grigorij Winokur eksperymenty słowotwórcze Chlebnikowa sprowadza do pojęcia obróbki gramatycznej. Chlebnikowskie neologizmy nazywa nietypowymi konstrukcjami, uformowanymi zgodnie z zasadami gramatyki. Ich kształtowanie jednak, za sprawą użycia licznych sufiksów, doprowadza jedynie do powstania nietypowych relacji językowych, a nie nowych, bogatszych znaczeniowo elementów leksykalnych. Nie ma więc w tej czynności nic, co miałyby, zgodnie z założeniami poety, wzbogacić semantykę słowa<sup>2</sup>. Jeszcze inną koncepcję organizacji „zaumu” przedstawia Boris Łarin, któ-

<sup>1</sup> Zob. Н. Башмакова: *Слово и образ. О творческом мышлении В. Хлебникова*. Хельсинки 1987, s. 8–9.

<sup>2</sup> Zob. Г. Винокур: *Филологические исследования. Лингвистика и поэтика*. Москва: Наука 1990, s. 18.

ry, podobnie zresztą jak Jakobson i Winokur, podkreśla związek poetyki futuryzmu z mową potoczną, językiem ulicy. Badacz ten analizował proces przeobrażenia strumienia mowy potocznej w język poetycki i jako główną zasadę organizacji takiego języka wyróżnił podobieństwo dźwiękowe. Zauważył, że związki homonimiczne izolują określone jednostki podczas odbioru i aktywizują czytelnika, zmuszając go do ciągłego poszukiwania nowych skojarzeń związanych z tym samym słowem<sup>3</sup>.

Niezależnie od wszystkich tych koncepcji faktem pozostaje stworzenie przez Chlebnikowa stosunkowo spójnego i jednolitego, niezwykle specyficznego języka poetyckiego. Niniejszy szkic po części stanowić będzie zatem próbę zanalizowania go pod kątem właściwości charakteryzujących każdy naturalny i pełnoprawny system językowy. Jeśli przyjąć, że futuryści pragnęli stworzyć nowy, pełnowartościowy język, którego semantyka przewyższać będzie możliwości języka konwencjonalnego, to naturalną konsekwencją takiego zamiaru jest przeniesienie na ów nowy język większości właściwości i zasad formalnych warunkujących istnienie języka w ogóle. Szczególną uwagę warto zwrócić na procesy metaforyzacyjne, które są „koniecznym warunkiem życia języka jako instrumentu zdolnego do komunikowania nieograniczonych treści semantycznych”<sup>4</sup>. Definicja metafory rozumianej jako nieodłączna część języka wydaje się wyjątkowo trafna, jeśli chodzi o *зачумь* Wielimira Chlebnikowa. Definicję taką formułuje Aleksandra Okopień-Sławińska w pracy *Metafora bez granic*, powołując się na badania Siergieja Karcewskiego, rosyjskiego językoznawcy, członka Praskiego Kółka Lingwistycznego. Karcewski określa język mianem dynamicznego systemu opartego na głęboko zakorzenionej dychotomii wewnętrznej. Dychotomia ta przejawia się zarówno w obrębie samego znaku językowego, jak i w bardziej złożonych układach tychże znaków powiązanych ze sobą różnymi relacjami<sup>5</sup>. Metafora w takiej interpretacji również nabiera specyficznego znaczenia:

Metaforę uważam za szczególnie zintensyfikowany przejaw działań semantyzacyjnych, na które nastawiony jest cały mechanizm języka począwszy od samej dwoistości znaku językowego i napięcie między sferami *signifiant* i *signifié* oraz wewnątrz tych sfer [...]<sup>6</sup>.

Taka koncepcja metafory, oparta na teorii dynamizmu i opozycyjności elementów języka, wydaje się szczególnie bliska Chlebnikowowi. Jednak

<sup>3</sup> Zob. Н. Башмакова: *Слово и образ...*, s. 8.

<sup>4</sup> A. Okopień-Sławińska: *Metafora bez granic*. W: tejsze: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Kraków: Universitas 2001, s. 118.

<sup>5</sup> Zob. tamże.

<sup>6</sup> Tamże.

warto lepiej przyjrzeć się tym zbieżnościom, które, chociaż w wielu punktach są uzasadnione, niekiedy okazują się jedynie pozorne.

