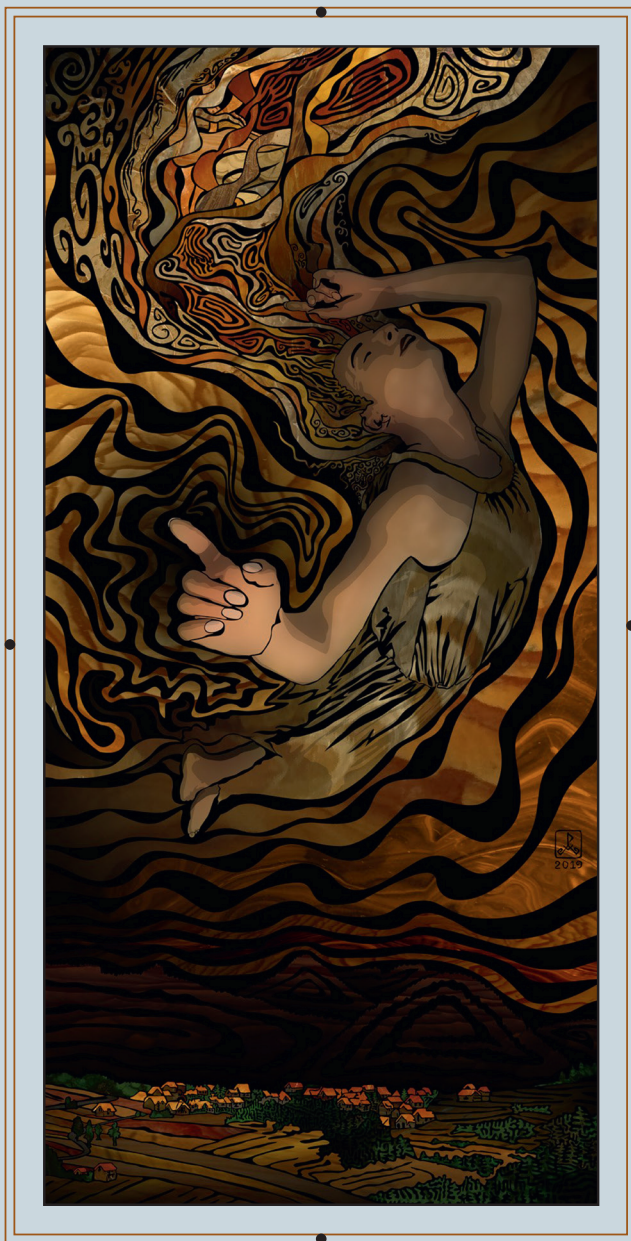


# SNY KOBIET, SNY O KOBIETACH



OD ROMANTYZMU DO MŁODEJ POLSKI



Sny kobiet,  
sny o kobietach

– od romantyzmu do Młodej Polski



UKAZAŁY SIĘ:

1. *Podróże i podróżopisarstwo w polskiej literaturze i kulturze XIX wieku. Studia i szkice*, red. A. Kowalczyk, A. Kwiatek, Kraków 2015.
2. Modzelewska E., *August Antoni Jakubowski – poeta rozpaczy. Życie i twórczość*, Kraków 2015.
3. *Romantycy na krańcach świata. Podróże egzotyczne i peregrynacje wewnętrzne*, red. E. Modzelewska, P. Soboń, Kraków 2015.
4. *O dziennej i nocnej stronie romantycznego podróżowania*, red. J. Pyzia, S. Sarzyńska, Kraków 2018.

# Sny kobiet, sny o kobietach

– od romantyzmu do Młodej Polski

POD REDAKCJĄ

PAULINY BATKIEWICZ,

LIDII KAMIŃSKIEJ,

MONIKI ZIÓŁKOWSKIEJ



KRAKÓW

© Copyright by individual authors, 2020

RECENZENCI: prof. dr hab. Bogusław Dopart, prof. dr hab. Gabriela Matuszek-Stec

OPRACOWANIE REDAKCYJNE: Weronika Werewka

PROJEKT OKŁADKI: Aleksandra Winiarska

ISBN 978-83-8138-249-6 (druk)

ISBN 978-83-8138-250-2 (on-line, pdf)

Na okładce wykorzystano grafikę Adama Peruna *Młodość Mądrości*

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

**WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA**

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa: <https://akademicka.pl>

# Spis treści

## 7 Wprowadzenie

### ***Od romantyzmu...***

MONIKA ZIÓŁKOWSKA

- 13 Literackie sny o kobietach w utworach *Fragment d'un journal*  
i *Sen Cezary* Zygmunta Krasińskiego

ANNA RZEPNIEWSKA

- 27 „Dlaczego będę to opowiadał”. Senny świat kobiet w *Narracjach*  
Władysława Słowackiego

MARCIN SARNA

- 45 Boginie snów (u) Gérarda de Nerval'a i Charles'a Nodiera

PATRYCJA WOJDA

- 59 Słodki koszmar Baudelaire'a i Norwida o kobietach

JOANNA STOCKA

- 71 Między marzeniem a złowrogą wizją – sen bohaterki *Świełłany*  
Wasilija Żukowskiego

ALEKSANDRA ŁAGOWSKA

- 81 Wieszcz sen Lenory w ujęciu polskich i rosyjskich poetów romantyzmu

SANDRA MAGDALENA KOCHA

- 99 Kobieta między snem a jawą w wybranych tekstach  
Hansa Christiana Andersena

### ***...do Młodej Polski***

IRENEUSZ WOŹNICA

- 119 Motyw snu w erotykach Kazimiery Zawistowskiej.  
Na podstawie wybranych przykładów

NORBERT GACEK

- 133 Tłumaczenie snu, tłumaczenie ciała. O *Vision I* Alberta Samaina  
i *Lwicy* Kazimiery Zawistowskiej

LIDIA KAMIŃSKA

- 147 Przestrzeń ukojenia czy senny koszmar?  
O snach, wizjach, fantasmagoriach w poematach prozą  
Maryli Wolskiej z tomu *Thème Varié*

EMILIA GAŁCZYŃSKA

- 161 „Kontrasty” snów zapoznanej poetki Loli Szereszewskiej

KAMIL KACZMAREK

- 171 Wyśniona przestrzeń emancypacji. Przykład *Snów Marii Dunin*  
Karola Irzykowskiego

- 193 Indeks osobowy

## Wprowadzenie

*Dobranoc, z każdej ze mną przemówionej chwili,  
Niech zostanie dźwięk jakiś cichy i uroczy,  
Niechaj gra w twoim uchu, a gdy myśl zamroczy,  
Niech się mój obraz sennym żrenicom przymili.*

Adam Mickiewicz

*Kiedym cię ujrzał, toś mi cała  
przed zadziwionym wzrokiem stała,  
jak moich długich snów wcielenie,  
jak wizja, którą ja tęsknotą  
zmusilem oblec kształt widomy.*

Kazimierz Przerwa-Tetmajer

W literaturze romantyzmu i Młodej Polski – epok o wyraźnej predylekcji do waloryzowania tego, co irracjonalne, subiektywne, indywidualne, nakierowane na sferę emocjonalną i przestrzeń imaginacji – odnaleźć można liczne miejsca wspólne, podobne właściwości twórczej wyobraźni. Za tego rodzaju motywy paralelne, inspirujące zarówno licznych romantyków, jak i wielu artystów przełomu XIX i XX wieku, uznać można sny oraz kobiecość. Zestawienie tekstów powstałych na początku i u schyłku XIX wieku wydaje się interesujące ze względu na możliwość wskazania kontynuacji i przekształceń zachodzących w obrębie tych samych wątków. Dlaczego jednak spośród wszystkich motywów łączących romantyzm z modernizmem autorzy niniejszego tomu zdecydowali się skoncentrować właśnie na owych dwóch aspektach?

W obszernym studium z 2011 roku Halina Krukowska<sup>1</sup> dowodzi, że noc jest dla romantyków znaczącym i wieloznacznym źródłem inspiracji. Sposób odczytania przez badaczkę tych sfer stał się punktem wyjścia do naszych rozważań o pozostającym w przestrzeni nocnych asocjacji zjawisku snu, który jako granica pomiędzy

---

<sup>1</sup> H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński*, Gdańsk 2011, *Wiek XIX*.

świadomością a nieświadomością, realnością a fikcją, przestrzeń pozwalająca na metafizyczną transgresję, wgląd w tajemnicę czy przekraczanie czasoprzestrzennych barier, aktywująca kreacyjne zdolności podmiotu stanowi istotny obszar zainteresowań tak w badanym przez Halinę Krukowską romantyzmie, jak i – na prawach długiego trwania – modernizmie pozostającym w kręgu zainteresowań Autorów tego tomu. Dzieje się tak również ze względu na możliwości formalnych eksperymentów, na które pozwala konstrukcja tekstu w konwencji onirycznego marzenia. Sen to zatem specyficzna sfera wolności, dopuszczająca przekraczanie ograniczeń i zakazów nakładanych przez jawę. Z kolei problematyka kobiecości jest w XIX wieku – okresie wznoszących się ruchów emancypacyjnych – obszarem niezwykle chętnie eksplorowanym nie tylko w tekstach pisanych przez mężczyzn, ale także w utworach publikowanych przez coraz liczniejsze kobiece autorki, próbujące wkroczyć w tradycyjnie przeznaczony dla mężczyzn świat twórczości literackiej. Tytuł niniejszej monografii wskazuje właśnie na możliwość przyjęcia dwóch odmiennych perspektyw w kontekście badań nad splotem relacji pomiędzy oniryzmem a kobiecością w utworach romantycznych oraz młodopolskich. Zamieszczone tutaj artykuły dotyczą bowiem zarówno „snów o kobietach” rozumianych jako męskie sennie wizje wypełnione marzeniami o idealnych kochankach bądź koszmarami o przerażających *femmes fatales*, jak i „snów kobiet” – czyli sposobów realizacji tematyki onirycznej w literaturze kobiecej (a także snów bohatererek utworów mężczyzn). Tom zawiera artykuły napisane przez młodych badaczy XIX wieku, którzy w swoich tekstach pragną zwrócić uwagę na wątki pominięte w dotychczasowej refleksji nad kwestią romantycznego i młodopolskiego oniryzmu oraz kobiecości zarówno w utworach autorów znanych, jak i bardziej we współczesnej recepcji zapomnianych.

Książka została podzielona na dwie części. Artykuły zamieszczone w pierwszej z nich poświęcone zostały utworom romantycznym. Otwierający tom tekst Moniki Ziółkowskiej koncentruje się na onirycznych wyobrażeniach kobiet w dwóch utworach należących do wczesnej twórczości Zygmunta Krasińskiego w kontekście jego listów. W swoim artykule Anna Rzepniewska skupia się na wykorzystaniu technik mizoginistycznego obrazowania w *Narracjach* Władysława Słowackiego. Literatury francuskiej dotyczą dwa kolejne teksty: Marcin Sarna dokonuje porównania kreacji kobiecych w utworach Gérarda de Nerval’a i Charles’a Nodiera, zwracając uwagę na grę pomiędzy ich sakralizacją a demonizacją, natomiast Patrycja Wojda przedstawia różnice i podobieństwa pomiędzy *femme fatale* z wiersza Charles’a Baudelaire’a a Norwidow-

ską koncepcją „kobiety zupełnej”. W kręgu literatur europejskich pozostają również dotyczące rosyjskich ballad artykuły Joanny Stockiej oraz Aleksandry Łagowskiej. Joanna Stocka koncentruje się na wieloaspektowej interpretacji *Świetłany* Wasilija Żukowskiego, Aleksandra Łagowska z kolei przedstawia techniki translatorskie wykorzystane przez rosyjskich twórców nawiązujących do *Lenory* Gottfrieda Bürgera. Inną stronę romantycznej baśniowości prezentuje Sandra Kocha analizująca relacje pomiędzy kobiecością a snem w twórczości Hansa Christiana Andersena.

W części drugiej zamieszczono pięć artykułów dotyczących literatury modernizmu. Dwa pierwsze teksty łączy postać Kazimiery Zawistowskiej. Ireneusz Woźnica analizuje różnorodne aspekty motywu snu, który stanowi istotny komponent erotyków młodopolskiej poetki. Autor zwraca uwagę na jego wieloznaczność – związki ze śmiercią, wspomnieniem, grzeszną rozkoszą. Z kolei komparatystyczny szkic Norberta Gacka koncentruje się na relacjach pomiędzy oryginalnym tekstem *Vision I* Alberta Samaina, tłumaczeniem Zawistowskiej oraz *Lwicą* stanowiącą twórcze nawiązanie do wiersza francuskiego modernisty. Autor eksponuje przede wszystkim sposoby poetyckiego przedstawienia cielesności. Dwa kolejne teksty poświęcone zostały prozie poetyckiej. Artykuł Lidii Kamińskiej dotyczy metod onirycznego obrazowania w cyklu *Thème Varié* Maryli Wolskiej. Autorka zauważa nieoczywiste sposoby budowania w tekstach młodopolskiej poetki atmosfery sennego koszmaru. Z kolei tekst Emilii Gałczyńskiej stanowi interesującą prezentację badań nad twórczością pomijanej we współczesnej recepcji poetki żydowskiego pochodzenia Loli Szereszewskiej. Autorkę interesują przede wszystkim zagadnienia temporalne i przestrzenne w opublikowanym w 1917 r. debiutanckim zbiorze Szereszewskiej. Tom zamyka poświęcony *Snom Marii Dunin* Karola Irzykowskiego artykuł Kamila Kaczmarka. W swoim szkicu autor interpretuje sen jako przestrzeń emancypacji w świecie zdominowanym przez kulturę patriarchalną.

Ponieważ niniejsza monografia prezentuje jedynie wybór z bogatej w „sny kobiet” oraz „sny o kobietach” XIX-wiecznej literatury, autorzy wyrażają nadzieję, że stanie się ona dla badaczy romantyzmu oraz Młodej Polski inspiracją do dalszych poszukiwań interesujących odczytań relacji pomiędzy oniryzmem a kobiecością.

Paulina Batkiewicz

Lidia Kamińska

Monika Ziółkowska



*Od romantyzmu...*



# Literackie sny o kobietach w utworach *Fragment d'un journal* i *Sen Cezary* Zygmunta Krasińskiego

Monika Ziółkowska

UNIwersytet Jagielloński

<https://doi.org/10.12797/9788381382502.01>

Zygmunt Krasiński kreuje niezwykle kobiece postaci z wizji sennych. Postaci nie-dookreślone, owiane tajemnicą. Kobiety ze snów w jego utworach to łączniczki porządku ludzkiego z metafizycznym. Wiedzą więcej, znają świat w innym wymiarze. Kim są w onirycznych wizjach Krasińskiego i jego bohaterów?

Utwory *Fragment d'un journal* i *Sen Cezary* powstały w różnych momentach życia Krasińskiego, na odmiennych etapach jego artystycznego rozwoju. Dzieli je dziewięć lat i język, w jakim powstały. Łączy zaś motyw – wizja kobiety jako zjawy, bohaterki onirycznej, wymykającej się cielesnemu porządkowi.

*Fragment d'un journal* (*Fragment dziennika*) to utwór zaliczany do francuskiej prozy poetyckiej Krasińskiego. Andrzej Waśko dostrzega we *Fragmentcie dziennika* lirykę maski<sup>1</sup>, w bohaterze widzi „alter ego autora”<sup>2</sup>. Mamy tu do czynienia z zupełnie inną niż w *Śnie Cezary* dynamiką – niewiasta nie idzie, nie jest w drodze, lecz tańczy – jest raczej ruchomym obrazem estetycznym niż przewodniczką. Inne są także emocje, jakich dostarcza jej pojawienie się – postać znajduje się „w wirze radości”, scenerii pełnej przepychu i barw.

Uosobienie nadziei stanowi także kobieta ukazana w sennej wizji bohatera *Snu Cezary* – poematu prozą, który przynosi obraz onirycznej przewodniczki, prowadzą-

---

<sup>1</sup> Zob. A. Waśko, *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 66, *Arkana Literatury*.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

cej śniącego bohatera ku śmierci. Wiedziony przez tajemniczą kobietę przekracza on granice wieczności. Twarz niewiasty odbija nieszczęścia przeszłości, jest refleksem tego, co umarłe, niespełnione, przegrane. W obliczu bohaterki można zatem szukać projekcji myśli bohatera o zawiedzionych nadziejach. Po przebudzeniu w miłości do tajemniczej „nieśmiertelnej” upatruje on szansy na własne powstanie do nowego życia – kobieta ze snu ma się zatem stać przewodniczką do lepszego wymiaru egzystencji. Podobnie jak bohaterka *Fragmentu dziennika* kobieta wywołuje u bohatera silne uczucie, śniący pragnie bliskości z nią, rozpaczliwie tęskni, poszukuje.

We *Fragmentcie dziennika* następuje moment połączenia się z tajemniczą ukochaną – nie przynosi on zguby, lecz przeciwnie: zostaje uświęcony, wyidealizowany. Podobnie jak w *Śnie Cezary* relacja bohatera z wysnioną kobietą jest ściśle związana z jego funkcjonowaniem w czasie – niewiasta staje się bramą do wieczności, połączenie z nią – tu osiągnięte – zapewnia nieśmiertelność i wyjście poza czas ludzki.

Aleksandra Okopień-Sławińska zauważa, iż sen może stanowić model wizji poetyckiej<sup>3</sup>. „W tym wypadku poezja nie ma opowiadać i wyjaśniać snów, ale stwarzać ekwiwalent sennych wizji i stanów”<sup>4</sup>. Arkadiusz Bałajewski, pisząc o *Śnie Cezary*, zwraca uwagę na eksploatowany w tym utworze motyw nocy, odsyłający do skojarzeń z kosmosem<sup>5</sup>.

Oniryczna postać kobiety w obu tekstach to przede wszystkim uosobienie rzeczywistości transcendentnej. „Jej spojrzenie i jej głos powiedziały mi, że mnie kocha i że umrzemy razem. W tamtej chwili po raz pierwszy zrozumiałem cały bezmiar Bożej dobroci”<sup>6</sup> – wspomina bohater-narrator *Fragmentu dziennika*. Kobieta ze snu staje się dla niego łącznikiem ze światem boskim, epifanią Boga, Jego miłości i dobroci. Dzięki temu sennemu widzeniu, dzięki odczuciu bliskości tej niezwyklej postaci podmiot doświadcza Boga.

Podobne przeżycie opisuje Krasiński w jednym z listów do Delfiny Potockiej:

Co to jest jednak prawdziwa piękność! Jaka jej wszechmoc! Jak pierś napełnia!  
Jak podbija skrzydłami ramiona! Jak poi nektarem i zdaje się wszystko, co twarde

3 A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2, s. 10.

4 *Ibidem*.

5 Zob. A. Bałajewski, *Poezja „trzeciej epoki”*. O twórczości Zygmunta Krasińskiego w latach 1836–1843, Lublin 2009, s. 275–278.

6 Z. Krasiński, *Fragment d'un journal (Fragment dziennika)*, tłum. J. Pietrzak-Thébault, [w:] *idem, Dzieła zebrane*, t. 6: *Proza poetycka*, oprac. A. Markuszewska, t. 1, Toruń 2017, s. 185.

i okrutne, przeistaczać na chwilę w sen boski, w życie wieczne! Od wielu dni takiej chwili nie doznałem; dzięki Tobie, żeś mnie ją dała, dzięki Tobie i obrazowi Twemu, który niczem byłby bez Ciebie, on z Ciebie wyrósł, on Tobą, on tym, co wiecznem w Tobie, wdziękiem i duchem Twoim! Więc raz jeszcze dzięki Tobie, Diale! Noc teraz, a czuję pierwszy słoneczny promień, ogrzewający mi pierś od czasu tyła, tyła, tyła! — Już pisać dalej nie mogę, — do jutra, — do jutra! Ah! Boże, za jedną taką godzinę wzniesienia się, ileż to innych zatrutych, zagorzkowanych<sup>7</sup>.

Wspomnienie osobistego doświadczenia poety to również opis jednego momentu, krótkiej, lecz niezwykle intensywnej emocjonalnie chwili uniesienia, wywołanego przez obecność ukochanej. Krasiński łączy zachwyt związany z osobą Delfiny z pojęciami z porządku religijnego, takimi jak wszechmoc, „sen boski”, życie wieczne, duch. Sakralizuje samą kochankę, w której widzi coś wiecznego.

### ***Muzyczność onirycznych bohaterek***

Niezwykłość kobiecych postaci Krasiński podkreśla również poprzez kojarzenie ich ze sztuką – przede wszystkim z muzyką.

Rozmyta w rzeczywistości, oniryczna cielesność bohaterek przeplata się ze śladami ich dźwiękowej obecności – „ostatni dźwięk, jaki zdołał do mnie dobiec, był zarazem jej ostatnim spojrzeniem”<sup>8</sup>. Dźwięki towarzyszą sennym wizjom również jako narzędzie pozwalające wywoływać wrażenie, oddziaływać na wyobraźnię czytelnika. We *Fragmencie dziennika* narrator opisuje swe widzenie, przedstawiając kobietę:

w towarzystwie tych samych dźwięków, które sprawiły, że zniknęła. Ale teraz dźwięki te zbliżały się, a w końcu nabrały siły i harmonii, potem jej kształt stał się wyraźny i widoczny; i kiedy wzniosły się one niebiańską melodią, dotknęła stopą ziemi i ruszyła ku mnie<sup>9</sup>.

Muzyczność powyższego opisu buduje niezwykle sugestywną dynamikę onirycznej wizji. Dźwięki towarzyszące obrazowi odpowiadają jego przeobrażeniom, wy-

7 Idem, *List do Delfiny Potockiej* z 16.11.1843, [w:] idem, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 2, oprac. Z. Sudołski, Warszawa 1975, s. 145, *Biblioteka Poezji i Prozy*.

8 Idem, *Fragment d'un journal...*, s. 182.

9 *Ibidem*, s. 185.

dobytając z nich emocje, napięcia. Wzmacniają się w miarę kształtowania się obrazu zjawy, stabilizują swe brzmienie, gdy bohaterka zyskuje cielesną trwałość. Jednocześnie, „wznosząc się niebiańską melodią”, muzyczna warstwa dzieła staje się drogą sakralizacji postaci kobiety, skojarzenia jej z porządkiem wertykalnym, uświęceniem i niebiosami.

Z sakralizującego potencjału muzyczności Krasiński korzysta również w *Śnie Cezary*. Podmiot, pogrążony w pragnieniu śmierci, słyszy wybawczy głos kobiety: „Wtem głos dawny, głos anielski, co mi śpiewał w tej cudnej wieży, odezwał się gdzieś – czy w głębiach serca mego, czy za tymi chmurami!”<sup>10</sup>. Tym razem to nie zewnętrzna muzyka, lecz głos samej bohaterki wypełnia dźwiękową warstwę wizji. Głos określony zostaje jako „anielski”, co sytuuje go w sferze pojęć sakralnych. Odzywa się on w sercu bądź „za tymi chmurami” – a zatem w jednej z dwóch przestrzeni symbolicznie kojarzonych z boską obecnością: w sercu człowieka oraz w niebiosach. Wizja kobiety nie jest w tym fragmencie obrazem, lecz wyłącznie dźwiękiem, głosem, który „śpiewał” – postać percypujemy tu wyłącznie przez pryzmat śpiewu, muzyki, kojarzymy ją wobec tego z pięknem, wzniosłością.

Podmiot poematu woła do głosu: „Ratuj mnie, bo konam, a konam, boś ty zwiódł mnie!”<sup>11</sup> – dźwiękowa reprezentacja kobiety zostaje zatem w miarę postępowania wizji wyodrębniona, oddzielona od jej osoby i upersonifikowana. Podmiot nadal nazywa bohaterkę wyrażeniami wartościującymi pozytywnie: „słowik mój”, „anioł mój” – sakralizuje ją, obdarza metaforycznie skrzydłami, kojarzy również ze śpiewem. Zaimek „mój” wskazuje na szczególną więź, jaką podmiot zbudował z senną zjawą. Wyrzut uwiedzenia skierowany został do głosu, kobieta sama w sobie pozostaje zaś bliską i zachwycającą – oniryczność bohaterki pozwala podmiotowi na częściowo odrębne traktowanie poszczególnych zmysłowych wrażeń.

Muzyczności jako narzędzia uwznioślenia kobiecego wizerunku Krasiński nie stosował szerzej w swej korespondencji. Pozwala to traktować ową cechę jako zabieg *stricte* artystyczny, będący misternie konstruowaną kreacją literackich wizji onirycznych.

Stanisław Dąbrowski, pisząc o muzyce w literaturze, przywołuje poglądy, iż „w utworze muzycznym występują jakości emocjonalne”<sup>12</sup>. Takie zastosowanie

10 Z. Krasiński, *Sen Cezary*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Poematy*, oprac. M. Szargot, Toruń 2017, s. 62.

11 *Ibidem*.

12 S. Dąbrowski, „Muzyka w literaturze”. (*Próba przeglądu zagadnień*), [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 159.

motywu muzycznego nazywa „emotywiką muzyczną w literaturze”<sup>13</sup>. Dąbrowski pisze o muzyce jako o czynniku budującym „nieokreślony pojęciowo rodzaj nastroju, z właściwą mu jakością emocjonalną”<sup>14</sup>. U Krasińskiego elementy treściowe kreujące wyobrażenie pewnych melodii towarzyszących opisywanym wizjom zdają się pełnić funkcję wyrażenia tego, czego o kobiecie istniejącej na pograniczu rzeczywistości nie powiedzą słowa. Poeta uruchamia u czytelnika wyobrażenie nie tylko językową i obrazową, a czyni to wyłącznie wtedy, gdy mówi o samej postaci bohaterki. W ten sposób wydobywa ów niewysłowiony, nieokreślony, lecz niesłychanie silnie oddziałujący emocjonalnie wymiar percepcji zjawy, ukazując niemożność jej zdefiniowania i uczucia, jakich doznaje mężczyzna w kontakcie z przedstawianą kobietą.

### *Cielesny wymiar obecności kobiet ze snu*

Muzyczność w obu utworach Krasińskiego stanowi formę wyrażenia doświadczenia pozacielesnego obcowania z kobietą, doświadczenia wzniosłego i wyjątkowego, a jednocześnie zmysłowego, angażującego zmysły w przeżywanie mistycznego uniesienia. Oniryczne wizje wkraczają na pole zmysłów również poprzez dotyk. W tym przypadku jeszcze bardziej zaciera się granica snu i jawy, wytworów wyobraźni czy podświadomości i rzeczywistego, fizycznego doświadczenia świata.

Narrator *Fragmentu dziennika* początkowo obserwuje jedynie zjawę, jednak w pewnym momencie, w miarę podążania za nią, przekracza rolę obserwatora: „podążałem ku mojej ukochanej, a potem rozłożyłem całun i owinąłem go wokół siebie i wokół niej, bo wydawało mi się, że widzę, jak drży z zimna; a moje serce, tak długo oderwane od jej serca, drżało z miłości pod ciężarem śmierci”<sup>15</sup>. Całun staje się narzędziem budowania bliskości, dotąd niewyobrażalnej. Śniący jest obecny w przestrzeni, przemieszcza się względem kobiety i aktywnie interweniuje w jej świecie. Okazuje się, iż senna zjawia odczuwa zimno, drży – a zatem posiada ciało; jednocześnie metaforycznie drży serce – w tej onirycznej rzeczywistości podobnie jak zimno oddziałuje również miłość i śmierć, niczym analogiczne wobec zimna zjawiska.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 160.

<sup>15</sup> Z. Krasiński, *Fragment d'un journal...*, s. 185.

Krasiński z upodobaniem operuje tak zacieraną granicą jawy i snu, cielesności i oniryczności. W dalszej części utworu przebywa ją niejako w odwrotną stronę:

Widziałem ją jeszcze przez chwilę w mroku, dostrzegłem jej twarz, przez chwilę ścisnąłem jej dłoń, a potem wydało mi się, że stapia się ona z czystym i cudownym światłem, które potokami przetaczało się ponad naszymi głowami; i ja sam stopiłem się z jego promieniami i nie widziałem ciała ani mojego, ani jej, lecz czułem, że ona jest blisko mnie. Nie mieliśmy już głosu, a jednak mówiliśmy do siebie, rozumieliśmy się lepiej niż na ziemi. Wszystkie nasze wzniosłe myśli, wszystkie nasze szlachetne uczucia formowały łańcuch, który łączył nas ze sobą i utrzymywał z dala od siebie (...) I tak pozostawaliśmy zawieszeni pośród świata dusz, i rozpoczynała się dla nas wieczność (...) jej dusza zlała się z moją duszą, jej dusza... – gdzież jestem? Boże!<sup>16</sup>

Fragment rozpoczyna się wyraźnym dotknięciem rzeczywistości cielesnej, którego punkt kulminacyjny stanowi ściśnięcie dłoni – moment, w którym łączy się ciało mężczyzny i cielesne uobecnienie zjawy, a czynią to nie poprzez znikome muśnięcie, lecz uścisk – gest niejako utwierdzający nas w tym, jak realna i niechwiejna jest fizyczność bohaterki. Natychmiast przechodzimy jednak do momentu rozchwiania i rozmycia tej obecności: ciało kobiety rozpływa się w komunii ze światłem, a więc zjawiskiem zmysłowym, lecz pozacielesnym. Za chwilę narrator powie: „nie widziałem ciała ani mojego, ani jej, lecz czułem, że ona jest blisko”<sup>17</sup> – pozostaje zatem temat cielesnej obecności bohaterki, jej konkretnego umiejscowienia w przestrzeni, ciało nie jest już jednak widoczne i nie posiada wyraźnej, ograniczonej formy. Obecność ta staje się niejako ponadcielesna – bohaterowie nie mają już głosu, lecz mówią i rozumieją się lepiej – kobieta, a za nią również narrator zostają uwolnieni z ciała, przekraczają cielesne możliwości. Rzeczywistość snu, w której rozgrywa się owa scena, pozwala na wejście w wymiar duchowy, metafizyczny, ponadcielesny, wymiar głębszy, niebiański; umożliwia jedność doskonałą, stanowiącą mistyczne uniesienie. Waśko opisuje ów kluczowy dla utworu moment jako śmierć, w której bohater widzi uwolnienie od ciała i jedyną szansę obcowania z ukochaną:

---

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

*Fragment d'un journal* przynosi płomienną wizję śmierci kochanków, których dusze odłączają się od powłok cielesnych i wyzwolone jednoczą się ze sobą w strumieniach nadprzyrodzonego światła wypełniającego przestrzeń wizji bohatera. Śmierć staje się więc przedmiotem jego życzeń, jako jedyne dostępne mu spełnienie romantycznej miłości<sup>18</sup>.

Kiedy znika obraz kobiety, znika cielesność, rozpoczyna się poczucie jedności, więź myśli i uczuć, wspólne szczęście i uniesienie, wspólne otwarcie wieczności, połączenie dusz, zjednoczenie ich. Kobieta stała się dla narratora pomocą w dojściu do takiego uniesienia, dzięki kobiecie i zjednoczeniu z nią narrator doświadcza nieba, wieczności, szczęścia doskonałego – to kobieta owo przeżycie umożliwia i w nim towarzyszy.

Cielesna obecność kobiety odgrywa niebagatelną rolę także w *Śnie Cezary*. Nie angażuje co prawda wielu zmysłów, opiera się bowiem wyłącznie na obrazie, jednak podobnie jak we *Fragmencie dziennika* zacierają się tu granice tego, co fizyczne, i tego, co nieuchwytnie. „A postać stanęła i obróciła twarz ku mnie. Wszystkie sny niedopełnione, wszystkie zabite nadzieje jej rodu, całe życie ich, cała duma ich i zgon ich, i sen ich teraz w grobie, razem, w jednej chwili odbiły się na niej!”<sup>19</sup>.

Dotąd jakby rozmyta postać bohaterki staje się konkretna, ludzka, kiedy ukazuje twarz. Nie otrzymujemy jednak opisu owej twarzy przez pryzmat cielesności – nie wiemy, jaki kobieta ma nos, oczy, usta. Nie ma zatem większego znaczenia jej forma, lecz treść w tę twarz wpisana. Cielesny element stanowi tu bowiem widzialny wyraz historii, którą uosabia zjawia – niespełnienie i przeszłość jej rodu. Ta niematerialna rzeczywistość jest widoczna na jej twarzy. Patrząc na nią, dostrzega się to, czego w ziemskich warunkach dostrzec nie można: utracone nadzieje i dumę, wielkość i upadek. Pojęcia pozamaterialne objawiają się w cielesnej ekspresji w sposób niedopowiedziany, jako czytelnicy nie wiemy bowiem o owej twarzy nic ponadto, iż w jakiś niewyjaśniony sposób uwidacznia ona owe historiozoficzne doświadczenia rodu, które ukonstytuowały tożsamość kobiety. Zjawia – a właściwie jej twarz – jest zatem właścicielką i przekazicielką pewnej opowieści, historii, której nie opowiada słowami, lecz sobą samą, swoją twarzą, a więc własnym jestestwem.

<sup>18</sup> A. Waśko, *op. cit.*, s. 76.

<sup>19</sup> Z. Krasiński, *Sen Cezary...*, s. 60.

### *Kobieta jako wieszczka wieczności*

Obserwując ślady cielesnej obecności bohaterki w omawianych utworach Krasińskiego, zauważamy, iż niemal za każdym razem prowadzi ona do wymiarów metafizycznego i ponadczasowego. „Wizje oniryczne w *Śnie Cezary* można postrzegać jako wybitny przykład romantycznej wyobraźni eschatologicznej, ogarniającej całość bytu, niezmierzone przestrzenie i sięgającej po czasy ostateczne”<sup>20</sup> – pisze Arkadiusz Bałajewski. Obecna tu i teraz, w wizji mężczyzny, konkretna i kobieca postać pełni rolę przewodniczki prowadzącej do innego wymiaru egzystencji, do doświadczeń mistycznych. Na różne sposoby autor wprowadza w obu tekstach ślady rzeczywistości wiecznej, ponadnaturalnej.

„A gdyś drugi raz spojrział, uczułem, że kocham ją – i zdało mi się, że idę za nią w świat mi nieznajomy”<sup>21</sup> – czytamy w *Śnie Cezary*. Tak otwiera się droga ku innej rzeczywistości – od początku uczucie do zjawy wiąże się dla podmiotu poematu z podążeniem za nią, a owo podążenie – z drogą do nieznanego świata. Autor rozwija motyw pójścia za kobietą w kolejnych fragmentach utworu:

A ona stąpa, zawsze równie blada i lekka, i piękna – zawsze równie samotna i smętna, i dumna – zawsze do snu podobna, a jednak widna ciągle – ciągle błędząca, ciągle w milczeniu – a ja strzegę jej wiecznie. I gdzie ona pójdzie, tam i ja pójdę – i gdzie ona spocznie, tam i ja usiądę – i gdzie ona zniknie, tam i ja zniknę z nią razem!<sup>22</sup>

Podmiot pragnie jedności z ukochaną, wobec czego uznaje ją za przewodniczkę w sposób całkowity, nie stawia pytań, nie wątpi. Jest gotów na każde poświęcenie i na bycie przy bohaterce w każdych okolicznościach, również na zniknięcie z nią – co zapowiada możliwość podążenia także w inne wymiary egzystencji, przekroczenia granic życia i śmierci, cielesności i metafizyki.

„Lecz nie słucham, lecz nie patrzę. Ja tylko idę za nią. Zmierzch nas wiecznie otacza – smutek nas wieczny pojednał – nadzieja ta sama nas wiezie”<sup>23</sup> – mówi dalej

<sup>20</sup> A. Bałajewski, *op. cit.*, s. 283.

<sup>21</sup> Z. Krasiński, *Sen Cezary...*, s. 59.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

podmiot. Wkracza tu w rzeczywistość wieczności, określenie „wieczny” powtarza się, podkreślając nowy wymiar wędrówki.

Perspektywa podmiotu jest ograniczona, nie widzi on celu wędrówki, lecz jedynie przewodniczkę. Ona natomiast staje się wieszczem, ma wgląd w wymiar, ku któremu zmierza (a może także – z którego pochodzi?). „Ona czasem odwróci oczy od przestrzeni, w którą patrzy, od przyszłości, w którą zagląda, i spojrzy na mnie”<sup>24</sup> – przyszłość stanowi tu pewien rodzaj przestrzeni; przestrzeni, w którą wyłącznie zjawia może zaglądać. Skoro odwraca od niej oczy ku podążającemu z tyłu mężczyźnie, możemy wnioskować, iż owa przyszłość umiejscowiona jest przed bohaterką, tam, dokąd ona prowadzi. Upewniają o tym dalsze słowa podmiotu: „czasem z mgły śnieżną dłoń wychyli, a ja tę dłoń chwytam i opieram na sercu, aż odpocznie anioł mój. I tak idziem w nieskończoność”<sup>25</sup>. Nieskończoność, wieczność – oto cel, do którego prowadzi oniryczna zjawia. Mgła występuje tu jako znacznik oniryczności, nierealności, innego wymiaru; wychylenie dłoni z mgły – to gest łączący metafizykę z cielesnością podmiotu. Podobnie jak bohaterka jest wysłanniczką z innego wymiaru ubraną w fizyczność dla niego, tak owo wyciągnięcie ręki stanowi pomost między jej wiecznością a jego ziemskością. Podmiot mówi o kobiecie „anioł mój”, sakralizując ją i przypisując do niebiańskiego porządku skojarzeń. Prowadzenie mężczyzny ku nieskończoności to transcendentna misja, którą kobieta-anioł ma spełnić w jego życiu.

Przeplatanie cielesności ujętej w karby konkretnych gestów, dotknięć i obrazów z przełamującą ją onirycznością, rozmyciem i przejściem ku transcendencji tworzy pełną napięć historię balansu na granicy światów, granicy jawy i snu, granicy życia ziemskiego i wieczności. Taką cechą literackich wizji sennych dostrzega Okopień-Sławińska, wskazując jako poetycką technikę „zacieranie odrębności i tożsamości poszczególnych zjawisk, które nacechowane bytową niepewnością, bez żadnych usprawiedliwień pojawiają się, przemieniają i zanikają – płynnie przechodząc jedne w drugie”<sup>26</sup>.

Niewątpliwa jest obecność w rzeczywistości *Snu Cezary* przestrzeni jakiejś wieczności, nieskończoności. Nie zostaje ona jednak dookreślona. Czy wieczność reprezentowana przez oniryczną przewodniczkę mieści w sobie szczęście? Czy jest wiecznością boską, sferą *sacrum*? Pojawia się w głosie podmiotu niepewność co do

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> A. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 12.

jej charakteru, niepewność ta ginie jednak w bezbrzeżnym zaufaniu wobec wysłanniczki: „idziem niepewni, czy w stronę słońca, czy w stronę mogiły. Tylko Bóg nam dał, że idziemy razem!”<sup>27</sup>. Czym jest nieskończoność, cel wędrówki? Odpowiedź na to pytanie okazuje się nieistotna. Kobieta, będąca przewodniczką, łączniczką z inną rzeczywistością, nie stanowi zatem podrzędnego narzędzia, środka do celu – dla podmiotu zyskuje status ważniejszy od tego, do czego prowadzi.

Senne wizje we *Fragmencie dziennika* i w *Śnie Cezary* stanowią dotknięcie sfery niezwyklej, tajemnicznej, a jednocześnie kreowanej na ważniejszą, lepszą, prawdziwszą niż codzienne życie. Głęboki sen umożliwia kontakt z prawdą, przeznaczeniem, wiedzą o sprawach najważniejszych: „(...) zapadłem w głęboki sen i ujrzałem swoje przeznaczenie, jak przepływa przede mną niczym przezroczy żagiel podtrzymywany przez złote skrzydła wyobraźni”<sup>28</sup>.

