

Olga Letka-Spychała

Wyższa Szkoła Policji w Szczytnie

DROGA PIELGRZYMA JAKO PRZYKŁAD METAFORYCZNEGO MODELU CZASU W POEZJI INNY LISNIAŃSKIEJ

Key words: pilgrim's way, poetry, cognitive poetics, metaphorical model, Inna Lisnyanskaya

„Jedyną tajemnicą jest czas, ten nie kończący się wątek z wczoraj, dziś, przyszłość, zawsze i nigdy”... [Borges 1980, 30] – słowa Jorge Luisa Borgesa, autora zbioru opowiadań *Księga Piasku*, zaakcentowały problem, który od zarania wieków trapił niejeden umysł. Bowiem jak zauważył Georges Poulet:

Od antycznego panta rei, przez średniowieczne trwanie bez zmian i renesansowe stawanie się, siedemnastowieczne „wierzę więc jestem” i osiemnastowieczne „czuję, więc jestem”, do stawania się i ruchu ciągłego w dziewiętnastym wieku, aż po zmienianie się i ciągle trwanie w wieku dwudziestym szukano odpowiedzi na pytanie czymże jest... czas [Poulet 1977, 125-277].

Temporalność pozostawała w kręgu zainteresowań filozofów [Arystoteles 1989, 65; Św. Augustyn 1955, 256], teoretyków i historyków literatury [Bartoszyński 1987, 195-251; Czermińska 1969, 118-130; Labuda 1971, 56-66; Markiewicz 1983, 1-17; Uspienski 1998, 75-90], była również tematem podejmowanym przez kognitywistów. Nina Arutjunowa w pracy *Время: модели и метафоры* zwróciła uwagę na symbiotyczny związek czasu i człowieka: „Фактор времени играет важнейшую роль в создании модели человека, а фактор человека – в моделировании времени” [Арутюнова 1997, 53]. Język czasu w ocenie Arutjunowej należał do języka analogii i przenośni¹. Dlatego też zaproponowany przez nią model czasu przybrał metaforyczną postać peregrynacji („путь человека”), która posłużyła za istotny punkt odniesienia w analizie utworów Inny Lisniańskiej pochodzących z tomu *Цветные виденья*.

¹ Warto przypomnieć, że dla kognitywistyki metafora nie była jedynie zjawiskiem językowym. Poprzez swój związek ze sferą myśli, mózgu oraz ciała rozszerzeniu uległ jej zasięg obejmujący poziom pojęciowy, społeczny, neutralny oraz cielesny [Zob. Kövecses 2006, 191].

Konceptualizacja czasu zaprezentowana w tekstach rosyjskiej autorki zbliżała go z realnym bytem. Oznaczało to, że czas posiadał nie tylko zdolność do myślenia i odczuwania, ale również do przemieszczania się. Jego ruch uzależniony był od tempa, które pozostawało jedyną zmienną wartością. Określone sytuacje liryczne „wypełniał” szalony bieg, innym towarzyszył miarowy, spokojny, jednostajny krok ewokujący skojarzenia z opowiadaniem Borgesa, w których czas posuwając się naprzód, „sący się jak piasek” [Borges 1980, 17]. Pułzę właśnie takiego czasu odnajdujemy w utworze *Дни идут, как на брата – брата...* [Лиснянская 2011, 18] z cyklu *Простая почта*:

Дни идут, как на брата – брат.
 Дни и тучи и птицы летят
 Как задуманы и как хотят –
 Мимо глаз, осязанья и слуха.
 Удивляться не стоит, старуха,
 И оглядываться вперед, –
 Там война Мировая идет.
 Посчитай двух веков лихолетья –
 По числу она, кажется, Третья.
 Да и ты – не ребенок давно,
 Помнишь и послерайское дно,
 Где все тучки и птички и рыбки
 Не без помощи адской улыбки
 Убаюканы в каменной зыбке.
 Мать в безумии – Авель убит,
 Каин в каторге, время летит –
 Память, пуля, метеорит....