Przykładów wewnętrznej niespójności i dychotomiczności w liryce Chlebnikowa można znaleźć bardzo wiele. Jest to zresztą cecha charakterystyczna sztuki awangardowej w ogóle. Przejawy tej niejednorodnej struktury widoczne będą również w dalszej części pracy, jednak wyróżnić należy niewątpliwie przeciwstawność zakorzenioną w samej koncepcji języka pozarozumowego. Z założenia miał on rozjaśniać zaciemnione przez historyczne naleciałości, ukryte znaczenia poszczególnych znaków, a jednak posługiwał się tak wyszukаныmi i złożonymi figurami, że zamiast rozjaśniać wręcz zamazywał znaczenie. Sprawiał, że rozszyfrowanie semantyki tych nowych form leksykalnych bez szczegółowej wiedzy na temat zasad ich konstruowania, było zupełnie niemożliwe (zasady te to m.in. prymarna rola naczelnego dźwięku w słowie czy szczegółowe określenie semantyki poszczególnych spółgłosek). Inną ważną dychotomią jest sprzeczność usytuowana wewnątrz samego znaku. I ona to właśnie szczególnie zbliża Chlebnikowa do formalistów rosyjskich, a później także do założeń Ferdinanda de Saussure'a czy Nikołaja Trubieckiego<sup>7</sup>. Jednak przeciwstawność na płaszczyźnie fonemu, do której odwołuje się zarówno Karcewski, jak i wyżej przywołani strukturaliści i która polega na tym, że każdy element języka realizuje się dzięki swojej binarnej opozycji<sup>8</sup>, różni się od opozycji wewnątrz znaku Chlebnikowskiego. Chlebnikow bowiem mówi o podwójnym życiu znaku, który jest jednocześnie słowem i liczbą<sup>9</sup>. Związek z fonetyką wyraża się tu w założeniu, że będąc liczbą, znak stanowi również część ilościowego poziomu wiersza (rytm). Z kolei posiadając cechy słowa, a więc zyskując semantyczną samodzielność, znak jest częścią poziomu jakościowego (obrazowo-słownego)<sup>10</sup>.

Innym przykładem niepełnej przystawalności zaumu do strukturalistycznej charakterystyki języka jest jej konfrontacja z tezą Karcewskiego, która brzmi: „Każdy znak językowy jest wirtualnie homonimem i synonimem równocześnie”<sup>11</sup>. Zdanie to szczególnie podkreśla nierozzerwalność samej istoty języka z procesami metaforyzacyjnymi. Jednak czy w przypadku języka pozarozumowego można mówić o obecności tych dwóch cech w obrębie znaku? Wydaje się, że rola znaku w systemie Chlebnikowa jest tak wielka,

<sup>7</sup> Zob. A. Burzyńska, M. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Zak 2006, s. 204.

<sup>8</sup> Zob. tamże.

<sup>9</sup> Zob. P. Дуганов: *Велимир Хлебников — природа творчества*. Москва: Советский писатель 1990, s. 106.

<sup>10</sup> Zob. tamże.

<sup>11</sup> Cyt. za: A. Okopień-Sławińska: *Metafora bez granic...*, s. 118.

że o jego synonimicznym charakterze nie może być mowy. Pozarozumowy znak dąży bowiem do ukazania samej istoty desygnatu, jego niepowtarzalności, co wyklucza możliwość istnienia synonimów. W podobnych kategoriach rozpatrywać można również homonimiczną naturę znaku. Ze względu na to, że znak ten dąży nie tylko do semantycznej jedności, ale także do „złania się” w swej formie i brzmieniu z desygnatem, homonimia nie ma tu prawa bytu.

Mimo że język pozarozumowy Wielimira Chlebnikowa oparty jest na twardym gruncie koncepcji filozoficznych swojego twórcy, to odmienność jego formy w stosunku do języka normatywnego nie pozwala traktować go jako zupełnie niezależny, odrębny i w pełni ukształtowany system językowy. Nie wyklucza to jednak, jak się wydaje, obecności w nim metafory. Czym jednak jest metafora i czy rzeczywiście można odnaleźć ją, a co ważniejsze zinterpretować w tekście futurystycznym?