Przekonanie o wyższości snu nad rzeczywistością odnajdujemy w prywatnych listach Krasińskiego. Motywy oniryczne towarzyszą egzaltacji, z jaką poeta opisuje własne przeżycia miłosne – egzaltację tę, silnie obecną w epistolarnej autokreacji, zauważa między innymi Zbigniew Sudolski<sup>29</sup>. Maria Janion relację Krasińskiego z Henriettą Willan nazywa (dość upraszczająco) „antologią romantycznych stylizacji”<sup>30</sup>; pisze także o „wzniosłym «uduchowieniu» tej miłości”<sup>31</sup>. „Nie ma godziny, żebym nie myślał o Henriecie; jest mi tak droga jak złudzenie, jak sen najdroższy, a sen prędzej może staje mi się drogi niż rzeczywistość”<sup>32</sup> – pisze poeta o ukochanej. Kobieta jest droga jak sen – wartościujące użycie takiego porównania pokazuje, jak wysoko autor ceni oniryczne stany. Kojarzy je jednak również z tajemniczością, która może być niebezpieczna, a przede wszystkim – odbiera człowiekowi możliwość stanowienia o sobie, oddaje go pod panowanie sił metafizycznych:

A gdy widzę istotę, która zasypia, serce moje krwawi się za nią, brak mi łez, aby opłakać tę stratę. Ona, nieszczęsna, nie wie, dokąd idzie, co ją czeka, co jej zagraża.

<sup>27</sup> Z. Krasiński, *Sen Cezary...*, s. 60.

<sup>28</sup> Idem, *Fragment d'un journal...*, s. 181.

<sup>29</sup> Zob. Z. Sudolski, *Kobiety w życiu Zygmunta Krasińskiego. Studium psychologiczno-obyczajowe*, Opole 2006, s. 32–41.

<sup>30</sup> M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 89.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Z. Krasiński, *List do Henryka Reeve'a z 12.09.1831*, [w:] idem, *Listy do Henryka Reeve'a*, t. 1, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, oprac. P. Hertz, Warszawa 1980, s. 386, *Biblioteka Poezji i Prozy*.

Nie wie, że wyrzeka się swych praw ludzkich na tym, a boskich na tamtym świecie. Przepaść, w którą się wpada i skąd wydaje się krzyk bóleści, niczem jest jeszcze w porównaniu z nicością, z letargiem (...). Lecz, gdy powieki opadają, gdy wszystko, co stanowiło naszą radość lub nieszczęście, to wszystko, co mogło nas kiedyś wzruszać, ściemnia się, maleje, ginie w naszej pamięci<sup>33</sup>.

Przy śnie blaknie zatem rzeczywistość realna. Tę obserwację można poczynić również w oparciu o oniryczne wizje we *Fragmentcie dziennika* i *Śnie Cezary* – wizerunek kobiety-zjawy kreowany jest jako niezwykle silnie oddziałujący, odbierany wrażeniowo, angażujący zmysły i emocje. Wpływają na to wspomniane środki, takie jak muzyczność i sakralizacja postaci.

### *Uwagi końcowe*

Okopień-Sławińska pisze o poezji, iż „Łudzi ona, że jest głosem świętym, wieścią z drugiej strony bytu, cudownym zwierciadłem, w którym odbijają się senne krainy. Chce być snem samym, a przynajmniej za niego uchodzić”<sup>34</sup>. Krasinśki w swych poetyckich wizjach zaprasza czytelnika do przeżycia snu wraz z bohaterem; pisze tak, by sam proces lektury przypominać mógł snucie sennych marzeń, w sposób tajemniczy, pełen niedopowiedzeń, emocji, wrażeń, impresji... Odbijając „senne krainy”, utwory Krasinśkiego mają ukazywać doświadczenie rzeczywistości transcendentnej, wprowadzać czytelnika w dotknięcie – poprzez kontakt z poezją – wieczności. Dla bohatera opowiadającego wizje uosobieniem i łączniczką z owym wymiarem jest kobieta – to ona stoi w centrum widzeń, na niej skupia się cała dynamika utworu, wrażenia mówiącego. Kobieta skupioną na sobie uwagę przekierowuje ku mistycznemu doświadczeniu innego wymiaru egzystencji.

Maria Janion w książce *Kobiety i duch inności* zwraca uwagę na romantyczną figurę, jaką stanowi „Kobieta-Wolność-Przewodniczka”<sup>35</sup>. U Krasinśkiego treść snu to spotkanie z Przewodniczką – kobietą będącą łączniczką z rzeczywistością ponadnaturalną, wartościowaną jako lepsza, sakralizowaną. Postać bohaterki umożliwia

33 Idem, *List do Joanny Bobrowej* z 30.03.1835, [w:] idem, *Listy do różnych adresatów*, t. 1, oprac. Z. Suldowski, Warszawa 1991, s. 280–281, *Biblioteka Poezji i Prozy*.

34 A. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 10.

35 M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 5.

zetknięcie z owym innym wymiarem. Jednocześnie sama w sobie stanowi ucieleśnienie metafizycznych idei: jej postać, wygląd, głos, towarzyszące jej dźwięki owe idee wyrażają, tłumaczą na język zmysłowy.

Wizerunek kobiety w omawianych tekstach Krasińskiego to zatem przede wszystkim artystyczne odmalowanie postaci usytuowanej na granicy: między snem a jawą, śmiercią a życiem, wiecznością a doczesnością; na granicy niewyraźnego z tym, co ludzkie; na granicy obecności w prywatnym, jednostkowym doświadczeniu sennym mężczyzny i udziału w wielkiej, metafizycznej historiozofii.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu:

Krasiński Z., *Fragment d'un journal (Fragment dziennika)*, tłum. J. Pietrzak-Thébault, [w:] Z. Krasiński, *Dzieła zebrane*, t. 6: *Proza poetycka*, oprac. A. Markuszewska, t. 1, Toruń 2017, s. 171–186.

Krasiński Z., *Sen Cezary*, [w:] Z. Krasiński, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Poematy*, oprac. M. Szargot, Toruń 2017, s. 49–64.

### Literatura przedmiotu:

Bagłajewski A., *Poezja „trzeciej epoki”. O twórczości Zygmunta Krasińskiego w latach 1836–1843*, Lublin 2009.

Dąbrowski S., „Muzyka w literaturze”. (*Próba przeglądu zagadnień*), [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 145–170.

Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006.

Janion M., *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.

Krasiński Z., *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 2, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, *Biblioteka Poezji i Prozy*.

Krasiński Z., *Listy do Henryka Reeve*, t. 1, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, oprac. P. Hertz, Warszawa 1980, *Biblioteka Poezji i Prozy*.

Krasiński Z., *Listy do różnych adresatów*, t. 1, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1991, *Biblioteka Poezji i Prozy*.

Okopień-Sławińska A., *Sny i poetyka*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2, s. 7–23.

Sudolski Z., *Kobiety w życiu Zygmunta Krasińskiego. Studium psychologiczno-obyczajowe*, Opinogóra 2006.

Waśko A., *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001, *Arkana Literatury*.

## STRESZCZENIE

Celem artykułu jest znalezienie punktów wspólnych w kreacji postaci kobiet z onirycznych wizji w utworach Zygmunta Krasińskiego *Fragment dziennika* oraz *Sen Cezary*. Kontekst dla analizy cech owych postaci stanowią wybrane listy Krasińskiego, w których także pojawia się motyw snu o kobiecie. Krasiński sakralizuje oniryczne bohaterki, stawia je na granicy światów doczesnego i pozaziemskiego. Analizie poddano również problem cielesnej obecności kobiet ze snów oraz funkcję muzyczności wpisanej w portretowanie tychże postaci.

SŁOWA KLUCZOWE: Zygmunt Krasiński, kobieta, sen, oniryzm, wizja

## SUMMARY

**Literary dreams about women in Zygmunt Krasiński's *Fragment d'un journal* and *Sen Cezary***

The aim of the article is to find common points in creation of women figures from oneiric visions in Zygmunt Krasiński's works *Fragment dziennika* and *Sen Cezary*. The context for the analysis of those figures' characters is Krasiński's selected letters, in which we can also find the motive of a dream about a woman. Krasiński sacralizes oneiric figures, puts them on the border between the temporal world and afterlife. In the article I also analyse the issue of bodily presence of oneiric women and the function of musical elements included in portraying those figures.

KEYWORDS: Zygmunt Krasiński, woman, dream, onirism, vision



# „Dlaczego będę to opowiadał”

Senny świat kobiet w *Narracjach*

Władysława Słowackiego

Anna Rzepniewska

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

<https://doi.org/10.12797/9788381382502.02>

<https://orcid.org/0000-0002-5520-9413>

Twórczość Władysława Słowackiego do niedawna nie cieszyła się zainteresowaniem ani badaczy, ani czytelników<sup>1</sup>. Wiąże się to z faktem, że jedyne ukończone dzieło pisarza – zbiór dziesięciu miniatur prozatorskich opatrzone tytułem *Narracje* – na pierwsze wydanie krytyczne musiało czekać sto sześćdziesiąt osiem lat: od publikacji jeszcze za życia autora, w 1847 roku, do edycji z 2015 roku przygotowanej przez Grzegorza Kowalskiego. Badacz jest również autorem największego studium poświęconego *Narracjom* i udostępnia czytelnikom korpus tekstów dotyczących młodszego Słowackiego. Oprócz artykułu Stanisława Makowskiego z 1967 roku należą do nich recenzja autorstwa Józefa Ignacego Kraszewskiego, a także nekrolog, wspomnienia i listy, w których Władysław występuje jako człowiek, nie twórca, przede wszystkim – brat stryjeczny Juliusza.

„Kim był Władysław Słowacki?”<sup>2</sup> – pyta Kowalski i nie tylko udziela odpowiedzi na to pytanie, lecz także przybliża problematykę utworów pisarza oraz inspirowanie do ich dalszych badań. Swoje rozpoznania każe traktować jako punkt wyjścia do

---

<sup>1</sup> Por. S. Makowski, *Biografia poety bałaguty. (Rzecz o Władysławie Słowackim)*, [w:] W. Słowacki, *Narracje*, wstęp, przypisy i bibliografia G. Kowalski, red. J. Ławski, Białystok 2015, s. 254, *Czarny Romantyzm*.

<sup>2</sup> G. Kowalski, *Mężczyzna fatalny. Życie, dzieło i śmierć Władysława Słowackiego*, [w:] W. Słowacki, *op. cit.*, s. 11.

refleksji nad rozleglejszymi tematami związanymi z dziełem twórcy<sup>3</sup>. Omówienia wciąż domaga się również wiele kwestii szczegółowych poruszanych w tym zbiorze. Pierwsza to figura kobiety.

### „*To już musi być jego zwykła maniera bycia z kobietami*”

Na ważną rolę kobiet w *Narracjach* zwracał uwagę już Kraszewski w 1849 roku: „Wszystkie drobnutkie opowiadanka, z których się składa ta książeczka, mają za przedmiot kobietę” – pisał. – „Jak tu znać młodzieńca! Dla niego kobieta jest jeszcze całym światem, jedyną tajemnicą”<sup>4</sup>.

Potwierdza tę diagnozę Makowski: „Głównym motywem opowiadań Słowackiego jest kobieta”<sup>5</sup>. O ile jednak pobłażliwy dla wieku, lecz dość ostro pouczający recenzent ocenia to zainteresowanie wręcz jako fiksację, o tyle interpretator jest wyważony. Kraszewski karci autora za skupienie na tematach nieprzyzwoitych, a także za „tę niewiarę w kobietę, to staroświeckie, oklepane wyprowadzanie na scenę jej słabości”<sup>6</sup>. Makowski nie dostrzega w *Narracjach* kalania kobiet. Przeciwnie: uznaje stosunek autora do nich za obojętny, jeśli nawet nie życzliwy. „Ot, rozwiewa jedynie miłosne złudzenia, demaskuje pozory, rozbija czcze konwenanse, ukazuje salonowy świat bez zewnętrznego obyczajowego blichtru”<sup>7</sup> – a więc działa właściwie na korzyść kobiet, ponieważ prezentuje je takimi, jakie są, umożliwia ich poznanie. Podobnie zdaje się sądzić Kowalski, dla którego: „Tematem *Narracji* jest przede wszystkim człowiek jako istota zmysłowa, poddana działaniu namiętności i afektów, kierowana przez swój nieomal zwierzęcy erotyzm”<sup>8</sup>. Może to brzmieć jak dowartościowanie kobiety, ale też zmarginalizowanie jej roli. Zwłaszcza że badacz jednak dzieli swoje rozważania na te poświęcone jej i te dotyczące obrazu mężczyzny – ponad dwa razy dłuższe<sup>9</sup>.

O kobietach trzeba zatem napisać więcej. I należy podkreślić, że w *Narracjach* istnieje dysproporcja między oceną ich a oceną mężczyzn. Kobiety wypadają tu

3 *Ibidem*.

4 J. I. Kraszewski, *Narracje Władysława Słowackiego*, [w:] W. Słowacki, *op. cit.*, s. 141.

5 S. Makowski, *op. cit.*, s. 267.

6 J. I. Kraszewski, *op. cit.*, s. 141.

7 S. Makowski, *op. cit.*, s. 267.

8 G. Kowalski, *op. cit.*, s. 21.

9 Por. *ibidem*, s. 25–28.

gorzej, choć wcale nie wynika to ze złej woli autora – a tym samym narratora, uznanego za *porte-parole* Słowackiego<sup>10</sup> – ale z nieznamości ich świata. „W przestrzeni dziewiętnastowiecznego społeczeństwa każda z płci poruszała się we własnych rewirach. Badacze społeczni określają to zjawisko jako rozbieżność płci”<sup>11</sup> – pisze Anna Wójtewicz i dodaje za Tomaszem Szlendakiem: „Zbiór kobiet i zbiór mężczyzn były dwoma odrębnymi społecznymi światami”<sup>12</sup>. Ten podział ujawnia się też w opowiadaniach, za co nie można winić ich autora. Dlatego też mój artykuł nie będzie oskarżeniem, ale próbą zrozumienia mechanizmów rządzących światem przedstawionym, ukształtowanym na wzór świata zewnętrznego.

W *Narracjach* dostrzegam rzeczywiście dwa światy – odrębne, choć niesymetryczne, nieposiadające tych samych praw i nierównorzędne. Obszar kobiet wydaje się tu zależny od sfery mężczyzn, chociaż jej niepodporządkowany. Publicznie pogardzany, niemniej fascynujący<sup>13</sup>. Funkcjonujący jak gdyby na prawach snu – śnionego przez przedstawicieli świata mężczyzn. To przestrzeń, nad którą zupełnie jak we śnie nie mogą oni zapanować, której działania nie mogą w pełni zrozumieć i do której nie mają właściwie dostępu. W takich warunkach mężczyznom pozostaje interpretowanie kobiet i ich zachowań na podstawie bardzo ograniczonych danych – jak się to dzieje we śnie. I jak we śnie wyniki ich analiz to w znacznej mierze wytwory ich umysłów. Tu dodatkowo niekonfrontowane z rzeczywistością.

Pisanie o *Narracjach* w tomie poświęconym wątkom onirycznym będzie zatem usprawiedliwione nie tylko wtedy, gdy refleksja ograniczy się do opowiadania *Pół-sen* i tego fragmentu *Trzech pocałunków*, w którym narrator drzemie. W kontekście snów kobiet i snów o kobietach będzie można omówić cały zbiór i omówić go jako sny mężczyzn – skoro „ja” romantyczne to „ja” męskie<sup>14</sup>, odkrywające do-

<sup>10</sup> Por. *ibidem*, s. 52.

<sup>11</sup> A. Wójtewicz, *Kobiety w przestrzeni dziewiętnastowiecznego społeczeństwa. Rekapitulacja*, „Litteraria Copernicana” 2017, nr 2 (22), s. 105.

<sup>12</sup> T. Szlendak, *Socjologia rodziny. Ewolucja, historia, zróżnicowanie*, Warszawa 2010, [cyt. za:] A. Wójtewicz, *op. cit.*

<sup>13</sup> Pelen „paradoksów płomiennych”, „na co my sami powstajemy w naszych gabinetach, a co ubóstwiamy w buduarach” – czytamy w opowiadaniu *Szósty zmysł*. W. Słowacki, *op. cit.*, s. 84–85. Wszystkie cytaty z opowiadań pochodzą z tego wydania. W nawiasach podaję numery stron.

<sup>14</sup> G. Ritz, *Seks, gender i tekst. O granicach autonomii literackiej*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *idem, Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, s. 24.

piero kobiety i próbujące je sobie przyswoić<sup>15</sup>. Skoro kobieta w romantyzmie funkcjonuje jako projekcja wyobrażeń pisarza i nie da się poznać jej, a jedynie to, jak jest ona przez niego postrzegana<sup>16</sup>. Skoro kobieta z nazwiskiem – konkretna, żyjąca, prawdziwa – występuje w polskim romantyzmie w zasadzie tylko jako przedmiot literatury, nie podmiot<sup>17</sup>, a co dopiero kobieta fikcyjna, nazywana ledwie inicjałem, w *Narracjach* przedmiot, a nie podmiot działań. Skoro Kowalski najwięcej o kobietach pisze w podrozdziale o mężczyznach. Skoro narrator nie daje mi innego wyboru, gdy aktywnie opiera się możliwości nawiązania kontaktu z tym innym światem, przez co nie pozwala mi na uzyskanie do niego wglądu. Najskuteczniejszym sposobem na rozpoczęcie satysfakcjonującej (jednostronnie) relacji okazuje się tu manipulacja – „zwykła maniera bycia z kobietami” (s. 126), obserwowana w *Człowieku zręcznym* i tam przez narratora podziwiana.

### **„Nie, to diabeł przylepił takie ciało do takiej ręki”**

German Ritz sytuuje w latach czterdziestych XIX wieku początek odnotowanych w literaturze zmian położenia kobiety w społeczeństwie. Emancypacja miała się wtedy stać „niekwestionowanym faktem kultury”, niemożliwym do pominięcia przez pisarzy bez względu na ich poglądy. Zmiana miałaby polegać na definiowaniu kobiety nie w kontekście uczuciowym i rodzinnym, ale w porządku patriotycznym i w odniesieniu do jej dążenia do zdobycia wykształcenia<sup>18</sup>. *Narracje* nie wpisują się w ten trend, chociaż Kowalski zauważa, że wywołały spór wyprzedzający ich czasy, charakterystyczny raczej dla drugiej połowy XIX wieku<sup>19</sup>.

W opowiadaniach Słowackiego kobieta funkcjonuje zawsze w sieci stosunków erotycznych, a gdy się z niej wymyka lub odmawia wejścia do niej, nie pozostaje to dla niej bez konsekwencji. Może być nawet nieświadoma okoliczności, w których się znajduje – to nie uchroni jej np. przed oskarżeniem o bratanie się z mocami demonicznymi. „Ty każesz mi jeść śniadanie, kiedy pięć minut temu mój mózg tylko

15 Idem, *Między gender a narodem – kobiety w polskim romantyzmie albo język płci*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuźiak, Kraków 2009, s. 307, 314.

16 Por. J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, s. 21, 23, *Czarny Romantyzm*.

17 G. Ritz, *Seks...*, s. 25–26.

18 Idem, *Między gender...*, s. 320–324.

19 G. Kowalski, *op. cit.*, s. 15–16.

co nie został śniadaniem któregoś diabła” (s. 83) – wykrzykuje bohater *Szóstego zmysłu*. Wini on kobietę o pozbawienie go części jego rozumu, odebranie mu wiary w jego paranormalne niemal zdolności, wreszcie: o doprowadzenie go na skraj szaleństwa. I nie łagodzi tych oskarżeń opinia, że „to diabeł przylepił takie ciało do takiej ręki” (s. 85), czyli że mimowolna bohaterka sama mogła paść ofiarą demonicznych sztuczek. Nie poprawia jej sytuacji też to, że „ona zamknęła okno, szczęście” (s. 85). Zostaje opisana niemal jako demon, czarownica z rudymi, rozczochranymi włosami, brzydką, żółtą twarzą oraz krzywymi oczami. Posądza się ją także o fałsz.

Czym sobie na to zasłużyła? Wystawiła przez okno rękę, która tak bardzo spodobała się przyjacielowi narratora, że zatrzymała go w biegu i skłoniła do snucia wyobrażeń na temat wyglądu jej właścicielki, jej usposobienia i zachowania w alkuwie. Seria oskarżeń to wynik zderzenia idealistycznej wizji mężczyzny przekonanego o wyjątkowości swojego umysłu z prozaiczną rzeczywistością, która w wyniku tej kolizji ze zwyczajnej przekształca się w obrzydliwą. Obserwowana kobieta wcale nie musi być brudna, brzydka i fałszywa, ale jak każda osoba z krwi i kości jawi się taka w kontraście z anielicą, rusałką i czarodziejką w jednym:

[...] widziałem, jak śliczne jej włosy puszczone w rannym nieładzie otaczają jej anielską twarzyczkę rannym rumieńcem pomalowaną, [...] widziałem, jak wszystko się składało na stworzenie tej czarownej istoty, kobiety ładnej, [...] słyszałem to, co mię przekonało, że diabeł w momencie najsilniejszej inspiracji z ognia piekielnego ulął duszę i taką duszą ożywił to ciało kreacją któregoś z aniołów (s. 84–85).

Gwałtowna reakcja podglądacza na przebudzenie się ze snu wywołanego przez szósty zmysł to doskonała ilustracja matrycy skrajności, w jaką wpisywana jest kobieta w literaturze XIX-wiecznej. Paulina Abriszevska i Mirosława Radowska-Lisak za Józefem Bachórzem przyjmują podział na dwa typy bohaterek tego okresu – „kobietę-anioła” i „kobietkę”<sup>20</sup>. Rzeczywiście postać obserwowana w opowiadaniu, gdy traci status eterycznej anielicy, staje się lubieżną prowincjuszka, jak gdyby celowo wabiącą mężczyzn: „[...] nareszcie posłyszałem ten obrzydliwy wykrzyk fałszywej

20 P. Abriszevska, M. Radowska-Lisak, *Kobieta i wiek XIX – zbliżenia*, „Litteraria Copernicana” 2017, nr 2 (22), s. 7. Por. J. Bachórz, *Anatomia heroiny romansu*, [w:] i d e m, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 124–132.

pruderii, to odwieczne, prowincjonalne *ach!*, które wydały jej grube usta na widok kogoś, kogo można wziąć za admiratora” (s. 85).

Ten fragment każe poruszyć kilka kwestii. Po pierwsze – co zauważa Kowalski – kobieta, która traci status obiektu erotycznej fascynacji, natychmiast zmienia się w postać komiczną<sup>21</sup>, już niekobieć. Po drugie piękno ma wymiar etyczny – rozczarowująca powierzchowność informuje o wątpliwej moralności i zwalnia z obowiązku okazywania nabożnego szacunku. Po trzecie prawo do prawdziwego wstydu i niekłamanej skromności jest przyznawane kobietom przez mężczyzn, a zatem służy tylko im – rumieńce i okrzyki są dla nich jak nagroda, łechcą ich dumę myśliwych. A to z kolei skłania do wyciągnięcia niepokojącego wniosku, że kobiecy dyskomfort jest podarunkiem dla mężczyzny i zasługuje na reakcję tylko jako część erotycznej gry. Ta myśl oczywiście prowadzi do rozważań nad uprzedmiotowieniem kobiet – redukowanych nie tylko do ciała, lecz także do jego elementu (co zauważał już Kraszewski<sup>22</sup>). Kobieta funkcjonuje tu jako ledwie dodatek do eleganckiego detalu, a naruszenie jej prywatności zostaje usprawiedliwione w grze będącej parodią zabawy logicznej: „Matematycy za pomocą trzech liczb znanych dochodzą czwartej nieznanym, ja więcej chciałem zrobić, bo znając jeden wdzięk, chciałem odkryć tysiące nieznanym i tu użyłem szóstego zmysłu” (s. 84).

To wszystko jednak nie zaskakuje i nie uderza tak jak obwinienie niewinnej i niedopuszczonej do głosu bohaterki o spowodowanie strat moralnych, zadanych *de facto* przez podglądacza samemu sobie. Mężczyzna sam stworzył swoją fantastyczną wizję, sam sfetyszyzował najzwyczajniejsze ramię i sam siebie oszukał, a kiedy to odkrył, nie mógł tego do siebie dopuścić. Zrzucił więc winę na prawdziwą ofiarę całego zajścia, ale że nie był w stanie się zgodzić – uwarunkowany kulturowo – na przyznanie kobiecie takiego wpływu na jego męskie nerwy, zaangażował w sprawę siły nadprzyrodzone. I zdemonizował kobietę, podobnie jak bohater *Trzech pocałunków*, który się zwierza: „Doprawdy, jakoś innym okiem patrzę na kobiety, jak pomyślę, że tak obrzydliwe duchy uzurpują czasem ich ciało i to jeszcze ciało z tak ładnym ramieniem” (s. 99). Przypisanie wpływu na rzeczywistość mocom diabelskim okazuje się doskonałym wytłumaczeniem rozczarowań, niepowodzeń – również na polu uczuć, gdy kobieta nie spełnia oczekiwań mężczyzny, nie wpisuje

<sup>21</sup> G. Kowalski, *op. cit.*, s. 26.

<sup>22</sup> J. I. Kraszewski, *op. cit.*, s. 141.

się w jego schemat postępowania. To też dobra wymówka, żeby z nią nie rozmawiać – jak gdyby zgodnie z zasadą, którą w polskiej kulturze dostrzegła Marta Piwińska: unikania rozmów z diabłem<sup>23</sup>. Bo to niebezpieczne, bo siły diabelskie są niezrozumiałe same z siebie, bo gdy się z kimś porozmawia, należy uwzględnić jego wizję rzeczywistości, zamiast bezrefleksyjnie narzucać mu własną.

***„Ja chcę mówić, ja chcę wszystko mówić, choćby kosztem mojej piękności”***

W opowiadaniu *Cztery obrazy* narrator gości w pracowni malarza. Dwóch mężczyzn interpretuje przedstawienia czterech kobiet stworzone przez jednego z nich. Trudno o wymowniejszą scenę romantycznego postrzegania kobiety przez pryzmat jej obrazu utrwalonego przez artystę. Rozmówcy wydają się wyczuleni na specyfikę męskiej twórczości. Narrator na widok buduaru na jednym z płócien reaguje: „Czyś pan już wyczerpał wszystkie widoki natury [...] że tu już pan zeszedł do odtworzenia tego utworu wypieszczonej imaginacji kobiet?” (s. 81). Odmalowanie przestrzeni zaaranżowanej przez kobietę okazuje się degradacją dla talentu. Być może daje bohaterce za wiele swobody? A może to sfera zbyt tajemnicza, przez co niewygodna i podejrzewana o bycie polem działania złych duchów? W utworze *Pół-sen* czytamy: „[...] każdy mąż z jakąś awersją patrzy na sofę w buduarze swojej żony, bo wie, że gdyby ta sofa mogła opowiedzieć swoje tajemnice, to prawie pewno narracja jej byłaby bardzo skandaliczna” (s. 115–116).

Rozmowa o czterech obrazach staje się okazją do formułowania ogólnych wniosków na temat kolejnych etapów życia kobiety, których alegorie zaprezentowano na płótnach. Dowiadujemy się, że „w tych tylko latach kobiety lubią takie przechadzki” (s. 79) czy „świat [...] znajdzie zawsze jakąś część siebie do oddania każdej kobiecie” (s. 81). Są to konstatacje znacznie wykraczające poza obręb wiedzy malarza na temat przedstawionych przez niego postaci. Jednak również komentarze dotyczące *stricto* obrazów wzbudzają mój opór. „Ta kobieta musi mieć z dziesięć lat więcej, wszystko w niej to mówi, i ta ładna twarz, na której nie ma tej myśli: ja chcę być ładną, ale ta: ja chcę mówić, ja chcę wszystko mówić, choćby kosztem mojej piękności” (s. 80) – interpretuje narrator, czy raczej: wmawia oglądanej postaci. Jak słusznie

---

23 Por. M. Piwińska, *Głos w dyskusji*, [w:] *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum*. Warszawa 6–7 grudnia 1982 r., red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986, s. 244–245.

zauważa Kowalski: „Tylko oni – kreatorzy – mają głos, do nich właśnie należy opowiedzieć – kobiety są tu tylko «obrazkami z wystawy», komentowanym eksponatem, a także przedmiotem fascynacji”. Trudno mi się jednak zgodzić z dalszymi słowami: „Ale to właśnie męska fascynacja, a nie jej przedmiot, jest prawdopodobnie głównym tematem opowiadania i może całych *Narracji*”<sup>24</sup>. Ci kreatorzy przecież roszczą sobie prawo do wkładania słów w usta i myśli w głowy większej liczby kobiet niż tylko te widoczne na płótnach. I tylko ich przekaz poznaje czytelnik.

Ponadto paradoksem jest, że w dwudziestopięciolatce mówi wszystko, podczas gdy nikt nie pozwala przemówić jej samej. To przypadek nie tylko tego utworu i milczących plam farby. Wśród dziesięciu opowiadań znajduje się zaledwie jedno, w którym narrator rozmawia z kobietą. Ten sam, który mimo młodego wieku kreuje się na znawcę życia i radzi innym, jak się mierzyć z jego przeciwnościami („zresztą trzeba umieć takie wypadki znosić z rezygnacją”, s. 83), nawet gdy dotyczą one staruszka (jak w utworze *Pół-sen*, w którym narrator jest przekonany o słuszności swojej interpretacji snu z założenia niekorzystnego: „bo bym mógł wtenczas zdecydować, jak bardzo oszukał go jego pół-sen”, s. 116). Narrator prezentuje się jako znawca natury kobiet: „dodała tym głosem, którego artyficyjną siłę zdradzało drżenie, tym, co nam tak dobrze prezentuje wolę kobiecą, wmówioną, drżącą, gotową upaść za pierwszym napadem” (s. 91). Ostatecznie jednak ten, który w swoim mniemaniu umie przejrzeć każdy fałsz i odczytać najmniejsze załamanie kobiecego głosu, nie podejmuje próby sprawdzenia swojej wiedzy u źródła, chociaż miewa okazje – np. w opowiadaniu *Ludzie świata*. Intryga miłosna dotyczy w nim pani Z..., u której narrator – jak przyznaje – niegdyś był częścią, a teraz relacjonuje: „ja znalazłem miejsce dosyć blisko sofy pani Z..., od której odwróciwszy się i pozornie zaanimowawszy jakąś dyskusję z moim sąsiadem, mogłem słyszeć za pomocą mego dobrego słuchu” (s. 132). Po rozstaniu kochanków tylko ją obserwuje:

Ja zacząłem pilnie obserwować jej twarz, chciałem tam schwycić impresję, jakiej uległa ona po tej rozmowie, ale na jej twarzy można tylko było widzieć te słowa: *straciłam jednego z kochanków, trzeba zastąpić jego miejsce, trzeba spomiędzy adoratorów awansować któregoś na kochanka, trzeba wybrać...* (s. 133–134).

---

<sup>24</sup> G. Kowalski, *op. cit.*, s. 26.

Owszem, niestosowne byłoby rozpoczynanie rozmowy z kobietą w takiej chwili, lecz niestosowne jest także podsłuchiwanie. I to prawda, że narrator nie nawiązuje już też kontaktu z mężczyzną, o którego stanie ducha podobnie wnioskuję z mimiki. Wcześniej jednak konsultuje z nim swoje diagnozy sformułowane na podstawie obserwacji jego twarzy – i uwzględnia jego uwagi: „[...] twarz pana teraz mówi, słuchajmy jej, ten maleńki kurs fizjologii skróci nam ten długi kwadrans czekania na konie” (s. 130). W wypadku pani Z... bazuje natomiast na informacjach od jej kochanka: „odkrył mi te odcienie charakteru, które u kobiety dopiero dają się widzieć, kiedy dojrzeją przygrzane słońcem pasji, owiane wiatrem świata” (s. 132).

Stanisław Makowski dowodzi, że narrator Słowackiego to sceptyk i buntownik obserwujący z zewnątrz świat salonowych pozorów, zainteresowany stworzeniem typów psychicznych jego bohaterów – również kobiet<sup>25</sup>. Trudno mi jednak przyjąć, że zależy mu na poznaniu osobowości bohaterek. Za mało tu dopuszczania ich do głosu i słuchania ich słów, a za dużo podsłuchiwania i bazowania na relacjach osób trzecich. „Przenikliwy” narrator nie wczuwa się tu raczej w sytuację kobiety, żeby przedstawić ją taką, jaka jest ona naprawdę, ale wmawia jej i czytelnikowi własne przypuszczenia – w większości generalizujące, często będące nadinterpretacjami. Nie fascynuje się raczej światem kobiet (co sugerują Kowalski i Makowski<sup>26</sup>), ale swoją władzą, którą może nad nimi mieć w czynności konstruowania opowieści. Do uzurpacji tej władzy niewiele mu brakuje w świecie, w którym czynom kobiet przypisano już motywacje diabelskie (a więc odebrano im moc sprawczą) i w którym nie przyznano im prawa głosu.

***„Kto z niezmęczoną cierpliwością obserwuje jedną i jedną kobietę,  
ten wszystko widzi”***

„[...] pół świata nie zobaczy tu nic nowego dla siebie” (s. 77) – zapowiada Słowacki we *Wstępie* i może mieć na myśli kobiety. Podobnie odnosi się do nich Adam Mickiewicz, piszący „o drugiej części rodzaju ludzkiego”<sup>27</sup>. Wydaje się jednak, że w zbiorze nie ta grupa czuje się najpewniej i przewiduje najwięcej. „[...] a ja już

<sup>25</sup> S. Makowski, *op. cit.*, s. 266–268.

<sup>26</sup> Por. G. Kowalski, *op. cit.*, s. 26; S. Makowski, *op. cit.*, s. 267.

<sup>27</sup> A. Mickiewicz, *Przemówienie do Braci* (4 marca 1847), [w:] *idem, Dzieła*, t. 13: *Pisma towianistyczne. Przemówienia. Szkice filozoficzne*, oprac. Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2001, s. 273.

byłem pewny, że pierwsze części przepowiedni prędko się spełnią” (s. 111) – tak narrator komentuje podsłuchiwaną rozmowę w opowiadaniu *Chiromantyk*. Wróży mężczyzna, który przepowiada młodej mężatce narodziny romansu, a całą sytuację aranżuje tylko po to, żeby ją uwieść. Narrator nie ma wątpliwości, że to strategia skuteczna. Podobnie w *Świecie artystów* bardzo wcześnie ocenia zaufanie kobiety do mężczyzny jako naiwne, mimo że wtedy jeszcze przecież postrzega ich związek jako „taki czysty, taki swobodny, a taki niewinny” (s. 89). To wprawdzie może już być ironia dodana do relacji *ex post*. Co jednak z przewidywaniami na temat dalekiej przyszłości, której nie zdążył on poznać przed spisaniem opowieści? W końcowym fragmencie notuje: „spojrzawszy na nią, od razu zgadłem, że ta kobieta nigdy już płakać i nigdy rumienić się nie będzie...” (s. 92).

W świecie przedstawionym *Narracji* obowiązuje przekonanie sformułowane przez staruszka z *Pół-snu*: „kto z niezmęczoną cierpliwością obserwuje jedną i jedną kobietę, ten wszystko widzi” (s. 115). Panuje tu klimat przyzwolenia na wygłaszanie ogólnych wniosków na temat usposobienia kobiet nie tylko stworzonych przez malarza (jak w *Czterech obrazach*), lecz także jak najbardziej realnych. „[...] ale kobieta, co czyta go [list kochanka – A. R.] wzruszona, a pali obojętna, to już sta-nęła na drodze rzeczywistości, już dotknęła rozkoszy” (s. 115) – stwierdza ten sam bohater. Nie wszystkie te oceny wynikają z obserwacji kobiet. Narrator może mówić o ich naiwności czy nieuniknionych „upadkach” głównie na podstawie przekonania o cynicznych pobudkach mężczyzn. A ci są przedstawiani zazwyczaj jak bohater *Człowieka zręcznego*, „na którego twarzy dominował ten najbrzydszy ze wszystkich grymasów, grymas nudy” (s. 121).

W *Narracjach* niemal wszyscy przeżywają marazm – pisze Kowalski – a ich „mi-łostki «na niby», bez wywoływania realnego uczucia”<sup>28</sup>, mają pomóc ten marazm przezwyciężyć. Ponadto: „Nawet najświętsze związki z kobietami bywają u Władysława Słowackiego jedynie lekarstwem na nudę”<sup>29</sup>. I same z czasem stają się rutyną – można dodać. „Doprawdy każdy z nas w swoim monotonnym życiu może przypomnieć te kilka niemiłych scen zerwania stosunku z kobietą, którego kreacja tak nas czasem dużo pracy kosztowała” (s. 131) – wywodzi narrator w rozmowie z bohaterem *Ludzi świata*. Uwagę przyciąga słowo „kreacja” – związek jawi się jako sztuczny

<sup>28</sup> G. Kowalski, *op. cit.*, s. 28.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

twór, zbudowany na podstawie chłodnej kalkulacji. W końcu w tym utworze bohater roztrząsa „teorię bycia”, którą trzeba naginać do przedmiotu praktyki – do kobiety (s. 131). W *Człowieku zręcznym* dowiadujemy się, jaką myślą zawsze chce (powinien chcieć) natchnąć kobietę mężczyzna o przymiotach określonych w tytule (s. 126), a od chiromantyka słyszymy: „Znając trochę i uważając trochę świat i ludzi [...] można zostać dobrym chiromantykiem” (s. 112) – czyli skutecznie uwodzić kobiety.

To słowa wygłoszone „z uśmiechem”, co zdradza świadomą manipulację uczuciami. Relacje traktuje się tu instrumentalnie i właśnie to nie dziwi narratora, kierującego się jak gdyby zasadą, że mężczyźni „już tacy są” i z zasady wybacza się im na tym polu więcej, skoro zakłada się, że ich – choćby cyniczne – zainteresowanie jest dla kobiety zbawieniem, uwolnieniem z murów „niewoli dziewiczej” (s. 79). Naturalny stan kobiety to zatem stan nienaturalny, nie do zniesienia, dopóki nie zaistnieje w nim mężczyzna. Inną argumentację przedstawia bohater *Ludzi świata*. Wyjaśnia: „naprzód to kobieta świata, już ją znudziłem trochę” oraz „kobiety żądają tylko pasji, a nie miłości” (s. 131). To pozwala mu na zerwanie kolejnego związku bez wyrzutów.

O takich sytuacjach pisze Bachórz, który dowodzi, że „cielesność pięknych heroin” była „rodzajem usprawiedliwienia dla męskiej niestałości w miłości, była echem zrozumienia dla uwodzicielstwa spod znaku Don Juana”. I dalej:

[...] „romantyczny błąd” mężczyzny miał tylko wymiar błędu, natomiast „romantyczny błąd” kobiety zyskiwał wymiar nieszczęścia. Przy tym „błąd” czy grzech mężczyzny zasługiwał na łagodniejszy wymiar kary (skoro kobiety są tak ponętne, to przecież niełatwo się oprzeć pokusie), „błąd” zaś kobiety bardziej wołał o pomstę do nieba<sup>30</sup>.

W dziele Władysława Słowackiego kobiety zaskakująco łatwo mogą popełnić ten grzech śmiertelny – i to nie tylko, gdy „upadną” w miłości.

### **„I panią H... można by wziąć za trupa...”**

Makowski stoi na stanowisku, że narrator (i autor) *Narracji* niczemu się nie dziwi<sup>31</sup>. Mam co do tego wątpliwości. W *Świecie artystów* zwierza się on przecież: „doświad-

<sup>30</sup> J. Bachórz, *op. cit.*, s. 138.

