

Ewa Nikadem-Malinowska

Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

МЕТАФОРА ЕЧА В ЦИКЛУ WIERSZY *ИЕРУСАЛИМСКАЯ ТЕТРАДЬ* INNY LISNIANSKIEJ

Key words: Inna Lisnianskaya, poetry, metaphor, cognitivism

W 2004 roku powstał cykl wierszy zatytułowany przez autorkę, Innę Lisnianską, *Иерусалимская тетрадь*. W 2005 roku opublikowały go dwa różne wydawnictwa: wydawnictwo Wremia (Время) – jako część dużego, obejmującego całą dotychczasową poezję Lisnianskiej zbioru wierszy nazwanego *Эхо*¹, i wydawnictwo OGI (ОГИ) – jako samodzielny tomik². W pierwszej z wymienionych książek tytułowy wiersz *Эхо* zamyka czwartą część cyklu *Без тебя*, w drugiej kończy cykl *Иерусалимская тетрадь*. Przeniesienie go do tego właśnie cyklu wydaje się być bardzo ważne – pełni funkcję swego rodzaju sygnatury złożonej pod poetyckim opisaniem świata.

Cykl *Иерусалимская тетрадь* składa się z czterdziestu trzech wierszy. Tematycznie stanowi jedną całość – wypełniają go, zapisane w zeszycie, wrażenia związane z pobytem poetki w Izraelu. Pod względem ideowym również jest całością – został poświęcony córce, Elenie Makarowej, goszczącej u siebie matkę, kiedy ta znalazła się w trudnej emocjonalnie sytuacji. Tytuł cyklu, miejsce jego powstania, dedykacja oraz otwierający i zamykający go wiersz również stanowią całość – całość estetyczną, zbudowaną na megametaforze *Я ТО ЭХО*. Domeną źródłową jest w tym przypadku echo, zaś domeną docelową podmiot liryczny, który ze względu na bliskość biograficzną może być w pełni utożsamiony z autorką.

Echo w domenie źródłowej jest już po części zmetaforyzowane, przynajmniej z naszego, współczesnego punktu widzenia. Występuje mianowicie jako fizyczne zjawisko odbicia dźwięku z tak zwanym pogłosem i jako mityczna personifikacja tego zjawiska – Grecy stworzyli bowiem obraz nimfy Echo z pobudek racjonalnych, czyli przede wszystkim po to, by wyjaśnić konkretne zjawisko fizyczne, którego nie rozumieli.

¹ И. Лиснянская, *Эхо. Стихотворения*, Москва 2005.

² Еадем, *Иерусалимская тетрадь*, Москва 2005.

Wydaje się, że nie należy tej domeny rozdzielać na dwie ani jednego z wariantów echa traktować jak rozszerzenia semantycznego drugiego. Personifikacja odczuwalnych cech tego fenomenu nie była w pojmowaniu Greków metaforą, lecz próbą zobrazowania rzeczywistości w oparciu o dostępną wiedzę i ich kognitywne zdolności. Mamy więc do czynienia z tym samym zjawiskiem, tylko inaczej konceptualizowanym, gdyż będącym wynikiem innego doświadczenia mentalnego. Domena kognitywna, która z założenia jest rodzajem doświadczenia, łączy w tym przypadku różne doświadczenia ze względu na inne potrzeby komunikacyjne ludzi pochodzących z diametralnie różnych epok³.

Ronald W. Langacker, mówiąc o znaczeniu wyrażen językowych, zdecydowanie podkreśla, że oprócz treści konceptualnej domeny (lub domen) należy brać pod uwagę tak zwane obrazowanie konwencjonalne, które nazywa inaczej konstruowaniem sceny. W taki to sposób, jak twierdzi R.W. Langacker, „potrafimy ujmować daną sytuację na wiele różnych sposobów, nawet wtedy, gdy w grę wchodzi taka sama treść konceptualna”⁴. Te różne ujęcia, polegające na uszczegóławianiu lub konkretyzacji sceny, przybierają subiektywne wartości semantyczne, co jest niezwykle ważne w przypadku języka poetyckiego.