Belgijski filozof Chaim Perelman w artykule *Analogia i metafora* przywołuje definicję metafory w języku poetyckim sformułowaną przez Jeana Cohena. Cohen metaforę uznaje za wyznacznik języka wiersza. Według badacza poeta nadaje sens swojej wypowiedzi poprzez deformację, odejście od zwykłego użycia języka<sup>12</sup>: „Poeta oddziałuje na przekaz, by zmienić język. [...] Celem wszelkiej poezji jest właśnie osiągnięcie zmiany języka stanowiącej [...] pewną metaforę myślową”<sup>13</sup>. Przyjmując terminologię wprowadzoną przez Charlesa Ogdena i Ivora Richardsa w pracy *Meaning of Meaning*, poezja zwykłego, słownikowemu sensowi słowa przeciwstawia sens „afektywny”, a więc sens wirtualny, konotacyjny. W takim układzie liryka, naruszając normy języka ogólnego, zmusza odbiorcę wzbraniającego się przed brakiem sensu do nadawania słowom za pomocą metafory afektywnej sensu właściwego<sup>14</sup>. W takim rozumieniu metafora w poezji futurystycznej jest nie tylko obecna, ale jej obecność jest także niezwykle ważna. Zgodnie z definicją Cohena już sama zmiana języka z konwencjonalnego na niekonwencjonalny zawiera w sobie cechy metaforyzacji (chodzi tu o wspomnianą metaforę myślową). W związku z tym, że w poezji Chlebnikowa zmiany struktury języka poetyckiego są szczególnie daleko idące, wydaje się, że metaforyczność również jest w niej bardzo głęboko zakorzeniona.

Przywołana przez Perelmana koncepcja Cohena, a także przytoczone wyżej stanowisko Okopień-Sławińskiej pozwala traktować zjawisko metafory nie tylko jako szeroko rozumiany trop semantyczny, ale także jako chwyt formalny. Można przypuszczać, że jednym z przejawów metaforyzacji na

<sup>12</sup> Zob. Ch. Perelman: *Analogia i metafora w nauce, poezji i filozofii*. Przeł. J. Lalewicz. „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 3, s. 251.

<sup>13</sup> Cyt. za: tamże.

<sup>14</sup> Zob. tamże.

poziomie formy jest zjawisko katachrezy, które w futuryzmie przybiera niezwykle ciekawy kształt. Max Black w słynnym artykule zatytułowanym *Metafora* charakteryzuje katachrezę jako szczególną odmianę metafory, która powstała, by wypełnić luki semantyczne w języku<sup>15</sup>. Idąc tym tropem, można przypuścić, że funkcję katachrezy w systemie językowym Chlebnikowa pełni znak, który zastępuje pojęcie według autora niewyraźne w języku ogólnym. Black zauważa przy tym, że definiowanie katachrezy jako stosowania terminu do określenia rzeczy, której on nie odpowiada, jest niewłaściwe. Badacz twierdzi bowiem, że „nie ma żadnego wypaczenia czy nadużycia w naginaniu starych słów do nowej sytuacji. Katachreza jest jedynie rzucającym się w oczy przykładem przeobrażenia znaczeń, co ciągle ma miejsce w każdym żywym języku”<sup>16</sup>. W przypadku języka pozarozumowego „stare słowa” należy rozumieć jako spółgłoski, które, jak już mówiliśmy, odgrywały rolę pełnoprawnych jednostek leksykalnych. Wyraźnie widać więc na tym poziomie opozycję: znaki, które Chlebnikow nagina do nowej „sytuacji”, są zarówno stare, uniwersalne, wyrażające istotę swojego desygnatu, jak i nowe, ponieważ dotąd nikt nie używał ich w podobnej konwencji.

Niewątpliwie oprócz przejawów metaforyzacji w sposobie konstruowania języka poetyckiego, takich jak wyżej wspomniana katachreza, czy też samej definicji tego języka z zasady implikującej już pewną metaforyczność, język Chlebnikowa wyróżnia się niezwykle rozbudowaną obrazowością. Znajduje ona wyraz zarówno w liryce, jak i w tekstach teoretycznych poety. Odnośnie do obrazów metaforycznych w utworach poetyckich tego autora warto zwrócić uwagę na bogatą semantykę poszczególnych głosek, a zwłaszcza spółgłosek „M” i „Ч”, które znajdują szerokie zastosowanie w budowaniu przez poetę obrazów świata przedstawionego. Znaczenie dźwięku „M” poeta określa jako rozpad ciała na nieskończenie wiele elementów, których suma równa jest wielkości tegoż ciała. Spółgłoska ta posiada także cechy barwy — jest utożsamiana z kolorem ciemnoniebieskim<sup>17</sup>. Dźwięk „Ч” z kolei poeta widzi w kształcie czaszy i charakteryzuje go jako „pustkę jednego ciała, wypełnioną przez powierzchnię drugiego ciała [...]. Jest to [...] świat dwuwymiarowy, będący powłoką dla trójwymiarowego ciała [...].”<sup>18</sup>.

