

Ewa Ewa Nikadem-Malinowska

Obrazowanie samotności w wierszu Josifa Brodskiego "Novye stansy k Avguste" w ujęciu kognitywnym

Acta Neophilologica 11, 97-106

2009

Artykuł został 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.

Ewa Nikadem-Malinowska

Instytut Neofilologii

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

OBRAZOWANIE SAMOTNOŚCI W WIERSZU JOSIFA BRODSKIEGO *НОВЫЕ СТАНСЫ К АВГУСТЕ* W UJĘCIU KOGNITYWNYM

Key words: Russian literature, cognitive poetics, Josif Brodsky

Świat poezji Josifa Brodskiego od kilkudziesięciu lat jest przedmiotem zainteresowania i nieustannych badań krytyków, kulturoznawców i literaturoznawców. Jeden z nich, Jakow Gordin, który poświęcił Brodskiemu książkę¹, różnorodność tego świata nazwał oszałamiającą paradoksalnością, która od najwcześniejszych utworów począwszy łączy w sobie elementy niełatwe do połączenia:

Поэтический мир Иосифа Бродского – мир трагический и мужественный, зловеще загадочный и простодушно просветленный, жестокий по отношению к человеку и исполненный сочувствия к нему, глубоко зашифрованный по смыслу многих вещей, соседствующих с кристально ясными текстами².

Przedmiotem naszych badań będzie wiersz *Новые стансы к Августе*, pochodzący ze zbioru pod tym samym tytułem. Studium samotności, przeprowadzone w nim przez Brodskiego, dzięki kognitywnemu ujęciu podkreśla wspomnianą różnorodność. Ewa Sławkowa, badająca styl francuskiego przekładu *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza, zastanawia się:

Jeśli zgodnie z teorią kognitywną wyrażenia językowe powiązane są z przetransponowanym i metaforycznie zinterpretowanym przez ludzki umysł doświadczeniem, zagadnienie stylu nie może być dłużej rozpatrywane jedynie jako przejaw indywidualnej i twórczej kreacji,

¹ Я. Гордин, *Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники*, Санкт-Петербург 2000.

² Idem, *Вступительная статья*, w: *Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность*, Санкт-Петербург 2000, s. 5.

a należałoby go może rozpatrywać w kontekście tego, co Langacker nazywa „obrazowaniem”³

Odpowiedź twierdząca opiera się na „odmienności doświadczenia i przeżywania świata”⁴, przejawiającej się w operacji obrazowania za pomocą konkretnych struktur językowych. Jeżeli przyjąć przez analogię, że czytelnik w stosunku do tekstu jest kimś w rodzaju tłumacza, to zgodnie z założeniami E. Sławkowej zobrazuje on sobie każdą sytuację inaczej niż autor i w konsekwencji może inaczej niż on konstruować poszczególne sceny. Różnice mają charakter językowo-kulturowo-literacki i, szczególnie w poezji, mogą wychodzić poza ramy kontekstowe czytanej lektury⁵. Autorka niniejszych rozważań skupi się głównie na układzie figura – tło, który jest uważany przez Petera Stockwella za kategorię językoznawstwa kognitywnego szczególnie przydatną przy interpretacji zagadnień literaturoznawczych⁶. Jako że wiąże się on z pojęciem pierwszoplanowości, służy przede wszystkim do hierarchizacji elementów tekstu literackiego, a pośrednio określa twórczą ekspresję.

Jak słusznie podkreśla Elena Łozinskaja, zgodnie z poetyką Reuvena Tsur’a literaturę należy traktować jak zespół zjawisk językowych, mających kognitywną podstawę⁷. Skupiający się w swych badaniach na wzajemnym stosunku emocjonalnych i konceptualnych aspektów świadomości R. Tsur sugeruje, że emocjonalność w poezji może się rozplątać w strukturze utworu i połączyć z nią, stwarzając trudną do określenia i umykającą kategoryzacji atmosferę⁸, z czym nie zgadza się Alona Kincel, twierdząc, że nie ma tekstów nieemocjonalnych⁹. W pewnym sensie każdy z wymienionych badaczy ma rację, o ile nie będziemy generalizować ich założeń, przyjmując, że możemy mieć do czynienia z tekstami o różnym poziomie emocjonalności, niejednociele połączonej z materią utworu.