Znaczenie metafory, będącej podstawową figurą języka poetyckiego, rodzi się w procesie interpretacji, a więc jest z gruntu subiektywne. Język poetycki to wprawdzie niezbędna, ale nie wyłączna cecha poezji. Jak zauważa John R. Taylor, „Metafora odzwierciedla ludzką zdolność do pojmowania (czy też »portretowania«) jednej rzeczy w kategoriach innej”⁵, ma więc o wiele szersze uzasadnienie występowania niż tylko w poezji i, jak dalej stwierdza językoznawca, „Wybór konkretnych sformułowań w celu językowego opisu danej sytuacji wynika ze sposobu, w jaki konstruujemy tę sytuację w umyśle”⁶. Eksponując kwestię interpretacji, kognitywizm podkreśla rolę subiektywizacji jako podstawy rozszerzenia semantycznego i konceptualizacji.

Istotną rolę w konceptualizacji cyklu *Иерусалимская тетрадь* odgrywa jego zamknięta kompozycja. Metafora JA TO ECHO nie jest dana od razu, lecz rozwija się w sposób chronologiczny. Pierwszy wiersz jest swego rodzaju wprowadzeniem. W gatunkach folklorystycznych taką rolę odgrywa zaśpiew – przedstawia bohaterów, przybliża czasoprzestrzeń. W poezji Lisnianskiej pewne elementy folklorystyczne, takie jak refren czy paralelizm psychologiczny, pojawiają się w sposób naturalny, jako część warsztatu, a nie stylizacji. W tym przypadku w wierszu funkcjonującym jako zaśpiew prezentuje się podmiot liryczny scharakteryzowany jako osoba mająca za sobą długie i bogate życie:

Я вроде бы из тех старух,
Чей вольный не загублен дух

³ Por. R.W. Langacker, *Wykłady z gramatyki kognitywnej*, Lublin 1995, s. 18–19.

⁴ Ibidem, s. 19.

⁵ J.R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, Kraków 2007, s. 13.

⁶ Ibidem.

Ни лицедейством, ни витийством.
Судьба, прочитанная вслух,
Мне кажется самоубийством⁷.

Słowo „вновь” w drugiej zwrotce sugeruje powtarzającą się sytuację. Czas zostaje skonkretyzowany jako pewien okres (zmaterializowany los w formie życia), nie ma natomiast na razie sugestii dotyczących miejsca (nic oprócz tytułu całego cyklu nie wskazuje na Izrael). Metafora JA TO ECHO została tu tylko bardzo subtelnie zasugerowana w ostatnich słowach wiersza:

И вновь, как робкий неофит
Или опознанный бандит,
Бегу подмостков, многолюдства
И доживаю жизнь навзрыд
В родимой полумгле искусства. [Ит 7]

Pierwszy i ostatni wiersz cyklu tworzą całość będącą konceptualizacją obrazu echa. Ostatni wiersz, noszący tytuł Эхо, powraca do obrazu podmiotu lirycznego, uzupełnia go:

Вас любящая нелюдимка,
Точнее сказать невидимка,
Когда-то и нимфой была. [Ит 51]

Podmiot liryczny jawi się jako osoba skromna, nieśmiała, bojaźliwa, starająca się być kimś niewidocznym, odludek z poczuciem winy – nazywa siebie nimfą, a historia odrzucenia przez Narcyza jednoznacznie umiejscawia ją w mitologii. Dwie połączone historie życia tworzą podstawę do zbudowania metafory JA TO ECHO, gdzie JA jest domeną docelową. Będzie ona rozszerzana przez cały cykl za pomocą domeny źródłowej ECHO, skupiającej, jak wspomniano, doświadczenie z fizyki i mitologii. Jej podstawę stanowią następujące cechy: echo jest głosem kopiującym czyjś głos wielokrotnie, z tak zwanym pogłosem, co oznacza słabnięcie zjawiska; echo powtarza, nie zmieniając przekazu i nic do niego nie wnosząc; pojawia się dopiero wtedy, gdy ktoś ma coś do powiedzenia. Tak więc dopiero po przeczytaniu całego cyklu, sugerowana od wiersza do wiersza kolejnymi przestrzeniami mentalnymi, metafora JA TO ECHO odnajduje swoją ostateczną konkretyzację w swoistym przyznaniu się podmiotu („Когда-то и нимфой была”).