Utwór charakteryzuje się złożoną, klamrową strukturą opartą na relacji metonimicznej, w której dominuje konfiguracja CZĘŚĆ–CAŁOŚĆ. W tym przypadku dzień – określony odcinek danego trwania – konotuje obraz przemijającego czasu. Władimir Gak trafnie zauważył, iż subkategorie CZASU [128], takie jak: WIECZNOŚĆ [11], WIEK [27], LATA [26], EPOKA [5], MIESIĄC [13], DZIEŃ [88], GODZINA [8], MINUTA [5], CHWILA [4], SEKUNDA [0], ŻYCIE [181] funkcjonowały w zmetaforyzowanej formie²:

Репрезентанты внутреннего поля времени, отвечающие на вопрос „как?”, репрезентанты внешнего времени – хронография, хронометрия и хронология, отвечающие на вопрос „когда?”, и промежуточная группа, отвечающая на вопрос „сколько времени?” в поэтической речи полифункциональны: с одной стороны, они выступают в своей обычной функции, с другой – подвергаются метафоризации [Гак 1998, 100].

Wykreowane projekcje mijających dni, lecących chmur i ptaków, nadchodzącej wojny, a także postaci Kaina i Abła nakładają się na siebie, zakłócając tym samym chronologię utworu. Czas nie jest tu homogenicznym monolitem, atomizuje się na poszczególne punkty: tu i teraz, to, co będzie i to, co było. Miarę ich ruchu wyznaczają

² W nawiasach kwadratowych podajemy częstotliwość występowania leksemów w utworach pochodzących z tomu *Цветные виденья*.

następujące po sobie dni – bezwzględne w swej naturze, niezważające na braci, na „wczoraj” i „jutro”. Szybko posuwając się naprzód, umykają takim zmysłom jak wzrok, dotyk i słuch, jednakże podmiot liryczny w pełni percypuje i akceptuje ich zmianę. Postawa ta ujawnia się w dialogu prowadzonym z samą sobą, rozpoczynającym się od fraz bezokolicznikowych: „Удивляться не стоит/ И оглядываться вперед” [Лиснянская 2011, 18].

Wykorzystany oksymoron „odwracania się do przodu” narzuca kolejność prezentowanych w utworze zdarzeń. Z „tu i teraz” zostajemy przeniesieni do przyszłości. Futurystyczna wizja Lisnianskiej przedstawia świat pogrążony w wojnie. Katastroficznosc tego, co nadejdzie, w metaforyczny sposób splata się z historią. Wspomniane „лихолетье”, odwołujące się do wydarzeń z 1918 i 1939 roku, jest zapowiedzią grożącego kataklizmu.

Zauważmy jednak, że zwrot ku przeszłości sięga jeszcze odleglejszych dziejów. Lisnianska przywołuje miejsce związane z prapoczątkiem ludzkości – Eden, którego biblijny obraz nie koresponduje z literackim odpowiednikiem:

A zasadziwszy ogród w Eden na wschodzie, Pan Bóg umieścił tam człowieka, którego ulepił. Na rozkaz Pana Boga wyrosły z gleby wszelkie drzewa miłe z wyglądu i smaczny owoc rodzące oraz drzewo życia w środku tego ogrodu i drzewo poznania dobra i zła. Z Edenu zaś wypływała rzeka, aby nawadniać ów ogród, i stamtąd się rozdzielała, dając początek czterem rzekom. Nazwa pierwszej – Pison; jest to ta, która okrąży cały kraj Chawila, gdzie się znajduje złoto. A złoto owej krainy jest znakomite; tam jest także wonna żywica i kamień czerwony. Nazwa drugiej rzeki – Gichon; okrąży ona cały kraj – Kusz. Nazwa rzeki trzeciej Chiddekel; płynie ona na wschód od Aszszuru. Rzeka czwarta – to Perat [Księga Rodzaju 2012, II, 8-14].

W ujęciu poetyckim dno powstałe „po raj” poprzez swą wklęsłą powierzchnię implikuje skojarzenia z kamienną kulebką, w której ukołysane zostają ptaki, chmury oraz ryby. Być może pozorne „zapadnięcie się” obszaru to konsekwencja grzechu pierworodnego bądź grzechu popełnionego przez Kaina.

Ogniwem spajającym wiersz pozostaje motyw bratobójstwa. Został on uwypuklony w pierwszym wersie, stanowiącym metaforyczną projekcję nacierających na siebie dni – braci: „Дни идут, как на брата – брат”, oraz w finale utworu bezpośrednio nawiązującym do historii biblijnej: „Мать в безумии – Авель убит./ Каин в каторге” [Лиснянская 2011, 18].