Zbiór *Новые стансы к Августе* został opublikowany w 1983 roku przez wydawnictwo Ardis (USA)¹⁰. Obejmuje wiersze napisane w latach 1962–1982 i zadedykowane osobie ukrytej pod inicjałami M. B. Życie osobiste, a zwłaszcza intymne Brodskiego nigdy nie stało się dla jego twórczości źródłem tematów, będąc w niej obecne jedynie na poziomie konceptualno-emocjonalnym. Tragiczna młodzieńcza miłość poety do Mariny Basmanowej przetrwała ich krótki burzliwy związek i została zapisana w wierszach w formie refleksji.

Jak zgodnie podają autorzy wszelkich źródeł zbliżeni do poety, jego miłość do M. Basmanowej była wielka i namiętna, a intryga, której dziewczyna stała się częścią,

³ E. Sławkowa, *Styl francuskiego przekładu Sonetów krymskich – perspektywa kognitywna*, w: *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska i J. Ślósarska, Kraków 2006, s. 112.

⁴ Ibidem, s. 115.

⁵ Por. P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2006, s. 218–222.

⁶ Ibidem, s. 17–22.

⁷ Por. E. Łozinskaja, *Литература как мышление. Когнитивное литературоведение на рубеже XX – XXI веков*, Москва 2007, s. 108.

⁸ Por. R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Amsterdam 1992, s. 5–6.

⁹ Por. A. Кинцель, *Психолингвистическое исследование эмоционально-смысловой доминанты как текстообразующего фактора*, Барнаул 2000, s. 30–42.

¹⁰ И. Бродский, *Новые стансы к Августе*, Ardis Publishing Company (USA) 1983.

na zawsze zmieniła losy Brodskiego. Poeta i jego wybranka spróbowali wprawdzie odbudować swój związek, czego efektem było narodzenie się syna, ale rozpad okazał się trwały. W 1972 roku Brodski opuścił na zawsze Związek Radziecki. Wiersze dedykowane M. B. pojawiały się do końca lat 80., czyli do momentu, kiedy to w życiu poety pojawiła się nowa miłość, Maria Sozzani – która wychodząc za niego, stała się nową M. B.

Wyboru wierszy do zbioru *Новые стансы к Августе* dokonał sam Brodski. Jak podkreśla Snieżana Kryłowa, wymyślna architektonika zbioru nie pozwala na chronologiczne przesłedzenie uczuć poety, który w 1983, czyli w roku wydania zbioru, albo nie był pewny swych uczuć do Basmanowej, albo też uczucia te nie były stałe¹¹. Tylko część utworów to liryka w ścisłym znaczeniu miłosna. Pozostałe nawiązują do miłości, samotności, cierpienia i wszystkiego tego, co się z nimi wiąże.

Zbiór otwiera wiersz z 1962 roku *Я обнял эти плечи и взглянул...*, podniosły i metafizyczny w formie i treści, w którym autor bawi się czasem i przestrzenią widzianymi w lustrze metafory, a zamyka napisany w 1981 *Я был только тем, чего...*, również uroczysty, ale już pozbawiony metafizyczności, za to wypełniony realnym cierpieniem i samotnością.