<sup>31</sup> Por. S. Makowski, *op. cit.*, s. 267, 270.

czyłem całej męki deziluzji” (s. 92), w *Człowieku zręcznym* z kolei: „dziwiłem się uderzającą zmianą jego wyobrażeń” (s. 126). W opowiadaniu *Purytanie* – w którym zawiera przebiegłym kochankom tak samo jak oszukiwany mąż – nie zdaje nawet sprawy ze swojej reakcji na ujawnienie prawdy. „A jednak przez te okno [...] można widzieć uderzający anachronizm w obyczajach naszego wieku” (s. 105) – zauważa dość naiwnie (!), po czym przytacza tylko list otrzymany od zdradzanego męża. Ten badacz przeprowadzający wiwisekcje<sup>32</sup> nie pozostaje zawsze obojętny i na uboczu. Najbardziej przeżywa („a ja zostałem sam, duszno mi było w salonie, wyszedłem do ogrodu, tam długo latałem jak wariat”, s. 97) sytuację z opowiadania *Trzy pocałunki*, do którego świetnie wprowadzają właśnie *Purytanie*. Tu raczej czytelnika nie dziwi, że kobieta szuka towarzystwa poza małżeństwem, skoro mąż odnosi się do niej z pobłażaniem, opuszcza ją na całe tygodnie, a przewidywaną przez niego reakcją na jej rozmowy z kochankiem jest tylko: „śmiać się cicho” (s. 103). Może jednak dziwić, że jeszcze przed odkryciem zdrady – przed stwierdzeniem jej grzechu – określa się ją już jako martwą. „[...] można tylko byłoby zarzucić jej brak życia, ekspresji, bo duszą kobiety jest myśl *ja ładna*, a w niej znać było zupełną abnegację dla siebie i panią H... można by wziąć za trupa...” (s. 103–104) – diagnozuje narrator. Wygląda na to, że odmowa wejścia w relację romantyczną to drugi grzech śmiertelny, że „życie pół-święte” (s. 102) także wywołuje kontrowersje. Jarosław Ławski pisze o irytacji „skrajną idyllicznością lub diabolicznością, bezcielesnością lub zmysłowością romantycznych «aniołów»”<sup>33</sup>. Zwraca uwagę na sprzeczność między żądaniami wizerunku „prawdziwej” kobiety a sprzeciwem wobec Karusi „duby smalone bredzące”<sup>34</sup>. U Słowackiego natomiast skrajności okazują się dla kobiety jedyną drogą. Są tym, co jedynie znają pogrążeni we śnie, fantazjujący na jej temat mężczyźni. Trudno im uwierzyć w stan umiarkowany, „pomiędzy”. Uznają go za niemożliwy i przypisują mu chorobliwość. Makowski twierdzi, że narrator nie ma kobietom nic za złe, może poza obojętnością<sup>35</sup>. Ta obojętność to właśnie drugi grzech śmiertelny, przyciągający zachowania noszące znamiona przemocy.

Utwór *Trzy pocałunki* daje uderzający przykład wydarzeń, do jakich może doprowadzić proces opisany wyżej: odebranie kobiecie głosu, sprawczości i autonomii.

32 Por. G. Kowalski, *op. cit.*, s. 24.

33 J. Ławski, *op. cit.*, s. 27.

34 *Ibidem*, s. 17.

35 S. Makowski, *op. cit.*, s. 270.

To historia podobna do *Szóstego zmysłu*: znowu z ramieniem w roli głównej. Ramieniem, które przypuszcza silny atak na męskie głowy, drażni ich miłość własną, zwalnia ich z poczucia winy (s. 95) – tym razem na balu, nie w dwuznacznej sytuacji podglądania. To „ładne ramię kobiety”, które narrator dostrzega równie łatwo, co grupa czterech innych amatorów redukcji osoby do kawałka ciała, okazuje się jednak „trupem ramienia” – „Bo mu brakuje duszy” (s. 93, 94). Skąd ta diagnoza? Właśnie ze wspomnianych skrajności. Ramię w tańcu spoczywa bezwładnie, a gdyby miało w sobie życie, zachowywałoby się lubieżnie lub drgałoby z napięcia – kobieta byłaby albo rozpustna, albo nieśmiała. Gdy jest obojętna, wzbudza podejrzenia i żądze narratora, który nagłe pragnie jej patologiczne ramię pocałować.

Nawiązuje co prawda dialog z jego posiadaczką. Jest przy tym obcesowy (sam przyznaje: „odpowiedziałem prawie brutalnie”, s. 96) i przypisuje podobne zachowanie kobiecie: „tak lodowata ekspresja jej twarzy nie harmonizowała z odezwaniem się tak dziwnie prowokującym” (s. 96). Tak interpretuje brak sprzeciwu wobec swojej chęci pocałowania ramienia, co skłania go do nazwania rozmówczyni „lodem-kobietą” (s. 97). Ta, przyzwyczajona najwyraźniej do podobnych, niezbyt wyrafinowanych zalotów, otwarcie przyznaje, że pocałunki z reguły nie robią na niej wrażenia. Jej wyważona wypowiedź nie przekonuje narratora, który postanawia udowodnić jej co innego. Próbuje tego trzykrotnie – za każdym razem z ukrycia i bez wyrażonej wprost zgody osoby przylepionej do ramienia. Dobrymi manierami wykazuje się tu jedynie ona, która kończy proceder słowami: „Ależ to dosyć, panie, czyż pan nie widzi, że to nie robi na mnie żadnej impresji, ja prawdę mówiłam, od razu można się było o tym przekonać, ale, jak widzę, Bóg odmówił panu talentu robienia prędkich obserwacji” (s. 98). I odchodzi.

Skąd w narratorze taka obsesja? Z przekonania sformułowanego w *Człowieku zręcznym*, że kobieta została stworzona z rozkoszy, żeby dawać rozkosz<sup>36</sup> (s. 122). Z nieznaności natury kobiecej – a raczej z niewiedzy, że każda kobieta ma naturę odmienną. Z megalomanii objawiającej się jako wiara, że jest on akurat tym mężczyzną, który wzbudzi w kobiecie uczucia. Wreszcie z niebrania pod uwagę jej głosu. Mężczyzna zakłada, że już samo zainteresowanie kobietą powinno ją uzdolnić do odczuwania przyjemności, która tak naprawdę należy się jemu – jako nagroda. Tym-

---

36 „Jej przeznaczenie to dostarczanie szczęścia innym, a więc również stała gotowość do wyrzeczeń i ofiary”. J. Bachórz, *op. cit.*, s. 133.

czasem nic dziwnego, że całowanej nie cieszą te napady, które z dzisiejszej perspektywy z całą odpowiedzialnością określiłabym mianem przemocy seksualnej. W świecie *Narracji* mężczyzna uzurpuje sobie prawo do władzy nad życiem kobiety. „[...] ja bym dopiero uczuł rozkosz, najsilniejszą rozkosz, gdybym znalazł kobietę piękną a martwą, którą bym ja dopiero ożywił” (s. 123) – oświadcza manipulator z *Człowieka zręcznego*. „I ona całą twarzą, całą sobą wyzywała ten ogień do odbicia się na jego twarzy, do dowiedzenia przez to swojej egzystencji...” (s. 126) – czytamy dalej o jego sukcesie.

Kowalski utrzymuje, że w *Trzech pocałunkach* epitet „trupie” dotyczy tylko ramienia, nie kobiety, i że wynika on nie z jej zachowania, ale z męskich ocen<sup>37</sup>. Nie uznaję tego jednak za okoliczność łagodzącą, gdy te oceny okazują się wcale nie tak nieszkodliwe. Nie ma przecież lepszych i gorszych rodzajów przemocy, a już na pewno przemoc niezawiniona nie zalicza się do tej pierwszej grupy.

### „To tylko kobieta”

„[...] nie zastałem go, nie chciało mi się zaraz prezentować pani domu” (s. 87) – przyznaje narrator w pierwszych słowach *Świata artystów*. „Nie śmiałem już wizytować pani J..., nie, pomyślałem, jakże ja, brudny syn ziemi, skalaną dłonią dotknę ręki tej córki ognia i eteru” (s. 89) – zwierza się, gdy widzi już ją jako artystkę niedopuszczającą zdrady małżeńskiej. „[...] to tylko kobieta, pomyślałem, i koło dwunastej w dzień wizytowałem panią J...” (s. 92) – podsumowuje, kiedy wreszcie wie o jej romansie. To droga od lekceważenia, przez nabożny dystans, z powrotem do lekceważenia. To przestrzeń wyznaczona kobietom w męskim śnie, w którym nie mają one szansy na realną komunikację z płcią przeciwną i poważne traktowanie. Jak zauważa Bachórz, „kobiety są kobietami i powinny o tym nieustannie pamiętać”<sup>38</sup>. Inna możliwość również nie jest dla nich korzystna, bo ceną za przyznanie kobiecie równości jest odebranie jej płci<sup>39</sup> – tej „przypadłości”, do której także odnosi się badacz<sup>40</sup>.

Władysław Słowacki, zapewne również z własnych przeżyć<sup>41</sup>, kreuje w *Narracjach* świat mężczyzn, w którym rola kobiet jest zmarginalizowana, podporządkowana

37 G. Kowalski, *op. cit.*, s. 27.

38 J. Bachórz, *op. cit.*, s. 140.

39 P. Abriszewska, M. Radowska-Lisak, *op. cit.*, s. 8.

40 J. Bachórz, *op. cit.*, s. 135.

41 Por. J. Ławski, *op. cit.*, s. 27.

męskim przewidywaniom, utrwalonej wiedzy niekonfrontowanej ze stanem faktycznym. To świat, w którym z kobietami się raczej nie rozmawia, co prowokuje niestworzone wizje i w konsekwencji krzywdzi. To również świat, w którym kobieta jest „stymulatorem, amplifikatorem i rezonansem procesów [...], punktem wyjścia i finałem”<sup>42</sup>. Bachórz pisze o niemożliwości tworzenia w XIX wieku utworów bez wątków romansowych – taka decyzja byłaby wtedy bardzo ryzykowna<sup>43</sup>. Wydaje się, że dla Słowackiego koncentracja na tematyce erotycznej i kobiecej nie jest uniknięciem ryzyka, lecz jedyną szansą na snucie opowieści. „Następuje druga kwestia, dlaczego będę to opowiadał” (s. 77) – tłumaczy we *Wstępie*. Pominę jego odpowiedź i zaproponuję swoją: bo bez niedocenianej kobiety nie byłoby tu niczego do wydobywania z tej „egzystencjalnej i metafizycznej czerni” skrytej pod „warstwą złotogłowi”<sup>44</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu:

Mickiewicz A., *Przemówienie do Braci* (4 marca 1847), [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 13: *Pisma towianistyczne. Przemówienia. Szkice filozoficzne*, oprac. Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2001, s. 271–277.

Słowacki W., *Narracje*, wstęp, przypisy i bibliografia G. Kowalski, red. J. Ławski, Białystok 2015, *Czarny Romantyzm*.

### Literatura przedmiotu:

Abriszewska P., Radowska-Lisak M., *Kobieta i wiek XIX – zbliżenia*, „Litteraria Copernicana” 2017, nr 2 (22), s. 5–11, <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2017.034>.

Bachórz J., *Anatomia heroiny romansu*, [w:] J. Bachórz, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 123–140.

Kowalski G., *Mężczyzna fatalny. Życie, dzieło i śmierć Władysława Słowackiego*, [w:] W. Słowacki, *Narracje*, wstęp, przypisy i bibliografia G. Kowalski, red. J. Ławski, Białystok 2015, *Czarny Romantyzm*, s. 11–70.

Kraszewski J. I., *Narracje Władysława Słowackiego*, [w:] W. Słowacki, *Narracje*, wstęp, przypisy i bibliografia G. Kowalski, red. J. Ławski, Białystok 2015, *Czarny Romantyzm*, s. 139–141.

42 J. Prokop, *Kobieta Polka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczyk, Wrocław 2009, s. 415, *Vademecum Polonisty*. Należy zwrócić uwagę na tytuł hasła, wskazujący na konkretny sposób postrzegania w nim kobiety.

43 J. Bachórz, *op. cit.*, s. 123.

44 G. Kowalski, *op. cit.*, s. 69.

- Ławski J., *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, Czarny Romantyzm.
- Makowski S., *Biografia poety bałagudy. (Rzecz o Władysławie Słowackim)*, [w:] W. Słowacki, *Narracje*, wstęp, przypisy i bibliografia G. Kowalski, red. J. Ławski, Białystok 2015, Czarny Romantyzm, s. 253–275.
- Piwińska M., *Głos w dyskusji*, [w:] *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 6–7 grudnia 1982 r.*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986, s. 239–245.
- Prokop J., *Kobieta Polka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, *Vademecum Polonisty*, s. 414–417.
- Ritz G., *Między gender a narodem – kobiety w polskim romantyzmie albo język płci*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 307–324, <https://doi.org/10.5167/uzh-19286>.
- Ritz G., *Seks, gender i tekst. O granicach autonomii literackiej*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] G. Ritz, *Niść w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, s. 23–30.
- Wójtewicz A., *Kobiety w przestrzeni dziewiętnastowiecznego społeczeństwa. Rekapitulacja*, „Litteraria Copernicana” 2017, nr 2 (22), s. 103–118, <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2017.040>.

## STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy *Narracji* – zbioru dziesięciu opowiadań Władysława Słowackiego. Mężczyźni i kobiety żyją w nich w dwóch osobnych światach. Wydarzenia są jednak przedstawiane z perspektywy męskiej, dlatego czytelnik otrzymuje zdeformowany obraz świata kobiet, funkcjonującego na prawach snu. Jest on co prawda uzależniony od mężczyzn, ale nie mogą go oni zrozumieć, co powoduje ich dezorientację i potrzebę podporządkowania go sobie. W artykule ukazano drogę takiego działania: od demonizacji kobiety, przez odebranie jej głosu i sprawczości, po uzurpację władzy nad jej życiem i usprawiedliwienie przemocy. Konkluzją i największym paradoksem rozważań jest obserwacja, że te niedoceniane kobiety dają narratorowi jedyną motywację do snucia opowieści w świecie ogarniętym marazmem.

SŁOWA KLUCZOWE: kobieta, Władysław Słowacki, *Narracje*, sen, podporządkowanie

## SUMMARY

**“Why I will say it”. The dreamy world of women in *Narrations* [Narracje] of Władysław Słowacki**

The article concerns *Narrations* [Narracje] – the collection of ten short stories by Władysław Słowacki. Men and women live there in two separate worlds. However, the events are presented from the male perspective, which is why the reader receives

a deformed picture of the world of women, functioning in a dream-like manner. The article shows the consequences of such separation between men and women: from demonizing a woman, taking her voice and agency, to usurping power over her life and justifying violence. The conclusion and the greatest paradox of these considerations is the observation that these underrated women give the narrator the only motivation to tell a story in a stagnant reality.

KEYWORDS: woman, Władysław Słowacki, *Narrations* [*Narracje*], dream, subordination



# Boginie snów (u) Gérarda de Nerval i Charles’a Nodiera

Marcin Sarna

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

<https://doi.org/10.12797/9788381382502.03>

**P**odczas zajmowania si  problematyk , topik , motywik  oniryczn  romantyzmu w jego romaŃskiej (i nie tylko romaŃskiej) odmianie nie sposób pomin c dwu wy tkowych przedstawicieli tego nurtu myśli romantycznej – Charles’a Nodiera (1780–1844) i Gérarda de Nerval (1808–1855). O m lodszy (Nervalu) Francis Claudon pisze: „rodzajem swojego talentu, innym niż pozostałych francuskich romantyk , przyczyni  się do przyswojenia Francji atmosfery snu, mistycyzmu, kultu nocy, jakie były prawdziwymi tematami u zarania romantyzmu”<sup>1</sup>.

Sam Nerval jednak ow  rol  „przyswojenia atmosfery snu, mistycyzmu, kultu nocy” przypisywa  nie bez powodu „starszemu przyjacielowi” („*notre vieil ami*”<sup>2</sup>) Charlesowi Nodierowi, o czym pisze w adresowanym do Aleksandra Dumasa w st pie do *Córek ognia* (1854). Nie wdając się w dyskusj  na temat większych zas g dla literatury francuskiej i romantycznej w ogóle któregokolwiek z pisarzy, mimo że o Nodierze mówi się, że „wszyscy oni [niewdzięczni i bardziej od niego genialni uczniowie, z Wiktorem Hugo w cznie] (...) byli z niego”<sup>3</sup> oraz że „nie do c pisze się o jego w plywie na m lodych pisarzy, zafascynowanych atmosfer  niesamowitości”<sup>4</sup>,

---

1 F. Claudon [et al.], *Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, muzyka*, t m. H. Kęszycka, Warszawa 1992, s. 277.

2 G. de Nerval, *  Alexandre Dumas*, [w:] idem, * uvres*, t. 1, Paris 1956, s. 173, *Biblioth que de la Pléiade*.

3 J. Hartwig, *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972, s. 95.

4 *Ibidem*, s. 131.

zamierzam przyrzeć się wyjątkowości francuskiej nocy dwóch poetów rozczarowanych<sup>5</sup> w jednym z jej aspektów, który niebawem wyjaśnię.

Wspomnianej „wyjątkowości” ujęcia nocy, znaczenia snu, marzenia sennego, wędrówek ducha<sup>6</sup> (*voyage en esprit* – pojęcie szczególnie stosowane w odniesieniu do Nerval’a) należy dopatrywać się u obu twórców na wielu poziomach konstrukcji tekstu i charakteru wyobrażeń lub przeżyć sennych. Wywiedzione z fascynacji „romantycznym geniuszem zza Renu”<sup>7</sup> (w większym stopniu u Nodiera) kolejne uprawomocnienie na gruncie literackim szaleństwa, materializacji marzeń sennych, ożywienie pamięci, słowem prawdziwe śnienie w rozumieniu Nodiera: „sen-bezład, sen-koszmar, sen-wyraz lęków i pragnień człowieka”<sup>8</sup> są po pierwsze radykalnym zerwaniem z tradycją klasycystyczną (o czym kustosz paryskiej Biblioteki Arsenału pisze w eseju *De quelques phénomènes du sommeil*<sup>9</sup> z 1831 roku) i po drugie wyznaczeniem nowej francuskiej tradycji zakorzenionej w piśmiennictwie Hoffmanna<sup>10</sup>, którą według Julii Hartwig doprowadzi do doskonałości Nerval i domknie Charles Baudelaire<sup>11</sup>. Najbardziej charakterystycznym wyróżnikiem tego „stylu” francuskiej nocy jest – najogólniej rzecz ujmując – zatarcie granic między snieniem a życiem do tego stopnia, że nie jest jasne ani dla czytelnika, ani dla podmiotu śniącego<sup>12</sup>, które wydarzenia są prawdziwe – które dzieją się wyłącznie w trakcie snu, a które wkraczają w życie rzeczywiste (i piszę to z całą świadomością, że kategoria „prawdziwości”, „realności”, jest w ocenie takiej narracji mało uprawniona).

5 Używając określenia „poeci rozczarowani”, stosuję klasyfikację Paula Bénichou, który uznaje Nodiera za ojca grupy poetów rozczarowanych, a więc poetów ironicznych, zdystansowanych, niewierzących w postęp ludzkości i humanitarne mity wieszczów romantyzmu, do których wlicza także Nerval’a, Gautiera i Musseta; oprócz tego francuski badacz wyróżnia grupę Magów i proroków. P. Bénichou, *L'école du désenchantement*, [w:] idem, *Les romantismes français*, t. 4, Paris 2002, s. 1514–1529.

6 Zob. P. Pachet, *Nerval et la perte du rêve*, „Poésie” 1986, nr 37, s. 135–146.

7 J. Hartwig, *op. cit.*, s. 135.

8 M. Sukiennicka, „Smarra albo demony nocy” Charlesa Nodiera. *Zmierzch estetyki klasycystycznej?*, [w:] *Noce romantyków. Literatura – kultura – obyczaj*, red. D. Skiba, A. Rej, M. Urseł, Kraków 2015, s. 288.

9 Zob. Ch. Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, [w:] idem, *Œuvres complètes*, t. 4, Paris 1993, s. 160–166.

10 Zob. J. Hartwig, *op. cit.*, s. 135: „Nodier dał się ponieść temu specyficznemu nastrojowi germańskiego romantyzmu z pewną jakby bezwolnością, którą tłumaczy podobny gust i wrażliwość, wreszcie fascynacja pisarstwem typu Hoffmanna. (...) słowem wyciągnął wnioski z Herdera i Hoffmanna”.

11 *Ibidem*, s. 311.

12 O podmiocie śniącym w kontekście Nerval’a pisze obszernie Magdalena Siwiec. Zob. e a d e m, *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Kraków 1998, s. 23–57.

Ponieważ jednak, jak przyzna bohater *Aurelii* (1855) już w pierwszym zdaniu opowiadania, „śnienie to drugie życie”<sup>13</sup> – można przystać na to, że wszystkie opisane wydarzenia nie noszą znamion fałszywości, wręcz przeciwnie: są esencją doświadczeń duchowych, mają rolę inicjacyjną i poznawczą – dostarczają gnostycznej wiedzy ze „światów zawsze nowych”<sup>14</sup>, świata duchów, wiadomości zwykle niedostępnych; mimo że sny bywają wywoływane, są intencjonalne. Zawieszony między rzeczywistościami podmiot śniący o rozczłonkowanej duszy zarówno w opowiadaniu *Smarra albo demony nocy* (1821) Nodiera, jak i w *Aurelii* Nerval'a z jednej strony będzie próbował przeforsować granice błędnego snu, więc, jak już wspominałem, wywołać wizje, wykorzystać chorobowe wytwory mózgu, a z drugiej, świadomy zagrożeń z obcowania ze światem duchów czy wręcz światem piekielnym (w *Smarrze*...: „jest noc!... I piekło znów się otworzy”, S, s. 66; w *Aurelii*: „serię prób, które przebyłem, porównuję teraz do tego, co starożytni nazywali zstąpieniem do piekieł”, A, s. 127), będzie przed nieokiełznaną potęgą snu uciekał, co w obrazowy sposób – uciekającego na koniu jeźdźca – przedstawia na początku opowiadania Nodier. Obie drogi reakcji na sen (przywoływanie go lub ucieczka przed nim) nie zawsze jednak będą możliwe.

Pierwsza z dróg, a więc próba sforsowania granic snu czy, używając języka *Smarry*..., „pogwałcenia czarów snu” (S, s. 76) w celu zdobycia wyższego poznania, zaspokojenia pragnienia wiedzy, czerpania przyjemności lub zaznania ukojenia, albo spełnienia na niczym – „całą siłą woli starałem się przeniknąć tajemnicę, której zasłon zdołałem już uchylić. Sen pokpiwał sobie z moich wysiłków” (A, s. 96) – albo skończy się dla bohaterów odczuciem przekleństwa i w konsekwencji wyrzutami sumienia, pogłębiającą się alienacją czy wręcz cierpieniem psychosomatycznym. Bohater *Aurelii* przyznaje:

Cóż więc uczyniłem? Zmąciłem harmonię magicznego świata, z której moja dusza czerpała pewność nieśmiertelnego bytu. Pewnie zostałem przeklęty, gdyż wbrew boskim zakazom próbowałem przeniknąć straszliwą tajemnicę; odtąd mogłem się spodziewać tylko gniewu i pogardy (A, s. 98).

13 G. de Nerval, *Aurelia*, tłum. R. Engelking, [w:] idem, *Śnienie i życie*, tłum. R. Engelking, T. Swo-boda, Gdańsk 2012, s. 73. Wszystkie cytaty z *Aurelii* pochodzą z powyższego tłumaczenia Ryszarda Engelkinga. *Aurelia* dalej przy cytatach jako: (A, numer strony).

14 Ch. Nodier, *Smarra albo demony nocy*, [w:] idem, *Wróżka Okruchów i inne opowieści*, tłum. J. Guze, Warszawa 1979, s. 60. *Smarra*... dalej przy cytatach jako (S, numer strony).

Tego samego gniewu i tej samej pogardy, lecz od skonkretyzowanego nadawcy doświadczcy Polemon uwłaczający i sprzeciwiający się magicznym rytuałom snu Meroe – czarownicy, w której był uprzednio, nieświadomy jej natury, zakochany. Jego również spotka przekleństwo:

Nędzniku! – zawołała – bądź ukarany na wieki (...). Wiedz tedy, że mówić będziesz tylko po to, by się skarżyć, krzyczeć, by daremnie błagać głuchej litości nieobecnych, a widzieć jedynie straszne sceny, od których złodowacieje ci dusza... (S, s. 76)

I nie tylko przekleństwo-złorzeczenie będzie karą dla Polemona, ale i cierpienia zadawane przez niczym niepowstrzymanego demona nocy, czyli Smarrę.

Oto jesteś – mówi ona [Meroe – M. S.] – drogi Smarro, ukochany, jedyny wybrańcze moich miłosnych myśli, ty, którego nienawiść Nieba wybrała spośród wszystkich skarbów ku rozpaczcy dzieci człowieczych. Pójdź, rozkazuję ci, widmo przypochlebne, zwodnicze albo straszne, pójdź dręczyć ofiarę, którą ci wydaję; oto ten, komu masz zadawać męki tak rozmaite jak męki piekła, które cię zrodziło, tak okrutne i nieubłagane jak mój gniew. Nasyc się trwogą jego drżącego serca, licz konwulsyjne uderzenia jego pulsu, co śpieszy i zamiera... patrz na jego bolesną agonię i prze-rwij ją, by zacząć na nowo... (S, s. 76)<sup>15</sup>

Kara potępienia za sprzeciwienie się potędze snu lub próbę podporządkowania sobie władzy nad sferą marzeń nie będzie jednak daleka od kary za wspomnianą drugą reakcję na sen – ucieczkę przed nim (szczególnie u Nodiera, ale też w jednej z bajek Nerval'a *Zielony potwór*<sup>16</sup>). Mimo że sen w ujęciu obu twórców jest traktowany jako z natury dobry („miły sen (...) uśmierzał niepokój”, S, s. 62), może stawiać

15 W innym miejscu, w *Epodzie*, to Lucius jest obciążony niedookreśloną winą, której widmo pojawia się w jednym z jego snów: „Polemon, leżący wciąż obok przewróconej czary, Myrte, wsparta na nieruchomej harfie, ciskali we mnie wściekłymi przekleństwami i żądali rachunku z jakiegoś morderstwa. (...) *To on* – rozległ się głos kobiety, której twarz tyle miała w sobie słodczy... – *On!* – powtórzyła, zasłaniając się woalem, by uniknąć okropności mojego widoku. – *Morderca Polemona i pięknej Myrte!* – *Ten potwór patrzy na mnie!* – zawołała kobieta z ludu. – *Zamknij się, oko bazyliuszka; niechaj niebo cię przeklnie, serce węża*” (S, 81–82). Powyższą uwagę zamieszczam w przypisie, ponieważ przekleństwo Luciusa nie wynika z próby przekroczenia granic snu, nie jest do końca wyjaśnione.

16 Zob. M. Siwiec, *op. cit.*, s. 95.

się koszmarem, niebezpiecznym balansowaniem na granicy kilku światów – jak już wcześniej wspominałem – „światów zawsze nowych” (S, s. 60) oraz wnikaniem do głębi tajemnic świata duchów. Nie dziwi zatem fakt, że Lorenzo ze *Smarry*... po przebudzeniu z zawilego, wielopoziomowego snu krzyczy: „niech będzie przeklęta nieszczęsna namiętność, co zwodziła moją duszę przez godziny dłuższe niż życie scenami fałszywych rozkoszy i okrutnych lęków” oraz skarży się ukochanej Lisidis – „nie zrozumiesz nigdy, co wycierpiałem tej nocy” (S, s. 87).

Czy rzeczywiście wybranka serca jest bezsilna wobec snów Lorenza, czy nie ma na nie wpływu i nie może ich zrozumieć?

Te pytania dotyczące udziału postaci kobiet w onirycznej rzeczywistości śniących mężczyzn otwierają najbardziej znaczącą dla artykułu kwestię, dotychczas nieodczytywaną w badaniach krytycznoliterackich w tym zestawieniu, nawet w dyskursie francuskojęzycznym. Na początku obu tekstów jest wyraźnie zaznaczona obecność kobiety lub/i jej rola w świadomości śniących bohaterów. Relacja z nią jest punktem wyjścia dla całej historii wędrówek ducha (*voyage en esprit*) poety z opowiadania Nerval'a oraz przyczyną przekłętego, pełnego koszmarów losu Polemona. Narrator *Aurelii* tuż po krótkim, „teoretycznym”, przypominającym konstrukcyjnie początek *Smarry*... wstępie, w którym sen nazywa „drugim życiem” (A, s. 73), przedłużeniem istnienia „w odmienionym kształcie”, otwarciem „świata Duchów” oraz podkreśla, że zapis marzeń sennych jest dla niego formą terapii, sublimacji, jasno określa powód swojego stanu emocjonalnego:

Pewna dama, którą długo kochałem i którą będę nazywał Aurelią, była już dla mnie stracona. Okoliczności tej straty, która tak istotnie wpłynęła na moje życie, są tutaj bez znaczenia. Niech każdy odszuka we własnych wspomnieniach najboleśniejszy wstrząs, najokrutniejszy cios, jaki los zadał jego duszy; człowiek musi się wówczas zdecydować: żyć dalej czy umrzeć... (A, s. 74).

Jednak z uwagi na to, że każda kobieta w Nervalowskim uniwersum będzie zawsze czysta, bez skazy, anielska, stojąca w szeregu istot doskonałych<sup>17</sup>, należy się słuszenie

---

17 Prawdę o doskonałości, czystości kobiety śniący poeta będzie odkrywał wraz z pojawianiem się kolejnych wizji: „Biel, która tak mnie zdziwiła, brała się (...) ze szczególnego blasku (...). Przechadzały się tam i bawiły młode dziewczęta i dzieci. Ich stroje, podobnie jak tamte, zdawały mi się białe, ale zdobyły je różowe hafty. Dziewczęta były tak piękne, ich rysy tak słodkie, blask dusz tak żywo przebiegał przez

spodziewać, że kwestia zerwania lub nadszarpnięcia relacji z nią (bez doprecyzowania winy) nie będzie jedynie przeżyciem emocjonalnym, lecz zbliży się bardziej do doświadczenia egzystencjalnego (które zostanie zdefiniowane kilkadziesiąt lat później), a więc doświadczenia w sytuacji granicznej, w momencie odsłonięcia „nietrwałości bytu”<sup>18</sup>. Aurelia co prawda jest zakorzeniona w rzeczywistości (żyje, porusza się w przestrzeni rzeczywistej, cierpi, umiera), ale z uwagi na jej kobiecą naturę oraz dzięki wyobraźni twórczej podmiotu śniącego staje się bytem transcendentnym<sup>19</sup>, przekraczającym granice światów, porządków metafizycznych (oraz religijnych), jest istotą co najmniej dwu-, a może nawet kilkuwymiarową. Stopniowe (bo nie momentalne<sup>20</sup>) poznawanie jej, odkrywanie kolejnych jej przymiotów i obserwację przybieranych postaci można zatem przyrównać do doświadczenia mistycznego, wizji rewelatorskiej, które nie mogą się odbywać przy użyciu ziemskich zmysłów, a jedynie przez ich „długotrwałe, bezmierne i świadome rozprężenie” (jak napisze kilkadziesiąt lat później Arthur Rimbaud), wtedy „gdy [jak u Francisca de Goi y Lucientes – M. S.] śpi rozum”<sup>21</sup>.

---

delikatne kształty, że wszystkie wzniecały miłość bez obiektu i bez pożądania, ową nieokreśloną namiętność upajającą nas w młodości. (...) Zdawały mi się pierwotną niebiańską rodziną, z uśmiechem łagodnego współczucia szukającą oczyma mych oczu. Zapłakałem rzewnymi łzami jak na wspomnienie utraconego raju” (A, s. 85). Zob. także M. Siwiec, *op. cit.*, s. 65: „romantycy uważali kobietę za istotę bardziej duchową, bliższą niebu, anielską”.

- 18 „Tym mianem określa się sytuację, kiedy człowiek doświadcza najsilniej swego istnienia, kiedy najmocniej przeżywa samą istotę własnej egzystencji. Chodzi tu o doświadczenie typowo ludzkich atrybutów istnienia, np.: samoświadomości, tragiczności, wolności czy odpowiedzialności. Filozofowie egzystencjalni próbowali wskazać najważniejsze doświadczenia egzystencjalne. Dla Heideggera takim doświadczeniem jest trwoga, zwłaszcza wobec śmierci, dla Sartre’a jest nim też doświadczenie obrzydzenia, dla Marcela – misterium przeżycia religijnego człowieka. Przełożenie tych poglądów na psychologię zaowocowało np. poglądami Jaspersa, wnioskiem, że doświadczenie egzystencjalne ma miejsce w sytuacjach granicznych, kiedy odsłania się nietrwałość bytu, kiedy człowiek doświadcza szczególnych wyzwań”. P. Szczukiewicz, J. Olszewski, *Podejście egzystencjalne w psychologii i psychoterapii – możliwości i ograniczenia*, „Horyzonty Psychologii” 2014, t. 4, s. 105–106.
- 19 Zob. S. Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, red. J. Wołęński, tłum. C. Cieśliński [et al.], Warszawa 2004.
- 20 Por. M. Siwiec, *op. cit.*, s. 119: „Szczególnie Aurelia jest zbiorem takich wizji sennych, które odsłaniają tylko część prawdy i to wyłącznie wtedy, gdy adept właściwie odczyta ich sens. Kolejne sny wiążą się tu w szeregi i wzajemnie z siebie wynikają, stanowią poszczególne studia poznawcze. W każdym następnym widzeniu śniący jest bliższy Absolutu niż w poprzednim. *Memorabilia* przynoszące pełny kontakt z boginią snów dane są bohaterowi, (...) jako nagroda po odbyciu pokuty i uwięzieniu jego wysiłków”.
- 21 A. Rimbaud, *List do Demyen’ego*, [w:] *idem, Sezon w piekle. Iluminacje*, tłum. i posłowie A. Międzyrzeccki, Kraków 1980, s. 228. Przywołując postać Francisca de Goi y Lucientes, chodzi mi o jego słynną grafikę wykonaną techniką akwaforty *El sueño de la razón produce monstruos*.

Żeńskie bóstwo, które daje się poznawać wyłącznie w snach, owa tajemnicza „bogini snów”, nie jest tylko sakralizowanym upostaciowaniem, transfiguracją już zmarłej ukochanej śniącego. Jest bowiem najważniejszym bytem świata duchów – królową nieba, panią innych bogów („pod jej stopami obracało się koło, a za nią postępował orszak bogów”, A, s. 89), uczestniczką stworzenia i genezyjskich przekształceń, przemian, ewolucji ludzkich awatarów, która mimo pokonania przez innych bogów wciąż ma nieograniczoną moc ożywiania natury, zbawiania, odpuszczania grzechów, udzielania absencji ludziom i bogom, czynienia cudów. Jest ponadto najdoskonalszą wersją bóstwa żeńskiego, amalgamatem mocy i władzy wszystkich (nazwanych przez religie lub nie) matriarchalnych bóstw. Spaja w sobie wszystkie przymioty, które od wieków ludzkość przypisywała kobiecym boginiom. Jak przyznaje poeta, raz ukazywała mu się jako Wenus, raz jako Dziewica chrześcijan, Maryja (również w objawieniu apokaliptycznym z wieńcem gwiazd); porównuje ją do Izydy – bogini magii i tajemnej inicjacji<sup>22</sup>, „świętej matki i małżonki” (A, s. 118), Kybele (frygijskiej bogini płodności, urodzaju, wiosny, strażniczki umarłych) czy do Matki Natury („Och nie odchodź! – zawołałem – z tobą umiera natura”, A, s. 88). Ona sama przedstawia się pogrążonemu w wyrzutach sumienia ukochanemu („pojąłem, że nie jestem godzien nawet myśleć o tej, którą dręczyłem po śmierci i smuciłem za życia”, A, s. 105) jako *M a r i a*:

jestem tą samą, co Maria, tą samą, co twoja matka, i tą samą, którą pod różnymi postaciami, wciąż kochałeś. Po każdej z prób, którym zostałeś poddany, zrzucałam jedną z masek zasłaniających mą twarz i wkrótce ujrzysz mnie taką, jaka jestem (A, s. 113).

Bogini snów, pojawiająca się w wielu miejscach twórczości Nerval, przyznaje rację wyobraźniowemu synkretyzmowi kochanka, który stopniowo odczytywał jej znaki. Ponadto w eseju *Isis* objawiające się bóstwo również nakierowuje na takie myślenie:

ja, matka natury, pani żywiołów, pierwotne źródło wieków, największe z bóstw, królowa dusz zmarłych; ja, która łączę w sobie i bogów, i boginie; ja, którą wszechświat czcił pod tysiącem postaci, jedyne i wszechmocne bóstwo<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Por. M. Siwiec, *op. cit.*, s. 64.

<sup>23</sup> G. de Nerval, *Isis*, [w:] *Œuvres*, opr. H. Lemaître, t. 1, Paris 1958, [cyt. za:] M. Siwiec, *op. cit.*, s. 65.

Warto jednak zwrócić uwagę na to, że wraz ze wzrostem boskiej rangi transfigurowanej kobiety zanika jej ziemską (i nie tylko ziemską) podmiotowość. Mówiący w toku narracji, zmieniając sposoby określania ukochanej (najpierw nazywając ją „Aurelia”, później „A\*\*\*”, a w końcu „\*\*\*”), wskazuje na jej mistyczną ewolucję, uświęcenie, przekształcenie, stopniową sakralizację, stapianie się z wyśnionym ideałem kobiecości i równocześnie zanikanie jej jednostkowości (przypominam, że „Aurelia” jest nadanym przez narratora imieniem ukochanej). Można zatem wnioskować, że spajająca w swojej postaci wiele bóstw ukochana z opowiadania Nerval’a jest jednym ze stadiów finalnie objawionej dziewicy, która krwią Chrystusa wyjednuje przebaczenie całemu światu i do której śniący podmiot musiał dojrzeć, przejść drogę inicjacji.

Co więcej, taką samą drogę musiał przebyć Nerval, który w obrębie swojej twórczości posługuje się obrazowaniem kobiety jako „*la sainte ou la fée*”<sup>24</sup>. Jak pisze w innym miejscu: „*La femme est la chimère de l’homme, ou son démon, comme vous voudrez – un monstre adorable, mais un monstre*”<sup>25</sup>. To biegunowo różne od obrazu ubóstwionej Aurelii określenie kobiety jako „monstrum” Julia Hartwig słusznie odczytuje w panteonie lekturowych powinowactw obok Jacques’a Cazotte’a (*Diabeł zakochany*, 1772) oraz Francesca Colonna (*Hypnerotomachia Poliphili*, 1499). Nie sposób jednak pominąć faktu, że z tą samą ambiwalencją mierzy się wcześniej starszy przyjaciel, a zarazem literacki mistrz<sup>26</sup> Nerval’a Nodier.

Oprócz tego, że autor *Wróżki Okruchów* traktuje sen jako najpotężniejszy stan jasności myśli, w którym to rozum dzięki obecności w świecie duchów zostaje uwolniony spod władzy wszelkich konwencji<sup>27</sup>, „uczestniczy w pewien sposób w doskonałości duchów” (S, s. 61) i zbliża się do stanu pisarskiego natchnienia, przypisuje kobietom nadzwyczajną rolę w sennym uniwersum. Uzasadnienie dla takiego stanowiska odnajduje w biblijnym momencie stworzenia Ewy, a więc w trakcie snu Ada-

24 „Święta lub czarodziejka”, por. G. de Nerval, *Les Chimères*, [w:] i dem, *Œuvres*, t. 1, Paris 1974, s. 3, *Bibliothèque de la Pléiade*.

25 Idem, *Les Poésies de Henri Heine*, [w:] *ibidem*, s. 1132. „Kobieta jest chimerą mężczyzny lub jego demonem, jest monstrum godnym uwielbienia, ale przecież monstrum”, [tłum. za:] J. Hartwig, *op. cit.*, s. 20.

26 Nerval od początków swojej literackiej kariery, a nawet wcześniej, uczestniczył w spotkaniach artystów w salonie Nodiera. Słuchał opowieści starszego przyjaciela, zapoznawał się z jego koncepcją sztuki na poły klasyczną i na poły romantyczną – Nodier w drugiej przedmowie do *Smarry...* będzie się bronił przed zaliczeniem jego opowiadania do „szkoły romantycznej”.