Czas u Lisnianskiej nie płynie, tak jak chciał Aron Guriewicz, „z przeszłości przez teraźniejszość poprzez przyszłość” [Гуревич 1984, 53].

Jego oś uległa odwróceniu, powodując, że zdarzenia prezentowane są w sposób niechronologiczny. Droga pielgrzyma nie jest horyzontalnie ukierunkowana, bo wiedzie poprzez teraźniejszość, przeszłość i przyszłość, by zamknąć się w obwodzie koła. Charakterystyczna cykliczność przejawia się nie tylko w „bratobójczym” kołowrocie dni, ale również powtarzalności historii, np. wojen. Lisnianska za pomocą frazy „время летит” zwerbalizowała pęd czasu, istniejącego w utworze w skompresowanej formie pamięci, kuli i meteorytu.

Nieco innym egzemplarycznym przedstawieniem motywu przemijania jest utwór *Альт из пьесы „На Дне”* [Лиснянская 2011, 199], pochodzący z cyklu *На втором крыле*:

Альт играет. Всему этот альт – затычка

В ураган даже дерево делает сальто.
Дни идут по распавшемуся пространству,
Будто люди по колотому асфальту.
И маэстро смерть доверяет альту
Потому, что лишь в смерти есть постоянство.

Альт играет. Но кто же, из смерти глядя,
На поверхность, – на дно развороченной жизни,
Не собьется с ноты, не всхлипнет, не взвизгнет?
Жизнь – ночлежка. Бомжи, шулера и бляди
Вынуждают Луку им играть на альте

Обещание рая – безболы и денег.
Дни идут и свои расставляют вешки
На полях, где изводится злак на веник,
На дворе, где в кресле сидит неврастеник
С горькой думой о родине как о ночлежке.

Это я, ясновидящая истеричка,
Как из смерти смотрю на развитие пьесы
И рыдаю. Меж тем, полируя рельсы,
Голосит близлетающая электричка.

Utwór jest wyraźną aluzją do dramatu Maksyma Gorkiego *На дне* (1902) [Горький 1972, 198]. Świadczy o tym nie tylko tytuł, który wprost odsyła do źródła, lecz także motyw noclegowni, postać Łuki oraz schemat dna.

W tym kontekście istotne jest wskazanie funkcji wymienionych elementów w protokencie³. Przypomnijmy, że miejscem akcji jest ciemna piwnica, której opisy wywołują skojarzenia z jaskinią:

Подвал, похожий на пещеру. Потолок – тяжелые, каменные своды, закопченные, с обвалившейся штукатуркой. Свет – от зрителя и, сверху вниз, – из квадратного окна с правой стороны. Правый угол занят отгороженной тонкими переборками комнатой Пепла, около двери в эту комнату – нары Бубнова. В левом углу – большая русская печь; в левой – каменной – стене – дверь в кухню, где живут Квашня, Барон, Настя. Между печью и дверью у стены – широкая кровать, закрытая грязным ситцевым пологом. Везде по стенам – нары [Горький 1972, 3].

Motyw noclegowni był poddawany wielu interpretacjom zmierzającym do ujawnienia jej symbolicznego znaczenia. Piotr Dołżenkow dostrzegł w niej alegorię piekła: „где есть свой бес, лукавый Лука и свой сатана – Сатин” [До́лженков 1990, 42]. Inaczej motyw ten odczytał Wiktor Turbin eksponujący podobieństwo noclegowni do świątyni:

тяжелые каменные своды... Свет сверху вниз. Храм какие-то катакомбы первых веков христианства, новозаветные персонажи: и разбойники, и блудницы, и врачеватель – апостол Лука, тезка евангелиста [Турбин 1990, I, 53].

³ Termin *protokent* został zaczerpnięty z artykułu H. Markiewicza, *Odmiany intertekstualności* [Zob. Markiewicz 1988, 245-263].