W samym środku zbioru, jako trzydziesty z sześćdziesięciu dwóch utworów, znajduje się wiersz, który dał tytuł całemu przedsięwzięciu, czyli *Новые стансы к Августе*¹². Tytuł w sposób bezpośredni nawiązuje do utworu Georga Byrona *Stanzas to Augusta* (1816). Gatunkiem *stanza* (wł.) lub *stanze* (fr.) określano XVIII–XIX-wieczne krótkie, najczęściej czterowersowe utwory o zamkniętej kompozycji i charakterze elegijnym, rzadko poświęcone tematyce miłosnej. Poezja rosyjska przypisała im dodatkowo jako cechy charakterystyczne czterostopowy jamb i rymy krzyżowe. Brodski do formy gatunkowej odniósł się w tym przypadku bardzo swobodnie. Dwanaście strof zawiera od siedmiu do osiemnastu wersów z trudnym do przewidzenia schematem rymów. Tylko pierwsza zwrotka spełnia w jakiejś mierze wymagania formalne, będąc układem ośmiu wersów (dwa razy po cztery), z których każdy jest zamkniętą myślą (zakończony kropką lub przecinkiem). Chociaż w latach 60. Brodski był zdeklarowanym zwolennikiem klasycyzmu (*Одной поэмессе*), to tu wyraźnie chodzi o innego rodzaju aluzję niż wpływ formalny.

Stanzas to Augusta Byrona zostały napisane trzy miesiące po opuszczeniu przez poetę Anglii i poświęcone (w pierwszej wersji nie było imienia) przyrodniej siostrze, z którą poeta miał romans i, najprawdopodobniej, dziecko. Związek z Augustą Leigh był dla Byrona powodem wielu nieprzyjemności (rozwód z żoną, niechęć Anglików), ale wzajemna miłość, która go zbudowała, została utrwalona w twórczości poety jako niezwykle uczucie (*Stanzas to Augusta, Epistle to Augusta*). Nie ma logicznego odniesienia między Augustą Byrona i Brodskiego, gdyż nie można obu realnych związków i ich konsekwencji porównać. *Новые стансы к Августе* Brodskiego z założenia są

¹¹ С. Крылова, *Образ «разжалованной» музы в поздней лирике И. Бродского*, w: «Чернь на белом, куда белое есть...». Антиномии Иосифа Бродского: Сборник статей, Томск 2006, s. 53–54.

¹² И. Бродский, *Новые стансы к Августе*, Санкт-Петербург 2000, s. 43–47. Ponieważ cały wiersz mieści się na czterech stronach, odsyłacze do kolejnych cytatów nie będą podawane.

nowe, a więc aktualne lub inne, ale na pewno stoją w opozycji do starych, Bajronowskich. W ten sposób Brodski z jednej strony wskazuje konkretnie na Byrona jako źródło inspiracji, z drugiej świadomie się od niego oddala.

Ponieważ związki między twórczością Byrona i Brodskiego nie stanowią przedmiotu niniejszych rozważań, a jedynie, przede wszystkim ze względu na aluzyjnie bliskie tytuły wierszy, określają początkową ramę kontekstową, (która i tak będzie musiała zostać zmontowana na nowo), należy zauważyć, że nieprzygotowany czytelnik może nie być w stanie dokonać reinterpretacji kontekstu. *Stanzas to Augusta* Byrona i *Новые стансы к Августе* Brodskiego różnią się bowiem nie tylko czasoprzestrzenią i bohaterami, ale i autorską motywacją i emocjami, co może być mylące dla ogólnej interpretacji utworu Brodskiego. Wykorzystanie układu figura – tło w schemacie wyobrażeniowym zaprowadza ład w odbiorze tekstu.

Jak już było wspomniane, utwór składa się z dwunastu nieregularnych strof. Każda z nich stanowi zamkniętą całość. Tematyczne powroty (zwrotka I: „Во вторник начался сентябрь” i zwrotka X: „Сентябрь. Ночь. Все общество свеча”; zwrotka II: „Тут, захароненный живьем” i zwrotka VIII: „Да, здесь как будто вправду нет меня”; zwrotka III: „Стучи и хлюпай, пузырись, шурши” i zwrotka VI: „Стучи и хлюпай. Жуй подгнивший мост”) sprawiają wrażenie ruchu odbywającego się po kole w zamkniętej czasoprzestrzeni, tworzą atmosferę bez wyjścia, dominującą w całym utworze.