Триптих оливы składa się z trzech wierszy o zróżnicowanej tematyce. Pierwszy rozwija motyw głosu, który jest narzędziem i jako narzędzie powinien być konserwowany. Tu po raz pierwszy pojawia się tematyka, która będzie powtarzana przez echo. Inna Lisnianska nie dzieli czasu i przestrzeni na historycznie konkretne fragmenty.

⁷ И. Лиснянская, *Иерусалимская тетрадь*, Москва 2005 [dalej: Ит], s. 7.

Miejsce, w którym została umieszczona akcja, sprzyja takiej właśnie globalizacji. Jerozolima – miasto trzech wielkich religii, kilkutyсяcioletniej historii i współczesności państwa Abrahama (*Авраамовая страна*), będąca w cyklu wierszy konkretyzacją całego Izraela – to symbol, kwintesencja tych elementów. Czasoprzestrzeń cyklu jest jednością, ale nie jest jednolita. Wyraźnie można zauważyć akcentowanie wybranych elementów czasu i przestrzeni. Podmiot liryczny, na przykład, opuszcza Jerozolimę wielokrotnie – znajduje się na pustyni Negew („Душа твоя, покинувшая тело...”), w biblijnym Kumran (*Стрижу*), w pobliżu ruin Jerycha („Когда не только над тобой...”), nawet na koralowym dnie Morza Czerwonego w Ejlacie („Первое марта. Красное море. Эйлат...”), ale Jerozolima jest zawsze obecna jako punkt odniesienia, nawet wtedy, gdy miejscem, w którym znajduje się podmiot liryczny, jest Moskwa. Jerozolima pełni rolę ośrodka, od którego odbija się fala głosowa kolejnych wspomnień, i jednocześnie miejscem, gdzie zbiera się pogłos tych wspomnień:

Память повитуха –
Куст не опалим!
Ты – моя присуха,
Иерусалим.
Улиц полотенца.
Виршей бахрома –
На пределе сердца,
На краю ума. [Ит 44]

Nimfa Echo była uważana za nimfę górską, gdyż tylko w górach obserwowano zjawisko pogłosu. Urodzona w Baku i emocjonalnie związana z Morzem Kaspijskim, Lisnianska w jednym z wierszy cyklu *Небесные стропы*⁸ rysuje obraz dziewczynki, której przypadła w życiu rola echa:

От девочки, сложившей ноги лотосом,
Я ухожу, а девочка не знает,
Что овладеет в жизни только голосом,
Которому лишь море подпевает⁹.

Podmiot liryczny nie jest uzależniony od fizycznych warunków powstawania pogłosu, jak to się dzieje w przypadku powstawania naturalnego echa. Metafora skupia się na efekcie, nie na naturalnych uwarunkowaniach zjawiska.

Fenomen echa polega również na tym, że nigdy nie wiadomo, co echo powtórzy. Podmiot liryczny ma tego świadomość, mówiąc o niejasnych wspomnieniach:

Кто их оставил? Век ли прошлогодний
Иль этот день, в чьей тесной преисподней
Пою, чтоб воскресалось веселей? [Ит 8]

⁸ И. Лиснянская, *Небесные стропы*, Новый мир 2010, нр 2, s. 3–7.

⁹ Ibidem.