Noclegownia przede wszystkim jest jednak metaforą bezdomności, nieudanego życia, ludzkiego losu, a także duchowej martwoty mieszkających tam ludzi. Są to bohaterowie, którzy ze względu na status społeczny oraz warunki materialne znaleźli się na przysłowiowym „dnie życia” i nie potrafią się stamtąd wydostać. Wśród mieszkańców spotykamy Aktora – alkoholika, Piepła – złodzieja, Bubnowa – byłego szewca, Kostylewa – właściciela domu noclegowego, Satina – byłego telegrafistę oraz wędrowca Łukę. Wraz z przybyciem Łuki w bohaterach następuje zmiana, budzi się w nich nadzieja na lepsze jutro, zaczynają marzyć o opuszczeniu domu noclegowego. I tylko Satin, który sceptycznie odnosił się do słów wędrowca, zrozumiał motywację postępowania starca, którą wyjawiał w rozmowie z Baronem:

Я – понимаю старика... да! Он врал... но – это из жалости к вам, черт вас возьми! Есть много людей, которые лгут из жалости к ближнему... я – знаю! Я – читал! Красиво, вдохновенно, возбуждающе лгут!.. Есть ложь утешительная, ложь примиряющая... Ложь оправдывает ту тяжесть, которая раздавила руку рабочего... и обвиняет умирающих с голода... Я – знаю ложь! Кто слаб душой... и кто живет чужими соками – тем ложь нужна... одних она поддерживает, другие – прикрываются] ею... А кто – сам себе хозяин... кто независим и не жрет чужого – зачем тому ложь? Ложь – религия рабов и хозяев... Правда – бог свободного человека! [Горький 1972, 75].

Interakcję utworów Gorkiego i Lisnianskiej zgodnie z poetyką kognitywną możemy określić mianem amalgamowania. Poetka jednocześnie odtworzyła i rozbudowała świat prototekstu, umieszczając poszczególne elementy w nowych przestrzeniach amalgamatu, które zachowały niezależną emergentną strukturę [Stockwell 2002, 76].

Ognisko uwagi tworzą dwie dominujące figury wymienione w tytule – altówka oraz dno. Czterokrotne przywołanie instrumentu sprawia, że wraz z rozszerzającą się perspektywą nabiera on symbolicznego znaczenia. Z jednej strony konstytuuje metaforyczną ramę ORKIESTRY SYMFONICZNEJ, z drugiej – ŚMIERCI, która zostaje przez tajemniczego maestro powierzona altówce. Charakterystyczne powtórzenia – „альт играет” – intensyfikuje doznania związane z wygrywanymi dźwiękami, „nasyca” nimi utwór. Na tym tle nie bez znaczenia pozostaje postać Łuki, który inaczej niż u Gorkiego, zostaje przymuszony przez bezdomnych, szulerów, prostytutki do złożenia obietnicy raj⁴.

Chwilowa zmiana pozycji, z jakiej podmiot dokonuje konceptualizacji świata (w ostatniej strofie narracja jest pierwszoosobowa), wprowadza element polifoniczności. Tu szloch bohaterki-histeryczki („рыдаю”), płacz i odgłosy nadziejącego pociągu („Голосит близлетящая электричка”) mieszają się z dźwiękami altówki („альт играет”). Muzyka towarzyszy bohaterce lirycznej, która czeka na dalszy rozwój sztuki. Odwołując się do antycznej koncepcji *theatrum mundi*, sytuującej człowieka na pozycji aktora odgrywającego role obmyślane przez Boga, Lisnianska akcentuje jego bierność i niemoc wobec *fatum*.

Przyjrzyjmy się teraz metaforycznej ramie dna. W porównaniu z utworem *Дни идут, как на брата – брат* uległa ona rozszerzeniu na domenę życia. Jak nietrudno zauważyć,

⁴ Koresponduje to ze słowami Kleszcza wypowiedzianymi tuż po zniknięciu Łuki: „Поманил странник – а сам дорогу не сказал” [Zob. Горький 1972, 72].

Lisnianska zastosowała metaforę *ЖИЗНЬ – ПОЕМНИК*, profilując jednocześnie jeden wybrany aspekt – „дно развороченной жизни...” [Горький 1972, 199]. Śledząc kierunek mentalnego skanowania, możemy ustalić, że jest on wertrykalny. Jednakże słowa podmiotu lirycznego: „Но кто же, из смерти глядя, / На поверхность, – на дно развороченной жизни...” [Горький 1972, 199] wskazują, że zarówno powierzchnia, jak i dno znajdują się na tym samym poziomie. Stwierdzenie-elipsa: „Жизнь – ночлежка” wyznacza punkt, w jakim zbiega się życie postaci Gorkiego i życie bohaterki Lisnianskiej.