Pierwsza zwrotka jako jedyna zawiera konkretną informację potrzebną do budowy ramy kontekstowej:

Во вторник начался сентябрь.
Дождь лил всю ночь.
Все птицы улетели прочь.
Лишь я так одинок и храбр,
что даже не смотрел им вслед.
Холодный небосвод разрушен.
Дождь стягивает просвет.
Мне юг не нужен.

Czas został określony konkretnie, we wtorek był pierwszy września. Jeżeli dodać do tego informację z następnej zwrotki, „бушует надо мной четверг,” mamy trzeci dzień września. Miejsce jest domyślne – jest to geograficzna północ jako opozycja do południa – na południe odleciały wszystkie ptaki, tak wcześniej odlatują z zimnych (północnych) terenów, pogoda jest charakterystyczna dla późnej jesieni (a jest dopiero początek września); we wcześniejszych wydaniach nieboskłon określany jest słowem „пустынный”, co kładzie nacisk na samotność w scenie, ale określenie „холодный” jeszcze bardziej wzmacnia ramę kontekstową („пустынный” zdecydowanie kojarzy się z południem), „ja” deklaruje swą opozycyjność w stosunku do południa. W zwrotce nie ma ani jednej, tak charakterystycznej dla stylu Brodskiego, przerzutni. Informacja podana jest skrajnie lakonicznie, wszystkie czynności wyrażone są czasem przeszłym, tylko deszcz leje z dziurawego nieba w czasie teraźniejszym, zdominowując

scenę. Mimo podanych konkretnych cech fizycznych, rozgrywa się ona w zasadzie na poziomie mentalnym. Wydzielenie figury i tła jest problematyczne.

Zgodnie z poetyką kognitywną P. Stockwella, figurą staje się ta część pola widzenia lub pola tekstu, która posiada takie właściwości stylistyczne, które nadają jej wyrazistość, dzięki czemu wyróżniają ją z tła¹³. Sposób podawania informacji w pierwszej zwrotce sugeruje nową figurę w każdym nowym zdaniu (сентябрь, дождь, птицы, я, небосвод, дождь, я), co powoduje szybką zmianę obiektu, na który czytelnik kieruje uwagę, szybkie przerzucanie uwagi, ale i brak wyraźnej hierarchii figur, co odpowiada stanowi ducha podmiotu. Miejsce, jakie zajmuje pośród figur figura „ja”, ze względu na ascetyczność wypowiedzi nie sugeruje jeszcze jej wyobcowania.

Druga zwrotka różni się od pierwszej dynamiką. Wprawdzie zaczyna się ona od figury „tu”, ale błyskawicznie zmienia ją figura „ja”:

Тут, захороненный живьем,
я в сумерках брожу жнивьем.
Сапог мой разрывает поле,
бушует надо мной четверг,
но срезанные стебли лезут вверх,
почти не ощущая боли.
И прутья верб,
вонзая розоватый мыс
в болото, где снята охрана,
бормочут, опрокидывая вниз
гнездо жулана.

W latach 60–70. Brodski często używał liczby dwa, ewentualnie podwajał podmiot lub przedmioty w swoich *wierszach*. Tu mamy do czynienia z sytuacją odwrotną – zastosowanie metonimii (a właściwie jej odmiany, synekdochy) w stosunku do przedmiotów występujących zawsze w parach (сапоги, подошвы) podkreśla ich wyrazistość jako figury. Zachowana jest opozycyjność między statycznym określeniem stanu – „захороненный живьем” – a dynamicznymi czynnościami: „разрывает”, „бушует”, „лезут”, „вонзая”, „опрокидывая”. W tej zwrotce nie ma problemu z wydzieleniem figur z tła. Poruszają się one wyraźnie wobec niego lub wchodzą z nim w relacje. Stosunek figury do tła wyraża kumulujące się emocje.

Trzecia zwrotka ma jedną figurę, którą jest podmiot mówiący. Tłem staje się jedna z poprzednich figur – woda, występująca pod postaciami deszczu i strumyka:

Стучи и хлюпай, пузырись, шурши.
Я шаг свой не убыстрою.
Известную тебе лишь искру
гаси, туши.
Замерзшую ладонь прижав к бедру,

¹³ Por. P. Stockwell, op. cit., s. 20.