Metaforyczność spółgłoski „M” można zauważyć w nadpowieści *Zangezi*, której X część (*X плоскость*) zbudowana jest głównie z neologizmów przy-

<sup>15</sup> Zob. M. Black: *Metafora*. Przeł. J. Japola. „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 3, s. 223.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Zob. В. Хлебников: *Художники мира! W: Творения*. Red. М. Поляков. Москва: Советский писатель 1986, s. 621–622.

<sup>18</sup> Tamże, s. 621 (tu i dalej przekład — K.P.).

pominających elementy zaklęć i modlitw, a także formy odmiany czasowników. Spółgłoska „М” usytuowana jest w nich zawsze na początku np.:

Иди, могатырь!

[...]

Могун, я могу!

[...]

Шествуйте, моги!

[...]

Могунный, можественный лик, полный могобнов!<sup>19</sup>

Można zauważyć, że prawie każdy z występujących tu neologizmów bądź zawiera, bądź zawierał w swojej pierwotnej, normatywnej formie spółgłoskę „В”: могатырь — богатырь (bohater, heros), моги — боги (bogowie), можественный — божественный (boski), могобны — молебны (modlitwy). Metaforyczność, o której tu mowa, ukazana zostaje w dalszej części utworu, gdzie autor pisze:

Это Эм ворвалось в владения Бэ, чтобы не бояться его, выполняя долг победы. Это войска пехотные Эм размолоти глыбу объема невозможного [...] на муку, [...] из дерева сделали мох и мураву, из орла муху, из слона мышь и стадо мурашей — и целое стало мукой бесконечно малых частей. Это пришло Эм, молот великого, молью шубы столетий, всё истребив<sup>20</sup>.

Tę szczególnie rozbudowaną metaforę, wchodzącą w głąb samej struktury tekstu, tłumaczyć można więc następująco: formy odczasownikowe, symbolizujące ruch i działanie, tworzone są od tematu czasownika мочь (mочь). Uwzględniając przy tym specyficzne znaczenie dźwięku „М” w systemie Chlebnikowa, nagromadzenie neologizmów z tą samogłoską w temacie w takich miejscach, gdzie wcześniej występować mogła spółgłoska „В” (symbol walki, nacechowany przez autora, jak można przypuszczać, negatywnie<sup>21</sup>), obrazuje walkę nowych idei ze starym światem, który rozpada się pod ciosami rewolucji. Oprócz tego deformacji ulega jeden z głównych symboli starej rzeczywistości, a więc religia, którą poeta przemienia bądź to w magię (formy przypominające zaklęcia), bądź w szeroko pojmowaną siłę człowieka, siłę jego rąk i umysłu. Przejawia się tu zatem tak charakterystyczny dla futuryzmu antropocentryzm, za sprawą którego Bóg zmienia się w neologizm „Мог”, a destrukcyjna siła i działanie człowieka stawiane są na piedestale, jako nowe bóstwa nowego świata.

<sup>19</sup> В. Хлебников: *Зангези*. W: tenże: *Творения...*, s. 484.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Zob. В. Хлебников: *Художники мира!*. W: tenże: *Творения...*, s. 622.

Obrazowość zawarta w spółgłosce „Ч” jest niezwykle często wykorzystywana przez Chlebnikowa. Szczególny jej przejaw zauważyć można w wierszu pod tytułem *W ten dzień błękitnych niedźwiedzi*:

В этот день голубых медведей,  
 Пробежавших по тихим ресницам,  
 Я провижу за синей водой  
 В чаше глаз приказанье проснуться.  
 На серебряной ложке протянутых глаз  
 Мне протянуто море и на нем буревестник;  
 И к шумящему морю, вижу, птичья Русь  
 Меж ресниц пролетит неизвестных<sup>22</sup>.