O ile śmierć w wierszu jest gwarantem niezmienności i stałości, o tyle życie kategoryzowane jest temporalnie. Manifestują to przemijające dni, które podobnie jak w utworze *Дни идут, как на брата – брата* odczytujemy jako subkategorię czasu. Czasownik „iść” sygnalizuje jego wertrykalną konceptualizację, opierającą się na metaforze: *ЧАС – ЛИНИЯ ПОЗИОМА*. Ruch nie tylko dnia, ale i człowieka odbywa się wzdłuż niej. Powołując się na koncepcję Arutjunowej, możemy ustalić, że: „Путник идёт вперёд т. е. в графическом представлении слева направо, из прошлого в будущее. На этом Пути человек обращен лицом к будущему” [Арутюнова 1997, 55]. Dana metafora zakłada więc schemat *ЖИЗНЬ – ПОЕМНИК – ПОЕМНИК*⁵. Jego motywacją jest doświadczenie tego, że każde przemieszczanie się z jednego punktu do drugiego posiada fazę początkową (*ЖИЗНЬ*), fazy pośrednie (*ПОЕМНИК*) i fazę końcową (*ПОЕМНИК*).

„Przemijający czas” jest niemożliwy do zatrzymania nawet wówczas, gdy napotyka na swej drodze przeszkody w postaci „rozbitej przestrzeni”. Pozostaje on w ścisłym związku z człowiekiem, z którym łączy go podobieństwo rodzinne oraz podobieństwo zachowań. Upływ czasu jest miarowy i jednostajny, ale spokój, który winien temu towarzyszyć, pozostaje niewyczuwalny. Oczekiwanie na każdy nadchodzący dzień potęguje w wierszu napięcie i wprowadza nastrój lęku

Należy podkreślić, iż metafory czasu, które spotykamy w utworach Lisnianskiej, skonstruowane zostają na zasadzie konwergencji pomiędzy poszczególnymi komponentami domen. Dostrzegamy to w wierszu *Я и время – мы так похожи!...* [Лиснянская 2011, 14]:

Я и время – мы так похожи!
Мы похожи, как близнецы,
Разноглазы и тонкокожи...
Ну, скажи, не одно и то же
Конвоиры и беглецы?

⁵ Mark Johnson zdefiniował schemat wyobraźniowy jako „powtarzający się dynamicznie wzorzec naszych interakcji percepcyjnych i programów motorycznych, który nadaje spójność naszemu doświadczeniu”. Jak zauważył Kövecses schematy wyobraźniowe mają charakter schematyczny (nie występują w nich szczegółowe obrazy) oraz wyobraźniowy. Za Johnsonem możemy wyróżnić następujące schematy: *ПОЕМНИК*, *РÓВНОВАГА*, *ПРЫМУС*, *БЛОКАДА*, *УМОЖЛИВЕННЕ*, *ПРЫЦІАГАННЕ*, *ЎСЦЕЖКА*, *ПОЎАЧЭННЕ*, *ЦЕНТРУМ-ПЕРЫФЕРЫЯ*, *ЦЫКЛ*, *СКАЛА*, *ЧЭЎЎ-ЦАЎЎ*, *СКАЛЕННЕ*, *ДЕКОМПОЗЫЦЫЯ*, *ПЕЎНЕ-ПУСТЕ*, *ПРЫСТАВАННЕ*, *НАРЗУЦАННЕ*, *ПОВТАРЖАННЕ*, *КАНТАКТ*, *ПРОЦЕС*, *ПОВЕРЖХНЯ*, *ПРЭДМІОТ*, *ЗГРОМАДЖЭННЕ* [Zob. Kövecses 2006, 255].

Ярко-розовые ладони,
Каждый светится капилляр, –
Я – в бегах, а оно – в погоне,
У обоих мир двусторонний –
Там наш пепел, а здесь пожар

Я и время – мы так похожи!
Врозь косые глаза глядят...
Как ты нас различаешь, Боже?
Ну, скажи, не одно и то же
Взгляд вперед или взгляд назад?!

Преимущества никакого
Ни ему не дано, ни мне,
Лишены очага и кровя
Мы бежим, как за словом слово,
В обезумевшей тишине.