Oliwka jako metafora życia jest również rozszerzeniem konceptualnym metafory JA TO ECHO. Obraz drzewa, na którym obok siebie rosną młode i stare gałązki, jest konkretyzacją symbolicznego znaczenia drzewa oliwnego – znaku długowieczności, pokoju i pojednania:

Не отмирают на оливе ветки –
Со старыми соседствуют их детки,
Светясь молочной зеленью своей. [Ит 10]

Metafora JA TO ECHO stwarza szerokie możliwości manipulowania czasoprzestrzenią. Przywołując na myśl fizyczne właściwości echa, można wyszczególnić kilka jego cech temu manipulowaniu służących – tę na przykład, że pogłos słyszany jest poza miejscem, w którym rozległ się głos; to samo dotyczy czasu – pogłos „spóźnia się” w stosunku do głosu, który go wywołuje. Echo jest więc kopią głosu, która pojawia się w innej czasoprzestrzeni, jest wspomnieniem głosu, jego cichnącym refrenem.

Tego rodzaju rozszerzenie semantyczne pozwala zobrazować echo praktycznie w każdej refleksji podmiotu lirycznego. Nocne spotkanie na pustyni z duszą zmarłego męża, po to, by wspólnie podziwiać księżyc w nowiu, jest echem życia – echem wielu spotkań, które razem odbywali. Dusza jest też echem – zgodnie z wierzeniami wielu religii jest bytem, który po śmierci ciała samodzielnie kontynuuje życie. Obraz duszy powracającej na ziemię wykracza poza realność, jednak koncept echa ten zabieg usprawiedliwia:

Душа твоя, покинувшая тело,
В пустыню всед за мною прилетела,
Чтобы февральскую увидеть новь.
Смотри, как горные алеют склоны,
Их сплошняком покрыли анемоны –
Камней библейских пламенная кровь. [Ит 9]

Zakwitające wiosną anemony skonkretyzowane jako krew biblijnych kamieni są ich duszą – wspomnieniem – odległym echem biblijnych historii. Inna Lisnianska dość często korzysta z konceptu kamienia: kamień i zieleń (*В монастырском саду*), kamień i powój (*Вьюнок*), porowate kamienie, których kształty przypominają wszystko, co tylko można sobie wyobrazić („Перед ветром-хамсином выдался полдень погожий...”), kamienne fundamenty z dawnych epok (*Поверхность*) czy kamienne jaskinie nad Morzem Martwym (*Стрижи*) – kamień zawsze jest częścią całości, która już jako całość nie istnieje, ale w dalszym ciągu pewną część całości reprezentuje i jak echo przenosi ją mentalnie do nowej czasoprzestrzeni.

Na podobnej zasadzie konceptualizowane są postaci pochodzące z szeroko pojętej sztuki przeszłości, które jako jej części – wspomnienia – żyją swoim życiem w przestrzeniach mentalnych. Pojawiają się w zależności od kontekstu i potrzeby komunikacyjnej autorki – Petrarca i Laura, jako konkretyzacja echa miłości i korespondencji z zaświatami (*Сонет*), zdradzony i porzucony przez wszystkich Don Quijote de la Mancha

(*Дон Кихот*) czy semantyzacja seksualności z *Gargantui i Pantagruela* Rabelais'go („Я повзрослела, но не постарела...”). Lisnianska buduje scenę ze wspomnień, wykorzystując kontekst – mityczny, religijny, kulturowy – do kolejnych rozszerzeń semantycznych. W wierszu „Девятого века крепки монастырские стены...” mocne kamienne ściany jerozolimskiego Klasztoru Krzyża, pochodzącego z IX wieku, przywołują wspomnienie kwitnących wiosną czerwonych anemonów:

Неужто вот так же из каменных пор цикламены
Росли, а в февральской земле анемоны атели,
Приветствуя серую сень монастырской стены? [Ит 24]