бреду я от бугра к бугру,
 без памяти, с одним каким-то звуком,
 подошвой по камням стучу.
 Склоняясь к темному ручью,
 гляжу с испугом.

Trudno nie zauważyć nagromadzenia słów z dźwiękiem [b], który akustycznie wzmacnia kontrast między figurą a tłem. Bezpośredni zwrot figury do tła wskazuje na zależność między nimi. Z podobną sceną i takim samym zwrotem spotykamy się w zwrotce szóstej. Różnica polega na zmianie tła w figurę, którą staje się woda. Poprzednia figura („ja”), nadal domyślna, prowadzi z tłem (wodą) mentalną walkę. Przenosi się ona do kolejnej, czwartej zwrotki, w której powraca podmiot jako figura na tle wody, wilgoci, i w starciu z nową figurą – chłodem. Jej pojawienie się wskazuje na osłabienie podmiotu, który powoli traci siły:

Что ж, пусть легла бессмысленности тень
 в моих глазах, и пусть впиталась сырость
 мне в бороду, и кепка – набекрень –
 венчая этот сумрак, отразилась
 как та черта, которую душе
 не перейти –
 я не стремлюсь уже
 за козырек, за пуговку, за ворот,
 за свой сапог, за свой рукав.
 Лишь сердце вдруг забьется, отыскав,
 что где-то я пропорот: холод
 трясет его, мне в грудь попав.

Każda kolejna scena buduje częściowy obraz pogłębiającej się samotności „ja”. Stając się raz figurą, raz częścią tła, a czasem w ogóle znikając z ramy kontekstowej, figura utrzymuje zainteresowanie czytelnika. Do tej pory „ja” jest jedyną figurą przedstawiającą osobę, pozostałe są personifikowane. Stwarza to złudzenie dialogu między figurami, w efekcie zaś podkreśla samotność podmiotu, który od pierwszej do piątej zwrotki przeszedł znaczącą ewolucję emocjonalno-wolicjonalną. Redukując podmiot do części ciała (пот) lub grymasu (кривой смех), Brodski podporządkowuje go okolicznościom. Dominujące figury wody i chłodu wpływają na modyfikację ramy – podmiot pozostaje z nami tylko w wersji audio, pojawia się obraz-zjawia, będący sobowtorem „ja” i zamienia się z nim miejscem w ramie:

Бормочет предо мной вода,
 и тянется мороз в прореху рта.
 Иначе и не вымолвить: чем может
 быть не лицо, а место, где обрыв
 произошел?
 И смех мой крив
 и сумрачную гать тревожит.

И крошит темноту дождя порыв.
 И образ мой второй, как человек,
 бежит от красноватых век,
 подскакивает на волне
 под соснами, потом под ивняками,
 мешается с другими двойниками,
 как никогда не затеряться мне.

Pojawienie się sobowtóra nie oznacza towarzystwa dla podmiotu. Wspomniana już cyfra dwa, charakterystyczna dla wczesnej twórczości poety, jest raczej objawem dzielenia, rozpadania się podmiotu, gdyż figurę „ja” zastępuje figura sobowtóra i „ja” wypada z ramy kontekstowej.

Zwrotka siódma wyróżnia się dynamiką. Wszystkie czynności odbywają się w czasie teraźniejszym, a anaforyczne „i” podkreśla ich jednoczesność:

Здесь на холмах, среди пустых небес,
 среди дорог, ведущих только в лес,
 жизнь отступает от самой себя
 и смотрит с изумлением на формы,
 шумящие вокруг. И корни
 вцепляются в сапог, сопя,
 и гаснут все огни в селе.
 И вот бреду я по ничьей земле
 и у Небытия прошу аренду,
 и ветер рвет из рук моих тепло,
 и плещет надо мной водой душло,
 и скручивает грязь тропинки ленту.