27 Zob. Ch. Nodier, *De quelques phénomènes du sommeil*, [w:] i dem, *Œuvres*, t. 5 (*Rêveries*), Paris 1832, s. 160–161, 166.

ma<sup>28</sup> (warto na marginesie zaznaczyć, że przekształcenia tego biblijnego mitu dokona m.in. symbolizm – Charles van Lerberghe w cyklu, później muzycznie zinterpretowanym przez Gabriela Faurégo, *La Chanson d'Ève*, który nada Ewie jeszcze wyższą wartość istoty stworzonej przez Boga słowem i mogącej stwarzać tą samą drogą). Oniryczna geneza stworzenia kobiety – jak wnioskuje Nodier – sprawia, że z natury wykazuje ona skłonność do śnienia, marzenia oraz patronowania snom mężczyzny. Nie dziwi więc, że w najważniejszym opowiadaniu Nodiera osadzonym w konwencji snu postaci kobiece będą odgrywać zasadniczą rolę, choć nie tak monumentalną jak u Nerval'a.

W uproszczeniu można mówić o trzech najbardziej znaczących postaciach żeńskich, które dla każdego z narratorów częściowych historii opowiadania będą miały inne znaczenie. Pierwsza z nich – Lisidis, ukochana Lorenza, występuje jedynie na poziomie najbardziej rzeczywistym. I chociaż nie jest obecna w żadnym śnie (czy to śniącego sobowtóra Lorenza – Luciusa, czy Polemona), na początku opowiadania przedstawiono ją jako ochranianą przez ukochanego śniącą. Jednak na końcu, tuż po przebudzeniu z koszmaru zmęczonego Lorenza, młodzi małżonkowie zamieniają się rolami i pewniejszą strażniczką snów ma okazać się Lisidis. Rodzi się zatem pytanie, przed czym ma ona ochraniać swojego męża, czyżby ów najdoskonalszy stan ducha pełen niespodzianek mógł zagrozić śniącemu?

Nie tylko mógłby zagrozić, ale i doprowadzić do duchowej śmierci lub unicestwienia spowodowanego działaniem tajemniczej mocy podległej postaciom w nim występującym. Są nimi przede wszystkim makabryczne zjawy, demony, piekielne widma, gnomy (u Nerval'a w *Les nuits d'octobre* w wersji dobroczynnej), Aspiole, Psyle, Morfozy itd. Władzę nad nimi dzierżą jednak potężne czarownice, nieprzestające urzekać swoją urodą. Na szczególną uwagę zasługują dwie z nich – Myrte (pojawiająca się również w *Chimerach* Nerval'a) oraz wspomniana wcześniej Meroe<sup>29</sup>. Pozostawienie wcale niebłędного rozróżnienia tych dwóch postaci na dobrą i złą byłoby jednak pewnym niedomówieniem.

Niewolnica Luciusa, „piękna Myrte o jasnych włosach (...) zna zaklęcia jedyne, zwierzone jej przez ducha w tajemnych snach; krąży teraz jak cień (...), bie-

28 *Ibidem*, s. 164: „Adam lui-même dormait d'un sommeil envoyé de Dieu, quand Dieu lui donna une femme” [„W rzeczy samej to wtedy, gdy Adam spał snem zesłanym przez Boga, Bóg ofiarował mu kobietę” – tłum. M. S.].

29 Pierwowzorem dla postaci w opowiadaniu Nodiera jest Meroe ze *Złotego osła* Apulejusza. O literackich powinowactwach z antycznym dziełem będzie mowa także dalej.

gnie, śpiewając melodie odpędzające demony, i dotyka chwilami strun wędrownej harfy” (S, s. 68–69).

I jak dodaje narrator: „Zaznawałem w istocie wszystkich ułud snu; i cóż by się ze mną stało, gdyby nie harfa Myrte i jej głos tak czujny, gdy trzeba było mnie wydrzeć cierpieniom i jękowi nocy” (S, s. 69).

Jej rola jest zatem oczywista – jako niewolnica Luciusa i strażniczka snu swoją grą na harfie ma od pana odpędzać senne zjawy ze świata złych duchów. Zasady jej poddaństwa nie są jednak do końca wyjaśnione, a jej władza nad snami widocznie ograniczona, słabsza od mrocznej wdowy, pani demonów Meroe. Ostatni ze snów Luciusa przekształca się bowiem w niezwykle bolesny koszmar, w trakcie którego Myrte tańczy w pijanym orszaku radości oplatającym cierpiącego młodzieńca z Tesalii<sup>30</sup>. Prawdziwą królową, nekromantką i władczynią mrocznej, silniejszej części świata snów, do której należy również demon Smarra, jest właśnie Meroe. Mimo okrucieństwa i brutalnego traktowania śniących wciąż pozostaje w opisie narratora „majestatyczn[ą] jak boginie” (S, s. 73), „piękn[ą] Meroe” (S, s. 85), której „żadna kobieta nie dorównała nigdy urodą” (S, s. 73), potrafiącą odpowiadać uśmiechem, uszczęśliwiać zmarłych i kochać (por. S, 85).

Nie ulega zatem wątpliwości, że narratorzy Polemon i Lucius paradoksalnie większym ładunkiem emocjonalnym obdarzają w gruncie rzeczy nieszczęśliwą (być może z powodów swojego wdowieństwa) Meroe ubraną w białe szaty, a nie jak można by się spodziewać czarne<sup>31</sup>. Owa postać pełna sprzeczności – z jednej strony upiorna, z drugiej urokliwa; okrutna, przerażająca, a równocześnie wzbudzająca litość – może być zatem odczytana jako wariant przywoływanej już wątpliwości, którą później sformułuje Nerval – „*la sainte ou la fée*”, chimera lub demon, monstrum godne uwielbienia, ale wciąż monstrum. U Nodiera wybrzmiewa to nawet mocniej, mimo że kwestie możliwych doświadczeń mistycznych za wstawiennictwem kobiety nie są tak wyraźnie sygnalizowane, a już na pewno nie pełnią tak przełomowych, rewelatorskich funkcji w świadomości śniącego jak u Nerval. Aurelia – święta, bez skazy, doskonała, niebiańska istota (choć narrator swoje wizje nazywa na końcu opowiadania

30 Co więcej – tuż po przebudzeniu Lorenzo jednym tchem wymienia postaci, od których chce się uwolnić. Podaje wśród nich także Myrte, której wcześniej tak wiele zawdzięczał. Czy postać niebiańska może w chwili (rzekomej) śmierci rozgrzeszać słowami: „niech ci bogowie piekiel wybaczą” (S, 83)?

31 Symbolem wdowieństwa dla europejskiego czytelnika jest czerń, jednakże symbolem żałoby dla kultur Wschodu jest właśnie biel.

„zstąpieniem do piekieł”) – jest moralnym i estetycznym zaprzeczeniem królowej demonów i zmarłych Meroe posiadającej boską władzę panowania nad piekielnymi bytami. Mimo to mają wiele cech wspólnych. Działają i objawiają się tylko w snach; ich poznawanie jest stopniowe; mają moc wpływania na rzeczywistość materialną; stoją najwyżej w hierarchii bytów żeńskich sennego uniwersum (choć w innych porządkach: Aurelia w niebiańskim, Meroe – piekielnym); są naznaczone licznymi cierpieniami; władają śniącym mężczyzną (na różne sposoby: przez anielską dobroć lub piekielną moc) i równocześnie nie pozwalają sobą zawładnąć – wymykają się poetyckim aspiracjom narratorów, którzy dążą do okiełznania, podporządkowania sobie świata nierzeczywistego, a co za tym idzie i źródeł swojej inspiracji.

Meroe nie jest przykładem jednej z czarodziejek, których w późniejszej, różnorodnej twórczości Nerval (*Pandora*, *Sylwia*) nie brakuje. Nie jest tylko „wytworem pożądania, (...) [który – M. S.] wydaje się groźn[y], dlatego że pożądaniu towarzyszy lęk przed karą”<sup>32</sup> – jak definiuje Jean Starobinski. Jest bowiem działającym w przestrzeni onirycznej przeklętym, transcendentnym bóstwem sennym (tak też mówi o niej Polemon), władającym mężczyzną i upokarzającym go, uwłaczającym jego siłom i zamiarom. Symptomatyczne w tym kontekście staje się też odczytanie obu postaci biograficznie – z tego względu tytuł artykułu odnoszący się do bogiń snu (u) romantycznych twórców francuskich sygnalizuje istnienie formy wyjątkowej czci dla kobiety w życiu Nerval i Nodiera – w przypadku Nodiera: niczym nieograniczone uwielbienie dla istoty, natury kobiety (niektórzy historycy romantyzmu twierdzą, że darzył swoją córkę uczuciami więcej niż ojcowskimi); w przypadku Nerval: „upartej miłości”<sup>33</sup>, która jednocześnie uszczęśliwia i stopniowo wyniszcza pogrążonego w melancholii mężczyznę.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu:

de Nerval G., *Aurelia*, tłum. R. Engelking, [w:] G. de Nerval, *Śnienie i życie*, tłum. R. Engelking, T. Swoboda, Gdańsk 2012, s. 73–127.

Nodier Ch., *Smarra albo demony nocy*, [w:] Ch. Nodier, *Wróżka Okruchów i inne opowieści*, tłum. J. Guze, Warszawa 1979, s. 59–87.

32 J. Starobinski, *Czarodziejki*, tłum. T. Swoboda, M. Ochab, Gdańsk 2011, s. 11, *Biblioteka Mnemosyne*.

33 Por. J. Hartwig, *op. cit.*, s. 173.

## Literatura przedmiotu:

- Bénichou P., *L'école du désenchantement*, [w:] P. Bénichou, *Les romantismes français*, t. 4, Paris 2002.
- Blackburn S., *Oksfordzki słownik filozoficzny*, tłum. C. Cieśliński et al., Warszawa 2004.
- Claudon F. et al., *Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, muzyka*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1992.
- Hartwig J., *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972.
- de Nerval G., *Les Chimères*, [w:] G. de Nerval, *Œuvres*, t. 1, Paris 1974, *Bibliothèque de la Pléiade*.
- de Nerval G., *À Alexandre Dumas*, [w:] G. de Nerval, *Œuvres*, t. 1, Paris 1956, *Bibliothèque de la Pléiade*, s. 172–184.
- de Nerval G., *Les Poésies de Henri Heine*, [w:] G. de Nerval, *Œuvres*, t. 1, Paris 1974, *Bibliothèque de la Pléiade*, s. 1132.
- Nodier Ch., *De quelques phénomènes du sommeil*, [w:] Ch. Nodier, *Œuvres*, t. 5 (*Rêveries*), Paris 1832, s. 159–189.
- Pachet P., *Nerval et la perte du rêve*, „Poésie” 1986, nr 37, s. 135–146.
- Rimbaud A., *List do Demenygo*, [w:] A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, tłum. i posłowie A. Międzyrzecki, Kraków 1980, s. 228–230.
- Siwiec M., *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Kraków 1998.
- Starobinski J., *Czarodziejki*, tłum. T. Swoboda, M. Ochab, Gdańsk 2011, *Biblioteka Mnemosyne*.
- Sukiennicka M., „Smarra albo demony nocy” Charlesa Nodiera. *Zmierzch estetyki klasycystycznej?*, [w:] *Noce romantyków. Literatura – kultura – obyczaj*, red. D. Skiba, A. Rej, M. Ursel, Kraków 2015, s. 287–300.
- Szczukiewicz P., Olszewski J., *Podejście egzystencjalne w psychologii i psychoterapii – możliwości i ograniczenia*, „Horyzonty Psychologii” 2014, t. 4, s. 103–118.

## STRESZCZENIE

Artykuł stanowi komparatystyczną próbę ukazania nadzwyczajnej roli kobiety w onirycznej przestrzeni opowiadań Gérarda de Nerval *Aurelia* i Charlesa Nodiera *Smarra albo demony nocy*. Zestawienie cech wspólnych oraz zasadniczych różnic poetyk nocy francuskich romantyków, szczególnie dwóch poetów rozczarowanych (według terminologii zaproponowanej przez Paula Bénichou), odsłania niejednoznaczność funkcji postaci i wielopoziomą komplikację obrazowania niebiańskiej kobiety, która nosi znamiona demoniczności. Jak dowodzi autor, w wyniku tajemniczej bogini snów mężczyzna uwikłany w nie zawsze dobre senne uniwersum, mimo swoich poetyckich aspiracji do zawładnięcia tajemniczym światem wizji, okazuje się słaby, a za podjęte próby przeforsowania granic rzeczywistości spotyka go kara.

SŁOWA KLUCZOWE: romantyzm, oniryzm, Nerval, Nodier

## SUMMARY

**Gérard de Nerval's and Charles Nodier's goddesses of dreams**

The article is a comparative study of the woman's extraordinary role in the oneiric dimension of Gérard de Nerval's *Aurelia* and Charles Nodier's *Smarra, or the Demons of the Night*. The compiling of the similarities and differences in French poetics of the night (especially by the grace of the examples of *L'école du désenchantement* as Paul Bénichou invented it) reveals the ambiguities and complications of the celestial woman's image. The author claims that a man enslaved within the universe of dreams, despite his poetical aspirations in controlling the world of visions, seems to be weak and must be punished by goddess of dreams.

KEYWORDS: Romanticism, onirism, Nerval, Nodier



# Słodki koszmar Baudelaire'a i Norwida o kobietach

Patrycja Wojda

UNIwersytet Warszawski

<https://doi.org/10.12797/9788381382502.04>

Cypriana Norwida i Charles'a Baudelaire'a zestawia się już niemal tradycyjnie. Nie bez znaczenia pozostają kwestie chronologiczne (obaj urodzili się w 1821 roku) i względnie podobne doświadczenia poetów w rozwijającym się kapitalistycznym społeczeństwie w Paryżu czy też stale toczące się wokół nich dyskusje o ich przynależności do romantyzmu bądź modernizmu<sup>1</sup>. Podobieństw pomiędzy autorami znajdzie się jeszcze mnóstwo. Zaliczyć do nich można indywidualizm i przekonanie o własnym geniuszu, a także poczucie niezrozumienia przez współczesnych i porażki w konflikcie artysty ze światem filistrów. Oprócz wypowiedzi krytycznych wymownym świadectwem tego są zdjęcia, na których artyści przyjmują charakterystyczne pozy i przybierają podobne niezbyt entuzjastyczne miny (choć w przypadku Baudelaire'a tłumaczy się to melancolią). Ale istnieje również inna wspólna cecha. Mam na myśli problemy autorów z kobietami i kobiecością, w tym kłopoty zarówno w życiu osobistym, jak i powracające w kolejnych utworach bezskuteczne próby zdefiniowania w literaturze kobiecości.

Jednocześnie chciałabym podkreślić, że problematyka kobieca w tekstach Norwida i Baudelaire'a od dłuższego czasu stanowi osobny obszar badań<sup>2</sup>. Moim celem

---

1 Zob. np. M. Siwiec, *Ze stygmatem romantyzmu. O Norwidzie i Baudelaire z perspektywy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 195–214; eadem, *O kilku motywach u Norwida i Baudelaire'a*, „Studia Norwidiana” 2018, nr 36, s. 73–93; M. Kuziak, *Norwid i pejzaż nowoczesności. Wokół Paryża poety*, „Studia Norwidiana” 2014, nr 32, s. 61–81.

2 O Norwidzie zob. np. D. Wojtasińska, *O koncepcji kobiety „zupełnej” w pismach Cypriana Norwida*, Toruń 2016; M. Inglot, *Norwidowskie obrachunki z romantycznym stereotypem kobiety*, „Przekrój” 1983, nr 1978, s. 8–9; Y. Anisimovets, *Postacie kobiet w obrazkach i rysunkach Cypriana Kamila Norwi-*

nie jest rewizja obrazów kobiecości czy ich uzupełnienie, a jedynie przedstawienie ambiwalencji ujęcia obrazu kobiety w konkretnych lirycznych tekstach literackich. Analiza *Snu i Idealu* pozwoli mi na pokazanie, jak w tych wierszach funkcjonują wizje kobiecości charakteryzowane przez wcześniejszych badaczy. W takiej estetycznej egzemplifikacji ujawniają się subtelności, jak twierdzą, nie zawsze łatwo rozpoznawalne w szerzej zakrojonych studiach (obejmujących zarówno twórczość *stricte* poetycką, jak i teksty prozą, listy itp.).

Lektura wybranych tekstów obu autorów – w przypadku Norwida np. noweli *Stygmat*, dramatu *Pierścień Wielkiej Damy*, prozy *Białe kwiaty*, listów do Marii Trębickiej czy Joanny Kuczyńskiej, a u Baudelaire'a chociażby rozdziału o kobietach w *Malarzu życia nowoczesnego*, niektórych poematów prozą z *Paryskiego spleenu* czy sentencji z *Dzienników intymnych* – pozwala zauważyć, że kwestia kobiecości jest w nich nieustannie poruszana. Warto dodać, że wątki kobiece pojawiają się w dziełach obu autorów jakby mimochodem przy rozmaitych okazjach i zazwyczaj obarczone zostają negatywnym ładunkiem emocjonalnym. W korespondencji do Joanny Kuczyńskiej Norwid nie waha się wygłosić moralizatorskich uwag o zadaniach młodej kobiety w świecie małżeńskich konwenansów<sup>3</sup>, a we wstępie do *Białych kwiatów* poświęca temu jeden akapit, którego konkluzja brzmi: „(...) literatura nasza nie określiła jeszcze ani jednego skończonego typu kobiety”<sup>4</sup>. Baudelaire natomiast w rozdziale X swojego studium na temat różnych zjawisk w nowoczesnym mieście opisuje kobietę obok dandysa, żołnierza, pojazdów i uroczystości<sup>5</sup>. Z kolei złość na George Sand staje się pretekstem do wygłoszenia sądów o innych kobietach: „Babsko Sand (...) w swych rozważaniach moralnych objawia tę samą głębię sądów i delikatność uczuć, co stróżki i utrzymanki”<sup>6</sup>.

---

da,[w:] „Gorsza” kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa, red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008, s. 147–163. W przypadku Baudelaire’a: T. Bassim, *La femme dans l’oeuvre de Baudelaire*, Neuchâtel 1974.

3 „Najstarsza córka Pani powinna się strzec estetyzmu w sądach swoich (...). Młodsza córka Pani powinna się strzec mężów, tak jak pierwsza kochanków. Jej dopiero mąż może być za-szczęśliwym, będąc już mężem, jeśli ona nie pomyśli pierwszej o tym, aby to był umysł nie tylko na domowym życiu ograniczony”. C. Norwid, *List do Joanny Kuczyńskiej z II poł. września 1862 roku*, [w:] i d e m, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomułicki, t. 9, Warszawa 1971–1976, s. 58.

4 C. Norwid, *Białe kwiaty*, [w:] i d e m, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomułicki, t. 6..., s. 189.

5 Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] i d e m, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 309–346.

6 Ch. Baudelaire, *Moje serce obnażone*, [w:] i d e m, *Sztuczne raje*, tłum. R. Engelking, Gdańsk 2009, s. 379.

Nie da się zaprzeczyć, że kwestia kobieca nieustannie powraca w pismach obu autorów, mimo że teksty same w sobie nie są skupione na kobiecie czy jej funkcji w społeczeństwie<sup>7</sup>. Symptomatyczne wydają mi się stale obecne ironia, złość i rozczarowanie, towarzyszące refleksji nad rolą kobiety i znaczeniem kobiecości w ich życiu. Przywodzi mi to na myśl koszmar, z którego żaden z poetów nie może się wybudzić. Co ciekawe, obaj w pewien sposób przyznają się do tego natrętnego koszmara. Norwid swoje niepokoje związane z kobietami zamyka w wierszu o znaczącym tytule *Sen*, a Baudelaire o podobnych rozterkach pisze w wierszu *Ideal*. Zestawię te dwa utwory pod kątem motywu kobiecego.

Przed przystąpieniem do analizy wiersza Norwida warto nakreślić jeszcze ważne w moim odczuciu tło Norwidowskich poszukiwań „kobiety zupełnej”. W prywatnej korespondencji do Marii Trębickiej poeta zauważa: „są czasy, w których kobiecie z upełnej trzeba by pójść za pięciu ludzi za męż, dlatego iż każdy z tych pięciu jest tylko jedną piątą człowieka”<sup>8</sup>, a we *Wstępie do Pierścienia Wielkiej Damy*: „nie ma tam [w literaturze – P. W.], mówię, kobiet istotnych i całych: (...). Telimena (może najzupełniejsza jako utwór artystyczny!) nie jest dość transcendentalną”<sup>9</sup>. Określenia „kobiety zupełnej” pojawiają się jeszcze w liście do Trębickiej z 1856 roku i w *Białych kwiatach*. Poeta w swoich pismach skarży się na brak takiej kobiety zarówno w polskim społeczeństwie drugiej połowy XIX wieku, jak i w polskiej literaturze. Co więcej – z jego utworów można wywnioskować, że obwinia on polską literaturę o kreowanie fantazmatycznych wzorców nieprzystających do rzeczywistości, co w konsekwencji prowadzi do utwierdzania się kobiet w bierności, braku silnej woli i indywidualizmu<sup>10</sup>. W polskim romantyzmie ze względu na sytuację poli-

7 Wyjątkiem zasługującym na wzmiankę jest poemat Norwida *Assunta*, którego tytułowa bohaterka – piękna i niema dziewczyna, spoglądając ku niebu, przełamuje stereotyp kobiecej pokorności i „wyraża w ten sposób nowego typu dumę «człowieczą»”. Por. W. Rzońca, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2014, s. 243.

8 C. Norwid, *List do Marii Trębickiej z 20 października 1853 roku*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, t. 8..., s. 197.

9 C. Norwid, *Pierścień Wielkiej Damy, czyli Ex-machina Durejko*, oprac. S. Świontek, Wrocław 1990, s. 9, BN I 274.

10 Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest wzrost liczby „dobrych i przyzwoitych małżeństw”, opartych głównie na interesie i kontrakcie, o czym Norwid pisze m.in. w opowiadaniu *Archeologia*. Poeta zaznacza w nim, że prawdziwe małżeństwo składa się z dwojga równych sobie ludzi, a kobieta ma prawo i obowiązek zabierać głos w dyskusjach społeczno-politycznych, czyli sferze postrzeganej dotychczas jako domena mężczyzny. Więcej na ten temat pisała Anna Krasuska. Por. e a d e m, *Poglądy Cypriana Norwida na temat małżeństwa*, [w:] *Życie codzienne romantyków*, red. O. Kryszowski, T. Jędrzejewski, Warszawa 2017, s. 165–176.

tyczną mile widziany był przecież obraz Polki patriotki, matki, żony poświęcającej się sprawom ojczyzny. Na drugim biegunie sytuował się wizerunek muzy, anioła, ucieleśnienia ideału. Gdzieś pomiędzy Norwid dostrzegał jeszcze trzeci typ, tj. typ damy salonowej – niestałej kokietki oderwanej od spraw codziennych i pławiącej się w blichtrze i pochwałach<sup>11</sup>. Żaden z nich nie satysfakcjonował poety, przeciwnie – wszystkie te wzorce wydawały mu się jednowymiarowe i bierne. Zwłaszcza stanowczo krytykował lwice salonowe, choć te ostatnie musiały być pocie bliskie, zważywszy na jego kontakty z elitą towarzyską Warszawy czy Paryża albo też na nieodwzajemnioną miłość do jednej z dam – Marii Kalergis. Nie można jednak interpretować tekstów Norwida wyłącznie przez pryzmat doświadczeń osobistych. Jako bacznego obserwatora przemian zachodzących w XIX wieku nie pozostawał bowiem obojętny na coraz silniejsze głosy emancypacyjne<sup>12</sup>. Norwida nie satysfakcjonowały wizerunki kobiet upowszechnione przez literaturę, a jako literat, a przy tym krytyk rzeczywistości, czuł się w obowiązku stworzyć nowy model, który – przeniesiony z kart literatury – sprawdziłby się również w życiu społecznym. Tym modelem miała być właśnie „kobieta zupełna”.

Czym – a właściwie: kim miałyby być owa „kobieta zupełna”? Myślę, że pewien klucz do zrozumienia kryje się w przywołanym przeze mnie wierszu *Sen*. Szczególnego znaczenia nabiera już nadanie utworowi konwencji upoetyzowanego majaku sennego („Miałem sen, nie wiem, o ile bezsenny?”<sup>13</sup>), co – biorąc pod uwagę fakt, że dla Norwida Biblia stanowi najistotniejsze źródło inspiracji i wiedzy o świecie – należałoby powiązać ze starotestamentalną wizyjnością. Tym samym z jednej strony można potraktować wiersz jako objawioną podczas snu wykładnię na temat „kobiet zupełnej”<sup>14</sup>, z drugiej zaś trzeba przyjąć, że „kobieta zupełna” należy do domeny snu i wraz z przebudzeniem podmiotu lirycznego przestaje istnieć.

11 Por. D. Wojtasińska, *op. cit.*, s. 44–45.

12 Dowodem zainteresowania Norwida „sprawą kobiecą” jest krótki szkic *Emancypacja kobiet* napisany pod koniec życia (1882).

13 C. Norwid, *Sen*, [w:] *idem, Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomułicki, t. 1..., s. 245.

14 W tym miejscu warto zwrócić uwagę na znaczenie, jakie romantycy przypisywali snom, a przede wszystkim na ich wartości poznawcze: „(...) owa wewnętrzna aktywność umysłu, do której należy śnienie, odsłania z jednej strony niedostępne na innych drogach poznania wnętrze istoty ludzkiej, z drugiej – niepoznawalne inaczej wnętrze wszechświata; najgłębszy ośrodek ludzkiego «ja» – i najgłębszą istotę wszechrzeczy, «tajemnice wewnętrznej istności człowieka» – i tajemnice praw rządzących bytem, naturą, kosmosem”. Por. D. Dąbek, *Sen (Marzenie senne)*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Ba-chórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 869, *Vademecum Polonisty*.

W utworze przedstawione zostają ostatnie chwile dwóch żołnierzy, którzy tuż przed śmiercią marzą o kobiecie. Ważne jest jednak, że robią to w odmienny sposób. Różnicę w ich myśleniu Norwid podkreśla przez kontrastujące ze sobą pozycje. Pierwszy z nich („ten, co od wschodu”) patrzy w niebo. Śniący obserwator zauważa na jego twarzy wyraźną tkliwość:

On mąż, obliczem całem w niebo wryty,  
Jak gdy się człowiek zakocha, zapatrzy  
I zaprzepaści się w coś... w twarz kobiety,  
(w. 9–11)

Postawy żołnierza dopełnia jeszcze „spowiadanie nieba”, „walka z przestworami” i przedśmiertne zawołanie: „Ziemi!”. Sytuacja wydaje się typowa: ranny, prawdopodobnie młody mężczyzna czeka na śmierć ze złością, rozgoryczeniem. „Spowiadanie nieba” kojarzy się ze złorzeczeniem na wyroki losu – nadchodząca śmierć właśnie pokrzyżowała jego plany, być może związane z życiem rodzinnym. Mężczyzna wie, że nie zobaczy już swojej ukochanej kobiety, nie spędzi reszty życia u jej boku, nie nacieszy się ciepłem ogniska domowego. Dlatego do ostatniej chwili próbuje pozostać na ziemi wśród żyjących i jeszcze w konwulsyjnym spazmie wykrzykuje swoje pragnienie.

Postawa drugiego żołnierza („człeka od zachodu”) przedstawia się inaczej. Leży on w kałuży krwi zwrócony twarzą do ziemi. Nie widać u niego jednak żadnego niepokoju czy próby opóźnienia śmierci. Wręcz przeciwnie – podmiot liryczny porównuje go z człowiekiem zaczytanym w pasjonującej książce. Bez wątpienia na uwagę zasługuje spostrzeżenie obserwatora, że tą przedśmiertną lekturą miałyby być *Boska komedia*:

Jeśli to Dante był, to niebo w tomie  
Książki, a w mózgu swym miał Beatricze,  
Zaprzepaszczając się coraz to głębiej,  
(w. 30–32)

Nieprzypadkowo też wraz z ostatnim tchnieniem umierającego wydobywa się krzyk: „Nieba!”. Wydaje się, że mężczyzna myśli już o swojej wędrowni w zaświa-

tach, a nawet sprawia wrażenie zadowolonego z tego, co go czeka za chwilę. Ale to nie samo zakończenie życia napawa go radością – żołnierza cieszy perspektywa odkrywania przestrzeni pozaziemskich, bo wierzy, że wszelkie mroki będzie przed nim rozpraszać Beatrycze – piękna i doskonała istota niebiańska.

Dlaczego zwracam uwagę na postawy dwóch mężczyzn leżących na polu bitwy? Bo obaj marzą o kobiecie doskonałej. Pierwszy z nich wierzy, że wzorem kobiety idealnej jest jego ukochana – czyli żona, matka jego dzieci, mówiąc dobitniej: „kobieta z krwi i kości”. Ta kobieta jest w stanie zaspokoić jego ludzkie pragnienia, takie jak miłość, potrzeba stabilizacji, chęć założenia rodziny. Dlatego za wszelką cenę próbuje przeżyć. Drugi żołnierz sądzi, że kobieta doskonała istnieje dopiero w zaświatach. To muza inspirująca poetów i myślicieli, piękna i zachwycająca, ale nieuchwytna i niematerialna. Mężczyzna liczy na jej opiekę na niepewnej i ciemnej drodze do nieba, stąd jego spokój tuż przed śmiercią. Warto jednak podkreślić, że Norwid nie faworyzuje żadnego z tych wyobrażonych wizerunków kobiet – oba przedstawia jako niepełne i jednowymiarowe – pierwsza kobieta reprezentuje przecież sferę *profanum*, druga należy do przestrzeni *sacrum*. Według Norwida kobieta zupełna nie jest równoznaczna z kobietą doskonałą, ale ją przewyższa, właśnie dlatego że łączy w sobie te dwa porządki. Aktywnie realizuje się w życiu codziennym, ale też kryje w sobie pierwiastek boski, który poeta utożsamia z intelektem, zdolnością do rozumienia, odczuwania i z jakąś tajemnicą:

Norwid pragnął, by kobiety były „istotne i całe”, „zupełne”, czyli chciał, aby były one osobami aktywnie uczestniczącymi w życiu społecznym, politycznym, kulturalnym, mądrymi, świadomymi swoich przymiotów intelektualnych i duchowych. Jednocześnie cenił te cechy, które – w tradycyjnym ujęciu – są przypisywane kobietom: łagodność charakteru (co nie znaczy – bierność i ustępliwość!), opiekuńczość i troskę o najbliższych<sup>15</sup>.

A ponieważ w żadnej z kobiet wyobrażonych przez żołnierzy nie przenikały się sfery *sacrum* i *profanum*, a wartości duchowe i intelekt nie szły u nich w parze z przymiotami ciała, los obu mężczyzn został przypieczętowany. Obaj umarli – choć pierwszy bardziej rozgoryczony, a drugi spokojny tylko przez swoją naiwność.

---

<sup>15</sup> D. Wojtasińska, *op. cit.*, s. 152.

Kontrapunktem dla polskiego poety i jego postrzegania kobiecości naturalnie jest Charles Baudelaire. Francuski artysta również nieustannie próbuje zgłębić istotę kobiecości. W *Racach* ujawnia się dystans dzielący poetę od kobiety: „Kobiety Kochamy tym mocniej, im bardziej są nam obce”<sup>16</sup>. W innych tekstach ten rozdźwięk się nie zmniejsza, czego przykładem może być sentencja z projektowanej noweli *Kochanka dziewicą*: „Kochamy te kobiety, którym nie możemy dać rozkoszy”<sup>17</sup>. Pozwolę sobie też zacytować fragment z *Paryskiego spleenu* z tekstu o znamiennej tytule *Dzikuska i kobieciątko*: „Cóż mogą dla mnie znaczyć te wszystkie przeciągłe westchnienia, wznoszące twą wonną pierś, krzepka kokietko? Cała ta wyniesiona z książek afektacja (...)?”<sup>18</sup>.

Ale na dystansie czy niechęci się nie kończy. U Baudelaire'a kobieta budzi wstręt. Nie powinniśmy się dziwić, gdy poeta znany z zamiłowania do prowokacji obyczajowej idzie o krok dalej i pisze: „Kobieta jest naturalna, to znaczy obrzydliwa. Kiedy jest głodna – chce jeść. Spragniona – chce pić. W czasie rui chce, żeby ją pieprzyć. Też mi zasługa!”<sup>19</sup>. Taki opis wulgaryzuje kobietę i sprowadza ją tylko do potrzeb fizjologicznych. W *Dziennikach intymnych* nie jest to zresztą jedyna uwaga tego typu. Poeta pisze: „Zawsze mnie dziwiło, że kobiety wpuszcza się do kościoła. O czym mogą rozmawiać z Bogiem?” i dalej: „Kobieta nie oddziela duszy od ciała. Upraszcza jak zwierzęta. Dlatego że ma jedynie ciało, rzekłby ironista”<sup>20</sup>. Przy tych słowach trywializacja sięga zenitu – pisarz nie tylko zrównuje kobietę z biologią, ale pozbawia ją pierwiastka duchowego. Sam Baudelaire nie próbuje też w żaden sposób się usprawiedliwić. Gdy jego matka stara się w tekstach syna uchwycić choć cień pozytywnych wrażeń związanych z kobietami, poeta niemal natychmiast karcii ją słowami: „Przykro mi, że muszę cię pozbawić złudzeń (...). Moim zdaniem nigdy nie wyrażano się o kobietach gorzej, niż ja mówię o nich w artykule (...)”<sup>21</sup>.

Baudelaire'owskie sentencje o kobietach można mnożyć. Istotne jest, że o kobietach poeta mówi w zasadzie tylko źle – z ironią, przekąsem, zniechęceniem, rozczar-

16 Ch. Baudelaire, *Race*, [w:] idem, *Sztuczne raje...*, s. 345.

17 Idem, *[Spisy tytułów i projekty powieści i nowel]*, [w:] idem, *Sztuczne raje...*, s. 335.

18 Idem, *Paryski spleen*, [w:] idem, *Sztuczne raje...*, s. 183.

19 Idem, *Moje serce obnażone*, [w:] idem, *Sztuczne raje...*, s. 370.

20 *Ibidem*, s. 387–388.

21 Chodzi o rozdział poświęcony kobiecie w *Malarzu życia nowoczesnego*. Okoliczności wymiany zdań między poetą a jego matką przybliży Claude Pichois. Por. idem, przypis do: Ch. Baudelaire, *Malarz...*, s. 567–568.

rowaniem. Dzieje się tak dlatego, że obserwowane przez niego przedstawicielki płci żeńskiej przystają do płytkich i jednowymiarowych wizerunków promowanych przez ówczesną sztukę. Jednak stałe powracanie do wątku kobiecości sugeruje, że Baudelaire poszukiwał kobiety. Nasuwają się tylko pytania: jakiej? I gdzie mógłby ją znaleźć?

Warto zauważyć, że w przywołanych przeze mnie cytatach Baudelaire mówi źle nie o wszystkich kobietach, ale tylko o tych „naturalnych”<sup>22</sup>. Znany jest fakt, że Baudelaire ponad naturę wyżej cenił sztuczność, a w przypadku interpretacji większości jego tekstów dandyzm staje się słowem kluczem. Jak sam pisze w *Malarzu życia nowoczesnego*: „modę należy (...) uważać za objaw upodobania do ideału”<sup>23</sup>. Stąd więc jego zamiłowanie do strojów, makijażu, ale też do gry opartej na uwodzeniu spojrzeniem, gestem czy chodem. Ciekawostką jest, że poeta stworzył katalog „czarujących minek gwarantujących piękno”, a do nich zaliczył m.in. minkę niezwykle skupioną, bezwstydną, upartą czy kocia<sup>24</sup>. Mało kto wie też, że Baudelaire planował napisać *Katechizm kobiety kochanej* – książkę, w której miał zebrać zestaw kobiecych cech fizjonomicznych zdolnych definitywnie zadowolić tego czy owego mężczyznę<sup>25</sup>.

Dlatego też nie od rzeczy będzie przywołanie sonetu z *Kwiatów zła* pt. *Ideał* (w tłumaczeniu Antoniego Langego<sup>26</sup>). W pierwszych dwóch strofach poeta krytykuje obowiązujące ówczesnie kanony kobiecej urody, a wśród nich: „piękności winietkowych roje (...) z nóżkami do ciżemek, z twarzą bladej cery”<sup>27</sup> czy silnie eksponowane wówczas w malarstwie „suchotnic szczebiotliwe stada”, co notabene stanowi przytyk skierowany w stronę romantycznego malarza Gavarniego. Natomiast w trzeciej i czwartej zwrotce pojawia się już wizerunek kobiety pożądanej:

22 Ciekawe jest spostrzeżenie Roberta Calassa, który wiąże naturalność kobiety z brakiem spleenu: „(...) mylący wygląd natury płynie z jej umiejętności pomijania spleenu, który przecież z niej bierze początek. Dlatego kobietę – zastępującą tu naturę – oskarża przede wszystkim o to, że brak jej zasadniczego elementu: melancholii”. R. Calasso, *Pawilon Baudelaire’a*, tłum. S. Kasprzysiak, E. Olechnowicz, Warszawa 2017, s. 73.

23 Ch. Baudelaire, *Malarz...*, s. 339.

24 Por. idem, *Race...*, s. 351.

25 Baudelaire wspomina o tym w swoim szkicu z 1846 roku *Wybór pocieszających maksym o miłości*. Z kolei Claude Pichois w przypisie do tego nawiązania wymienia wydania tekstów innych autorów (m.in. Champfleury’ego czy Banville’a), a na okładkach ich książek widnieje informacja o planowanym tekście Baudelaire’a, zapowiadany jako „powieść psychologiczna o nowoczesnej miłości”. Por. C. Pichois, przypis do: Ch. Baudelaire, *Wybór pocieszających maksym o miłości*, [w:] idem, *Sztuczne raje...*, s. 528.

26 Zbiór wierszy Baudelaire’a, *Les Fleurs du Mal*, który w Polsce jest znany pod tytułem *Kwiaty zła*, został przez Langego przetłumaczony jako *Kwiaty grzechu*.

27 Ch. Baudelaire, *Ideał*, [w:] idem, *Kwiaty grzechu*, tłum. Adam M-ski, A. Lange, Warszawa 1894, s. 37.

Otchłani mego serca ciebie trzeba, ciebie,  
Lady Makbet, kobieto z potęgą zbrodniczą,  
Śnie Eschyla — zrodzony na północnej glebie!  
Lub ciebie, Nox, o córo Michała-Anioła,  
Co śpisz w milczeniu świętym — z twarzą tajemniczą,  
Kutą rylcem genialnym u tytanów czoła!

(w. 9–14)

Tytułowy ideał można więc opisać za pomocą określenia *femme fatale* – kobiety kojarzącej się podmiotowi lirycznemu ze złem, nocą, ale przede wszystkim, co warto podkreślić – ze sztuką. Lady Makbet to przecież bohaterka tragedii napisanej przez Szekspira, czyli najsłynniejszego dramaturga w dziejach. Powiązanie jej z najsłynniejszym tragikiem w starożytnej Grecji, autorem *Orestei*, jeszcze ją nobilituje. A Nox, czyli bogini nocy, jest postacią wyrzeźbioną na nagrobku Medyceuszy przez Michała Anioła – geniusza rzeźby i malarstwa. Doskonałość tych kobiet zostaje też wzbogacana przez spotęgowane do granic możliwości przymioty intelektualne. Według francuskiego oryginału Lady Makbet to „potężna dusza zbrodni” (*„âme puissante au crime”*) ciesząca się walorami erotycznymi, które w dosłownym tłumaczeniu opisywane byłyby tak: „lub ty Nox, (...) / która ulegle wyginasz się w dziwnej pozie, / tve wdzięki rzeźbione ustami tytanów” (*„Ou bien toi, grande Nuit (...) / Qui tors paisiblement dans une pose étrange / Tes appas façonnés aux bouches des Titans!”*)<sup>28</sup>. Ale nawet w polskim przekładzie, choć w nieco mniejszym stopniu, z fragmentu wybrzmiewa fascynacja twarzą kobiecą, a tajemniczość i milczenie przywołują tęsknotę za pięknem ponadnaturalnym.