Trwały kamień i nietrwałe kwiaty, które prawdopodobnie kwitły również w tamtych czasach, przywołują z pamięci niezwykłą miłość gruzińskiego poety, księcia Szoty Rustawelego, do królowej Tamary. Autor eposu *Rycerz w tygryziej skórze* zmarł właśnie w tym klasztorze. Rozszerzenie semantyczne pozwala z tych poszczególnych elementów zbudować nową wartość semantyczną, która z niedokładnych, odległych odgłosów treści poznawczych tworzy się w nowej czasoprzestrzeni, bez potrzeby liczenia się z różnymi czasami i różnymi miejscami pochodzenia tych odgłosów:

Поэтов пути, как и божьи, неисповедимы
И одновременно общительны и нелюдимы.
Что видел Шота между туч в углубленной лазури?
Что было, как было? – В историю я не ходок.
Но тени от тучек, тигровой подобные шкуре,
Ложатся на время и камень и мне не роток. [Ит 24]

Aktualizacja znaczeń wyraża się przede wszystkim na przekonaniu o ich bezgraniczności¹⁰. Konstruowanie sceny to proces subiektywny, co jest szczególnie istotne w przypadku utworów poetyckich. Określona wiedza, którą dysponuje poetka, ujmowana jest przez nią w sposób indywidualny i niepowtarzalny. Język poetycki pozwala na unikalne wyrażenie każdego doświadczenia mentalnego, czego przykładem może być konceptualizacja wojny jako zjawiska globalnego:

Боже, неужто Твоя пылающая купина
Взрывами обернулась в разных концах земли?
На разный манер Твои выкрикивая имена,
Новые варвары с новым запалом пришли –
Нету ни фронта, ни тыла: везде война. [Ит 21]

Użycie takiego złożonego symbolicznie wyrażenia jak krzew gorejący powoduje przede wszystkim asocjacje z cudem w ogóle i cudem bezpośredniej rozmowy człowieka z Bogiem. Kolejny element symboliczny w nim zawarty wskazuje na jego

¹⁰ Por. R.W. Langacker, op. cit., s. 18.

niezwykłą naturę, polegającą na paleniu się i nieuleganiu spaleni. Cecha ta powoduje znaczne rozszerzenie konceptualne wyrażenia, które w kontekście drugiego wersu może oznaczać również stały punkt zapalny. Każda z trzech wielkich związanych z Jerozolimą religii posiada restrykcyjne ograniczenia co do używania imienia Boga, którego albo nie należy nazywać jego własnym imieniem, albo nie używać tego imienia nadaremno. Cud rozmowy Mojżesza z Bogiem poetka przeciwstawia sytuacji, w której ludzie wierzący wykrzykują boskie imię, by pod jego szyldem prowadzić wojnę. Nowi, współcześni barbarzyńcy, jak echo dawnych, z nowym zapałem prowadzą konfrontację zbrojną. Struktura semantyczna „Нет ни фронта, ни тыла” odsyła do znanego z przeszłości schematu wojny, w którym czymś oczywistym były i front, i tyły. Globalizacja wojny jako zjawiska powszechnie akceptowanego dokonuje się na wyższym poziomie organizacji konceptualnej, gdzie abstrakcyjne słowo „езде” profiluje wszelkie konflikty o różnym podłożu jako echo wojny w imię Boga. Wiersz kończy się odwołaniem do ucieczki Żydów z Egiptu. Lisnianska konstruuje scenę, łącząc różne treści konceptualne wyraźnie zaktualizowane do czasów jej współczesnych, jak pogłos tamtych wydarzeń. Obraz krzyżowanego w biegu Chrystusa jest echem zglobalizowanego terroru.