W przeciwieństwie do obrazu przywołanego wcześniej, wręcz agresywnego w swej semantyce, przystającego tak bardzo do ogólnej ideologii futuryzmu, wiersz ten ukazuje zupełnie inne oblicze Chlebnikowa jako poety. Taki wymiar liryki ukazujący człowieka w przyrodzie i odwrotnie, samą przyrodę zawartą w człowieku, opisuje Rudolf Duganow:

Człowiek, otwierając oczy na przyrodę, sam zaczyna postrzegać siebie w tak nierozdzielnej z nią jedności, że ilekolwiek wpatrywalibyśmy się [...] w jego (Chlebnikowa) na wskroś przezroczysty świat, w żaden sposób nie jesteśmy w stanie zrozumieć, gdzie kończy się tutaj człowiek i zaczyna się przyroda i kto tu na kogo patrzy: czy to człowiek ze zdziwieniem i wdzięcznością rozpoznaje siebie w przyrodzie, czy też przyroda [...] dostrzega swoje odbicie w człowieku<sup>23</sup>.

W niniejszej pracy jednak szczególna uwaga poświęcona zostanie metaforycznemu wyrażeniu „czasza oczu” w kontekście całego utworu. Charakterystyczne jest pojawienie się w obu jego elementach składowych dźwięku „Ч”, który z góry określa rzeczowniki „czasza” i „oczy” jako swego rodzaju naczynie. Natalia Baszmałowa, biorąc pod uwagę specyficzne, pozarozumowe znaczenie spółgłoski „Ч”, tłumaczy pojawiający się w wierszu obraz oczu mieszczących w sobie odbicie przyrody, porównując go do sposobu postrzegania świata przez dziecko. Badaczka zauważa, że sądy dziecka dotyczące zjawisk abstrakcyjnych często bywają bardzo proste i zarazem niezwykle głębokie i trafne. Na przykład, niebo w rozumieniu dziecka jest bardzo blisko, można dosięgnąć go wzrokiem, a więc oczami, wystarczy tylko przeciągnąć oczy (niczym dłonie). Podobnie można rozumieć samą obecność nieba (a więc i przyrody) w „naczyniu” oczu. Jako przykład Baszmałowa podaje rozumowanie dziecka, które, mrugając, jak gdyby łowi oczami lecące z nieba płatki śniegu. Mówi wówczas, że niebo samo leci mu

<sup>22</sup> В. Хлебников: *В этот день голубых медведей...* W: tenże: *Творения...*, s. 113.

<sup>23</sup> Сут. за: Н. Башмакова: *Слово и образ...*, s. 117.

do oczu, jego oczy są ciepłym domem dla nieba<sup>24</sup>. Analogiczny wydaje się tok myślowy poety, który wyciąga ku niebu czaszę swoich oczu, by mogło ono znaleźć w niej schronienie. Cały utwór zatem można odczytywać jako wielką metaforę jedności człowieka z naturą, ich wzajemnej relacji, w której prostota przyrody budzi w człowieku świadomość dziecka.

Metaforyczność u Chlebnikowa przejawia się jednak nie tylko na poziomie języka poetyckiego. Można wyraźnie dostrzec ją także w tekstach teoretycznych, a jednym z najbardziej wyrazistych tego przykładów jest metafora języka jako zabawy lalkami. Poeta przywołuje obraz dziecka bawiącego się pozszywanymi kawałeczkami materiału do nosiciela danego języka. Dziecko, nadając kawałkom materiału cechy żywych istot, może, według słów poety, szczerze zalewać się łzami nad lalką, którą w trakcie zabawy spotyka nieszczęście, lub urządzić wesele tym kłębkom szmatek, które często w żaden sposób nie różnią się od siebie. Analogicznie przedstawiony jest język, którym posługujemy się na co dzień. W tej zabawie językiem „ze szmatek dźwięku zszyte są lalki dla wszystkich rzeczy świata”<sup>25</sup>, a ludzie posługujący się konkretnym językiem stają się uczestnikami gry. Z kolei dla rodzimych użytkowników innych języków lalki te stanowią jedynie nic nie znaczące kłębki szmatek, podobnie jak dla ludzi nieznających reguł gry dziecka jego lalki są zwykłym kawałkiem materiału. Poeta dochodzi więc do wniosku, że słowo jest kukiełką zszytą z dźwięków, zaś słownik — zbiorem zabawek. By przerwać grę, która nie pozwala rozwinąć semantycznego potencjału języka, Chlebnikow proponuje łączenie dźwięków w swobodne kombinacje, które co prawda nie należą do żadnej znanej człowiekowi gry (do żadnego języka narodowego), a jednak nie są semantycznie obojętne<sup>26</sup>. W taki sposób, ukazując płytkość i śmieszność poziomu znaczeniowego języka normatywnego, Chlebnikow uzasadnia konieczność stworzenia nowego i o wiele bogatszego języka pozarozumowego.