Motyw rzeźby w wierszu *Ideał* przywodzi na myśl jeden z epizodów w życiu Baudelaire’a – niejednoznaczną relację miłosną z Apolonią Sabatier, damą z półświatka, luksusową kurtyzaną, która stała się modelką głośno komentowanej rzeźby Clésingera z 1847 pt. *Kobieta ukąszona przez węża*, a przedstawiającej „to, co *par excellence* nie nadaje się do publicznego pokazywania: kobiecy orgazm”<sup>29</sup>. Warto przypomnieć, że to właśnie madame Sabatier stała się muzą poety i to jej Baudelaire zadedykował sześć sonetów w cyklu *Kwiaty zła*<sup>30</sup>. Wiersze te niewątpliwie wskazują

<sup>28</sup> Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris 1925, s. 30.

<sup>29</sup> R. Calasso, *op. cit.*, s. 73.

<sup>30</sup> Przez półtora roku Baudelaire przysyłał pani Sabatier pełne uwielbienia, choć niepodpisane listy, do których dołączał kolejne wiersze (m.in. *Do tej, co zbyt wesółą*). Calasso zauważa, że relacja być może

na fascynację Baudelaire'a zewnętrznym pięknem i tajemniczą aurą kurtyzany, a listy adresowane do Sabatier sugerują, że Baudelaire odbierał relację z nią jako bliskość z ideałem i boskością, związaną zarazem ze sferą sztuki i *sacrum* – nazywał ją „Boginią” i pisał: „Pani jest czymś więcej niż wymarzonym i ukochanym obrazem, Pani jest moim z a b o b o n e m [rozstrzelenie – P. W.]”, a na końcu pozdrawia słowami: „(...) z nabożeństwem całuję Pani dłoń”<sup>31</sup>.

Niestety, ten ideał istnieje tylko w sztuce i rodzi się ze snu artysty. Aby mogła powstać genialna Lady Makbet, najpierw Ajschylosowi musiały się przyśnić boginie zemsty wymierzające sprawiedliwość Orestesowi. I tak – gdy Baudelaire'owi udaje się spełnić jeden ze swoich snów i doprowadzić do miłosnego zjednoczenia z madame Sabatier, zachwyt przemija i Baudelaire może już tylko skonstatować w liście do swojej już tylko byłej muzy: „(...) kilka dni temu byłeś bóstwem, a to takie wygodne, takie piękne i nienaruszalne. Teraz jesteś kobietą”<sup>32</sup>.

Lektura dwóch mniej popularnych i znanych tekstów Norwida i Baudelaire'a pozwala na ujawnienie pewnych napięć (krytycyzmu i fascynacji) autorów wokół kwestii kobiecości, umykających często w panoramicznych ujęciach ich twórczości. Można by powiedzieć, że obu poetów dręczyły koszmary o niespełnieniu i rozczarowanie dominującymi w literaturze, sztuce i w społeczeństwie XIX wieku wizerunkami kobiet. Obaj krytykowali funkcjonujące w kulturze wzorce kobiecości, a zarazem poszukiwali – co akcentowałam w tym artykule – nowego modelu kobiety, zdolnej zaspokoić ich oczekiwania. Ale pod tym względem bardzo się od siebie różnili. Norwid próbował znaleźć kobietę zupełną (łączącą w sobie wymiary *sacrum* i *profanum*), Baudelaire – idealną (nieludzko piękną i pociągającą swoją nienaturalnością). Niestety – zarówno w przypadku pierwszego, jak i drugiego poety – wymarzona doskonałość kobieca musiała pozostać zamknięta w sztucznych posągach i w sferze majaków sennych. Koszmar realnych przeżyć zaprawiony został więc (aż i jedynie) estetyczną słodyczą.

---

pozostałaby na poziomie platonicznym, gdyby nie wpływy kurtyzany mogące przysporzyć poecie stronników w trakcie procesu nad *Kwiatami zła*. Por. *ibidem*, s. 69–75.

31 Ch. Baudelaire, *List do Apollonie Sabatier z 18 sierpnia 1857*, [w:] *idem, Listy, Biedna Belgia! Teatr*, tłum. R. Engelking, Gdańsk 2015, s. 227–229.

32 Ch. Baudelaire, *List do Apollonie Sabatier z 31 sierpnia 1857*, [w:] *idem, Listy, Biedna Belgia! Teatr...*, s. 230.

## BIBLIOGRAFIA

## Literatura podmiotu:

- Baudelaire Ch., *Kwiaty grzechu*, tłum. A. Lange, Warszawa 1894.  
Baudelaire Ch., *Listy, Biedna Belgia! Teatr*, tłum. R. Engelking, Gdańsk 2015.  
Baudelaire Ch., *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000.  
Baudelaire Ch., *Sztuczne raje*, tłum. R. Engelking, Gdańsk 2009.  
Norwid C., *Pierścień Wielkiej Damy, czyli Ex-machina Durejko*, oprac. S. Świontek, Wrocław 1990, BN I 274.  
Norwid C., *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomułicki, t. 1, 6, 8, Warszawa 1971–1976.

## Literatura przedmiotu:

- Anisimovets Y., *Postacie kobiet w obrazkach i rysunkach Cypriana Kamila Norwida*, [w:] „Gorsza” kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa, red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008, s. 147–163.  
Bassim T., *La femme dans l'oeuvre de Baudelaire*, Neuchâtel 1974.  
Calasso R., *Pawilon Baudelaire'a*, tłum. S. Kasprzyśiak, E. Olechnowicz, Warszawa 2017.  
Inglot M., *Norwidowskie obrachunki z romantycznym stereotypem kobiety*, „Przekrój” 1983, nr 1978, s. 8–9.  
Krasuska A., *Poglądy Cypriana Norwida na temat małżeństwa*, [w:] *Życie codzienne romantyków*, red. O. Krykowski, T. Jędrzejewski, Warszawa 2017, s. 165–176.  
Kuziak M., *Norwid i pejzaż nowoczesności. Wokół Paryża poety*, „Studia Norwidiana” 2014, nr 32, s. 61–81.  
Rzońca W., *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2014.  
Siwiec M., *O kilku motywach u Norwida i Baudelaire'a*, „Studia Norwidiana” 2018, nr 36, s. 73–93, <http://dx.doi.org/10.18290/sn.2018.36-3>.  
Siwiec M., *Ze stygmatem romantyzmu. O Norwidzie i Baudelaire'ze z perspektywy nowoczesności*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 195–214.  
*Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, *Vademecum Polonisty*.  
Wojtasińska D., *O koncepcji kobiety „zupełnej” w pismach Cypriana Norwida*, Toruń 2016.

## STRESZCZENIE

Tekst traktuje o problemach z definiowaniem kobiecości przez dwóch poetów: Cypriana Norwida i Charles'a Baudelaire'a. Podejmuję w moim artykule próbę nakreślenia kontekstu kulturowego i przywołania wątków osobistych, które uważam za istotne dla stworzenia modelu kobiety pożądanej przez artystów. Na podstawie dwóch utworów – *Snu* Norwida i *Idealu* Baudelaire'a staram się ukazać napięcia i różnice ujawniające się w poszukiwaniach kobiety idealnej. W przypadku polskie-

go twórcy pełnię kobiecości realizuje kobieta „zupełna”, łącząca w sobie doczesność i wieczność. Dla francuskiego pisarza kobietę idealną reprezentuje *femme fatale* związana przede wszystkim ze światem sztuki. Oba wyobrażone typy kobiet pozostają jednak domeną marzenia.

SŁOWA KLUCZOWE: kobieta zupełna, kobieta naturalna, *femme fatale*

## SUMMARY

### **A sweet nightmare of Baudelaire and Norwid about women**

The paper deals with problems of two poets with defining femininity, namely Cyprian Norwid and Charles Baudelaire. I attempt to outline the cultural context and recall personal threads which I consider important for them in creating a model of a desired woman. I base on two poems – Norwid's *The Dream* [*Sen*] and Baudelaire's *The Ideal* [*L'Idéal*] and I try to demonstrate the tensions and differences revealed during the search for the perfect woman. In the case of the Polish artist, the fullness of femininity is realized by the “whole” woman combining temporality and eternity. For the French writer, a perfect woman is represented by *femme fatale* connected primarily with art. However, both imagined types of women remain the domain of dreams.

KEYWORDS: whole woman, natural woman, *femme fatale*

# Między marzeniem a złowrogą wizją – sen bohaterki *Swietłany* Wasilija Żukowskiego

Joanna Stocka

UNIwersytet Warszawski

<https://doi.org/10.12797/9788381382502.05>

<https://orcid.org/0000-0002-0925-3886>

*Lenora* Gottfrieda Augusta Bürgera, opublikowana w 1774 roku, wzbudziła ogromne zainteresowanie w środowisku literackim. Historia o kobiecie porwanej przez zmarłego kochanka, mająca źródło w gminnych opowieściach, inspirowała wielu pisarzy. Niektórzy podjęli się tłumaczenia ballady Bürgera – próbowali wiernie przełożyć oryginał bądź go naśladować – np. William Taylor, Antoni Edward Odyniec czy Krystyn Lach Szyrma<sup>1</sup>. Inni zaś w swoich utworach powoływali się na znane im ludowe pieśni – Adam Mickiewicz w przypisie do swojej *Ucieczki* wspominał o „piosnce, którą niegdyś słyszał w Litwie śpiewaną po polsku”<sup>2</sup>, Stefan Witwicki objaśniał natomiast, że jego *Wieczór św. Andrzeja* ma źródło w pieśni ukraińskiej<sup>3</sup>. Pisarz, oskarżany o plagiat *Swietłany* Wasilija Żukowskiego, tłumaczył się tym, że obaj opracowali literacko to samo źródło – właśnie ludową opowieść<sup>4</sup>.

---

1 Por. W. Taylor, *Lenora*, [w:] O. F. Emerson, *The Earliest English Translations of Bürger's Lenore. A Study in English and German Romanticism*, Cleveland 1915, s. 79–85; A. E. Odyniec, *Lenora. Ballada z Bürgera*, [w:] idem, *Tłumaczenia Antoniego Edwarda Odyńca*, t. 5, Wilno 1843, s. 87–100; K. Lach Szyrma, *Kamilla i Leon. Naśladowanie Leonory Bürgera*, „Pamiętnik Naukowy Służący za Ciąg Dalszy Ćwiczeń Naukowych. Oddział Literatury” 1819, t. 1, s. 358–366. Szczegółowe informacje o recepcji utworu podają Leszek Libera i Paweł Pluta. Por. L. Libera, *Gottfried August Bürger – autor „Lenory”*, Białystok 2016; P. Pluta, *Polska ballada gotycka*, Warszawa 2017.

2 A. Mickiewicz, *Ucieczka*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzeński, Warszawa 1998, s. 335.

3 S. Witwicki, *Wieczór św. Andrzeja*, [w:] idem, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 115.

4 Por. idem, *Odpowiedź na zarzut uczyniony przez Panów Wydawców „Dziennika Warszawskiego”, „Rozmaitości Warszawskie”* 1825, nr 34, s. 268–269.

Sam Żukowski, który często czerpał inspiracje z romantycznych ballad zachodnio-europejskich, podejmował tę tematykę trzykrotnie – najpierw w *Ludmile* (1808), która jest parafrazą ballady Bürgera, następnie w *Swietłanie* (powst. 1808–1812, wyd. 1813), a na koniec w *Lenorze* (1831), będącej wiernym tłumaczeniem niemieckiego oryginału<sup>5</sup>. W swoich rozważaniach skupię się na *Swietłanie*, w której historia bohaterki przedstawia się, moim zdaniem, najbardziej interesująco – akcja rozgrywa się głównie we śnie kobiety. Jak można interpretować ten sen? Czy jest to marzenie, złowroga wizja, czy coś zupełnie innego? I co tak naprawdę śni się *Swietłanie*?

### *Złowroga wizja?*

Historia narzeczonej porwanej przez zmarłego kochanka była rozmaicie przedstawiana przez poszczególnych twórców. Julian Krzyżanowski w rozprawie *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* zamieścił ogólny schemat tej opowieści:

- (a) Zmarły narzeczony przyjeżdża (b) na wezwanie dziewczyny i (c) wiezie ją na cmentarz. (d) Dziewczyna chroni się do trupiarni, upiorny kochanek wzywa leżącego tam trupa, by mu otworzył drzwi, (e) dziewczyna powstrzymuje go, rzucając weń paciorkami różańca, lub (f) w inny sposób uchodzi zagłady<sup>6</sup>.

Warto zauważyć, że nie wszystkie wersje wykorzystują jednak w pełni ten wzorec – niektóre ballady, tak jak *Lenora* Bürgera, kończą się na cmentarzu. Bohaterka z reguły albo umiera, o czym wprost informuje narrator, albo znajduje się w stanie pomiędzy życiem a śmiercią.

Ważnym elementem każdej wersji tej historii jest nie tylko nocna podróż na cmentarz – stanowiąca główną część opowieści – lecz także samo wezwanie zmarłego narzeczonego. Mężczyzna przybywa najczęściej albo z powodu bluźnierstw kochanki (jak w balladzie Bürgera), albo przywołany przez jej wróżby – tak jak w *Swietłanie*.

5 Por. ballady *Ивиковы журавли* (tłumaczenie ballady Friedricha Schillera *Żurawie Ibika*), *Рыбак и Лесной царь* (tłumaczenia ballad Johanna Wolfganga Goethego *Rybak i Król elfów*), [w:] В.А. Жуковский, *Собрание сочинений в четырех томах*, Т. 2: *Баллады, поэмы и повести*, подготовка текста и примечания И.М. Семенко, Москва-Ленинград 1959, s. 7–13, 18–25, 37–42, 135–136, 140–141, 183–190.

6 J. Krzyżanowski, *Umarły porywa narzeczoną (Lenora)*, [w:] idem, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Wrocław 1962, s. 121.

Bohaterka, namówiona przez przyjaciółki, zasiada o północy przed lustrem i czeka na pojawienie się ukochanego. Gdy ten przybywa, zabiera narzeczoną w podróż. W przeciwieństwie do innych „lenorowych” utworów historia Swietłany kończy się szczęśliwie i bardzo nietypowo jak na ballady poruszające wątek porwanej narzeczonej – cała przerażająca wyprawa na cmentarz okazuje się jedynie złowrogim snem kobiety. Po przebudzeniu bohaterka widzi zaś ponownie swojego ukochanego, który tym razem naprawdę do niej przyjeżdża. Wydawałoby się więc, że wszystko kończy się dobrze, a Swietłana i jej narzeczoney po długiej rozłące nareszcie są razem. Ale czy na pewno ta historia jest tak sielankowa, jak można by przypuszczać?

To, co może niepokoić w tym – zdawałoby się szczęśliwym – zakończeniu, to paradoksalnie ponowne przybycie narzeczonego Swietłany. Nietrudno dostrzec, że powtarza się schemat snu kobiety, tylko tym razem na jawie. Jest co prawda zasadnicza zmiana, bo ukochany przyjeżdża w dzień, a nie w nocy, dzięki czemu nagłe pojawienie się mężczyzny nie wzbudza w Swietłanie poczucia strachu. Niemniej warto zauważyć, że w ogóle nie poznajemy reakcji kobiety na ten niespodziewany powrót. Bohaterka nie mówi bowiem o swoich uczuciach, to narrator o nich opowiada:

Na cóż ci, Swietłano, sny  
Nieszczęścia wróżące?  
W drzewach miłego widzisz ty,  
Nadszedł kres rozłące.  
Ten sam wciąż miłości żar  
W oczach ma i w duszy,  
A słów czułych jego czar  
Pieści twoje uszy.

(w. 239–246)<sup>7</sup>

Interesujący jest sposób, w jaki narrator zwraca się do Swietłany. Mówi tak, jakby próbował ją przekonać do tego, że widzi długo wyczekiwanego ukochanego

---

7 W. Żukowski, *Swietłana*, tłum. A. Lewandowski, „Akant” 2012, nr 10, s. 33. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego samego wydania. W nawiasach podaję numery wersów. *Swietłanę* przełożył również Antoni Edward Odyńiec (por. i d e m, *Świetłana. Ballada z Żukowskiego*, [w:] i d e m, *Tłumaczenia...*, s. 125–140), ale posługuję się tłumaczeniem Andrzeja Lewandowskiego, ponieważ jest bliższy oryginału, a ponadto zawiera przekład wszystkich zwrotek – Odyńiec nie tłumaczy dwóch ostatnich strof.

przed sobą. Może taka wypowiedź spowodowana jest tym, że bohaterka nie od razu wierzy w szczęśliwy powrót narzeczonego? A może zakończenie tej historii wcale nie jest tak pomyślne, jak mogłoby się wydawać, dlatego też Swietłana nie okazuje radości, a narrator zbyt pochopnie informuje o szczęściu kobiety, które tak naprawdę jest pozorne?

Uwagę przykuwają dwie ostatnie zwrotki, również zawierające apostrofę do Swietłany. Co interesujące, trudno jednoznacznie ocenić, kto właściwie się w tym miejscu wypowiada: ponownie narrator czy raczej już sam autor? Wypowiedź przybiera bowiem żartobliwy ton, pojawia się również wyrażony wprost morał:

Z uśmiechem życzliwym chciej  
Przyjąć tę balladę;  
Wiele dziwów znajdziesz w niej,  
Choć nie grzeszy ładem.  
Szczęśliwy uśmiechem twym  
Na sławę nie liczę;  
Są ulotne niby dym  
Pochwały zwodnicze.  
Morał się narzuca sam:  
Lepiej w życiu wierzyć nam  
Stwórcy zamierzeniu  
I zasadzie, która brzmi:  
Nieszczęście się tylko śni,  
Szczęście – w przebudzeniu.  
O, niech cię nie trwożą złe  
Sny, moja Swietłano...  
I niech Stwórca chroni cię  
Przed rozpaczny raną.  
Niech najmniejszy smutku cień  
Czoła nie spowija,  
Duszę jasną niby dzień  
Troska niech omija. [...]

(w. 253–274)

Osoba mówiąca zdaje się tłumaczyć, czemu ballada może wydawać się niezgrabna – głównym celem było nie kunsztowne opisanie historii, lecz przekazanie pewnego morału i podkreślenie pozytywnego przesłania utworu. Optymistyczny wydźwięk wzmacniają także życzenia szczęścia kierowane do Swietłany<sup>8</sup>.

Warto zauważyć, że zaraz po przebudzeniu bohaterka zastanawia się nad znaczeniem swojego snu i nie jest do końca pewna, czy zwiastuje on szczęście, czy wręcz przeciwnie – jest zapowiedzią niebezpieczeństwa:

[...] Ach, upiorny, groźny śnie,  
Dobrze mi nie wróżysz, nie!  
Jakie przeznaczenie  
Kryją mroki przyszłych dni?  
Co przyniosą one mi,  
Radość czy zmartwienie? [...]  
(w. 219–224)

Według słów narratora byłaby to radość – mężczyzna przybywa przecież cały i zdrowy, a zły sen się kończy. Powtarzający się schemat (za jego początek można by uznać przyjazd ukochanego) mógłby jednak wskazywać na to, że to, co śniło się bohaterce, było tylko zapowiedzią nieszczęścia, które rozegra się później w rzeczywistości.

Można by się jednak zastanawiać, czym Swietłana zasłużyła sobie na taki los i dlaczego śni jej się tak upiorna historia, która mogła być wizją tego, co wydarzy się potem na jawie. W innych utworach podejmujących wątek Lenory porwanie bohaterki przez zmarłego narzeczonego niekiedy przedstawiane jest jako kara za bluźnierstwa, których kobieta dopuszcza się w poprzedzającej nocną podróż rozmowie z matką. W balladzie Żukowskiego takiego wątku jednak nie ma, Swietłana tęskni za ukochanym, ale nie uskarża się na swój los. Co więcej, szuka pocieszenia w wierze:

---

8 Odmienny charakter dwóch ostatnich zwrotek skłania do refleksji, że adresatką tych słów nie jest bohaterka utworu, lecz Aleksandra Wojejkowa, której dedykowana jest ta ballada. Taką interpretację proponuje Andrzej Lewandowski: „W ostatnich dwóch strofach ballady Żukowski zwraca się bezpośrednio do Aleksandry, prosząc o przyjęcie «z życzliwym uśmiechem» podarunku, a następnie – nazywając ją żartobliwie «swoją Swietłaną», składa jej dość konwencjonalne, choć pełne ciepła i serdeczności życzenia”. Por. A. Lewandowski, *Tatjana, Swietłana i Aleksandra*, „Akant” 2012, nr 10, s. 31.

Modłę się i ronię łzę,  
 Czy ukoj smutki me  
 Anioł – pocieszyciel?  
 (w. 40–42)

Wiara pomaga jej także w kluczowym momencie snu – dzięki niej zostaje ocalona: przed wejściem do opuszczonej chatki żegna się, a w środku pada na kolana przed ikoną i zaczyna się modlić. Może więc złowrogi sen zawiera jednocześnie przestrozę i podpowiada rozwiązanie, które może ocalić kobietę przed nieszczęściem? Może to ma być pewnego rodzaju próba wiary?

### *Marzenie Świetłany?*

Na sen Świetłany można spojrzeć także z innej perspektywy. Jak zauważa Alina Witkowska, w romantyzmie

sen okaże się [...] oknem [...], poprzez które można zobaczyć nowe pejzaże ducha. Przede wszystkim inaczej ujrzeć samego siebie.

Bo w romantycznej antropologii, i w tej wpisanej w postaci bohaterów literackich, i tej wyłożonej trybem dyskursywnym, sen staje się nowo odkrytym i niezastąpionym sposobem rozpoznawania istoty człowieka<sup>9</sup>.

We śnie mogą uwidaczniać się przeżycia danej osoby – jej obawy, niepokoje, ale również skrywane pragnienia, co zauważył Zygmunta Freud<sup>10</sup>. Ważny w takim rozumieniu snu wydaje się obecny w utworze motyw zwierciadła. Lustro można by traktować nie tylko jako odbicie postaci, lecz może w pewien sposób także jako odbicie jej „świata wewnętrznego” – pragnień, myśli i uczuć, w które zagłębia się bohaterka,

<sup>9</sup> A. Witkowska, *Oniologia i oniromania*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2, s. 43–44.

<sup>10</sup> Freud zauważa, że „wprawdzie przyszłość, jaką nam ukazuje marzenie sennie, nie spełnia się zazwyczaj, ale jest ona naszym gorącym pragnieniem”. Por. Z. F r e u d, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia sennie*, tłum. W. S z e w c z u k, Warszawa 1987, s. 393, *Biblioteka Klasyków Psychologii*. Sen Świetłany spełniałby się jednak na jawie, czego dowodem jest rzeczywiste przybycie narzeczonego.

spoglądając w zwierciadło. Może zatem sen nie był wywołany wróżbami, ale na to, co śniło się kobiecie, wpływ wywarła jej tęsknota za narzeczoną, chęć spotkania z nim? Swietłana zdaje się bowiem w swoich wróżbach dość bierna – nie uczestniczy w zabawach z przyjaciółkami, a gdy te namawiają ją, by zasiadła przed zwierciadłem, wykonuje ich polecenia, choć dość niechętnie i z przestachem, „z trudem tłumiąc łęki swe” (w. 59)<sup>11</sup>. Ta bierność bohaterki zastanawia także w momencie przyjazdu ukochanego. Choć początkowo Swietłana boi się, ponieważ nie wie, jaką wróżbę przyniesie jej spoglądanie w zwierciadło, po przybyciu ukochanego wcale się nie waha – bez słowa rusza za mężczyzną, a zamiast próbować przekonać go, by zaczekali z podróżą do świtu, tak jak czyni to Bürgerowska Lenora i inne wzorowane na niej bohaterki, odpowiada ukochanemu jedynie „czułym wzrokiem” (w. 93)<sup>12</sup>. Z biegiem czasu zaczyna się jednak bać – radość ze spotkania mącą niewzruszone milczenie mężczyzny i złowroga atmosfera wokół. Jeśli marzenie senne miałyby być projekcją ukrytych pragnień, w tym momencie do głosu dochodziłyby też różne obawy Swietłany.

Wydawałoby się, że sen się kończy, gdy bohaterka się budzi, a następnie podchodzi do okna. Ale to okno można by potraktować jako następne zwierciadło – może więc kobieta po raz kolejny zatapia się w marzeniach i wyobraża sobie powrót ukochanego? Tak jak wcześniej wspomniałam, nie została przedstawiona reakcja samej bohaterki, tylko przemawia do niej narrator, tak jakby chciał ją utwierdzić w tym, co widzi. Może zatem żadnego powrotu nie było?

### *Ale co tak właściwie jest snem?*

A co jeśli nie było nawet żadnego rozstania? Interpretację snu Swietłany komplikuje to, że granica pomiędzy nim a rzeczywistością jest dość nieostra. Można wręcz stwierdzić, że te przestrzenie się swobodnie przenikają. Lucjan Suchanek zwraca uwagę na to, że ta ballada Żukowskiego jako jedna z niewielu tego autora kończy się szczęśliwie. Jego zdaniem połączenie Swietłany z jej ukochanym było możliwe dlatego, że „ich rozłączenie

11 Warto zauważyć, że nieco inaczej zachowuje się Makryna, bohaterka Witwickiego, który swoją balladę oparł na tym samym źródle co Żukowski. Przyjaciółki ostrzegają kobietę, by nie siadała sama przed zwierciadłem, ale „nieszczęsna Makryna przestróg nie pamięta” i czeka o północy przed lustrem. Por. S. Witwicki, *Wieczór św. Andrzeja...*, s. 119.

12 Bez wahania idzie za ukochanym również Panna z *Ucieczki* Mickiewicza. Maria Janion przyznaje wręcz, że bohaterka „należy [...] do najbardziej zdecydowanych i poświęconych swemu zuchwałemu zamiarowi kobiet w naszej literaturze”. Por. M. Janion, *Panna i miłość szalona*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6, s. 34.

zostało założone sztucznie, było wynikiem zabawy we wróżby i rozgrywało się w sferze imaginacji”<sup>13</sup>. O ile trudno mi się zgodzić ze stwierdzeniem, że rozłączenie bohaterów było wynikiem zabawy we wróżby, o tyle teza o tym, że rozgrywało się w sferze imaginacji, skłania do zastanowienia. Kiedy bowiem właściwie zaczyna się sen bohaterki? Swietłana budzi się przy zwierciadle<sup>14</sup>, dlatego możemy przyjąć, że przy nim zasnęła, ale nie ma w utworze jasno wydzielonej granicy pomiędzy jawą a początkiem snu. Może więc kobieta wcale nie zasnęła tuż przed północą, ale jeszcze wcześniej? Gdyby pójść tropem takiej interpretacji, można dojść do wniosku, że cała historia, poczynwszy od zabawy we wróżby, przyśniła się bohaterce. Może zatem pewnego wieczoru kobieta zasypia przed lustrem i w swoim śnie widzi przyjaciółki, które sobie wróżą? Następnie, namówiona przez nie, siada przy zwierciadle i czeka na ukochanego, który ma zjawić się o północy. A gdy ten przybywa, wyrusza z nim w podróż, bo raczej trudno nazwać to porwaniem, skoro bez słowa się zgadza. W takim wypadku mogłoby nie być wcale żadnego wielkiego rozstania bohaterów – cała historia o tym, że od roku czeka na narzeczonego, mogła się Swietłanie przyśnić. Po tym strasznym śnie widziałaby przez okno przyjeżdżającego do niej ukochanego – przybywającego tak po prostu, a nie wracającego po bardzo długiej rozłące. Bohaterka nie okazuje wielkiego zdziwienia na widok pędzących ku świetlicy sań, a co więcej – nie znamy do końca jej reakcji, bo w tym momencie zwraca się do niej narrator. Może zatem kobieta widziała się z narzeczonym całkiem niedawno i dlatego nie poznajemy jej silnych emocji? Taka interpretacja – postrzeganie niemal całego utworu jako snu rozgrywającego się w umyśle bohaterki – wydaje się dość zaskakująca, ale nie można jej jednoznacznie odrzucić.

\*\*\*

Stworzenie trzech utworów poruszających ten sam wątek świadczy o dużym zainteresowaniu Żukowskiego historią Lenory. Na tle tych ballad pisarza, jak również na tle innych tekstów opowiadających o zmarłym narzeczonym przybywającym po ukochaną, *Swietłana* się wyróżnia. Lucjan Suchanek zwraca uwagę na „żartobliwe zakończenie” wiersza<sup>15</sup>, choć co do tego żartobliwego charakteru można mieć pew-

13 L. Suchanek, *Rosyjska ballada romantyczna*, Wrocław 1974, s. 21, PAN. *Prace Komisji Słowianoznawstwa*, nr 29.

14 Warto zauważyć, że ta informacja nie pojawia się w tłumaczeniu Lewandowskiego, Odyniec natomiast ją podaje.

15 L. Suchanek, *op. cit.*, s. 21.

ne wątpliwości. Z jednej strony ballada kończy się szczęśliwie – bohaterka nie umiera, tak jak dzieje się z większością podobnych jej postaci w innych „lenorowych” utworach, z drugiej strony jednak można różnie odbierać przesłanie ballady Żukowskiego. Sen Swietłany daje się rozpatrywać jako złowroga wizja, która mogła być po prostu strasznym snem, ale niewykluczone, że także przestrogą czy zapowiedzią tego, co wydarzy się w przyszłości. Można postrzegać tę historię również jako marzenie senne, projekcję pragnień i obaw bohaterki – sen staje się przestrzenią, w której kobieta i jej narzeczony mogą się spotkać. Nieostra granica między snem a jawą pozwala też na zastanowienie się, czy cała ta opowieść, wraz z ponadroczną rozłąką bohaterów, nie jest tylko wytworem wyobraźni Swietłany. Przemieszczenie dwóch przestrzeni – realnej i tej wysnionej – pozwala bowiem na rozpatrywanie historii o powracającym zza grobu narzeczonym z kilku tak różnych perspektyw.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu:

- Lach Szyrma K., *Kamilla i Leon. Naśladowanie „Leonory” Bürgera*, „Pamiętnik Naukowy Służący za Ciąg Dalszy Ćwiczeń Naukowych. Oddział Literatury” 1819, t. 1, s. 358–366.
- Mickiewicz A., *Ucieczka*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1998, s. 335–341.
- Odyniec A. E., *Lenora. Ballada z Bürgera*, [w:] A. E. Odyniec, *Tłumaczenia Antoniego Edwarda Odyńca*, t. 5, Wilno 1843, s. 87–100.
- Odyniec A. E., *Świetłana. Ballada z Żukowskiego*, [w:] A. E. Odyniec, *Tłumaczenia Antoniego Edwarda Odyńca*, t. 5, Wilno 1843, s. 125–140.
- Taylor W., *Lenora*, [w:] O. F. Emerson, *The Earliest English Translations of Bürger's Lenore. A Study in English and German Romanticism*, Cleveland 1915, s. 79–85.
- Witwicki S., *Odpowiedź na zarzut uczyniony przez Panów Wydawców „Dziennika Warszawskiego”*, „Rozmaitości Warszawskie” 1825, nr 34, s. 268–269.
- Witwicki S., *Wieczór św. Andrzeja*, [w:] S. Witwicki, *Ballady i romanse*, t. 1, Warszawa 1824, s. 115–134.
- Żukowski W., *Swietłana*, tłum. A. Lewandowski, „Akant” 2012, nr 10, s. 32–33.
- Жуковский В. А., *Собрание сочинений в четырех томах*, Т. 2: *Баллады, поэмы и повести*, подготовка текста и примечания И.М. Семенко, Москва-Ленинград 1959.

### Literatura przedmiotu:

- Freud Z., *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, tłum. W. Szewczuk, Warszawa 1987, *Biblioteka Kłasyków Psychologii*.
- Janion M., *Panna i miłość szalona*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6, s. 15–35.

- Krzyżanowski J., *Umarły porywa narzeczoną (Lenora)*, [w:] J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Wrocław 1962, s. 121–123.
- Lewandowski A., *Tatjana, Swietłana i Aleksandra*, „Akant” 2012, nr 10, s. 30–31.
- Libera L., *Gottfried August Bürger – autor „Lenory”*, Białystok 2016.
- Pluta P., *Polska ballada gotycka*, Warszawa 2017.
- Suchanek L., *Rosyjska ballada romantyczna*, Wrocław 1974, PAN. *Prace Komisji Słowianoznawstwa*, nr 29.
- Witkowska A., *Oniologia i oniromania*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2, s. 43–54.

## STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest balladzie *Swietłana* Wasilija Żukowskiego. To jeden z trzech utworów, w których poeta nawiązywał do znanego dzięki twórczości Gottfrieda Augusta Bürgera motywu Lenory. W *Swietłanie* Żukowski potraktował tę opowieść inaczej niż w swoich pozostałych tekstach – nocna podróż z ukochanym odbywa się we śnie bohaterki. W celu pokazania odrębności Swietłany na tle podobnych jej postaci wykorzystano kontekst innych utworów poruszających ten motyw. Podjęto próbę różnorodnej interpretacji tekstu – mimo szczęśliwego zakończenia ballady sen Swietłany można bowiem odczytywać jako marzenie sennie lub złowrogą wizję, choć ze względu na przenikanie się przestrzeni realnej i wyśnionej niewykluczone jest również rozpatrywanie niemal całej historii jako wytwór wyobraźni bohaterki.

Słowa kluczowe: ballada, Lenora, Gottfried August Bürger, cmentarz

## SUMMARY

### **Between a daydream and a sinister vision – the dream of the heroine of *Svetlana* by Vasily Zhukovsky**

The article is devoted to the ballade *Svetlana* by Vasily Zhukovsky. This is one of three writings in which the poet referred to the motif of Lenore, known thanks to the work of Gottfried August Bürger. In *Svetlana*, Zhukovsky treated this story differently than in his other texts – the night journey with the beloved takes place in the heroine's dream. To show the distinctiveness of Svetlana against the background of characters similar to her, the context of other works using this motif was used. An attempt was made to interpret the text in various ways – despite the happy ending of the ballade, Svetlana's dream can be interpreted as a daydream or a sinister vision, although due to the interpenetration of real and dreamed spaces it is also possible to consider almost the whole story as a figment of the heroine's imagination.

Keywords: ballade, Lenore, Gottfried August Bürger, cemetery

# Wieszcz sen Lenory w ujęciu polskich i rosyjskich poetów romantyzmu

Aleksandra Łagowska

UNIwersytet Pedagogiczny

IM. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

<https://doi.org/10.12797/9788381382502.06>

<https://orcid.org/0000-0002-9733-5151>

Sztuka literacka od zarania dziejów inspirowała się zjawiskiem snu jako przejściowym stanem świadomości między światem realnym a światem nadprzyrodzonym. Znaki z „tamtej sfery” w postaci symboli marzeń sennych pomagały człowiekowi zrozumieć otaczającą go rzeczywistość i swoją w niej rolę. Wizje senne mogą również wskazywać na właściwy sposób rozwiązywania problemów lub osiągnięcia celu. W księgach *Starego Testamentu* sny są płaszczyzną spotkania się z Bogiem. Tak biblijny Jakub podczas snu doświadcza objawienia Boga. Widzi on, jak po sięgającej nieba drabinie wstępują i zstępują aniołowie, zaś na szczycie drabiny stoi sam Bóg Jahwe. Sen Jakuba realizuje się w dalszej historii jego życia, jest równocześnie zapowiedzią późniejszych losów narodu Izraela – wyruszenia w podróż, wędrówki, której nieodłącznie towarzyszyć będzie obecność Boga: „Ja jestem z tobą!”<sup>1</sup>.

Odwoływanie się do marzeń sennych w swoich utworach szczególnie upodobali sobie artyści doby romantyzmu. Wiele dzieł twórców tej epoki jest ilustracją wizji sennej pełnej zróżnicowanej symboliki, zapowiedzi i prorostw, gdzie człowiekowi ukazują się tajemnice nie tylko przeszłych i przyszłych dziejów, ale również całej ludzkiej egzystencji. Dlatego też najwybitniejsi przedstawiciele polskiego romantyzmu noszą miano wieszczów narodowych, czyli proroków. Jako przykład przywołać tu moż-

---

1 J. Jurczyński, *Sennik biblijny, czyli objawienie Boga w snach*, Kraków 2013, s. 32–38.

na metafizykę snu części III *Dziadów* Adama Mickiewicza, motywy oniryczne Juliusza Słowackiego (*Sen srebrny Salomei*, *Król-Duch*), a także apokaliptyczne wątki wizjonerskie *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego.

Romantycy nie tylko śnili i zapisywali swoje sny, nie tylko uczynili ze snu materię literatury, ale i teoretyzowali na ten temat, licząc na rozwiązanie w ten sposób wielu tajemnic uniwersum, a także na jego przekształcenie; przyjmując ponadto, że sen może być niebezpieczny, gdyż szczególnie intensywnie rozgrywa się w nim walka dobra ze złem [...]².

Prekursorem i jednym z najbardziej znanych przedstawicieli rosyjskiego romantyzmu w literaturze jest Wasilij Żukowski. Na jego poetykę zasadniczy wpływ wywarła twórczość niemieckich artystów tej epoki, a największą sławę Żukowskiemu przyniosły ballady *Ludmiła* i *Świetłana*. Utwory te rosyjska krytyka literacka³ uznaje za peryfrazę ballady Gottfrieda Augusta Bürgera *Lenora*⁴. Słynne dzieło sztuki literackiej niemieckiego mistrza na rosyjski przetłumaczył także Paweł Katienin – działacz ruchu dekabrystów, nazwany przez Aleksandra Puszkina „jednym z pierwszych apostołów romantyzmu”⁵. W jego wersji tytułowa bohaterka nosi imię Olga. Na język polski *Lenorę* przetłumaczył Antoni Odyniec, w wielu miejscach treść jego przekładu odpowiada fragmentom rosyjskich adaptacji. W niniejszym artykule omawiam utwory wyżej wymienionych autorów: Żukowskiego, Katienina i Odyńca. Teksty te nie są przekładami literackimi we współczesnym rozumieniu, kiedy za zasadę obligatoryjną uznaje się maksymalne podobieństwo tłumaczenia do tekstu źródłowego pod względem treści i spełnienie jego funkcji komunikatywnej⁶. Dlatego kryterium odtworzenia wartości estetycznych ballady Bürgera, bliskości pod względem źródłowego tekstu niemieckiego, nie uznałam za decydujący w ocenie dzieł zainspirowanych tym utworem.

2 M. Kuźiak, „*Sen polski*”. Przypadek romantyków i nie tylko, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 97–121.

3 И. М. Семенко, Комментарий. В.А. Жуковский. Людмила, [w:] В. А. Жуковский, Собрание сочинений в 4 т., т. 2: Баллады. Поэмы и повести, Москва 1959, s. 451.

4 Żukowski jest również autorem bardzo bliskiego oryginałowi rosyjskiego przekładu ballady Bürgera *Ленора*, natomiast żeby stworzyć rosyjską balladę, poeta dokonał adaptacji utworu, nadając tytułowej bohaterce słowiańskie imię Ludmiła.

5 А. С. Пушкин, Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина, Собрание сочинений в 10 томах, Т. 6, Москва 1959–1962, с. 90.

6 В. Н. Комиссаров, Теория перевода (лингвистические аспекты). Учебник для институтов и факультетов иностранного языка, Москва 1990, s. 234.