Następujące po sobie projekcje struktur semantycznych konkretyzujących doświadczenia mentalne związane z metaforą JA TO ECHO świadczą o bardzo bogatej domenie źródłowej, charakteryzującej się wielokrotnymi rozszerzeniami metaforycznymi. Kolej na przyjrzenie się domenie docelowej. JA będące projekcją podmiotu lirycznego jest konkretyzacją autora – poety. W cyklu *Иерусалимская тетрадь* znajduje się kilka wierszy, które uszczegółwiają strukturę JA. Wiersz otwierający cykl konceptualizuje życie poety jako ucieczkę od rzeczywistości na rzecz życia w „родимой полумгле искусства”. Poetka ani razu nie wypowiada się w sposób bezpośredni na temat koncepcji poezji i swojej w niej roli. Wiersz *Читая Платона* jest próbą projekcji wizji stosunku do sztuki Platona z punktu widzenia własnej twórczości:

Строфика, живопись, музыка.
„Искусство всегда едино”.
В ногах плетеная мусорка –
Черников корзина. [Ит 30]

Metafora SŁOWO TO DYSTROFIK, użyta przez Lisnianską w drugiej zwrotce, rozwija koncept możliwości twórczych poety i poezji. Słowo samo z siebie jest słabe, chore, nieodżywione – takim zobaczył je podmiot liryczny po raz pierwszy, właśnie po przeczytaniu Platona. Problem słowa jest dla podmiotu zdecydowanie ważniejszy niż był dla greckiego filozofa, który poetów cenił trochę wyżej niż demagogów. Słowo to siłą wprowadzającą życie w ruch, jeśli słowo cierpi na bezwład, przenosi się to na życie:

Нет ни дна, ни покрова. И вовсе развален мой быт.
За инерцией слова инерция жизни стоит. [Ит 29]

Podmiot liryczny, utożsamiając poezję z życiową aktywnością, dokonuje rozszerzenia konceptualnego za pomocą metafory *ЖИЗНЬ ТО ГОСТЬ*. Zaproszenie w gości ma u Słowian jednoznacznie pozytywny wydźwięk (na przykład staropolskie „Gość w dom, Bóg w dom”). Jednak zaproszone przez podmiot liryczny w gości życie zostaje poczęstowane garścią kamieni i lampką wina. Spersonifikowane życie (w języku rosyjskim rodzaju żeńskiego) ma zgryźć kamienie i zapić je winem. Ten szczególny poczęstunek obrazuje ludzkie życie jako trudne i wesołe jednocześnie. Podmiot liryczny traktuje gościa według schematu „czym chata bogata”. Współzależność życia i poezji (nawet jeżeli nie znalazła ona akceptacji Platona¹¹) jest dla lirycznego „ja” naturalnym wyzwaniem („Я ее растолкаю, иначе я буду не я”), któremu nie należy się poddawać („Слышишь, не потекай ей, мой ангел с усталым лицом”).

Charakterystyczną cechą poezji Lisnianskiej jest jej głęboka refleksyjność i liryzm, które w połączeniu dają często efekt porównywalny do lamentu. Obie poprzednie metafory (*СЛОВО ТО ДЫСТРОФИК* i *ЖИЗНЬ ТО ГОСТЬ*) znajdują swoją reprezentację w wierszu „Все, что накоплено импульсом или беспутством...”: podmiot liryczny tego wiersza staje przed zadaniem semantyzacji swoich doświadczeń życiowych. Nasuwająca się forma wypowiedzi („Выплачу, выкричу, вызлю”) jest weryfikowana, zanim zostanie użyta:

Все, что подхвачено в нас бессознания потоком,
Выверю мыслящей речью.
А что ж я отвечу потомкам?
А ничего не отвечу. [Ит 35]

Podmiot liryczny nie pretenduje do roli proroka ani mentora, jest raczej kolekcjonerem impresji bez względu na to, gdzie i kiedy się znajduje:

Из чужого пейзажа с трудом
Выхожу, будто в детстве из сказки, –
Все желает быть взято пером,
Все желает мгновенной огласки –
Даже гор многозховый гром
И спиральных проулков завязки,
Переклик колокольных огней,
Звон верблюжьих цепей и монисто... [Ит 50]