Wiersz powstał w 1971 roku i pochodzi z cyklu *Виноградный свет*. Tematem przewodnim utworu poetka uczyniła relację podobieństwa pomiędzy czasem i bohaterką liryczną. Podmiot liryczny dokonuje konceptualizacji, posługując się zaimkami deiktycznymi – „ja” i „my”, co sprawia, że mamy do czynienia z konstrukcją subiektywną (Langacker). Utwór jest heterometrycznym tetrastychem, który rozpoczyna się eksklamacją: „Я и время – мы так похожи!”.

Już na samym początku poetka nakreśla dwa dominujące elementy utworu: człowiek i czas, które określimy mianem figur. Wyprofilowana relacja przyległości między figurami zostaje umieszczona w ognisku uwagi. Ulega ona jednak stopniowemu przesunięciu na poszczególne, mniejsze elementy, takie jak: oczy, skóra, dłonie, kapilary. Mogłoby się wydawać, że deskrypcja wpływa na statyczność przedstawionego obrazu. Jednakże ostatnia strofa dowodzi, że figury w bardzo dynamiczny sposób poruszają się względem tła: „Мы бежим, как за словом слово/ В обезумевшей тишине” [Лиснянская 2011, 14].

Oś kompozycyjną utworu tworzy antyteza: człowiek – czas. W metaforycznej ramie czasu Lisnianska umiejscowiła pożar, a wraz z nim model płomieni oraz spalania się. Transpozycja wyobrażeń temporalnych na obrazy ognia objęła więc schemat potężnej siły oraz totalnego zniszczenia charakterystyczne dla obu żywiołów. Inaczej poetka wyeksponowała człowieka. Utożsamiając go z popiołem, stworzyła portret bezbronnego, kruchej indywiduum nie mogącego oprzeć się działaniom CZASU–ŻYWIOŁU.

W utworze szczególnie nacechowanie zyskuje percepcja wzrokowa. „Spojrzenie do przodu”, które odczytujemy jako przyszłość pozostaje w sferze tego, co ludzkie. „Взгляд назад”, czyli przeszłość stanowi domenę *chronosu*. „Oglądanie się za siebie” to ukłon w stronę nie tylko historii, lecz także przodków. To powrót do prapoczątków istnienia założonych w Księdze Rodzaju (*puhis es et in pulverem reverteris*) [Księga Rodzaju 2012, III, 19].

Podmiot liryczny, porównując bohaterkę i czas, posługuje się nominacjami, które konotują ucieczkę i pościg. Do grupy tej należą leksemy: „конвоир”, „беглец”, „беги”, „погоня”, „бежим”, które znajdują się w polu semantycznym słowa ВІЕГ. Bohaterka

Lisnianskiej występuje w roli zbiega, czas natomiast w roli konwojenta. Obie figury w abstrakcyjny sposób oddziałują na siebie. Korzystając z terminologii z zakresu dynamiki sił, możemy określić, iż czas w danym utworze jest antagonistą. Sprawia, że bohaterka zmienia swe dążenia siłowe i zostaje zmuszona do ucieczki.

Wydawałoby się, że próba uwolnienia się skazana jest na niepowodzenie, ponieważ człowiek od zawsze pozostawał we władzy czasu i „nigdy nie udało mu się umknąć przed tu i teraz” [Borges 1980, 25]. Jednakże w świecie bohaterki Lisnianskiej zarówno czas, jak i człowiek stanowią równoważną część kosmosu: „Преимущества никакого/ Ни ему не дано, ни мне” [Лиснянская 2011, 14].

U Lisnianskiej stoi on w opozycji do schematu DOMU, który istnieje w uszczegółowionej formie dachu („кров”) i ogniska („очар”). Locus domu w kulturze wiąże się z symbolicznymi przedstawieniami o trwałości, rodzie i rodzinie. Najistotniejszą jego funkcją jest ochrona przed złymi siłami i niebezpieczeństwem. Jako przestrzeń zamknięta kontrastuje z otwartymi, zewnętrznymi obszarami: „дом противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое – открытому, безопасное – опасному, внутреннее – внешнему” [Топорков 1995, 168].

Osamotnienie czasu i człowieka wypływa z bezdomności, natomiast ich „bycie” określa niekończący się pęd. Świat przedstawiony w utworze, podobnie jak i jego elementy, ogarnia i przenika wszechobecna cisza. Cisza ta jest niezwykle wymowna, gdyż jej trwanie ma znamiona obłądu.