Na początku ballady bohaterka widzi zły wieszczu sen o swoim walczącym na obczyźnie narzeczonym. Dalszy ciąg utworu jest niejako ilustracją tego snu, gdyż staje się on rzeczywistością. Po przebudzeniu, nie znalazłszy ukochanego wśród wojowników, którzy powrócili z wojny, wpada w szal rozpacz, bluźni i oskarża Boga o swoje nieszczęście. Nic nie dają rady matki nakłaniające dziewczynę, by się opamiętała i pogodziła z losem. Nawet groźba piekła nie przekonuje Ludmiły, odpowiada ona matce:

Что, родная, муки ада?  
Что небесная награда?  
С милым вместе — всюду рай;  
С милым розно — райский край  
Безотрадная обитель.  
Нет, забыл меня спаситель!<sup>7</sup>

Podobnie jak Lenora Bürgera Olga przywołuje śmierć jako jedyną wybawicielkę w tej sytuacji:

Где ж, родима, злее мука?  
Или где мученью край?  
Ад мне— с суженым разлука,  
Вместе с ним— мне всюду рай.  
Не боюсь смертей, ни ада.  
Смерть— одна, одна отрада:  
С милым врозь несносен свет,  
Здесь, ни там блаженства нет<sup>8</sup>.

---

7 „Cóż, kochana, męki piekła? / Cóż nagroda niebiańska? / Z ukochanym razem – wszędzie jest raj, / z ukochanym oddzielne – raj to / bezradna kraina. / Nie, zapomniał o mnie Zbawca!”. В. И. Жуковский, *Людмила*, [on-line:] <https://ilibrary.ru/text/1123/p.1/index.html> – 27.05.2020. Tu i dalej tłumaczeń rosyjskich wersji *Lenory* dokonałam, starając się zachować sens dosłowny oraz oryginalny styl wyrazów. Tam, gdzie nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie cytatów moje.

8 „Gdzież, kochana, gorsza męka? / Gdzież jest kres męki? / Piekło dla mnie to rozłąka z ukochanym, / razem z nim dla mnie wszędzie jest raj. / Nie boję się ani śmierci, ani piekła. / Śmierć dla mnie jedynym zbawieniem. / Z ukochanym rozdzielnie świat jest nie do zniesienia: / ani tu, ani tam radości nie ma”. П. А. Катенин, *Ольга. Из Бюгера*, вольный перевод баллады *Lenore* Г. А. Бюргера, [w:] П. А. Катенин, *Избранные произведения* / Вступит. ст., подготовка текста и примеч.

W wersji Odyńca Lenora trzykrotnie deklaruje, że raj dla niej możliwy jest tylko w obecności ukochanego, zaś piekło jest wszędzie, gdzie go nie ma. Trzykrotnie powtórzone słowa dziewczyny dobitnie przekazują moc sprawczą magicznego zaklęcia, której one nabrały:

— „O matko! cóż mi zbawienie?  
O! matko! cóż mi jest piekło? —  
Z nim dla mnie tylko zbawienie,  
Bez niego wszędzie mi piekło! —  
Zbigniewie! byle przy tobie,  
Niebo dla mnie w zimnym grobie,  
Niebo w piekle; bez ciebie,  
Piekło mi nawet w Niebie!”<sup>9</sup>

Słowa te wypowiedziane w zapale szalonej miłości przywołują demoniczne moce. Niepocieszony żal i bunt bohaterki wymuszają powrót narzeczonego. Niejako na wezwanie dziewczyny z nadejściem nocy na czarnym koniu przyjeżdża do niej rycerz – jej ukochany – i zabiera ją na ślub do swego domu<sup>10</sup>, który w przekładzie Katienina znajduje się pod Połtawą na Ukrainie<sup>11</sup>, a w adaptacji Żukowskiego – na Litwie blisko rzeki Narew:

Хладен, тих, уединенный,  
Свежим дерном покровенный;  
Саван, крест, и шесть досток<sup>12</sup>.

---

Г. В. Ермаковой-Битнер, Москва–Ленинград 1965, s. 91–97, [on-line:] [https://ru.wikisource.org/wiki/Ольга\\_\(Катенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Ольга_(Катенин)) – 27.05.2020.

9 A. E. Odyńec, *Lenora*, [w:] idem, *Tłómaczenia Antoniego Edwarda Odyńca*, t. 2: *Ballady i baśnie*, Warszawa 1874, s. 192, [on-line:] [https://pl.wikisource.org/wiki/Lenora\\_\(Bürger,\\_1874\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Lenora_(Bürger,_1874)) – 27.05.2020.

10 W oryginale Bürgera rycerz zaginął w 1757 r. w bitwie pod Pragą między armią pruską króla Fryderyka II Wielkiego a wojskami habsburskimi dowodzonymi przez księcia Karola Lotaryńskiego.

11 Chodzi tu o bitwę pod Połtawą, która miała miejsce w 1709 r. podczas wielkiej wojny północnej pomiędzy wojskami króla szwedzkiego Karola XII a wojskami rosyjskimi cara Piotra Wielkiego.

12 „Chłodny, cichy, odosobniony / świeżą ziemią pokryty; / całun, krzyż i sześć desek”. B. A. Жуковский, *Собрание сочинений в четырёх томах*, t. 2, Москва–Ленинград 1959–1960, s. 11. Mój dosłowny przekład.

Autorzy wersji rosyjskich nie podają imienia narzeczonego Ludmiły (Olgi), natomiast polski tłumacz Bürgerowskiemu Wilhelmowi nadaje imię Zbigniew, zaś dwór jego umieszcza pod Wiedniem<sup>13</sup>:

Bez próżnych wystaw, bez pychy;  
W zieloném polu, nad rzeką,  
Ciasny, posępny — lecz cichy<sup>14</sup>.

W przekładzie Odyńca narieczony-nieboszczyk mówi o swoim mieszkaniu w sposób dwuznaczny, z tajemniczą ironią: „na dwoje miejsca stanie”, podobnie wypowiada się ukochany Olgi: „*Нам двоим довольно места*”<sup>15</sup>, natomiast w adaptacji Żukowskiego słowa rycerza bezpośrednio wskazują na to, że domem jego jest trumna: „*Саван, крест, и шесть досок*”<sup>16</sup>. Tak czy inaczej dziewczyna po nieudanych próbach zatrzymania władczego narzeczonego u siebie do świtu ulega jego namowom i decyduje się jechać z nim na ślub.

Dalsza część przedstawia główny motyw ballady często występujący w różnych utworach malarskich i muzycznych – niesamowicie szybka jazda dziewczyny ze zmarłym kochankiem na demonicznym koniu przez złowrogą saturniczną noc pełną widm i upiórów. Koń pierwotnie pojmowany jako istota chthoniczna, czyli związana ze sferą zaświatów, w kręgu kultury indoeuropejskiej łączył w sobie przeciwstawną symbolikę życia i śmierci. Uosabia żywioły męskiej siły, odwagi i wolności, a zarazem jako zwierzę solarne i funeralne był uznawany za wcielenie ducha zbóż, symbol odradzającego się życia. Bogini śmierci Persefona – córka Demeter, bogini przyrody – przedstawiana jest z głową konia.

Scenerii *Lenory* towarzyszy jasno świecący księżyc, którego blask oświeca m.in. procesję pogrzebową i wir duchów przy szubienicy. Wszystkie spotkane upiory jeździec zaprasza na wesele i one orszakiem podążają za nim.

Różne wersje historii o wracającym do życia zmarłym kochanku występują praktycznie w każdym kraju europejskim<sup>17</sup>. O źródłach powstania oryginalnej bal

13 Jest to nawiązanie do odsieczy wiedeńskiej 1683 r. między wojskami polsko-cesarskimi pod dowództwem króla Jana III Sobieskiego a armią imperium osmańskiego pod wodzą wezyra Kara Mustafy.

14 A. E. Odyńec, *Lenora...*, s. 194–195.

15 „Wystarczy miejsca dla nas dwóch”.

16 „Całun, krzyż i sześć desek”.

17 W. Borowy, O „*Ucieczce*” Mickiewicza, „Pamiętnik Literacki” 1956, t. 47, s. 151–152.

lady Bürgera pisał polski pisarz i badacz literatury doby romantyzmu Krystyn Lach Szyrma:

Jednego wieczoru wyszedł Bürger na przechadzkę. Księżyc w pełni jasno świecił.  
Uroczyste panowało milczenie. Trafem napotkał dziewczę śpiewające:

Der Mond der scheint so helle.  
Die Toden reiten so schnelle:  
Feins Liebchen, graut dir nicht?<sup>18</sup>

Wątek Lenory ma pochodzenie ludowe. W literaturze polskiego romantyzmu na kanwie tego motywu powstały słynne ballady Mickiewicza *Romantyczność* i *Ucieczka*. Autor tych utworów zaznaczał, że inspiracją do napisania *Ucieczki* stała się dla niego przypadkowo usłyszana piosenka: „Niniejszą balladę ułożyłem podług piosenki, którą niegdyś słyszałem w Litwie śpiewaną po polsku. Treść i układ zachowałem wiernie, ale wierszy gminnych ledwie kilka zostało mi się w pamięci i te służyły mi za wzór stylu”<sup>19</sup>.

Odyniec zakładał istnienie wierszowanego utworu obecnego w twórczości ludowej zarówno niemieckiej, jak i polskiej, cytując jego ocalały fragment:

Miesiąc świeci,  
Martwieć leci,  
Sukieneczka szach, szach.  
Panienecko, czy nie strach?<sup>20</sup>

W tych wersach ujęty jest cały nastrój ballady: „sceneria nocno-księżycowa, poczucie jakiejś grozy, dwie postacie rozgrywającego się dramatu — «martwieć» i «panieneczka» oraz aura pośpiechu czy może pogoni, bo przecież «martwieć leci»”<sup>21</sup>.

18 „Księżyc świeci tak jasno. / Umarli jadą tak szybko / Czy się nie boisz, kochaneczko?”. K. Lach Szyrma, *Uwagi nad balladą Bürgera „Leonora”*, „Pamiętnik Naukowy Służący za Ciąg Dalszy Ćwiczeń Naukowych. Oddział Literatury” 1819, t. 2, s. 277.

19 A. Mickiewicz, *Ucieczka. Ballada*, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 3: *Wiersze 1829–1855*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1981, s. 12.

20 A. E. Odyniec, *Nota do ballady „Lenora”*, [w:] *idem, Poezje*, Wilno 1825, s. 16.

21 M. Janion, *Panna i miłość szalona*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6, s. 19.

Uwagę przyciągają przekazane w wersji Katienina zadziorne, niestroniące od sugestii erotycznych słowa jeźdźca określane przez badaczy jako „dziki wesoły ton”<sup>22</sup> oraz „ironiczne diabelstwo” i „diabelska złośliwość”<sup>23</sup>:

Месяц светит, ехать споро;  
Я как мертвый еду скоро.  
Страшно ль, светик, с мертвым спать?<sup>24</sup>

W adaptacji Żukowskiego powtarzający się trzykrotnie temat szybkiej jazdy oddają następujące wersy:

Светит месяц, дол сребрится;  
Мертвый с девицею мчится;  
Путь их к келье гробовой.  
Страшно ль, девица, со мной?<sup>25</sup>

Czytelnik adaptacji Żukowskiego wcześniej dowiaduje się o prawdziwym celu podróży: kochankowie jadą na cmentarz, gdzie właśnie znajduje się dom rycerza. Słowa narzeczonego zza grobu mają charakter ironiczny, aczkolwiek mniej zauważalny jest w nich akcent erotyczny, jak to ma miejsce w oryginale i wersji Katienina. Namawiając Lenorę do pośpiechu, Wilhelm mówi wprost, że czeka na nich *Hochzeitbette* (dosłownie – łóżko poślubne<sup>26</sup>); w języku polskim nie ma dokładnego ekwiwalentu tego pojęcia, funkcjonujący zwrot „łóżko małżeńskie” ma trochę inne znaczenie. Katienin w tym przypadku użył występującego w języku rosyjskim odpowiednika „брачное одро”, natomiast Odyniec zastosował neutralne, czyli niezawierające erotycznych sugestii, wyrażenie „mój dwór”.

<sup>22</sup> Jest to opinia A. W. Schlegla, [cyt. za:] M. Janion, *op. cit.*, s. 158.

<sup>23</sup> W. Borowy, *op. cit.*, s. 157–158.

<sup>24</sup> „Księżyc świeci, jechać sporo. / Jako zmarły szybko jadę. / Czy się nie boisz, skarbie, spać z umarłym?”. Tu i dalej wszystkie cytaty z ballady *Olga* Pawła Katienina pochodzą z: Викитека, [https://ru.wikisource.org/wiki/Ольга\\_\(Катенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Ольга_(Катенин)) – 10.08.2020.

<sup>25</sup> „Świeci księżyc; dół się srebrzy; / martwy z panienczką pędzi; / droga ich leży do kaplicy grobowej. / Czy się nie boisz, panienczko?”.

<sup>26</sup> *Hochzeit* – wesele oraz *Bett* – łóżko, pościel, [hasła w:] J. Piątek, J. Ippoldt, *Wielki słownik niemiecko-polski*, t. 1, Warszawa 1985, s. 316, 814.

U Katienina rycerz, zapraszając uczestników procesji pogrzebowej na ucztę weselną, zwraca się do duchownego, używając pogardliwego określenia „pop” (klecha), przypominając o nocy poślubnej:

У моей кровати спальной,  
Клир! пропой мне стих венчальный;  
Службу, поп! и ты яви,  
Нас ко сну благослови<sup>27</sup>.

O rychłym zbliżeniu fizycznym z przyszłą żoną wspomina jeździec również, wołając na swój ślub orszak wisielców z szubienicy, nazywając ich niewybrednie „swołoczą”:

Кто там! сволочь! вся за мною!  
Вслед бегите все толпою,  
Чтоб под пляску вашу мне  
Веселей прилечь к жене<sup>28</sup>.

Katienin nadał balladzie ludowego charakteru poprzez użycie wyrazów o potocznym i folklorystycznym zabarwieniu: „*кличут*”, „*не крушися*”, „*думаешь ли думу*”, „*руки белые*”, „*к сырой земле*”<sup>29</sup>. Żukowski wplata rosyjski folklorystyczny motyw poprzez wprowadzenie ponadczasowych poetyzmów: „*к персям очи преклонив*”, „*с грозной ратюю славян*”, „*брачны лики, манит перстом*”. Szczególnie zwraca uwagę kontrast pomiędzy subtelnym stylem Żukowskiego w opisie „*легкого, светлого хоровода*”<sup>30</sup> a przedstawieniem pląsu „swołoczy” u Katienina. Warto zacytować tu największego klasyka literatury rosyjskiej Aleksandra Puszkina:

Katienin [...] zechciał pokazać nam *Lenorę* poprzez energiczne piękno jej pierwotnego dzieła; napisał *Olę*. Ale owa prostota, a nawet ordynarność wyrazów, owa

27 „Przy moim łóżku małżeńskim, / Klerze! Zaśpiewaj mi psalm ślubny, / mszę odpraw, popie, / pobłogosław nas do snu”.

28 „Kto tam! Swołocz! Cała za mną! / Biegnijcie w moje ślady całym tłumem, / aby dzięki waszym pląsom / weselej mi było położyć się z żoną”.

29 Polskie odpowiedniki znaczeniowe: wołają, nie załamuj się, dumasz, białe ręce, do mokrej ziemi.

30 „*Легкого, светлого хоровода*” – „lekki świetlisty chorowód”.

„swołocz”, która zastąpiła „efemeryczny łańcuch cieni”<sup>31</sup>, owa szubienica zamiast sielankowych obrazów, oświetlonych letnim księżycem, nieprzyjemnie zaskoczyła nieprzyzwyczajonych czytelników [...] <sup>32</sup>.

Próba Katienina przedstawienia Lenory w rosyjskim duchu ludowym zainicjowała spór pomiędzy poetą Nikołajem Gnediczem a dramatopisarzem Aleksandrem Gribojedowem. Gnedicz uznał eksperyment Katienina za pozbawiony dobrego smaku, z kolei Gribojedow Żukowskiemu zarzucał zbyt dużą wytworność i sentymentalizm<sup>33</sup>.

Korniej Czukowski – wybitny XX-wieczny poeta, tłumacz i ekspert w dziedzinie przekładu literackiego – wysoko ocenił adaptację *Lenory* Żukowskiego, zaznaczył jednak przy tym, że pewne występujące u Bürgera „niestosowne” jak na tamte czasy wersy poeta w swoim tekście pominął:

W swojej wspaniałej wersji Bürgerowskiej *Lenory*, gdzie moc jego poezji sięga nieraz puszkiniowskiej skali, Żukowski nie pozwolił sobie nawet zasugerować, że kochanków skaczących w nocy pociąga ku sobie „łóże małżeńskie”, „pościel ślubna”. Wszędzie, gdzie u Bürgera wzmiankuje się o pościeli („*Brautbett*”, „*Hochzeitbett*”), Żukowski wstrzemięźliwie pisze: „nocleg”, „kącik”, „przytułek”... [...] Oczywiście wersy, w których Bürger pogardliwie nazywa jereja [duchownego cerkwi prawosławnej – A. Ł.] popem i porównuje śpiew chóru cerkiewnego do „kwakania żab w stawie”, Żukowski całkiem usunął ze swojego przekładu<sup>34</sup>.

31 „Воздушную цепь теней”.

32 „Катенин [...] вздумал показать нам «Ленору» в энергической красоте ее первобытного создания. Но сия простота и даже грубость выражений, сия *сволочь*, заменившая *воздушную цепь теней*, сия виселица вместо сельских картин, озаренных летнею луною, неприятно поразили непривычных читателей [...]”. А. С. Пушкин, *Собрание сочинений в 10 томах*, t. 6, Москва 1959–1962, s. 90.

33 И. М. Семенко, *op. cit.*, s. 23.

34 „В своей великолепной версии бюргеровской «Леноры», где мускулистость его стиха достигает иногда пушкинской силы, Жуковский не позволил себе даже намекнуть, что любовников, скачущих в ночи на коне, манит к себе «брачное ложе», «брачная постель». Всюду, где у Бюргера упоминается постель (*Brautbett*, *Hochzeitbett*), Жуковский целомудренно пишет: *ночлег*, *уголок*, *приют*... [...]. Нужно ли говорить, что те строки, где Бюргер непочтительно называет иерея— попом и сравнивает пение церковного клира с «кваканьем лягушек в пруду», Жуковский исключил из своего перевода совсем”. К. И. Чуковский, *Высокое искусство*, Москва 1968, s. 263.

Bürgerowskie porównanie śpiewu żałobnego orszaku do rechotu kumaka nie występuje w żadnej z omawianych tu trzech wersji. Wyraża ono związek przedstawionego wątku ze sferą niepokojącej inności. Jest to budząca grozę tajemnica, którą reprezentuje jeździec na demonicznym rumaku umiejącym pokonywać w niebywałym tempie ogromne przestrzenie i do której wkroczyła dziewczyna<sup>35</sup>. Pominięta przez Żukowskiego pieśń procesji u Katienina jest „нескладна и дика”<sup>36</sup>, w przekładzie Odyńca odpowiada jej wers: „pieją smutnie kapłani”.

W tekście *Lenory* Odyńca czołowy motyw lotu na demonicznym koniu, szalonej galopady, oddaje powtarzające się: „Oni lecą, oni lecą”, zaś słowa rycerza skierowane do dziewczyny mają postać następującą:

— „Ha! drżysz? — księżyc świeci blado!

O! umarli prędko jadą! —

Nie strach umarłych tobie?”

— „Wieczny im pokój w grobie!”<sup>37</sup>

Narzeczony ciągle powołuje się na szybko mknących umarłych, nie zważając na prośby *Lenory*, aby o nich nie mówił. Odczuwa się pewną szyderczą filuterność w jego tonie, jednak w mniejszym natężeniu niż w tekście niemieckim i wersji Katienina, gdzie rycerz wprost pyta ukochaną, czy się nie boi spać z umarłymi. U Odyńca narzeczony, zapraszając procesję pogrzebową na wesele, wspomina o łożu małżeńskim, lecz zamiast zachęcić do niego dziewczynę, żegna się z nim:

Młodą żonę wiozę sobie.

Za mną, za mną! wszyscy wkoło,

Zanóćcie mi pieśń wesołą;

Księżu! mów słowo Boże,

Żegnaj małżeńskie łoże!<sup>38</sup>

35 M. Janion, *op. cit.*, s. 27–28.

36 „Nieskładna i dzika”

37 A. E. Odyńiec, *Lenora...*, s. 196–197.

38 Tu i dalej wszystkie cytaty z ballady *Lenora* w tłumaczeniu Antoniego Edwarda Odyńca pochodzą z: [https://pl.wikisource.org/wiki/Lenora\\_\(Bürger,\\_1874\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Lenora_(Bürger,_1874)) – 10.08.2020; A. E. Odyńiec, *Lenora*, [w:] A. E. Odyńiec, *Tłumaczenia Antoniego Edwarda Odyńca*, t. 2: *Ballady i baśnie*, Warszawa 1874, s. 431–442.

Jak należało się spodziewać, nocna podróż przez ogromne przestrzenie kończy się na cmentarzu. Rycerz prętem skrusza cmentarne bramy i zamienia się w kościotrupa, koń wśród ognia zapada się pod ziemię. Lenora, umierając, słyszy moral chóru, który wyje („*heulten*”; „*завыл*”<sup>39</sup> – u Żukowskiego; „*протяжно припева-ли*”<sup>40</sup> – u Katienina). Zarówno Odyniec, jak i pozostali poeci przełożyli pieśń duchów zgodnie z oryginałem:

Cierp, choć z żalu serce pęka.  
Straszna Boga zemsty ręka!  
Tu zwłoki zginąć muszą —  
Boże! miej wzgląd nad duszą!<sup>41</sup>

Żukowski:  
Смертных ропот безрассуден;  
Царь всевышний правосуден;  
Твой услышал стон творец;  
Час твой бил, настал конец<sup>42</sup>.

Katienin:  
С богом в суд не йди крамольно;  
Скорбь терпи, хоть сердцу больно.  
Казнена ты во плоти;  
Грешну душу бог прости!<sup>43</sup>

Jeżeli u Bürgera i Katienina nie ma bezpośredniego opisu śmierci bohaterki, jej zgon sugeruje tylko śpiew chóru, to Ludmiła Żukowskiego zdecydowanie umiera: „*Пала мертвая во прах*”<sup>44</sup>.

39 „*Завыл*” – „zawył”.

40 „*Протяжно припевали*” – „ciągnęli, podśpiewując”.

41 A. E. Odyniec, *Lenora...*, s. 199.

42 „Narzekanie śmiertelników jest nierozsądne; / Król Niebios jest praworządny; / twoje wołanie usłyszał Stwórca; / wybiła twoja godzina, nadszedł kres”. B. A. Жуковский, *Собрание сочинений...*, s. 13.

43 „Nie waż się sądzić z Bogiem, / znoś cierpienia, choć serce boli, / jesteś ukarana ciałem, / niech Bóg zlituje się nad grzeszną duszą”.

44 „Martwa upadła w proch”.

W finałowym fragmencie ballady niemieckiej na uwagę zasługuje malowniczy opis demistyfikacji jeźdźca: jego zbroja i ciało warstwa po warstwie zamieniają się w proch, po czym przybiera on postać śmierci z klepsydrą i kosą. Niemal dosłownie przekazał ten obraz polski tłumacz doby romantyzmu Bruno Kiciński, w jego wersji tytułowa bohaterka o spolszczonym imieniu *Leosia* widzi, jak

Gdzie była piękna jeźdźca twarz  
 Tam trupią główkę tylko masz  
 Szkielet z czaszką bezwłosą  
 Klepsydrę trzyma z kosą<sup>45</sup>.

Odyniec całkiem pominął tę scenę, natomiast w wersji Żukowskiego została ona przedstawiona w nieco łagodniejszym nastroju niż u Bürgera:

Видит труп оцепенелый;  
 Прям, недвижим, посинелый,  
 Длинным саваном обвит.  
 Страшен милый прежде вид;  
 Впалы мертвые ланиты;  
 Мутен взор полуоткрытый;  
 Руки сложены крестом<sup>46</sup>.

Ludmiła widzi trupa swego narzeczonego w całunie, z klasycznymi oznakami zmarłego: jest on sztywny, siny, ma zapadnięte policzki, mętne spojrzenie i ręce złożone na krzyż. Dodatkowo u Żukowskiego w tej scenie nieboszczyk z grobu przywołuje dziewczynę palcem („*манит перстом*”) i wypowiada swoje ostatnie słowa:

Кончен путь: ко мне, Людмила;  
 Нам постель — темна могила;

45 B. Kiciński, *Leosia. Przekład dosłowny na miarę oryginału*, [w:] idem, *Poezje. Częścią przekładane, częścią oryginalne*, t. 4, Warszawa 1840, s. 40, [cyt. za:] M. Janion, *op. cit.*, s. 23.

46 „Widzi sztywny trup; / prosty, nieruchomy, siny, / długim całunem owinięty; / straszny jest wcześniej cieszący widok; / zapadły martwe policzki, / mętne spojrzenie półotwarte; / ręce złożone na krzyż”. B. A. Жуковский, *Собрание сочинений...*, s. 13.

Завес — саван гробовой;  
Сладко спать в земле сырой<sup>47</sup>.

W tym fragmencie dominuje tonacja smutku, żalu i melancholii, zgroza i wrażenie okropności, które wywołuje finał, w oryginale niemieckim występują w mniejszym stopniu.

Pominięcie (u Odyńca) lub łagodzenie (u Żukowskiego) grozy w przedstawieniu drastycznej przemiany ukochanego w kościotrupa z kosą (uosobienie śmierci) były spowodowane zapewne przewidywaną niemożnością akceptacji „estetyki okropności” przez ówczesną publiczność. Katienin jednak zaryzykował umieszczenie w swoim tekście pełnego opisu makabrycznego przeobrażenia rycerza, zachowując w ten sposób wierność oryginałowi i jego przesłaniu:

Латы всадника золою  
Все рассыпались на прах:  
Голова, взгляд, руки, тело —  
Всё на милом помертвело,  
И стоит уж он с косой,  
Страшный остов костяной<sup>48</sup>.

Efekt strategii translatorskiej Katienina wydaje się trafniejszy nie tylko ze względu na bliższe oryginałowi oddanie wrażeń estetycznych, ale też dlatego, że w większym stopniu przekazał on nowatorstwo stylu ballady Bürgera.

Sam Bürger miał poczucie nowatorskiego dokonania. W roku 1773, kiedy pracował nad Lenorą, napisał żartobliwie w liście do przyjaciela: „Wszyscy jeszcze przede mną na drżące padniecie kolana i mnie Dżingis-Chanem tj. najwyższym Chanem w balladzie ogłosicie. [...] Wszyscy, co po mnie ballady robić będą, staną się moimi nieodzownymi wasalami, lennikami mojego tonu”<sup>49</sup>. Jeśli Bürger ogłosił

47 „Droga do mnie dobiegła końca, Ludmiło; / łożę dla nas – ciemny grób, / osłona – całun trumienny; / Słodko jest spać w zimnej ziemi”. *Ibidem*.

48 „Zbroja jeźdźca popiołem / cała się rozsypała na prochy: / głowa, spojrzenie, ręce, ciało – / wszystko w ukochanym zmarło, / stoi teraz z kosą / straszny kościotrup”.

49 J. Kłaczko, *Lenora i Ucieczka*, [w:] *idem, Zapomniane pisma polskie (1850–1866)*, zebrał i objaśnił F. Hoesick, Kraków 1912, s. 253.

się Dżyngis-Chanem ballady, to dlatego, że miał przekonanie, iż w barbarzyński sposób przekroczył reguły panującej poetyki i narzucił osobiwie rozkiełznany ton poezji ówczesnej. W tym zakresie Bürger wyznacza całą nową epokę. Gatunek ballady szczególnie pasował do poetyckiego zamiaru Bürgera. W balladzie bowiem idzie „o wstrząs i nagły zwrot: głównym motywem kształtującym jest «wybuch» tej «inności», czegoś «wyższego» lub «niższego», owego «trzeciego świata». Często bywają nim właśnie duchy, zmarli, bogowie, siły przyrody lub uosobiony los”<sup>50</sup>.

Uznana za królową ballad Bürgerowska *Lenora*<sup>51</sup> zaowocowała powstaniem dużej liczby tłumaczeń i adaptacji nie tylko w okresie romantyzmu, ale również w literaturze światowej wszystkich późniejszych epok. Poza rozpatrywanymi w niniejszym artykule parafrazującymi przekładami w językach słowiańskich – Odyńca, Żukowskiego i Katienina – warto wspomnieć o takich polskich adaptacjach jak *Malwina* Juliana Niemcewicz<sup>52</sup>, *Kamil i Leonia* Krystyna Lacha Szyrmy<sup>53</sup> oraz tragedia *Protesilas i Laodamia* Stanisława Wyspiańskiego<sup>54</sup>. Liczne przekłady i poematy zbudowane na wątku Lenorowym lub nawiązujące do niego występują w literaturze różnych krajów: angielskiej (Walter Scott)<sup>55</sup>, amerykańskiej (Edgar Allan Poe – wiersz *Lenore*) i innych.

Nie zważając na końcowy morał ballady, w którym bluźnierczy bunt i szalona miłość zostają ukarane przez nieubłagany porządek religijny, czytelnicy odebrali utwór jako fascynającą tajemniczą sferą zaświatów, o czym pisze Maria Janion:

[...] temat ballady Bürgera może być określony jako uwodzenie przez śmierć. Miłość – śmierć staje się miłością śmierci. Thomas Mann uważał, że romantyzm niemiecki „w swojej najgłębszej istocie jest uwodzeniem, mianowicie uwodzeniem ku śmierci” i mówił o jego głębokim powinowactwie ze śmiercią<sup>56</sup> – ze wszystkimi

50 M. Janion, *op. cit.*, s. 26.

51 M.in. przez A. W. Schlegla i Mickiewicza, autora nawiązujących do *Lenory* słynnych ballad *Romantyczność* i *Ucieczka*.

52 Ballada *Malwina* Niemcewicza występuje w zbiorze *Bajek i powieści*.

53 Krystyn Lach Szyrma w 1819 r. opublikował najstarszą polską prozatorską wersję ludową tematu Lenorowego.

54 Laodamia to antyczna bohaterka, która wezwała zmarłego męża z zaświatów i popełniła samobójstwo, gdy on musiał powrócić do krainy umarłych.

55 Za angielski pierwowzór *Lenory* uchodzi poemat ludowy *Duch lubego Williama*.

56 T. Mann, *Niemcy i naród niemiecki*, tłum. K. Górniak, [w:] *Po upadku Trzeciej Rzeszy. Niemieccy intelektualniści a tradycja narodowa*, wybór i wstęp J. W. Borejsza, S. H. Kaszyński, Warszawa 1981, s. 35, *Panorama*, [cyt. za:] M. Janion, *op. cit.*, s. 29.

dalszymi konsekwencjami w najnowszej historii Niemiec. Zrozumieć wtedy można lepiej słynną frazę Paula Celana z jego „Fugi śmierci”: „śmierć jest mistrzem z Niemiec” – „der Tod ist ein Meister aus Deutschland”<sup>57</sup>.

Dla twórców romantyzmu folklor i przekazy ludowe były nieodzownym źródłem inspiracji. Historia o uwiedzeniu bądź porwaniu dziewczyny przez umarłego kochanka występuje w wielu krajach europejskich, ma ona charakter uniwersalny i archetypiczny<sup>58</sup>. Opowieść ludowa w przekazie poetyckim wybitnego artysty niemieckiego stała się manifestem nowej ery literackiej „burzy i naporu”<sup>59</sup>. Zarówno dzieło Bürgera, jak i utwory ludowe, które zainspirowały poetę, opowiadają o miłości niezachwianie wiernej, bezwzględnej, sięgającej poza śmierć, raj i piekło.

Trzy przedstawione tu wersje Bürgerowskiej *Lenory* są poetycką adaptacją tego dzieła, opartą na kolorycie lokalnym i własnej interpretacji autorów. Każdy z pisarzy dla oddania wrażeń artystycznych ballady użył odmiennych środków artystycznych i językowych w zależności od swoich upodobań i preferencji literackich. Dzięki ich twórczości wątek *Lenory* zaistniał w kulturach polskiej i rosyjskiej, wywierając duży wpływ na rozwój literatury i kształtowanie gustów literackich publiczności. Liczne warianty tego nieśmiertelnego dzieła tworzą nieskończoną symfonię, gdzie każdy z utworów brzmi swoim niepowtarzalnym głosem.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu:

Allan Poe E., *Poezje*, Toruń 2019.

Celan P., *Wiersze*, wybór, tłumaczenie i posłowie F. Przybylak, Kraków 1988.

*Duch lubego Williama*, [w:] *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie*, spolszczył E. Porębowicz, Lwów 1909, s. 58–59.

Kiciński B., *Leosia. Przekład dosłowny na miarę oryginału*, [w:] B. Kiciński, *Poezje. Częścią przekładane, częścią oryginalne*, t. 4, Warszawa 1840.

57 M. Janion, *op. cit.*, s. 29. Por. P. Celan, *Wiersze*, wybór, tłumaczenie i posłowie F. Przybylak, Kraków 1988, s. 8–12; oraz interpretacja w książce F. Przybylaka: i d e m, *Paul Celan. Metody i problemy „liryki esencji”*, Wrocław 1952, s. 8–12.

58 K. Lach Szyrma, *op. cit.*, s. 275–284, [cyt. za:] M. Janion, *op. cit.*, s. 16–17.

59 Sturm und Drang – okres w literaturze niemieckiej (1767–1785), którego nazwa pochodzi od tytułu dramatu Friedricha Maximiliana Klingera.

- Krasiński Z., *Nie-Boska komedia*, Wrocław 2017, *Lektura (Greg)*.
- Lach Szyrma K., *Kamilla i Leon. Naśladowanie „Leonory” Bürgera*, „Pamiętnik Naukowy Służący za Ciąg Dalszy Ćwiczeń Naukowych. Oddział Literatury” 1819, t. 1.
- Mickiewicz A., *Dziady*, Kraków 2017, *Lektura (Greg)*.
- Mickiewicz A., *Ucieczka. Ballada*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 3: *Wiersze 1829–1855*, oprac. C. Zgorzelski, Wrocław 1981.
- Niemcewicz J., *Bajki i powieści*, „Pamiętnik Naukowy Służący za Ciąg Dalszy Ćwiczeń Naukowych. Oddział Literatury” 1819, t. 1.
- Odyniec A. E., *Poezye*, Wilno 1825.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół biblistów polskich pod red. K. Dynarskiego, Poznań 1984.
- Scott W., *William and Helen*, Edinburg 1807 (Translations of Der wilde jäger, and Lenore).
- Słowacki J., *Król-Duch*, Warszawa 2017.
- Słowacki J., *Sen srebrny Salomei*, Wrocław 2006.
- Wyspiański S., *Protesilas i Laodamia*, Warszawa 1925.
- Катенин П. А., *Избранное*, Москва 1989.
- Жуковский В. А., *Баллады, поэмы и сказки*, Москва 1987.

#### Źródła cytatów korpusu badawczego:

- Odyniec A. E., *Lenora*, [w:] A. E. Odyniec, *Tłumaczenia Antoniego Edwarda Odyńca*, t. 2: *Ballady i baśnie*, Warszawa 1874, s. 431–442, [on-line:] [https://pl.wikisource.org/wiki/Lenora\\_\(Bürger,\\_1874\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Lenora_(Bürger,_1874)) – 27.05.2020.
- Жуковский В. И., *Людмила*, [on-line:] <https://ilibrary.ru/text/1123/p.1/index.html> – 27.05.2020.
- Жуковский В. А., *Собрание сочинений в четырёх томах*, t. 2, Москва–Ленинград 1959–1960.
- Катенин П. А., *Ольга. Из Бюогера*, вольный перевод баллады *Lenore* Г. А. Бюргера, [w:] П. А. Катенин, *Избранные произведения / Вступит. ст., подготовка текста и примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер*, Москва–Ленинград 1965, s. 91–97, [on-line:] [https://ru.wikisource.org/wiki/Ольга\\_\(Катенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Ольга_(Катенин)) – 27.05.2020.

#### Literatura przedmiotu:

- Borowy W., O „Ucieczce” Mickiewicza, „Pamiętnik Literacki” 1956, t. 47, s. 150–168.
- Janion M., *Panna i miłość szalona*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6, s. 15–35.
- Jurczyński J., *Sennik biblijny, czyli objawienie Boga w snach*, Kraków 2013.
- Klaczko J., *Lenora i Ucieczka*, [w:] J. Klaczko, *Zapomniane pisma polskie (1850–1866)*, zebr. i objaśnił F. Hoesick, Kraków 1912.
- Kuziak M., „Sen polski”. Przypadek romantyków i nie tylko, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 97–121, <https://doi.org/10.18318/td.2016.5.6>.
- Lach Szyrma K., *Uwagi nad balladą Bürgera „Leonora”*, „Pamiętnik Naukowy Służący za Ciąg Dalszy Ćwiczeń Naukowych. Oddział Literatury” 1819, t. 2.

- Mann T., *Niemcy i naród niemiecki*, tłum. K. Górniak, [w:] *Po upadku Trzeciej Rzeszy. Niemieccy intelektualiści a tradycja narodowa*, wybór i wstęp J. W. Borejsza, S. H. Kaszyński, Warszawa 1981, *Panorama*.
- Odyniec A. E., *Nota do ballady „Lenora”*, [w:] A. E. Odyniec, *Poezye*, Wilno 1825.
- Piprek J., Ippoldt J., *Wielki słownik niemiecko-polski*, t. 1, Warszawa 1985.
- Przybylak F., *Paul Celan. Metody i problemy „liryki esencji”*, Wrocław 1952.
- Комиссаров В. Н., *Теория перевода (лингвистические аспекты). Учебник для институтов и факультетов иностранного языка*, Москва 1990.
- Семенко И. М., *Комментарии. В.А. Жуковский. Людмила*, [w:] В. А. Жуковский, *Собрание сочинений в 4 т.*, t. 2: *Баллады. Поэмы и повести*, Москва 1959.
- Пушкин А. С., *Собрание сочинений в 10 томах*, t. 6, Москва 1959–1962.
- Чуковский К. И., *Высокое искусство*, Москва 1968.

## STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest adaptacjom niemieckiej ballady Gottfrieda Augusta Bürgera *Lenora*. Główną bohaterką jest dziewczyna zrozpaczona po utracie swego ukochanego, który przybywa do niej w nocy i zawozi na cmentarz, gdzie spoczywają jego zwłoki. Jako materiał do badań posłużyły dzieła Antoniego Odyńca, Wasilija Żukowskiego i Pawła Katienina. W tekście są omawiane różne sposoby oddania stylu „królowej ballad”, czyli odmienne strategie translatorskie zastosowane przez polskiego poetę i twórców rosyjskich.

SŁOWA KLUCZOWE: ballada, przekład, interpretacja, miłość szalona, zaświaty.

## SUMMARY

### **Lenora's prophetic dream in the perspective of Polish and Russian poets of Romanticism**

The article is devoted to the adaptation of the German ballad written by: Gottfried August Bürger „Lenora”. The main character is a girl who suffers after the death of her beloved. One night, her beloved comes for her and takes her to the cemetery, where his corpse rests. The research on the text was carried out based on the works of Antoni Odyniec, Wasilij Żukowski and Pawel Katienin. The text shows different ways of presenting the “queen of ballad” style and various translation strategies applied by Polish and Russian poets.

KEYWORDS: ballad, translation, interpretation, love, netherworld



# Kobieta między snem a jawą w wybranych tekstach Hansa Christiana Andersena

Sandra Magdalena Kocha

UNIWERSYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO W BYDGOSZCZY

<https://doi.org/10.12797/9788381382502.07>

<https://orcid.org/0000-0001-5030-7658>

Romantyzm to czas, kiedy kobiety wynoszono na piedestał<sup>1</sup>. Z jednej strony czyste i niewinne anioły, z drugiej zaś – demoniczne, tajemnicze obdarzone szatańskim urokiem „boskie diablące”, które niejednokrotnie przynosiły mężczyźnie klęskę, a w ostateczności – zgubę. Na wizję kobiety bez wątpienia wpłynął sposób ukazywania miłości powiązanej z cierpieniem, a niekiedy i śmiercią<sup>2</sup>. W światopoglądzie tej epoki wyróżnia się oprócz tego „sprzeciw wobec oświeceniowego racjonalizmu, indywidualizm, bunt przeciwko konwencjom (także językowym), pochwałę wyobraźni, fascynację przyrodą i ludowością”<sup>3</sup>.