Nie ma wątpliwości, że JA jest poetą, a jego domenę docelową wypełniają wyrażenia oznaczające twórcę, proces twórczy, warsztat, utwory. Znaczenie każdego z nich bezpośrednio lub pośrednio kojarzy się z kreowaniem, tworzeniem – i taki był właśnie sens greckiego terminu „poezja”. Jednak Lisnianska wyraźnie modyfikuje schemat poety, pomniejszając jego potencjał twórczy. Stąd koncept gardła-narzędzia – słowiczego gardła, wydającego z siebie głos będący echem „Отца, или Сына, или Духа Святого” („Для меня соловьиное горло – одна из загадок...”), i gardła podmiotu

¹¹ Platon, *Obrona Sokratesa*, w: idem, *Dialogi*, t. 1, Warszawa 2005, s. 205.

lirycznego, pielęgnującego ludzkie oryginalne głosy („Людских голосов самородки / Лелея в откликчивой глотке” – Эхо).

Powtarzając odgłosy z różnych miejsc i czasów, podmiot liryczny postrzega siebie jako echo czasoprzestrzeni („Пространства и времени эхо”). Wrażenia spisane w zeszycie stają się złapanym echem konkretnych doznań, ich semantyzacją. Jerozolima, miejsce, w którym zapisywane są kolejne kartki, stanowi punkt odniesienia i kryterium („Ты – моя присуха / Иерусалим”), jest kontekstem poszczególnych przeżyć. Zeszyt („тетрадь”) przeznaczony jest dla córki, będącej genetycznym echem swojej matki. Poezja zaś jest echem rzeczywistości. Odwołując się do opisanego po raz pierwszy przez Platona zasady *mimesis*, można skonkretyzować poezję jako zbiór wielu ech zdarzeń, zjawisk i odczuć. Niezależnie od miejsca i czasu powstania przenoszą one fragment czyjejś teraźniejszości do naszej. Dzieje się to za pośrednictwem poety. W taki sposób metafora JA ТО ЕЧО staje się nadrzędną metaforą cyklu i jako taką nazywamy ją megametaforą¹².

Owidiusz w *Przemianach* określił nimfę Echo jako tę, „która i pierwsza mówić, i milczeć nie umie”¹³. Inna Lisnianska o swoim warsztacie wypowiada się w następujący sposób:

Итак, всякое стихотворение у меня начинается неожиданно с какого-нибудь аккорда, то есть с одной строчки. Чаще всего эта музыкальная строка оказывается первой в стихотворении. Изредка помещается в середине, а то и в конце, такие стихи даются нелегко, неоднократно переосмысливаются мною, правятся. А тема, начинающаяся с невесты откуда пришедшей музыкальной фразы, словно сама себя пишет, и я тут ни при чем¹⁴.

Summary

The Metaphor of an Echo in the Cycle of Poems *Иерусалимская тетрадь* of Inna Lisnianskaya

In the year 2004 Inna Lisnianskaya created a cycle of poems *Иерусалимская тетрадь* (*The Jerusalem Notebook*). It consists of forty three poems. The title of the cycle, the place of its creation, opening and closing poems and dedication constitute on an aesthetic whole that is built on the megametaphor ME IS AN ECHO. The importance of this metaphor, which is the basic figure of the poetic language, arises from the process of interpretation, so is inherently subjective. By drawing attention to the issue of interpretation, cognitivism emphasizes the role subjectivization as the basis for semantic extensions, and conceptualization. Important role for the conceptualization of the analyzed cycle plays the closed composition. By repeating the sounds of different places and times the lyrical body sees itself as an echo of the spacetime. In this way, a metaphor ME IS AN ECHO becomes the primary metaphor of the cycle.

¹² Por. P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2006, s. 158.

¹³ Owidiusz, *Przemiany*, Warszawa 1995, s. 72.

¹⁴ И. Лиснянская, *Из первых уст. Беседа вела Ольга Постникова*, Вопросы литературы 1997, nr 6, s. 106.