Na tle pustego krajobrazu, wśród dróg prowadzących donikąd, zdumione życie cofa się przed samym sobą. Scena po raz kolejny potęguje wrażenie beznadziejności – korzenie zatrzymują, przytwierdzają podmiot, wokół gasną światła. Figury rozkładają się równomiernie wokół centralnej figury „ja”. Brodski sprawia tutaj wrażenie autora mającego problem z hierarchią wartości. Nie jest to jednak przypadek. Życie bez życia, korzenie-kotwice i gasnące światła jako figury poprzedzające „ja”, a za nimi kolejne trzy – wiatr, ulewa i blocko, wymierzone w podmiot jednoczesnym atakiem. Kiedy figura „ja” dochodzi do głosu, znajdujemy ją mającą na tle ziemi niczyjej, błagającą Niebyt o dzierżawę. *Образование samotności* przybiera tu aktywną formę – figura „ja” jest zdominowana i przez inne figury, i przez tło.

Ósmą zwrotkę rozpoczyna scena z „ja” będącym tłem. W ramie kontekstowej dominują figury związane z przyrodą i naturalnym pojęciem sprawiedliwości. W tym świecie figura „ja” ma niewiele do powiedzenia:

Да, здесь как будто вправду нет меня,
 я где-то в стороне, за бортом.
 Топорщится и лезет вверх стерня,
 как волосы на теле мертвом,

и над гнездом, в траве простертом,
 вскипает муравьев возня.
 Природа расправляется с былым,
 как водится. Но лик ее при этом,
 пусть залитый закатным светом,
 невольно делается злым.
 И всею пятернею чувств – пятью
 отталкиваюсь я от леса:
 нет, Господи! в глазах завеса,
 и я не превращусь в судью.
 А если на беду свою
 я все-таки с собой не слажу,
 ты, Боже, отруби ладонь мою,
 как финн за кражу.

Dominujące pod koniec sceny „ja” odcina się od występującego już w zwrotce poprzedniej lasu. I tam, i tu jest ono tłem, ale słabnące, osamotnione „ja” nie jest w stanie walczyć, może się jedynie opierać i prosić o pomoc. Jest to wyraźna aluzja do sądowego wątku w biografii Brodskiego.

Określenie „за бортом” wydaje się być jedynie frazeologizmem, aż do zapoznania się ze zwrotką następną:

Друг Полидевк, тут все слилось в пятно.
 Из уст моих не вырвется стенанье.
 Вот я стою в распахнутом пальто,
 и мир течет в глаза сквозь решето,
 сквозь решето непониманья.
 Я глуховат. Я, Боже, слеповат.
 Не слышу слов, и ровно в двадцать ватт
 горит луна. Пусть так. По небесам
 я курс не проложу меж звезд и капель.
 Пусть эхо тут разносит по лесам
 не песнь, а кашель.

Przywołanie przez podmiot Polideukesa i burta statku sugerują mityczną ramę kontekstową. Jeżeli podmiot („ja”) razem z Dioskurami i pięćdziesięcioma innymi Argonautami płynął statkiem, a teraz znalazł się za burta, to „ja” jest wcieleniem Orfeusza. Podmiot-poeta nie rozumie swojej sytuacji, sugeruje to figura „wszystko” („все”). Głuchy i ślepy wobec nierozumianego świata, który jest dominującą figurą w scenie, nie może wypełniać roli poety-pilota, jaką Orfeusz pełnił na Argo. Specyficznie ukazana jest w tej scenie figura podmiotu – najpierw zredukowana do milczących ust, potem poddająca się okolicznościom („Вот я стою в распахнутом пальто...”). Polideukes jest jedyną figurą, którą podmiot nazywa przyjacielem, w dodatku jego wołanie pozostaje bez odpowiedzi, zaś okoliczności, w których podmiot się znalazł, zdecydowanie nie sprzyjają poezji („Пусть эхо тут разносит по лесам / не песнь, а кашель”).