Romantycy na nowo odkrywali swój związek z naturą, rozumianą jako pierwotny twór nieskażony cywilizacją. Dostrzegali jej piękno, tajemniczość i czar, jak również potęgę, niekiedy groźną, gdyż nastawioną przeciwko człowiekowi. Uważali oni, że człowiek niecywilizowany, a więc naturalny, naiwny, a także spontaniczny i dziki pozostaje w ścisłym związku z naturą, uniwersum podobnie jak dziecko<sup>4</sup>. Człowieka

---

1 S. Wasylewski, *O miłości romantycznej*, Lwów 1921, s. XX.

2 J. Bachórz, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 135.

3 M. Skowera, „Mała syrena nie czuła wcale śmierci”. *O tanatologicznych aspektach baśni Hansa Christiana Andersena*, [w:] *Śmierć w zwierciadle humanistyki. Tom pokonferencyjny*, red. D. Gąpska, Poznań 2013, s. 135.

4 K. Lis, *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie. Studia*, Kielce 1998, s. 70.

romantycznego przedstawiano jako istotę rozdwojoną w sobie, marzącą o osiągnięciu harmonii wewnętrznej<sup>5</sup>. Podążał on „za coraz to nowym przebraniem, nową maską, nowym kostiumem”<sup>6</sup>, nieustannie poszukując swojej tożsamości. Jednak według Kazimierzy Lis:

obiektem najwyższej fascynacji i dogłębnych penetracji filozoficzno-literackich stała się dla romantyków odkrywana przez nich podświadomość. Sądzieli, że w snach, szaleństwie objawia się druga, ukryta rzeczywistość. Wielu pociągała magia, alchemia, okultyzm, „wiedza tajemna”<sup>7</sup>.

Twórcy doby romantyzmu zwrócili uwagę na życie wewnętrzne człowieka – jego duchowość, uczuciowość, emocjonalność oraz indywidualizm. To, co ukryte w ludzkim wnętrzu – tzw. „ciemna” strona – mogło się najpełniej wyrazić we śnie. Zwróciła na to uwagę Maria Piasecka, stwierdzając, że:

odkrywając to, co ukryte w ludzkim wnętrzu, sen pozostawał z natury wciąż ciemny. Tworzył napięcia między jasnym a mrocznym, między jawnym a tajemniczym. Dialektyka ta to wymarzony dla romantyków teatr duszy, w którym osobowość ludzka może się najpełniej wyrazić<sup>8</sup>.

Zgodnie z *Uniwersalnym słownikiem języka polskiego* pod redakcją Stanisława Dubisza sen to, po pierwsze:

stan fizjologiczny, umożliwiający organizmowi wypoczynek i odbudowę wszystkich narządów, polegający na obniżeniu wrażliwości na bodźce, zniesieniu aktywności ruchowej, zwolnieniu czynności serca, oddychania i innych funkcji fizjologicznych oraz czasowym zaniku świadomości<sup>9</sup>.

---

5 *Ibidem*, s. 68.

6 M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 12, *Biblioteka Tekstów*, nr 4.

7 K. Lis, *op. cit.*, s. 70.

8 M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992, s. 155, *Rozprawy Literackie*, nr 69.

9 *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, t. 3, s. 1173.

Po drugie zaś „to, co się śni człowiekowi śpiącemu, obraz widziany w czasie spania; marzenie senne”<sup>10</sup>. To ostatnie Arystoteles określił jako wyraz duchowego życia podczas trwania snu, które w pewnym sensie przypomina życie na jawie<sup>11</sup>. W takim razie można przyjąć za Zygmuntem Freudem, że marzenie senne to stan pomiędzy snem a czuwaniem<sup>12</sup>, zaś sen – zamaskowana i ocenzonego forma spełniania pragnień. Zdaniem psychoanalityka:

symbolika marzeń sennych przekracza granice marzenia i występuje nie tylko we śnie, ale opanowuje w równej mierze baśnie, mity, legendy, dowcipy i folklor. Pozwala nam też śledzić związek między marzeniem sennym a tymi wytworami; przyznać musimy, że symbolika nie jest owocem pracy marzenia sennego, lecz właściwością naszego nieświadomego myślenia, które dostarcza jej materiału do zagęszczenia, przesunięcia i udramatyzowania<sup>13</sup>.

Carl Gustav Jung z kolei sen tłumaczy jako fragment niezaplanowanej aktywności psychicznej, który można odtworzyć w stanie czuwania, ponieważ przedstawia się do świadomości. Twór ten zazwyczaj odróżnia od rzeczywistości m.in. brak logiki oraz sensu, wątpliwa moralność, niewłaściwa konstrukcja, absurdalność oraz bardzo często traktuje się go jako coś bezwartościowego<sup>14</sup>, czego potwierdzeniem jest chociażby wyrażenie po obudzeniu się z koszmaru, że „to był tylko sen”.

Koncepcje oniryczne pojawiały się w tekstach literackich, odgrywając na ogół rolę medium pomiędzy światem rzeczywistym a nadprzyrodzonym. Sen bowiem, jak zauważyła Joanna Papuzińska, „traktowany był jako stan, w którym docierały do człowieka sygnały od sił pozaziemskich, władających ludzkim losem – mógł pełnić rolę wskazówki, przepowiedni, przestrogi”<sup>15</sup>, o ile odbiorca umiał odczytać język

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 1173.

<sup>11</sup> Zob. Arystoteles, *Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1971, *Biblioteka Klasyków Psychologii*.

<sup>12</sup> Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1958, s. 70.

<sup>13</sup> Idem, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, tłum. W. Szewczuk, Warszawa 1987, s. 405–406, *Biblioteka Klasyków Psychologii*.

<sup>14</sup> C. G. Jung, *O istocie snów*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 8.

<sup>15</sup> J. Papuzińska, *Zastosowanie motywów onirycznych w polskiej fantastyce dla dzieci i młodzieży*, „Studia o Sztuce dla Dziecka” 1990, z. 5, s. 39.

symboliczny<sup>16</sup>. Warto wspomnieć, że w nich pojawiali się zazwyczaj umarli o bogatym życiu pozagrobowym, np. duchy, zjawy, upiory, wampiry czy wilkołaki<sup>17</sup>.

Wątki oniryczne występują chociażby w literaturze dziecięcej, m.in. w opowieści romantyka Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna zatytułowanej *Dziadek do orzechów*, w utworach twórcy epoki wiktoriańskiej<sup>18</sup>, tj. Lewisa Carrolla *Alicji w Krainie Czarów*, *Alicji po drugiej stronie zwierciadła*, w powieści powstałej w epoce edwardiańskiej<sup>19</sup>, mianowicie Jamesa Matthew Barriego pt. *Piotruś Pan*, a także w tekstach reprezentantki literatury współczesnej – Astrid Lindgren, np. *Bracia Lwie Serce*<sup>20</sup>. Zdaniem Katarzyny Słany konwencja oniryczna może się łączyć z poszukiwaniem własnej tożsamości. Otóż:

motywy zejścia bohatera w głąb ziemi (*Alicja w Krainie Czarów*), przejścia na drugą stronę lustra (*Alicja po drugiej stronie zwierciadła*) czy też nocnego odlotu przez okno do krain nieznanych (*Przygody Piotrusia Pana*, *Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy*) wiążą się bezpośrednio z poznaniem samego „siebie innym”. W mrocznym pejzażu, będącym odpowiednikiem psychiki bohatera, wszelkie prawa obowiązujące w świecie rzeczywistym zastąpione zostają prawami przez niego ustanowionymi, dzięki czemu może on na krótką chwilę wcielić się w rolę demiurga własnej, wewnętrznej krainy<sup>21</sup>.

16 E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów* (1951), tłum. J. Marzęcki, Warszawa 1977, s. 28.

17 M. Janion, *op. cit.*, s. 10.

18 Należałoby wspomnieć, że w epoce wiktoriańskiej „dzieci, a szczególnie małe dziewczynki, obowiązują narzucone z góry, surowe zasady. Nic nie jest przypadkowe. Nic nie jest spontaniczne. Dzieciństwo w koronkach i wykrochmalonych fartuszkach”. „*Alicja w Krainie Czarów*” Lewis Carroll, [on-line:] <https://wielkibuk.com/2012/12/30/alicia-w-krainie-czarow-lewis-carroll/> – 27.06.2019.

19 Na podstawie przywołanych utworów *Alicja w krainie czarów* oraz *Piotruś Pan* można zauważyć rewolucję w postrzeganiu dziecka: „Wiktoriańskie uwielbiały małe dziewczynki, Edwardianie wyznawali natomiast kult małego chłopca. Alicja jest niewinna [virtuous], uprzejma i ma obsesję na punkcie dobrych manier – Piotruś Pan jest za to samolubny, nonszalancki i niegrzeczny. Wiktoriańskie dziecko jest symbolem niewinności, edwardiańskie hedonizmu – w literaturze pierwsze z nich jest grzeczne i „dobre”, drugie – dobrze się bawi”. J. Wullschläger, *Andersen. Życie baśniopisarza*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2005, s. 109, *Fortuna i Fatum*.

20 M. Kuran, *Sen, marzenie i zaświaty w kulturze – wprowadzenie do monografii*, [w:] *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*, t. 2: *Kultura*, red. P. Poterała, K. Ossowska, M. Sadowski, Łódź 2017, s. 15, *Analecta Literackie i Językowe*, t. 7.

21 K. Słany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016, s. 162, *Prace Monograficzne. Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie*, nr 751.

Konwencja snu nie była również obca Hansowi Christianowi Andersenowi<sup>22</sup>, ponieważ wykorzystuje ją, m.in. w takich baśniach jak *Kwiaty malej Idy*, *Bzowa babuleńka* czy *Dziewczynka z zapalkami*, ukazując w nich, że stan śnienia umożliwia przeniesienie się do świata marzeń<sup>23</sup>. W dwóch pierwszych pozycjach sen występuje w służbie dydaktyki. W ostatnim utworze natomiast obrazy widziane przez dziecko można interpretować jako z jednej strony halucynacje zamarzającej dziewczynki<sup>24</sup>, z drugiej – sen, gdyż w płomieniu zapalek ujawnia się twórcza siła wyobraźni, która sprawia, że bohaterka przenosi się do innego świata, a do niego nie wszyscy mają dostęp (np. arystokraci)<sup>25</sup>.

Ponadto w baśniach i opowieściach Hansa Christiana Andersena motywy oniryczne służą ukazaniu człowieka wewnętrznego, jego psychiki. Niekiedy też urozmaicają akcję, gdyż zdarza się, że za pośrednictwem snu dochodzi do spotkania bohaterów z istotami nadprzyrodzonymi (np. z Bogiem, duchami albo zjawami), które objawiają im ich przyszłe losy. Jak wiadomo, Andersen tworzył w epoce, gdy kobiety traktowano niczym bóstwo, toteż w jego baśniach można odnaleźć rozmaite modele kobiecości. W celu ich kategoryzacji posłużę się typologią Toni Wolff (analityczki psychologii Junga), która na podstawie badań snów mężczyzn wyodrębniła wzorce kobiecej psyche zakorzenione w męskiej nieświadomości, a mianowicie: Amazonkę, Heterę, Pośredniczkę oraz Matkę<sup>26</sup>.

Wśród bohaterek utworów Andersena można wyróżnić Amazonkę w postaci samowystarczalnej i powabnej Joanny (*Pod wierzbą*), która dzięki pięknemu głosowi robi karierę. Nie potrzebuje mężczyzny, by czerpać z życia przyjemność, gdyż sama umie zadbać o własne dobro. Innym typem okazuje się Babette z utworu *Lodowa Pani*, niewyobrażająca sobie życia bez partnera. Potrafi z nim współpracować, jest duszą towarzystwa, ponieważ łatwo nawiązuje kontakty z ludźmi – według klasyfikacji Toni Wolff można ją przyporządkować do typu Hetery. Należy także wspomnieć o Pośredniczce wyróżniającej się wielkim darem religijnym, której uosobieniem jest

---

22 J. Papuzińska, *Sen i jego funkcje w literaturze bajecznej*, [w:] e a d e m, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1989, s. 58, *Teoria i Krytyka Literatury dla Dzieci i Młodzieży*, nr 8.

23 M. Ziółkowska-Sobecka, *Hans Christian Andersen*, Warszawa 2001, s. 51, *Portrety Literackie Autorów Lektur Dziecięcych*.

24 *Ibidem*, s. 52.

25 J. Wullschläger, *op. cit.*, s. 298–299.

26 T. Wolff, *Structural forms of the feminine psyche*, Zurich 1956, s. 4.

Eliza z baśni zatytułowanej *Dziki łabędzie*. Wspomniana bohaterka więcej uwagi skupia na potrzebach rodziny aniżeli swoich. Prezentuje się jako męczennica o bliskiej relacji z Bogiem (m.in. objawia jej swoje plany). Także kobieta o typie Matki<sup>27</sup> jest altruistyczna, zdolna do poświęceń. Najlepszy przykład to główna bohaterka utworu *Umarłe dziecko*, czerpiąca satysfakcję z posiadania dzieci i sprawowania nad nimi opieki. W tym przypadku matka musiała zmierzyć się z przedwczesnym zgonem synka. Z miłości do dziecka odważnie podążyła za śmiercią, by spotkać je w zaświatach.

W opowieści realistycznej zatytułowanej *Pod wierzbą* można dostrzec niezależną i samodzielną Amazonkę – Joannę, mającą destrukcyjny wpływ na mężczyzn. Ona bowiem doprowadziła do śmierci zakochanego w niej Knuda. Joanna to ucieleśnienie *femme fatale*: piękna, elegancka uwodzicielka, która trzyma mężczyzn na dystans<sup>28</sup>: „ale tylko przez chwilę; pofrunęła ku niemu [Knudowi – S. M. K.], jakby go chciała pocałować; nie zrobiła tego, ale niewiele brakowało”<sup>29</sup>. Cechuje ją uczuciowa niedostępność<sup>30</sup>, o czym świadczy jej zachowanie, a konkretnie – odpowiedź na propozycję małżeństwa:

Joanna śmiertelnie zbladła. Puściła jego rękę i powiedziała z powagą i smutkiem: – Nie uszczęśliwiał się i mnie, Knud! Na zawsze pozostanę dla ciebie dobrą siostrą, na której będziesz mógł polegać, ale nic więcej. – I przesunęła swoją delikatną ręką po jego gorącym czole. – Bóg daje nam dużo siły, żeby dużo znosić, musimy tylko sami tego chcieć.

W tej samej chwili weszła jej macocha.

– Knud jest wstrząśnięty tym, że wyjeżdżam – powiedziała Joanna. – Bądź mężczyzną! – I pogłaskała go po ramieniu, jakby mówili tylko o podróży, o niczym więcej<sup>31</sup>.

27 Archetyp matki w baśniach H. Ch. Andersena został w pełni opracowany przez D. Jastrzębską-Golonkę. Zob. D. Jastrzębska-Golonka, *Konceptualizacja świata przedstawionego w języku najnowszego przekładu tekstów Hansa Christiana Andersena*, Bydgoszcz 2011, s. 95–150.

28 D. Jastrzębska-Golonka, *Kobieta fatalna w twórczości Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne. Filologia Polska” 1992, z. 30/32, s. 45.

29 H. Ch. Andersen, *Pod wierzbą*, [w:] i d e m, *Andersen. Baśnie i opowieści*, t. 2: 1852–1862, tłum. B. Sochańska, Poznań 2006, s. 78.

30 P. Skogemann, *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, tłum. P. Billig, Warszawa 2003, s. 87, *Biblioteka Jungowska*.

31 H. Ch. Andersen, *Pod wierzbą...*, s. 81.

Chłód oraz niedostępność emocjonalną Amazonki w pełni wyraża odrzucenie miłości Knuda, co podkreśla nakaz, by zwalczył w sobie to uczucie. Na samą myśl o należeniu do mężczyzny „śmiertelnie zbladła”, co można interpretować jako paniczny lęk przed głębszym związkiem miłosnym. Jej charakterystykę pogłębiają zdolności aktorskie, np. teatralne ruchy (przesuwanie ręką po czole – budowanie napięcia u odbiorcy), świadomość gry (Joanna zna uczucia Knuda i się nimi bawi), umiejętność panowania nad emocjami (płkanie na zawołanie), a także odgrywanie uczuć („I uśmiechnęła się przez łzy, które spływały jej po policzkach”)<sup>32</sup>.

Joanna oczarowała Knuda swoim wyglądem oraz – można by rzec – syrenim głosem<sup>33</sup> – nie tylko Knud, ale i cała widownia podczas występu ulegają jej urokowi. Bohaterka opanowała myśli romantyka, o czym świadczy porównanie jej do królewny (złota biżuteria, jedwabne tkaniny oraz na głowie „złota korona”), a także anioła („śpiewała, jak mógłby śpiewać anioł”<sup>34</sup>). Istotę kobiety niszczącej partnera najlepiej oddaje przykład Knuda. Radość bohatera spowodowana przypadkowym spotkaniem ukochanej gwałtownie zmienia się w rozpacz, gdy dowiaduje się, że Joanna zaręczyła się z mężczyzną „z gwiazdą na piersi”. W ten oto sposób jego nadzieje zostały rozwiane, ponieważ zamiast niego – biednego czeladnika – wybrała mężczyznę majątnego, zajmującego wysoką pozycję w społeczeństwie.

We śnie zamarzającego Knuda ujawnia się zakorzeniony w podświadomości obraz Joanny jako dobrej, życzliwej i ciepłej dziewczynki, która kiedyś dodała mu otuchy, gdy inne dzieci go wyśmiewały z powodu strachu przed zanurzeniem się w wodzie. To ona pomogła mu uwierzyć w siebie, gdy rówieśnicy mu dokuczali. Miejscem łączącym przeszłość z teraźniejszością okazuje się tytułowa wierzba, pod którą dzieci się spotykały. Rzeczywisty obraz Joanny jako kobiety nieczulej sugeruje wyrażenie: „lód jej serca”. Lód można interpretować w tym przypadku jako formę narzuconą przez kulturę czy społeczeństwo, która opanowała kobietę anioła (czułą, altruistycz-

32 *Ibidem*, s. 82.

33 Na przykład w *Odysei* Homera pojawiają się syreny, czyli „stwory chthoniczno-akwaticzne, zamieszkujące Wyspę Syren, kuszące śpiewem marynarzy. Uwiódłszy ich, wysysały krew i wyrzucały martwych na brzeg morza”. Nie tylko w *Przemianach* Owidiusza pojawia się „uwodzicielski i przepiękny głos panien wodnych, które wabią i zanęcają swym śpiewem marynarzy, niekiedy młodzieńców, nawet dziewczyny, doprowadzając ich wszystkich do zguby czy śmierci”, ale znaleźć go można także w wierzeniach ludowych. Warto dodać, że motywem syren posługiwali się malarze zafascynowani różnymi ujęciami *femme fatale*. B. Wałęciuk-Dejnek, *Kobiety-ryby. Ludowe wyobrażenia syren*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2018, t. 16, nr 2, s. 586–587.

34 H. Ch. Andersen, *Pod wierzba...*, s. 85.

ną, delikatną, niewinną), przemieniając ją w *femme fatale* (zimną, egoistyczną, silną, demoniczną). We śnie pod naporem uczuć Knuda skażona formą kobieta powraca do pierwotnej Joanny, o której marzył:

przyklękli, ona pochyliła głowę nad jego twarzą i z oczu spływały jej zimne jak lód łzy; to lód jej serca topił się przy jego mocnej miłości; łzy spadały na jego płonące policzki, i wtedy się obudził. Siedział pod wierzbą w obcym kraju w mroźny zimowy wieczór; z nieba padał marznący grad, bił go w twarz.

– To była najpiękniejsza godzina mojego życia! – powiedział. – To był sen. Boże, pozwól mi go śnić jeszcze raz! – I zamknął oczy, spał, śnił<sup>35</sup>.

Joanna jest feministką, gdyż jest samowystarczalna i samodzielna, nie wymaga mężczyzny, by czuć się spełnioną. Oprócz tego zależy jej na robieniu kariery, przez co też rezygnuje z miłości, gdyż ślub śpiewaczki z biednym czeladnikiem uznano by za mezalians. Jak zauważyła Pia Skogemann, kobiety należące do typu Amazonek to:

silne, odważne kobiety, które potrafiły używać miecza, jeśli była taka potrzeba [...]. Amazonka z pozoru nie sprawia wojowniczego wrażenia, może nigdy nie mówi zdecydowanie „nie” i zdaje się stosować do oczekiwań. Psychicznie jest nieobecna w tych zachowaniach<sup>36</sup>.

Warto dodać, że za pomocą snu ujawnia się pragnienie mężczyzny, by kobieta wyszła spod władzy rozumu i zaczęła kierować się sercem. Stąd też bierze się topiący lód jej serca. To tak jakby zamrożone uczucia zostały uwolnione.

Inna kobieta fatalna to królewna w baśni ludowej *Towarzysz podróży*, która przyśniła się Janowi, a mianowicie:

widział w nim, jak kłaniają się przed nim słońce i księżyc, i widział swojego ojca znowu pełnego energii i zdrowego, i słyszał, jak ojciec się śmieje, tak jak śmiał się zawsze, gdy był bardzo rozbawiony. Cudowna dziewczyna ze złotą koroną na długich, pięknych włosach podała mu rękę, a ojciec powiedział: – Widzisz, jaką dostałeś

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 88–89.

<sup>36</sup> P. Skogemann, *op. cit.*, s. 88.

narzeczoną? Jest najpiękniejsza na świecie! – Johannes obudził się, całe to piękno znikło, ojciec leżał na łóżku zimny i martwy, w izbie nie było nikogo<sup>37</sup>.

Za pomocą snu ojciec skontaktował się z synem, by objawić mu, co czeka go w przyszłości, oraz zdradzić wygląd narzeczonej i jej majątność. W marzeniu sen-  
nym prezentowała się jako: „cudowna”, „najpiękniejsza” oraz posiadająca „długie włosy”. Ludzie mówili o niej, że:

to straszna królowna. Piękna jest, to pewne, nikt nie ma takiej urody i wdzięku, ale co z tego, skoro jest okrutną, złą wiedźmą, winną śmierci wielu wspaniałych książąt. Wszystkim pozwala się starać o swoją rękę; może zgłosić się każdy [...], ale jeśli nie potrafi zgadnąć tych trzech rzeczy, to ona wydaje rozkaz, żeby powiesić go albo ściąć; taka zła i okrutna jest ta piękna królowna!<sup>38</sup>.

Można by rzec, że jej obraz ze snu nieco odbiegał od rzeczywistości. W nim nie uwzględniono jej okrucieństwa, powiązania ze złymi mocami oraz bestialskiego traktowania kandydatów na męża. Pokrywają się zaś niezwykła uroda, wdzięk oraz pochodzenie z królewskiego rodu. Sen w tym przypadku można odbierać jako proroczy, gdyż bohaterka przeszła przemianę po uwolnieniu jej od złych mocy trolla.

Na przykład w opowieści fantastycznej pt. *Lodowa Pani* Babette została zaprezentowana jako kobieta słaba, niewyobrażająca sobie życia bez mężczyzny Hetera, która w przyszłości nie miałaby dość siły, by zapanować nad pożądaniem. W przeddzień ślubu Babette miała sen proroczy przedstawiający jej przyszłe losy:

zdawało się jej, że jest żoną Rudiego, i to od wielu lat. Był na polowaniu, a ona w domu, i siedział u niej młody Anglik ze złocistymi bokobrodami; miał takie gorące oczy, a w jego słowach była czarodziejska moc, wyciągnął do niej rękę, a ona musiała za nim pójść. Oddalili się od domu, szli cały czas w dół, a ona czuła jakby na sercu zalegał jej ciężar, był coraz większy, to grzech przeciw Rudiemu, grzech przeciw Bogu; i nagle stała opuszczona, ubrania miała podarte od cierni, włosy szare, spojrzała z bólem w górę i na skraju skały spostrzegła Rudiego. Wyciągnęła

37 H. Ch. Andersen, *Towarzysz podróży*, [w:] i d e m, *Andersen. Baśnie i opowieści*, t. 1: 1830–1850, tłum. B. Sochańska, Poznań 2006, s. 121.

38 *Ibidem*, s. 128.

ku niemu ramiona, ale nie śmiała wołać ani prosić, to i tak nic by nie pomogło, bo wnet zobaczyła, że to nie był on, tylko jego myśliwski sweter i kapelusz wisały na kiju, który myśliwi stawiają, żeby zwieść kozice. I w bezgranicznym bólu Babette wyjęczała: – O, obym była umarła w dniu mojego ślubu, w najszcześniejszym dniu mojego życia! Panie, Boże mój, byłoby łaską, największym szczęściem! Wtedy zdarzyłoby się najlepsze, co mogło się wydarzyć mnie i Rudiemu! Nikt nie zna swojej przyszłości! – I w bólu, bez Boga, rzuciła się w głęboką skalną rozpadlinę. Pękła struna, rozległ się żałosny ton<sup>39</sup>.

Dowiedziawszy się, że w przyszłości zdradziłaby męża (choć na jawie darzyła go ogromnym uczuciem), poprosiła o to, by „jej i Rudiemu działa się jak najlepiej”, a także o jej śmierć w dniu ślubu. Tragiczny wypadek narzeczonego w takim układzie stał się dla niej błogosławieństwem, dzięki niemu uniknęła srogiej kary za grzech cielesny<sup>40</sup>. Ponadto jako zejście do głębin ludzkiej psychiki można interpretować m.in. schodzenie bohaterki we śnie oraz „sennie” doznanie spadania, Babette bowiem „rzuciła się w głęboką skalną rozpadlinę” bez Boga. Oznacza to, że we śnie objawiła się jej przerażająca przyszłość – wieczne potępienie. Śmierć Rudiego więc ocaliła bohaterkę od wtrącenia do piekła. Sen w tym przypadku daje sposobność kontaktu z siłami nadprzyrodzonymi, ponieważ za jego pomocą Bóg objawia bohaterce jej przyszłe losy.

Innym przykładem Hetery, ale spełnionej, podążającej ślepo za mężczyzną, stanowiącej jego dopełnienie oraz idealną partnerkę życiową jest bohaterka baśni pt. *Królowa Śniegu*, mianowicie – Gerda. Najlepiej uwypukla to następujący sen życzeniowy:

Zamknęła oczy i zapadła w błogi sen. A sennie marzenia znów nadleciały i wyglądały jak anioły Pana Boga, ciągnęły małe saneczki, a na nich siedział Kaj i kiwał głową, ale były to tylko sny, dlatego też zniknęły, gdy tylko Gerda się obudziła<sup>41</sup>.

Sensem życia oraz motywacją do działania bohaterki stało się odnalezienie ukochanego, gdyż na nim koncentruje się treść marzenia sennego. Zniknięcie Kaja

39 H. Ch. Andersen, *Lodowa Pani*, [w:] idem, *Andersen. Baśnie i opowieści*, t. 2..., s. 429.

40 G. Lasoń-Kochańska, *Gender, Queer i dorastanie – baśnie Hansa Christiana Andersena*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9, s. 68.

41 H. Ch. Andersen, *Królowa Śniegu*, [w:] idem, *Andersen. Baśnie i opowieści*, t. 1..., s. 315–316.

sprawiło, że dziewczyna dojrzała, zaczęła aktywnie podążać do celu, o czym świadczy decyzja o rozpoczęciu poszukiwań. Warto zwrócić uwagę na epitet określający sen, a mianowicie – „błogi”, zatem egzystencja u boku mężczyzny dla bohaterki posiada wartość pozytywną, tj. kojarzy się z doznaniem przyjemności. Poza tym można zauważyć, że Gerda nie przestawała kierować swoich modlitw do Boga, co można interpretować jako ogromną religijność. Także w jej śnie występują istoty przypominające „anioły Pana Boga”, co oznacza, że dzięki miłości do Kaja nawiązała kontakt z siłami nadprzyrodzonymi, które pośredniczą pomiędzy ludźmi a Bogiem.

Pośredniczka – jak zauważyła Sabina Waleria Światała – wyróżnia się wrażliwością duchową. W tym archetypie kobiety szczególną uwagę należy zwrócić na „kapłanki, szamanki, wróżki, wiedźmy czy prorokinie”<sup>42</sup>. Na przykład w *Piśmie Świętym* wyróżnia się Debora, która inspirowana przez Boga, prowadziła lud do zwycięstwa<sup>43</sup>. Postacią w utworach Andersena odgrywającą podobną rolę jest Eliza z baśni o rodowodzie ludowym pt. *Dzikie łabędzie*. W przypadku wspomnianej bohaterki wola Boga, Jego wskazówki zostały przekazane za pomocą snu.

W baśni przybliżono historię Elizy, która potrafiła wiele poświęcić z miłości do jedenastu zaklętych w łabędzie braci. Bohaterkę przedstawia się jako pracowitą, piękną i dobrą w opozycji do bezlitosnej macochy. Jej pozytywne cechy, tj. religijność oraz czystość, okazały się silniejsze od rzucanych zaklęć, potwierdza to cytat: „była zbyt pobożna i niewinna, żeby mogły mieć nad nią władze czary”<sup>44</sup>. Kobieta głęboko wierzyła w Boga:

myślała o braciach i dobrym Bogu, który najwyraźniej nie miał zamiaru jej opuścić; sprawił, że w lesie rosły dzikie jabłka, żeby nakarmić głodnego, i pokazał jej takie drzewo, którego gałęzie ugięły się pod ciężarem owoców<sup>45</sup>.

Także sen (albo półsen czy widzenie) potwierdza, że Eliza należy do typu Pośredniczki, mianowicie: „zgnębiona ułożyła się do snu i nagle wydawało jej się, że

42 S. W. Światała, *Dziewczynki i kobiety na drodze samorealizacji. Wokół modeli kobiecości w baśniowej twórczości Hansa Christiana Andersena*, „Literatura Ludowa” 2015, nr 6, s. 12.

43 D. Tonelli, *Sędzią w Izraelu była kobieta*, [on-line:] <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TB/or201605-debora.html> – 19.06.2019.

44 H. Ch. Andersen, *Dzikie łabędzie*, [w:] i d e m, *Andersen. Baśnie i opowieści*, t. 2..., s. 189.

45 *Ibidem*, s. 192.

gałęzie drzew się rozstały i że dobrymi oczami spojrział na nią Bóg, a zza głowy i spod ramion wyglądały małe aniołki”<sup>46</sup>.

Dowiedziawszy się o rzuconym uroku na braci, postanowiła im pomóc. Miłość i lojalność Elizy względem chłopców sprawiły, że zwróciła się o pomoc do Boga z prośbą o wyjawienie sposobu ich odczarowania. Gorliwość bohaterki przejawia się za pomocą modlitwy przekraczającej rzeczywistość. Bezgraniczna wiara w Bożą Opatrzność sprawiła, że wróżka we śnie wyjawiała jej:

– Twoich braci można uratować! – powiedziała. – Ale czy masz odwagę i wytrwałość? [...] Czy widzisz pokrzywę, którą trzymam w dłoni? Dużo takich pokrzyw rośnie wokół jaskini, w której śpisz. Nadają się tylko one, a także te, które rosną na cmentarnych grobach, zapamiętaj to, musisz je zrywać, choć ręce cię będą paliły, aż nabrzmieją pęcherze. Udeptuj pokrzywy stopami, będziesz wtedy miała przędzę; musisz z niej upleść jedenaście rycerskich koszul z długimi rękawami, narzucić je potem na jedenaście dzikich łabędzi, a będzie z nich zdjęty czar. Ale pamiętaj: nie wolno ci mówić od chwili, gdy zaczniesz tę pracę, dopóki nie będzie skończona, choćby to nawet miało trwać lata. Pierwsze słowo, jakie wypowiesz, przebije serca twoich braci jak śmiercionośny sztylet; od twojego języka zależy ich życie<sup>47</sup>.

Eliza, dowiedziawszy się o ogromie bólu, jaki przyjdzie jej znieść, nie zrezygnowała. Siłę dodały jej miłość do braci oraz troska o ich los. Jej odwaga, dobroć i wytrwałość zostały nagrodzone, ponieważ osiągnęła cel – odczyniła zły czar – bracia z łabędzi przemienili się w książęta. We śnie zatem wizerunek kobiety nie odbiega od rzeczywistości. Co więcej, wzmacnia jej pozytywny obraz, dostarczając przykładów, np. zniesione męki – pieczenie pokrzyw, ciężka pracochłonna praca, przymus milczenia. Bohaterka zatem spełnia rolę medium pomiędzy światem rzeczywistym a nadprzyrodzonym. W snach odnajduje odpowiedzi na zadane pytania. Dostała jednak tej łaski tylko dzięki niezachwianej wierze w Boga.

Kolejnym typem kobiecej psyche jest Matka, która opiekuje się dzieckiem, wychowuje je i ma wpływ na kształtowanie się jego osobowości. Cechuje ją poświęce-

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 196.

nie, oddanie oraz troska<sup>48</sup>. Jak już wspomniałam, utwór pt. *Umarłe dziecko* opowiada o bólu rodziców po stracie czteroletniego chłopczyka:

ojciec był załamany, a matka wprost przygnieciona tym wielkim cierpieniem. Zajmowała się chorym dzieckiem dzień i noc, pielęgnowała je, nosiła; było częścią jej samej, tak czuła i tak to przeżywała, nie mogła pojąć, że chłopiec nie żyje, że włożą go do trumny i pochowają w grobie<sup>49</sup>.

Z tego fragmentu na plan pierwszy wysuwają się typowe dla matki cechy, takie jak opiekuńczość<sup>50</sup> oraz bezbrzeżna miłość do dziecka. Leksem „przygnieciona” konotuje ogrom cierpienia doświadczony przez matkę po stracie synka.

Wstrząśnięta śmiercią kobieta miała ogromny żal do Boga, stwierdzając: „skoro Bóg jest dla mnie taki okrutny – wyrzuciła z siebie – to dlaczego ludzie mieliby być lepsi! – I zaczęła głośno szlochać”<sup>51</sup>. W noc po pogrzebie poszła na cmentarz i tam płakała nad jego grobem. We śnie ujrzała śmierć, bohaterka nie bała się umrzeć z miłości do synka:

rąbek peleryny odsunął się, i oto stała w ogromnej hali, która otworzyła się przed nią zapraszająco; wokół panował półmrok, ale nagle znalazło się przed nią dziecko, i oto już tuliła je do serca. Uśmiechnęło się do niej ślicznie, piękniejsze niż przedtem; wydała z siebie krzyk, ale niesłyszalny<sup>52</sup>.

Także w zaświatach, a właściwie we śnie, kobieta okazuje dziecku uczucie, tj. tuli do swojej piersi, nie ukrywa swojego zachwyty z powodu spotkania. Relację pomiędzy matką i dzieckiem można prześledzić w poniższym fragmencie:

---

48 E. Bartkowiak, *Obraz matki i macierzyństwa w przekazach źródłowych z historii wychowania*, „Wychowanie w Rodzinie” 2015, nr 12, s. 276, 292.

49 H. Ch. Andersen, *Umarłe dziecko*, [w:] i d e m, *Andersen. Baśnie i opowieści*, t. 2..., s. 291.

50 Warto dodać za Zenonem Waldemarem Dudkiem, że „u kobiety typu Matki Animus wyraz męskiej zasady logosu jest podporządkowany zasadzie macierzyńskiej – wola, męskie cechy i myślenie skierowane są na spełnianie funkcji opieki i kontroli nad powierzonym dzieckiem i tym, co słabe”. Z. W. D u d e k, *Archetypowe wzorce w rozwoju indywidualnej psyche*, „Albo Albo. Problemy Psychologii Kultury” 2005, nr 4, s. 28.

51 H. Ch. Andersen, *Umarłe dziecko...*, s. 291.

52 *Ibidem*, s. 293.

– Moja słodka, kochana mama! – usłyszała głos swojego dziecka. Był to znany ukochany głos; a potem posypały się pocałunki, w nieskończonym szczęściu [...].

– Och zostań, zostań! – wołała. – Jeszcze tylko chwilkę! Jeszcze jeden jedyny raz muszę na ciebie spojrzeć, pocałować cię, potrzymać w ramionach!

I tuliła go, i całowała<sup>53</sup>.

Dziecko, zwracając się do matki, posługuje się takimi epitetami jak „słodka”, „kochana” oraz wykrzyknieniem. Wyrażają one kumulujące się emocje synka, jego przywiązanie do rodzicielki oraz bezwarunkową miłość. Tulenie w ramionach dziecka oraz składanie pocałunków wskazują na uczuciowość matki, jej czułość, opiekuńczość oraz miłość macierzyńską. W obu kwestiach pojawiają się emocjonalizmy, toteż ich relacja przesycona jest pozytywnymi uczuciami. Wzruszająca scena spotkania matki i dziecka wyraża ich bliskość emocjonalną, tęsknotę, oboje nie mogą się sobą nacieszyć.

Istotną rolę pełni również Bóg, który wyprowadza matkę z rozpaczliwej przedwczesnej odejścia synka, ujawniając jej swoją obecność:

wtedy zaczęło ku niej płynąć olśniewające światło; dziecko zniknęło, a ona wzniosła się do góry – wokół zrobiło się zimno, podniosła głowę i zobaczyła, że leży na cmentarzu na grobie swojego dziecka, a Bóg we śnie stał się wsparciem dla jej stóp, światłem dla jej umysłu. Ugięła kolana i zaczęła się modlić<sup>54</sup>.

Kobieta, bez wątpienia, jest religijna, gdyż mimo bólu oraz zwątpienia w Boże Miłosierdzie<sup>55</sup> zrozumiała Jego plan zbawienia i się z nim pogodziła. Wiara sprawiła, że:

przypomniała sobie o swoich obowiązkach i z tęsknotą pospieszyła do domu. Pochyliła się nad mężem; jej gorący, żarliwy pocałunek obudził go, i rozmawiali

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 294.

<sup>55</sup> Jak zauważyła Agnieszka Miernik, Andersen „pokazuje śmierć jako siłę, z którą człowiek nieodwołalnie musi się zmierzyć”. Tak też matka żegna się ze zmarłym synem we śnie. Ponadto ukazuje on pośmiertną egzystencję chłopca w zaświatach. Baśniopisarz zatem dotyka zjawiska tajemniczego, wpisanego w ludzki los. A. Miernik, *Andersen i Porazińska. Magiczno-baśniowe przestrzenie dziecięcego świata*, [w:] *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*, red. H. Ratuszna, M. Wiśniewska, V. Wróblewska, Toruń 2017, s. 132, *Biblioteczka Dziecięca*.

serdecznie i szczerze. Była silna i dobra, jak potrafi być żona, od niej płynęła pociecha<sup>56</sup>.

Matka, która wyłania się z opowieści zarówno we śnie, jak i na jawie, jest czuła dla swoich dzieci, troskliwa i opiekuńcza. W jej obrazie istotna okazuje się religijność (w gniewie odrzuciła Boga, by dzięki miłości Go odnaleźć), która stała się jej opoką w tak trudnych dla niej chwilach.