Poezja Inny Lisnianskiej to świat człowieka i czasu, innymi słowy, to świat binarnych opozycji. I jeśli rozpatrujemy czas w kontekście drogi pielgrzyma, tej drogi, która przedstawia linię ludzkiego życia, to odkrywamy, że w utworach Lisnianskiej jest on ściśle ukierunkowany. Tu schematy TYŁ–PRZÓD, PRZESZŁOŚĆ–TERAŻNIEJSZOŚĆ–PRZYSZŁOŚĆ, GÓRA–DÓŁ, POWIERZCHNIA–DNO wyznaczają zarówno horyzontalną, jak i wertykalną orientację. Nie mniej ważny pozostaje także ruch pielgrzyma, który w zależności od wykreowanej sytuacji lirycznej konceptualizowany jest w kategoriach łagodnego przemijania bądź szalonego biegu.

Bibliografia

- Арутюнова Нина. 1997. *Время: модели и метафоры*. W: *Логический анализ языка. Язык и время*. Red. Арутюнова Н. Д., Янко Т. Е. Москва: Индрик.
- Aristoteles. 1989. *Fizyka*. Przeł. Leśniak K. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bartoszyński Kazimierz. 1987. *Problem konstrukcji czasu w utworach epickich*. W: *Problemy teorii literatury*. Red. Markiewicz H. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Borges Jorge Luis. 1980. *Księga Piasku. Opowiadania*. Przeł. Chądzyńska Z. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Czermińska Małgorzata. 1969. *Problematyka czasu we współczesnych badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” nr 4: 354-374.
- Долженков Пётр. 1990. *Существует только человек: о пьесе М. Горького „На дне”*. „Литературная газета” nr 5: 43.
- Гак Владимир. 1998. *Языковые преобразования*, Москва: Издательство Эксмо.

- Горький Максим. 1972. *На дне*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Гуревич Аарон. 1984. *Категории средневековой культуры*. Москва: Искусство.
- Kövecses Zoltan. 2006. *Język. Umysł. Kultura. Praktyczne wprowadzenie*. Przeł. Kowalcze-Pawlik A., Buchta M. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Księga Rodzaju*. 2012. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Red. Jankowska A. Przeł. Borowski W. Poznań: Wydawnictwo Pallottinum.
- Labuda Aleksander. 1971. *Z zagadnień struktury czasowej utworów epickich*. W: *Tradycja i nowoczesność*. Red. Trznadłowski J. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Лиснянская Инна. 2011. *Альт из пьесы „На Дне”*. W: *Цветные виденья*. Москва: Издательство Эксмо.
- Лиснянская Инна. 2011. *Дни идут, как на брата – брат...* W: *Цветные виденья*. Москва: Издательство Эксмо.
- Лиснянская Инна. 2011. *Я и время – мы так похожи!...* W: *Цветные виденья*. Москва: Издательство Эксмо.
- Markiewicz Henryk. 1983. *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*. „Ruch Literacki” nr 9: 304.
- Markiewicz Henryk. 1988. *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki” nr 4: 315.
- Poulet Georges. 1977. *Metamorfozy czasu*. Przeł. Błoński J. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Stockwell Peter. 2002. *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*. Przeł. Skucińska A. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Św. Augustyn. 1955. *Wyznania*. Przeł. Czuj J. Warszawa: Wydawnictwo Znak.
- Топорков Андрей. 1995. *Дом*. W: *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. Москва: Международные отношения.
- Турбин Виктор. 1990. *Дни на дне*. „Литературная газета” nr 1: 56.
- Uspieski Boris. 1998. *Historia i semiotyka. Percepcja czasu jako problem semiotyczny*. Przeł. Żyłko B. Gdańsk: Słowo/Obraz, Terytoria.

Summary

THE PILGRIM'S WAY AS AN EXAMPLE OF A METAPHORICAL MODEL OF TIME IN INNA LISNYANSKAYA'S POEMS

The aim of this article was to discuss the role and function of a metaphorical model of time in the works of Inna Lisnianskaya. The volume of poems entitled *Цветные виденья* was used as a research material, including both works which were written in the 1960s and those which might be related to the late period of her output.

Kontakt z Autorką:
olgaletk@wp.pl