Przywołane wyżej przykłady rozszyfrowywania metafory w liryce Wielimira Chlebnikowa ukazują trudności i wątpliwości, z którymi przychodzi borykać się podczas interpretacji poezji modernistycznej. Dlatego warto wyjaśnić na koniec, czym właściwie jest interpretacja metafory i jak powinna się ona realizować w przestrzeni wiersza futurystycznego. Kwestię tę porusza Edward Balcerzan w artykule *Metafora a interpretacja*, w którym definiuje interpretację jako „usytuowanie dzieła w schemacie metafory”<sup>27</sup>. Badacz charakteryzuje również metaforę, nazywając ją zagadką, która „organizuje podwójne widzenie rzeczywistości poetyckiej, a w rozdwojeniu

<sup>24</sup> Zob. tamże, s. 118.

<sup>25</sup> В. Хлебников: *Наша основа*. W: *Творения...*, s. 627.

<sup>26</sup> Zob. tamże, s. 627–628.

<sup>27</sup> E. Balcerzan: *Metafora a interpretacja*. „Teksty” 1980, nr 5(47), s. 44.



perspektyw dochodzi do przewartościowania naszych — utrwalonych w słowie — wyobrażeń<sup>28</sup>. Rozdwojenie takie sprawia, że metafora jest przekładalna, a w związku z tym jej interpretację nazwać można tłumaczeniem wewnątrzjęzykowym. Kierunek takiego tłumaczenia zależy od tego, jak badacz rozumie sam model komunikacji literackiej. Balcerzan podaje tu dwie możliwości: model intralingwistyczny i bilingwistyczny. Pierwszy z nich opiera się na założeniu, że „istnieje jeden tylko system semantyczny w obrębie danej kultury werbalnej i jeden [...] zbiór norm rozumienia wypowiedzi językowych”<sup>29</sup>. Model ten zakorzeniony jest w tradycji strukturalizmu, którego twórca, Ferdinand de Saussure, określał język jako instytucję autonomiczną, samosterowaną, „wirtualnie obecną w mózgu każdego człowieka”, a więc umożliwiającą rozumienie siebie i innych<sup>30</sup>. Taki model zakłada istnienie tylko dwóch możliwości realizacji tekstu: dosłowną lub metaforyczną (którą można cofnąć do formy dosłownej). Wszystko, co znajduje się poza granicami dosłowności, jest bełkotem pozbawionym sensu. Nic więc dziwnego, że model ten w konfrontacji z opornymi wobec niego metaforami okazuje się bezsilny. Takie „oporne” metafory definiuje Jurij Lewin, określając je mianem „metafor subiektywnych”, które odsyłają nie do ogólnego systemu znaczeniowego, lecz do twórczości konkretnego poety<sup>31</sup>. Zjawisko to jest szczególnie bliskie twórczości Chlebnikowa, która obfituje w różnego rodzaju ukryte wskazówki interpretacyjne. Nie sposób więc w tym miejscu pominąć kwestii Chlebnikowskiej etymologii poetyckiej, o której wspomina Winokur i która przejawia się między innymi w teorii wewnętrznej deklinacji słów wskazującej na związek znaczeniowy słów podobnie brzmiących, różniących się jedynie samogłoskami, co zbliża ich znaczenia, bądź sprawia, że są one przeciwstawne (np. *żyć* — *żarzyć się*, *wstyd* — *ostudzić*; *bóbr* — *babr*<sup>32</sup> itp.)<sup>33</sup>. U Chlebnikowa etymologia wewnętrzna nabiera szczególnego znaczenia również w związku z faktem postrzegania przez wielu badaczy jego twórczości poetyckiej jako jednej całości, w której wszystkie utwory powiązane są ze sobą i często można odnaleźć w nich wzajemne odwołania.

W opozycji wobec modelu intralingwistycznego występuje model bilingwistyczny. Zakłada on, że „jednojęzyczność” (oczywiście w obrębie jednego języka etnicznego) uzasadniona jest dopóty, dopóki użytkownik tego języka nie zetknie się z literaturą. Bilingwizm taki przejawia się zatem

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Zob. tamże.