Rama kontekstowa dziesiątej zwrotki sugeruje, że podmiot („ja”), którego wprowadzie w ramie nie ma, zaakceptował tło. Jego miejsce zajmuje figura cienia podmiotu, który próbuje kontynuować jego przerwana walkę, czyli w poezji odnaleźć zerwane korzenie:

Сентябрь. Ночь. Все общество – свеча.
Но тень еще глядит из-за плеча
в мои листы и роется в корнях
оборванных. И призрак твой в сенях
шуршит и булькает водою
и улыбається звездой
в распахнутых рывком дверях.

Mamy do czynienia z kolejną modyfikacją ramy, do której wchodzi następna zjawia. Pojawia się ona w sposób gwałtowny, ale jest przyjazna. Jest to jednak tylko zjawia, która bardzo szybko znika ze sceny, pozostając w ramie pod postacią marzenia. Figura wyrwywającego się serca dominuje w kolejnej zwrotce. Scena jest monologiem podmiotu nie tylko osamotnionego, zranionego i oszukanego, ale i świadomego swojej fatalnej sytuacji:

Темнеет надо мною свет.
Вода затягивает след.
Да, сердце рвется все сильней к тебе,
и оттого оно – все дальше.
И в голосе моем все больше фальши.
Но ты ее сочти за долг судьбе,
за долг судьбе, не требующей крови
и ранящей иглой тупой.
А если ты улыбку ждешь – постой!
Я улыбнусь. Улыбка над собой
могильной долговечней кровли
и легче дыма над печной трубой.

W ostatniej zwrotce znowu występuje odwołanie do mitologii. Zarażony klasycyzmem poeta przywołuje dwie muzy – na początku sceny Euterpe, na końcu Kaliope. Pierwsza, zwana Radosną, jest muzą poezji lirycznej, druga epickiej, ale to druga przynosi natchnienie. Zwrot do Euterpe z pytaniem: „Куда зашел я, а?” nie jest przypadkowy, oznacza koniec pewnej epoki w życiu podmiotu:

Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а?
И что здесь подо мной: вода, трава,
отросток лиры вересковой,
изогнутый такой подковой,
что счастье чудится, –
такой, что, может быть,
как перейти на иноходь с галопа
так быстро и дыхания не сбить,
не ведаешь ни ты, ни Каллиопа.

Nierozpoznane przez figurę „ja” tło jest również symptomem zmian – bezmiar wody zamieniony na bezmiar trawy. Na stawiane przez podmiot pytania nikt nie daje odpowiedzi. Rama kontekstowa ostatniej zwrotki nie zawiera takiej możliwości.

Wyodrębnienie figur i tła w analizowanym wierszu i ukazanie ich wzajemnych stosunków pozwala na dość precyzyjne prześledzenie obrazowania pogrążania się w samotności podmiotu w wierszu Brodskiego *Новые стансы к Августе*. Elementy biografii poety, tak jak i tytułowe odwołanie do Byrona, pozostają na poziomie aluzji. Postać M. B. i uczucia Brodskiego do niej (a jest to nie tylko miłość) nie osiągają nawet tego poziomu, pozostając w sferze emocji, które wprawdzie łączą się z materią wiersza (R. Tsur), ale nie zostają w nim rozmyte (A. Kincel). Narzędzie, nazwane przez Stockwella układem figura – tło, pozwala je w miarę precyzyjnie wydobyć.

Summary

Visualisation of Loneliness in the Joseph Brodsky's Poem *Новые стансы к Августе* in the Cognitive Perspective

Joseph Brodsky's poetry has been an object of interests and constant reflection of literates for many years. The subject matter of this research will be a poem *Новые стансы к Августе* from the collection of the same title. Thanks to cognitive methods, the analysis of loneliness that is carrying out in it by Brodsky underlines paradoxical variety of his poetry. According to Reuven Tsur literature should be treated as a set of linguistic phenomena that has cognitive basis. The authoress of the present research is focusing on the figure-ground organization which is considered by Peter Stockwell to be notably useful for interpretation of the issues if literary criticism.