<sup>31</sup> Zob. tamże, s. 48.

<sup>32</sup> Zob. В. Хлебников: *Наша основа*. W: tenże: *Творения...*, s. 627.

<sup>33</sup> Zob. Г. Винокур: *Филологические исследования...*, s. 20.

w rozdzieleniu poziomów języka na poetycki i niepoetycki, z których każdy dąży do niezależności. Czym jest więc metafora w świetle tak rozumianego bilingwizmu? Najbliższą poetyce Chlebnikowa wydaje się koncepcja Jerzego Faryny przytoczona przez Edwarda Balcerzana. Wynika z niej, że metafora może być nonsensem, który konstytuuje się jako prawda w nowej dosłowności języka poetyckiego. Innymi słowy, język poetycki kształtuje nasze postrzeganie świata od podstaw, od zera, a w takim układzie metafora, choć w konfrontacji z językiem powszechnym brzmi bezsensownie, przestaje być metaforą, a staje się nową realnością<sup>34</sup>. Interpretacja metafory w ujęciu bilingwizmu wygląda zatem następująco: przede wszystkim metafora nie rozpatrujemy już jako odwołania do „banałów mowy niepoetyckiej”<sup>35</sup>, lecz w kategoriach „indywidualnej mitologii twórcy”, co w szczególności zbliża taką metodę interpretacyjną do poezji Chlebnikowa. To właśnie dlatego odszukanie przełożenia metafor występujących w liryce poety na system pojęciowy zrozumiały dla odbiorcy jest tak trudne, w związku z czym metaforyczność czasem przekształca się w obrazowość, mimo że pozostaje nierozszyfrowana.

Wydaje się, że mimo specyficznej struktury, poezja Chlebnikowa poddaje się interpretacji przy zastosowaniu obu tych modeli. Możliwe, że wiąże się to z jednej strony z jej bliskim związkiem z strukturalistycznym pojmowaniem języka, a z drugiej z daleko idącą asocjacyjnością, której etymologia jest szczególnie trudna do zrekonstruowania.

Liryka Wielimira Chlebnikowa pod względem obrazowości jest niezwykle bogata i zarazem trudna w interpretacji. System języka pozarozumowego, ze względu na nie do końca spójną formę i, mimo szczegółowych opisów, abstrakcyjność, znacznie utrudnia rozszyfrowanie metafory futurystycznej. Jednak nie bacząc na to, że przedzieranie się przez gąszcz skomplikowanych form i obrazów może kosztować wiele trudu, liryka Chlebnikowa dzięki bogactwu znaczeniowemu wciąż przyciąga wielu badaczy i porusza nawet niewtajemniczonych w jej zawiloci czytelników.

<sup>34</sup> Zob. E. Balcerzan: *Metafora a interpretacja...*, s. 50.

<sup>35</sup> Zob. tamże, s. 52.

*Ксения Панас*

ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА КОНСТРУКЦИИ МЕТАФОРЫ  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА)

Резюме

Настоящая работа является попыткой выявления метафорических процессов в заумном языке футуристической лирики. В связи с этим структура зауми сопоставляется с принципами строения нормативного с точки зрения структурализма языка. Цель такого сопоставления — определение в заумном языке роли метафоры как одного из элементов, гарантирующих существование языка вообще. Кроме того, явление метафоры рассматривается в статье также в категориях стилистического тропа, как инструмент формирования образного мира. В статье затрагивается также вопрос об интерпретации метафоры в футуристической лирике. Процесс этот нередко бывает осложнен в связи со спецификой структуры зауми, построенной на развернутой сети понятий и правил, обеспечивающих обогащение семантики слова.

*Ksenia Panas*

METAPHOR CONSTRUCTION AS MEANS OF FUTURISTIC TECHNIQUE  
(BASED ON THE CREATIVE WORK OF VIELIMIR KHLEBNIKOV)

Summary

The present work is an attempt to clarify the metaphor processes in the sophisticated language of the futuristic lyrics. As a consequence, the structure of “zaum” is opposed to the principles of normative construction of the language. The aim of this opposition is to define the role of metaphor in the extra-rational language. Besides, the phenomenon of metaphor is described in the article in terms of the stylistic devices which, in turn, are able to create poetical images. Also, the article mentions the problem of metaphor interpretation in futuristic lyrics. This process is often complicated because of the very structure of extra-rational language, which is based on the vast network of notions and rules aimed at enriching the semantics.