Reasumując, sny występujące w baśniach i opowieściach Hansa Christiana Andersena pogłębiają charakterystykę kobiety. Zazwyczaj różnią się od realiów, kiedy mowa o typie Amazonki, np. Joanna, która na jawie pogardziła miłością Knuda, we śnie natomiast za niego wyszła. Jej interesowność – nie wybrała biednego czeladnika, ponieważ nie miał pozycji w świecie – oraz nieczułość zostały zamknięte w rzeczywistości, natomiast uczucie – w sercu romantyka. Podobnie rzecz się ma z królową z baśni pt. *Towarzysz Podróży*. We śnie podkreślono jej urodę, pominięto natomiast negatywne cechy, takie jak bestialstwo czy okrucieństwo. Modele kobiecej psyche, mianowicie Hetera, Pośredniczka oraz Matka, w utworach Andersena na ogół pokrywają się z wizją bohaterek we śnie. Dzięki konwencji onirycznej ich charakterystyka zostaje pogłębiona, niektóre działania są uzasadnione. Marzenia senne ukazują głębinę duszy tych kobiet, myśli, które je trapią. Zaznaczyć należy, że w świetle przedstawionych przykładów kobieta ukazana w baśniowym świecie Andersena w większej mierze nie odbiega od stereotypowego obrazu zakorzenionego w umysłach romantyków. Otóż kocha miłością z jednej strony duchową, z drugiej zaś – erotyczną. Pielęgnuje swoje potomstwo i dba o domowe ognisko. Choć zdarzają się wyjątki od reguły, np. Anna Lisbet nie czuła instynktu macierzyńskiego względem własnego dziecka, ale cudzego – hrabiowskiego. Andersen jednak tłumaczy jej zachowanie – bohaterka pragnęła awansować społecznie, porzucić biedną chatę, by wieść dostatnie życie w domu majątnego pracodawcy. Warto dodać, że autor lituje się nad wyrodną matką, gdyż daje jej szansę zbawienia – pochowanie syna, którego niegdyś porzuciła.

XIX wiek to okres kontestacji – młodzi romantycy buntowali się przeciwko oświeceniowemu racjonalizmowi. Wtedy też pojawiły się emancypantki oraz sufrażystki, które walczyły o niezależność od mężczyzn, możliwość pracy w więk-

---

56 H. Ch. Andersen, *Umarłe dziecko...*, s. 294.

szej liczbie zakładów oraz prawa wyborcze. Wówczas zdarzały się raczej męskie i kobiece, np. we Francji doszło do wystąpienia miłośniczek George Sand, zaś w Anglii – sufrażystek. Pierwsze emancypantki musiały samotnie zmagać się ze swoją innością, bez wątpienia było to trudnym doświadczeniem życiowym<sup>57</sup>. Jednak dla większości kobiet niezależność od mężczyzny w tamtych czasach nadal pozostawała tylko snem.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu:

Andersen H. Ch., *Andersen. Baśnie i opowieści*, t. 1–2, tłum. B. Sochańska, Poznań 2006.

### Literatura przedmiotu:

„Alicja w Krainie Czarów” Lewis Carroll, [on-line:] <https://wielkibuk.com/2012/12/30/alicia-w-krainie-czarow-lewis-carroll/> – 27.06.2019.

Arystoteles, *Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1971, Biblioteka Klasyków Filozofii.

Bachórz J., *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005.

Bartkowiak E., *Obraz matki i macierzyństwa w przekazach źródłowych z historii wychowania*, „Wychowanie w Rodzinie” 2015, nr 12, s. 271–294.

Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

Dudek Z. W., *Archetypowe wzorce w rozwoju indywidualnej psyche*, „Albo Albo. Problemy Psychologii Kultury” 2005, nr 4, s. 25–40.

Freud Z., *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, tłum. W. Szewczuk, Warszawa 1987, Biblioteka Klasyków Psychologii.

Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1958.

Fromm E., *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów* (1951), tłum. J. Marzęcki, PIW, Warszawa 1977.

Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, Biblioteka Tekstów, nr 4.

Jastrzębska-Golonka D., *Kobieta fatalna w twórczości Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne. Filologia Polska” 1992, z. 30/32, s. 45–67.

Jastrzębska-Golonka D., *Konceptualizacja świata przedstawionego w języku najnowszego przekładu tekstów Hansa Christiana Andersena*, Bydgoszcz 2011.

Jung C. G., *O istocie snów*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1993.

57 G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 72.

- Kuran M., *Sen, marzenie i zaświaty w literaturze – wprowadzenie do monografii*, [w:] *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*, t. 1: *Literatura*, red. M. Kuran, Łódź 2017, s. 7–38, *Analecto Literackie i Językowe*.
- Kuran M., *Sen, marzenie i zaświaty w kulturze – wprowadzenie do monografii*, [w:] *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*, t. 2: *Kultura*, red. P. Poterała, K. Ossowska, M. Sadowski, Łódź 2017, s. 7–17, *Analecta Literackie i Językowe*, t. 7.
- Lasoń-Kochańska G., *Gender, Queer i dorastanie – baśnie Hansa Christiana Andersena*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, nr 9, s. 59–72.
- Lis K., *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie. Studia*, Kielce 1998.
- Miernik A., *Andersen i Porazińska. Magiczno-baśniowe przestrzenie dziecięcego świata*, [w:] *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*, red. H. Ratuszna, M. Wiśniewska, V. Wróblewska, Toruń 2017, s. 121–133, *Biblioteczka Dziecięca*.
- Papuzińska J., *Sen i jego funkcje w literaturze bajecznej*, [w:] J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1989, s. 57–68, *Teoria i Krytyka Literatury dla Dzieci i Młodzieży*, nr 8.
- Papuzińska J., *Zastosowanie motywów onirycznych w polskiej fantastyce dla dzieci i młodzieży*, „Studia o Sztuce dla Dziecka” 1990, z. 5, s. 39–50.
- Piasecka M., *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992, *Rozprawy Literackie*, nr 69.
- Skogemann P., *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, tłum. P. Billig, Warszawa 2003, *Biblioteka Jungowska*.
- Skowera M., „Mała syrena nie czuła wcale śmierci”. *O tanatologicznych aspektach baśni Hansa Christiana Andersena*, [w:] *Śmierć w zwierciadle humanistyki. Tom konferencyjny*, red. D. Gapska, Poznań 2013, s. 127–142.
- Slany K., *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków 2016, *Prace Monograficzne. Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie*, nr 751.
- Światała S. W., *Dziewczynki i kobiety na drodze samorealizacji. Wokół modeli kobiecości w baśniowej twórczości Hansa Christiana Andersena*, „Literatura Ludowa” 2015, nr 6, s. 3–13.
- Tonelli D., *Sędzią w Izraelu była kobieta*, [on-line:] <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TB/or201605-debora.html> – 19.06.2019.
- Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 3, Warszawa 2003.
- Wałęciuk-Dejneka B., *Kobiety-ryby. Ludowe wyobrażenia syren*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny” 2018, t. 16, nr 2, s. 585–592.
- Wasylewski S., *O miłości romantycznej*, Lwów 1921.
- Wolff T., *Structural forms of the feminine psyche*, Zurich 1956.
- Wullschläger J., *Andersen. Życie baśniopisarza*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2005, *Fortuna i Fatum*.
- Ziółkowska-Sobecka M., *Hans Christian Andersen*, Warszawa 2001, *Portrety Literackie Autorów Lektur Dziecięcych*.

## STRESZCZENIE

Celem artykułu jest pokazanie, jak dzięki motywom onirycznym może być pogłębiona charakterystyka kobiet ukazanych w baśniach i opowieściach Hansa Christiana Andersena. Istotną sprawą okazuje się czas, w którym tworzył – mianowicie romantyzm. Wówczas królowały kobiety przedstawiane z jednej strony jako uwodzące kochanki, z drugiej zaś – jako niewinne i czyste anioły. Wyodrębnione przez Toni Wolff modele kobiecej psyche, tj. Amazonka, Hetera, Pośredniczka oraz Matka, pozwalają na przyporządkowanie postaci Andersenowskich utworów do poszczególnych typów.

SŁOWA KLUCZOWE: oniryzm, baśń, romantyzm, model, obraz

## SUMMARY

**A woman between sleeping and waking in selected texts by Hans Christian Andersen**

The purpose of the article is to show how thanks to oneiric motifs can be an in-depth characterization of women depicted in fairy tales and stories by Hans Christian Andersen. An important matter is the times in which he wrote – namely, romanticism. At that time, women were presented as seductive lovers on the one hand, and as innocent and pure angels on the other. The models of the female psyche, i.e. the Amazon, Hetera, Mediatress and Mother, separated by Toni Wolff, allow us to assign Andersen's works to individual types.

KEYWORDS: onirism, fairy tale, romanticism, model, picture

*...do Młodej Polski*



# Motyw snu w erotykach Kazimierzy Zawistowskiej

Na podstawie wybranych przykładów

Ireneusz Woźnica

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://doi.org/10.12797/9788381382502.08>

Po motyw snu Kazimiera Zawistowska sięgała często – odnajdujemy go średnio w co trzecim jej wierszu. Przed rozpoczęciem szczegółowych rozważań na temat obecności tego motywu i jego funkcji w erotykach poetki wypada zwrócić uwagę na dosłowne znaczenie kluczowego pojęcia w drugiej połowie XIX stulecia. Jest to o tyle istotne, iż, jak w *Śnie i poetyce* stwierdza Aleksandra Okopień-Sławińska, semantyka badanego wyrazu

Krystalizuje się [...] dopiero na tle [...] tradycji literackiej i intelektualnej. Wśród licznych, możliwych i niezbędnych płaszczyzn odniesienia szczególna rola przysługuje [...] światopoglądowi potocznemu zaszyfrowanemu w powszechnej praktyce językowej. Utrwalony w języku zasób wyrażen i wyobrażeń determinuje w sposób nieunikniony i niezależny od indywidualnych postanowień sens i ton wszystkiego, co przez pisarza może być wypowiedziane, a przez odbiorcę przyswojone<sup>1</sup>.

W czasach poetki semantyka słowa „sen” nie odbiegała od współczesnej. Jak podaje *Słownik wileński*<sup>2</sup>, wyraz ów oznaczał zarówno czynność spania, jak i to, co się śni, marzenie senne. Zawarte w słowniku przykładowe wyrażenia ukazują zakodowaną

---

<sup>1</sup> A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2 (8), s. 14.

<sup>2</sup> Zob. *Sen*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, cz. 1, Wilno 1861, s. 1466, [on-line:] <https://eswil.ijp.pan.pl/index.php> – 08.08.2019.

w języku ambiwalencję związanych z omawianym pojęciem skojarzeń. Czytamy więc: „Sen czasem odsłania tajemnice” oraz „Niektóre sny sprawdzają się”, w innym miejscu zaś odnajdujemy przysłowie „Sen mara, Bóg wiara” i definicję przenośnego znaczenia interesującego nas słowa: „urojenie, czcze marzenie, przywidzenie głów egzaltowanych, nie mające rozumnej podstawy”. Słownik odnotowuje także metaforyczne określenie „sen wieczny”, oznaczające śmierć. Widzimy zatem, że Okopień-Sławińska słusznie zauważa, iż „potoczna aksjologia «snów» pełna jest ocen krańcowo przeciwstawnych”<sup>3</sup>. Wirtuozowską grę ową utrwaloną w kulturze sprzecznością wartościowania i niejednorodnością znaczeń snu zaobserwować możemy w twórczości Zawistowskiej.

\*\*\*

Sen jako śmierć obecny jest wierszu [*Kochałam Ciebie...*]<sup>4</sup>. Podmiot-bohaterka w pierwszej strofie wspomina chwile spędzone z ukochanym, by następnie zadać dramatyczne pytanie, na które nie może spodziewać się odpowiedzi: „Gdzież ty poszedłeś, o mój książę senny?”

Użyty przez Zawistowską wyraz „senny” na przełomie wieków znaczył tyle, co śpiący, pogrążony we śnie<sup>5</sup> – jak możemy się domyślać z dalszej części utworu, w której mowa o sarkofagu i grobach – w śnie wiecznym. W wierszu nie tylko nie pojawia się jednak ta wyeksploatowana fraza czy jakakolwiek jej zmodyfikowana wersja; również samo zaśnięcie nie zostaje utożsamione z momentem zgonu. W cytowanym bowiem zdaniu to pójście, nie zapadnięcie w sen jest eufemistycznym określeniem śmierci. Sennność stanowi natomiast pewną własność adresata. Co więcej, podmiot nie orzeka o niej, lecz wprowadza ją w drogę presupozycji<sup>6</sup>. Mamy tu zatem do czynienia z przetworzeniem popularnego toposu; Zawistowska nie reprodukuje biernie konwencji, lecz wykorzystuje ją, podejmując z nią grę.

Słowo „senny” było także, podobnie jak dziś, synonimem wyrazu „zaspany”, od-  
czuwający potrzebę snu. W odniesieniu do adresata utworu nie należy go rzecz

3 A. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 15. Autorka szeroko omawia ten temat na s. 13–22.

4 K. Zawistowska, [*Kochałam Ciebie...*], [w:] e a d e m, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 139, *Biblioteka Poezji Młodej Polski*. Wszystkie odwołania do dzieł poetki oraz cytaty jej utworów za tym wydaniem. Wszystkie wyróżnienia moje.

5 *Senny*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego...*, s. 1466–1467.

6 Tzn. prawdziwość implikowanego zdania „Książę jest senny” stanowi konieczny warunek orzekania o prawdziwości lub fałszu każdej odpowiedzi na postawione pytanie. Zob. J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, tłum. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, t. 71, nr 3, s. 305–308.

jasna odczytywać literalnie. Badacze zajmujący się omawianym motywem w poezji Młodej Polski stwierdzają zgodnie, iż często bardziej niż semantyczną pełni on funkcję nastrojotwórczą<sup>7</sup>. Jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, „funkcja [...] epitetu [„senny” – I. W.] jest jasna: sugeruje on zwolnienie tempa, łagodność ruchu, ściszenie dźwięków, zanikanie sfery rzeczywistości”<sup>8</sup>. Taka właśnie nastrojotwórcza funkcja motywu snu dominuje w *[Kochałam Ciebie...]* – a także w znacznej części utworów Zawistowskiej.

Przywołany epitet oznacza też często „spokrewniony ze snem w sposobie istnienia czy przejawiania się, mający strukturę ontyczną marzenia we śnie”<sup>9</sup>. I ta sfera nastrojowo-semantyczna obecna jest w omawianym wierszu. Współgra ona z trzecim odnotowanym przez słownik znaczeniem kluczowego wyrazu: „we śnie zjawiający się, do snu podobny, znikomy”<sup>10</sup>, „niby we śnie znajdujący się, dziwny, niepochowytny”<sup>11</sup>. Owa aura nastrojowa rozciąga się jednak nie tylko na adresata, którego status ontologiczny został zachwiany przez śmierć. Dotyczy także całej rzeczywistości przedstawionej w utworze, która przez swą ponurą, średniowieczno-grobową scenerię sprawia wrażenie irrealnej, legendowej, właśnie sennej. Nie bez znaczenia dla owego nastroju pozostaje również tytuł cyklu, do którego należy *[Kochałam Ciebie...]*, tj. *Z marzeń moich*.

\*\*\*

7 Nastrojowość w poezji modernizmu szczegółowo i obszernie omawia M. Podraza-Kwiatkowska w: e a d e m, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975. Także M. Stala, charakteryzując młodopolskie metafory, zauważa, iż muszą one „dawać tak wiele do myślenia i odczuwania, iż w pewnym momencie przestają znaczyć cokolwiek konkretnego”. I d e m, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988, s. 266. Autor wymienia również epitet „senny” jako jeden z najczęściej występujących w ówczesnej poezji (s. 162). O nastrojotwórczej roli motywu snu pisze też M. Podraza-Kwiatkowska w: e a d e m, *Somnambulicy*, [w:] e a d e m, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 148: „Jedno jest pewne: owa «senna» inkrustacja nie służy ścisłej precyzacji semantycznej. Służy natomiast wydobyciu pewnej aury nastrojowej”. Zob. także N. Poleśzak, *Oniryczne ekspresje w „Sonatach mol” Marii Grosseck-Koryckiej*, „Jednak Książki” 2015, nr 4, s. 103–104, [on-line:] <https://cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/JednakKsiazki/article/view/275> – 07.05.2019.

8 M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy...*, s. 148.

9 M. Stala, *op. cit.*, s. 191.

10 *Senny*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego...*, s. 1466–1467.

11 *Senliwy*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego...*, s. 1466. Wyraz ten został w słowniku wymieniony jako synonim słowa *senny*.

W sonecie [*Cieniem byłeś ty dla mnie...*] żeński podmiot zwraca się do męskiego adresata, dając do zrozumienia, że jest on zaledwie niedoskonałą imitacją poprzedniego ukochanego. Wypowiada między innymi zdanie: „O minionym śnie byłeś dla mnie tylko śnieniem”<sup>12</sup>.

Mamy tu więc do czynienia z ekwiwokacją<sup>13</sup>. Uruchomione zostają – zarysowane już wyżej – przeciwstawne znaczenia słowa „sen” i związane z nimi sfery skojarzeń. W przypadku pierwszego użycia wyrazu spotykamy się ze snem jako pięknym wspomnieniem, czymś ulotnym (co podkreśla dobitnie epitet „miniony”), tyleż atrakcyjnym, co nierealnym<sup>14</sup>. Pojawiający się następnie wyraz „śnienie” oznacza również coś nierzeczywistego, tym razem jednak w negatywnym sensie – jako zdeformowane lub niekompletne odwzorowanie tego, co prawdziwe – zatem pełnowartościowe. Tak pojęty sen stanowi człon szeregu innych niedoskonałych kopii, mianem których podmiot metaforycznie określa kochanka-adresata, tj. cienia<sup>15</sup> oraz pozbawionego zapachu i wyrazistości barw odbicia na tafli wody, które „Żywego tylko kwiatu ma nikle pozory”<sup>16</sup>.

Poetka wykorzystuje zatem utrwaloną w języku podwójną aksjologię snu w celu uzyskania błyskotliwej gry słów. W obu przypadkach odwołuje się do niepewności statusu ontologicznego sennych wizji, co stanowi płaszczyznę zgodności. Płaszczyzną niezgodności jest zaś ich krańcowo różne wartościowanie. Dwa „sny” nie zostają jednak ze sobą utożsamione, dlatego nie można tu mówić o paradoksie<sup>17</sup>. Ich zestawienie opiera się wszak na zasadzie *discors concordia*, mamy więc do czynienia z konceptem, którego celem jest jednocześnie wywyższenie jednego i pogniębienie drugiego kochanka<sup>18</sup>.

\*\*\*

12 K. Zawistowska, [*Cieniem byłeś ty dla mnie...*], [w:] ead., *op. cit.*, s. 51.

13 Zob. L. Banowska, *Paradoks poetycki i formy pokrewne jako tworzywo literackie*, „Pamiętnik Literacki” 2001, t. 92, nr 2, s. 161–162.

14 Zob. A. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 16.

15 Nasuwa się tu na myśl podobieństwo do platońskiej paraboli jaskini. Ten interesujący i warty rozwinięcia wątek nie jest jednak tematem niniejszego artykułu.

16 K. Zawistowska, *op. cit.*

17 Gdyż w przywołanym zdaniu nie zachodzi pozorna wewnętrzna sprzeczność, która stanowi konieczny warunek jego powstania. Zob. L. Banowska, *op. cit.*, s. 162–163.

18 Zob. M. K. Sarbiewski, *De acuto et arguto liber unicus, sive Seneca et Martialis. O poincie i dowcipie księga jedna albo Seneka i Marcialis*, [w:] id., *Wykłady poetyki*, tłum. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 5, *Biblioteka Pisarzy Polskich*, seria B, nr 5.

Kontrastowe zestawienie ocen snu odnajdujemy także w dyptyku sonetowym *Ewa* rozpoczynającym się słowami:

Usnął Adam, skroń sparszy o warkocze Ewy,  
I w śnie Panu się kłaniał [...] <sup>19</sup>.

Już w początkowym fragmencie widzimy sen jako czynność spania oraz jako marzenie senne. Należy je tutaj, inaczej niż w omówionych wyżej wierszach, pojmować dosłownie: Adam zasypia i śni. Łatwo dostrzec ścisłą relację, jaka zachodzi między jawą a snem: zgodnie z przywołanym przez *Słownik wileński* przysłowiem „co kto miłuje, to i we śnie czuje”<sup>20</sup>, pierwszy z ludzi, wdzięczny Bogu za piękno Edenu i swej towarzyski, składa hołd Stwórcy nawet w czasie spoczynku. Sen wartościowany jest zatem dodatkowo – spanie jako przyjemny, błogi odpoczynek, wizja senna zaś jako moment oddawania czci Bogu. Co więcej, poza Adamem śpią także zwierzęta, a całe rajske ogrody są „zdrzemane”. Sen jest więc stanem powszechnym – i najwłaściwszym. Wyłamuje się z niego jedynie wąż-Szatan. Oraz pełna zmysłowego piękna i pożądliwości sprawczyni pierwszego grzechu...

Wąż-kusiciel, pozornie odwodząc bohaterkę od zerwania zakazanego owocu, radzi jej:

A więc stul oczy – bo gdy krew jagody,  
Łaknących ust Twych zwabi kraśne miody,  
[...]  
Już nie poniesiesz pokłonu dla Pana [...] <sup>21</sup>.

Sen jawi się tutaj jako przestrzeń ucieczki przed diabelską pokusą. Zarysowuje się więc wyraźna opozycja: dobry sen, prawość, kontakt z Bogiem – zła bezsenność, kontakt z Szatanem, grzech. Nasuwa się jednak nieodparcie pytanie: dlaczego, kiedy wszystko śpi, Ewa pozostaje bezsenna?

Sen wiąże się ze spokojem, zaniechaniem aktywności, beczynnością – jest przecież synonimicznie zwany spoczynkiem; spoczynek zaś oznacza brak ruchu. Z kolei, zgodnie z fizyką perypatetycką, „czas jest miara jakiego ruszania się [...] i nigdzie

<sup>19</sup> K. Zawistowska, *Ewa*, [w:] eadem, *op. cit.*, s. 84–85.

<sup>20</sup> *Sen*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego...*, s. 1466.

<sup>21</sup> K. Zawistowska, *Ewa...*

czasu nie masz, gdzie nie masz ruszania”<sup>22</sup>. W raju zatem, w którym cała natura i w pełni z nią zharmonizowany człowiek<sup>23</sup> pogrążeni byli we śnie, nie istniał czas, gdyż nie zachodziła zmiana, którą mógłby on odmierzać. To jednakże, co można by uznać za wspaniałą wizję doskonałej stałości cechującej pierwotny ład stworzenia, spoglądając z innej perspektywy, można nazwać stagnacją, skostnieniem, martwością: jak w baśni o Śpiącej Królownie, której tytułowa bohaterka wraz z otaczającym ją światem śpi – nie podlega zmianie, nie starzeje się, nie obumiera, jak gdyby została wyjęta spod prawa rosnącej entropii – ale nie żyje, to znaczy nie ma możliwości podejmowania działań, zamarła w sennym odrętwieniu<sup>24</sup>.

Adamowi zdecydowanie bliższy jest pierwszy, afirmatywny stosunek wobec bezczasu. Tytułowej bohaterce sonetów zaś – drugi, dezaprobatywny. I może właśnie to stanowiło przyczynę jej bezsenności, rozmowy z wężem i w konsekwencji – otwartego buntu: pierwszego grzechu?

Sen nabiera więc w sonetach dwójakiej aksjologii – w zależności od obranego punktu widzenia. Tekst żąda wszak od odbiorcy przyjęcia perspektywy tytułowej bohaterki<sup>25</sup>; każe opis piękna, sytości i spokojnego szczęścia cechującego życie w Edenie uważać za ironiczny. Opis owego pełnego zaspokojenia odnosi się bowiem do Adama, nie do Ewy. To pierwszego mężczyzny dotyczy określenie „syt i łask szczodrych”; o nim także czytamy: „[...] olśnion, wzrok napaśszy krasą tej [Ewy – I. W.] piękności / Usnął [...]”. Nawet w zdaniu „Edeńskie im wonieją zdrzemane ogrody”<sup>26</sup> zaimek oznacza nie parę pierwszych ludzi, lecz Adama i zwierzęta.

Ewa tymczasem pozostaje niezaspokojona, dręczona jakimś nieokreślonym (i chyba niemożliwym do określenia) niespełnionym pragnieniem. Czytamy o jej „płonącej” głowie oraz „pożądliwych” dłoniach. I to właśnie owa paląca żądza, która

22 W. Tylkowski, *Uczone rozmowy wszystkę w sobie prawie zawierające filozofią*, [w:] OKO. Obyczaje, kultura, osobliwości, red. L. Pijanowski, Kraków 1975, s. 51.

23 Zob. P. Stępień, *Chaos i ład. „Lament świętokrzyski”*, [w:] idem, *Z literatury religijnej polskiego średniowiecza. Studia o czterech tekstach*, Warszawa 2003, s. 221.

24 Zob. K. Miller, T. Cichocka, *Śpiąca Królowna. Dar trzynastej wróżki*, [w:] eadem, *Bajki rozebrane*, Warszawa 2014, s. 27–28. Notabene autorki przedstawiają interpretację baśni mogącą budzić liczne zastrzeżenia. O Śpiącej Królownie i martwocie wynikającej z unieruchomienia czasu pisze także (w związku z fotografią) R. Barthes w: idem, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 161–162.

25 Zob. L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości. (O poezji Kazimierza Zawistowskiej)*, [w:] K. Zawistowska, *op. cit.*, s. 28, gdzie autorka Ewę i inne bohaterki cyklu *Dusze* określa jako „osobowości pokrewne podmiotowi lirycznemu”.

26 K. Zawistowska, *Ewa...*

nie zaznała nasycenia nawet w raju, stać się mogła przyczyną bezsenności i grzechu. To prowadzi nas do wcielenia motywu snu zawartego w dyptyku. Wąż mówi do Ewy:

[...] gdy krew jagody,  
Łaknących ust Twych zwabi kraśne miody,  
To swą urodą cała zesromana,

Już nie poniesiesz pokłonu dla Pana,  
Bo tak potężne wyśnią raje Tobie,  
Usta Adama w tej płomiennej dobie,  
Że padniesz, jako winnym sokiem pjana

Na jego łono [...]”<sup>27</sup>.

Pierwsza kobieta szuka zaspokojenia w akcie seksualnym. Z nim to zostaje powiązany „Świadomości Drzewa / Soczysty owoc”<sup>28</sup> – zmysłowa rozkosz jest w utworze utożsamiona z grzechem pierworodnym, gdyż przesłania człowiekowi Boga, odciąga jego uwagę od spraw metafizycznych i kieruje ku cielesnej przyjemności<sup>29</sup>. Przyjemność owa otrzymuje metaforyczne miano snu. Sen, jak już wspomniano, wiąże się ze sferą obrazów „rozkosznych, barwnych, zachwycających, odurzających, czarownych”<sup>30</sup>. Nic więc dziwnego, że został przywołany, gdy mowa o zmysłowym uniesieniu. Sen to jednak również coś złudnego, nierealnego.

Ewa usiłuje przekroczyć raj, znaleźć dopełnienie. Szuka go w objęciach swego towarzysza, liczy na to, że „[...] potężne wyśnią [jej – I. W.] raje / Usta Adama [...]”<sup>31</sup>. Ogród Edenu nie zaspokaja pierwszej kobiety. Odrzuca go więc; pragnie innego raju – który, jeśli wierzyć słowom węża, może znaleźć w płciowym zjednoczeniu z Adamem.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 85.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Utożsamienie grzechu pierworodnego z aktem seksualnym, choć posiada długą historię, stoi w sprzeczności z kanonicznym tekstem *Księgi Rodzaju* – rozmnażanie, implikujące stosunki płciowe, jest w niej poleceniem samego Boga: „I stworzył Bóg ludzi [...] jako mężczyznę i kobietę. I błogosławił im, mówiąc: «Bądźcie płodni, mnożcie się i zaludnijcie ziemię» [...]” Rdz 1,27n, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. Zespół Biblistów Polskich, Częstochowa 2011. To nie jedyny przykład, kiedy Zawistowska przetwarza wątki biblijne, nawiązując do tradycji apokryficznej, sama wpisując się zarazem w ową tradycję.

<sup>30</sup> A. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 16.

<sup>31</sup> K. Zawistowska, *Ewa...*

Lecz raj ten jest wyśniony – zatem tyleż piękny, co fałszywy, by wyrazić się po baudelaire'owsku: „sztuczny”<sup>32</sup>. Pierwsza kobieta daje się zatem zwieść – o ile w Edenie trawił ją niedosyt, o tyle zerwanie owocu zapewniło jedynie iluzję nasycenia, bezpowrotnie skazując na wygnanie z ogrodu. Grzech pierworodny polega więc w wierszu na porzuceniu prawdziwego raj u w zamian za ułudną wizję raj u doskonalszego<sup>33</sup>.

\*\*\*

Z najbardziej chyba zawikłanym splotem znaczeń snu w twórczości Zawistowskiej mamy do czynienia w sonecie *Królowe z gobelinu II*. Podobnie jak w *[Kochałam Ciebie...]* opisywane wydarzenia rozgrywają się w średniowiecznej scenerii<sup>34</sup> wytworzonej specyficzny, historyczno-baśniowy nastrój<sup>35</sup>. Także w tym wierszu sen

32 Ch. Baudelaire, *[Sztuczne raje...]*, [w:] *Wino i haszysz (Sztuczne raje)*, wybór i tłum. B. Wydzga, Warszawa 1926, s. 46, [on-line:] [https://pl.wikisource.org/wiki/Strona:Wino\\_i\\_haszysz.\\_\(Sztuczne\\_raje\).Analekta\\_z\\_pism\\_poety.djvu/041](https://pl.wikisource.org/wiki/Strona:Wino_i_haszysz._(Sztuczne_raje).Analekta_z_pism_poety.djvu/041) – 07.05.2019.

33 Zob. L. Kozikowska-Kowalik, *op. cit.*, s. 29 oraz G. Różańska, *Święte i kurtyzany. Kobiety w liryce Kazimierza Zawistowskiej*, [w:] *Między sacrum a profanum. Rozważania i dylematy*, red. eadem, Kraków 2017, *passim*. Kozikowska-Kowalik twierdzi, „że nie ma w wierszach Zawistowskiej wśród tylu postaci kobiecych osobowości prawdziwie zafascynowanej złem, grzechem. [...] Żadna z jej kobiet nie jest demonem zła [...]”. Przeciwnie Różańska, usilnie starająca się doszukać przejawów demonizmu u bohaterek omawianej poetki. Sądję, że prawda leży gdzieś pośrodku: fascynacja złem i figura *femme fatale* pojawiają się w niektórych utworach Zawistowskiej, lecz nie tak powszechnie jak chce tego Różańska. Mając świadomość, iż poparcie tej tezy argumentami wymagałoby obszerniejszej rozprawy, stwierdzę jedynie, iż w analizowanym dyptyku grzech zostaje ukazany, ale brak zarówno jego afirmacji, jak i moralizatorskiego potępienia.

34 To jeden z licznych przejawów mediewizmu w poezji omawianej autorki. Piszą na ten temat: K. Niklewiczówna, *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1947, nr 37, s. 221; L. Kozikowska-Kowalik, *op. cit.*, s. 27 oraz R. Wojkiewicz, *Sonet siostrzany „Kinga i Johel” Kazimierza Zawistowskiej a „Błogosławiona Salomea” Stanisława Wyspiańskiego*, „Wiek XIX” 2012, nr 5 (47), *passim*.

35 Ów nastrój średniowieczności nie musi mieć nic wspólnego z czasami, które zwykliśmy określać mianem średniowiecza. Zob. G. Ronge, *Nastrój*, „Forum Poetyki” 2016, s. 78, [on-line:] [http://fp.amu.edu.pl/wpcontent/uploads/2016/02/GRonge\\_Nastroj\\_ForumPoetyki\\_zima2016.pdf](http://fp.amu.edu.pl/wpcontent/uploads/2016/02/GRonge_Nastroj_ForumPoetyki_zima2016.pdf) – 04.05.2019. Autor, omawiając poglądy Nietzschego i Hölderlina na temat Stimmungu (zwykle tłumaczonego na język polski właśnie jako „nastrój”), pisze, iż pojmowali go jako „wrażenie (bądź złudzenie) harmonijnej jedności spajającej różnorodne elementy tamtych [minionych – I. W.] czasów, [które – I. W.] ma umożliwić wytworzenie spójnego wyobrażenia na ich temat, wspólnego dla członków określonej, późniejszej społeczności”. Zawistowska odwołuje się zatem do skonwencjonalizowanej, względnie powszechnej w jej czasach wizji średniowiecza, nie zaś do nastroju, który istotnie je cechował, a który, jak sądzę, w ogóle nie istnieje ani nie istniał. Temat nastroju (Stimmungu) omawiają: H. U. Gumbrecht, „Czytanie nastrojów”. *Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*, tłum. A. Żychliński, [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii literatury w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012, *Nowa Humanistyka. Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria*, t. 1 oraz G. Ronge, „Czytanie nastrojów” Hansa Ulricha Gumbrechta jako „anty-metoda” analizy tekstów literackich, [w:] *Tematy modne w huma-*

potęguje wrażenie irrealności. Rzecz jest jednak znacznie bardziej złożona. Utwór rozpoczyna się słowami: „Śpi cicho, utrefiony giermek modrooki...”<sup>36</sup> W wersji 9 powtórzona zaś zostaje fraza „Śpi cicho!...”. Wiersz niedwuznacznie daje do zrozumienia, że w tym wypadku mamy do czynienia z eufemizmem oznaczającym śmierć. Nim jednak giermek zasnął snem wiecznym, zdarzało mu się śnić. Zawistowska pisze:

[...] On marzył o czole w koronie  
Dumnej Thyrsy [...] <sup>37</sup>.

W czasach poetki wyraz „marzyć” oznaczał zarówno „snuć myśli ładujące, piękne; roić, dumać”, „wyobrażać fałszywie, łudzić się”, jak i „śnić”<sup>38</sup>. Możliwe więc, iż bohater utworu wystawiał sobie przed oczyma wyobraźni niedostępny obiekt swych pragnień albo że widywał królową w sennych wizjach. Obie opcje są równie prawdopodobne (i wzajemnie się niewykluczające), obie też rysują podobny wizerunek giermka zatraconego w beznadziejnym pożądaniu swej okrutnej pani.

Czytamy dalej w podobnym tonie:

W snach on widział żałobnych jej warkoczów mroki,  
I swe lica, pieszczone w tych włosów osłonie... <sup>39</sup>

Następnie docieramy do granic snu i jawy. Granica to jednak niejasna:

Więc zuchwalca królewskie zadławiły dłonie,  
Gdy po usta jej sięgał giermek modrooki... <sup>40</sup>

Czy bohater w desperackim akcie próbował swe sny wcielić w życie? A może cała opisana scena rozgrywa się w jego marzeniach? Może wreszcie giermek stracił całko-

---

nistyce. *Studia interdyscyplinarne*, red. Ł. Grajewski et al., Toruń 2015, [on-line:] [https://issuu.com/prolog\\_pismo/docs/tematy-modne-w-humanistyce\\_\\_1\\_](https://issuu.com/prolog_pismo/docs/tematy-modne-w-humanistyce__1_) – 04.05.2019.

<sup>36</sup> K. Zawistowska, *Królowe z gobelinu II*, [w:] eadem, *op. cit.*, s. 112.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Zob. *marzyć*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego...*, s. 635.

<sup>39</sup> K. Zawistowska, *Królowe z gobelinu II...*

<sup>40</sup> *Ibidem*.

wicie poczucie różnicy między snem i rzeczywistością, które w jego umyśle zlały się w jedno? Nie sposób jednoznacznie stwierdzić<sup>41</sup>. Widzimy zatem, iż w utworze sen i jawa przenikają się, ich granica jest zatarta, płynna, być może w ogóle nie istnieje...<sup>42</sup>

Jakby tego było mało, w kolejnej strofie dowiadujemy się, że:

[...] minstrele dziwne baśnie plotą,  
I nucą, iż sen cudny prześnił giermek młody  
Wpierw na piersiach królewskich [...]

I na szyi sam zaplótł węzeł jej warkoczy...  
I płakały go Thyrsy dzikie, smętne oczy<sup>43</sup>.

Na splatającą się ze snem rzeczywistość nakłada się jeszcze fikcja literacka. Nie wiemy, jak było naprawdę – czy bohater zginął z ręki królowej, czy Thyrsa koniec końców obdarzyła go miłością, czy jego sny udało się zrealizować. Co bliższe jest prawdzie: opowieść podmiotu czy pieśni minstreli? Gdzie kończą się fakty, gdzie zaczynają się marzenia giermka, a gdzie „dziwne baśnie” – literatura w literaturze<sup>44</sup>? Utwór nie udziela odpowiedzi, potęgując tym samym wzmiankowaną już legendową irrealność.

Zresztą i owe podania o gierмку dalekie są od jednoznaczności. Cóż bowiem oznacza „sen cudny”, który, jak śpiewają minstrele, „prześnił giermek młody / [...] na piersiach królewskich”? Po raz kolejny na znaczenie omawianego motywu składa się „połączenie najwyższej aprobaty z przekonaniem o nierealności, niespełnialności i przelotności”<sup>45</sup>. Czy zatem bohater faktycznie zaznał z Thyrsą

41 O bohaterce omawianego sonetu jako *femme fatale* pisze S. Biadun w: i d e m, *Miłość jak z gobelinów. Wokół cyklu „Romantyka” Kazimierzy Zawistowskiej*, [w:] *Miłość w literaturze – ujęcie wielokulturowe*, red. S. Czarniecka, K. Maciąg, Lublin 2017, s. 80, [on-line:] <http://bc.wydawnictwo-tygiel.pl/public/assets/157/Miłość%20w%20literaturze%20ujęcie%20wielokulturowe.pdf> – 07.05.2019. Autor omawia utwór bardzo skrótowo. Stwierdza m.in.: „Chłopiec, ogarnięty chucią, pragnął pocałować władczynię i spotkała go śmierć [...]”. Warte zastanowienia: na ile celowo w przywołanym zdaniu został użyty czasownik „pragnął” zamiast np. „spróbował” czy „usiłował”...

42 O żywych na przelomie wieków wątpliwościach ontologicznych dotyczących tożsamości rzeczywistości i snu pisze M. Podraza-Kwiatkowska w: e a d e m, *Somnambulicy...*, s. 152–153.

43 K. Zawistowska, *Królowe z gobelinu II...*

44 O podobieństwie istoty snu i poezji pisze M. Podraza-Kwiatkowska w: e a d e m, *Symbolizm i symbolika...*, s. 171 oraz e a d e m, *Somnambulicy...*, s. 153.

45 A. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 16.

cielesnej rozkoszy? A może przeciwnie – rzeczywistość ich zbliżenia zostaje zakwestionowana? Nie wiadomo – i właśnie ta niewiedza wynikająca z niepewnej ontologii snów zamazuje i tak już niewyraźne granice między dwojako pojętym marzeniem, jawą i legendą<sup>46</sup>.

Istotną rolę gra też tytuł dyptyku, sugerujący, iż wiersz jest ożywieniem sceny przedstawionej na (nieważne: faktycznie istniejącym czy też będącym wytworem literackiej inwencji) gobelinie. Mamy zatem do czynienia z istną kumulacją fikcyjności – fikcja wyrasta z fikcji i fikcję w sobie zawiera – to ciąg niemający końca z jednej i jakiegokolwiek zakorzenienia w rzeczywistości z drugiej strony. Utwór posiada więc również sens metapoetycki; choć niestematyzowana, zakodowana jest w nim wyraźnie nakreślona wizja sztuki.

\*\*\*

Motyw snu pojawia się także w innych erotykach Zawistowskiej: odnajdujemy u niej sen jako marzenie kobiety o mężczyźnie (*Biała królowna II*, *Magdalena* z cyklu *Święte*) oraz sen mężczyzny o kobiecie, będący przestrzenią ich obcowania (*Daj mi sny Twoje...*). Pojawia się sen jako odpoczynek, moment wytchnienia, spokoju (*Chryzys*, [*Ciszy, ach ciszy!*]) i jako piękniejszy świat, w który ukochany przenosi wybrankę (*Bądź Ty mi dobrym...*). W twórczości poetki występuje i koszmar, przed którym ucieczki szuka się w objęciach mężczyzn (*Kocham Ciebie...*, *Agrypina*). To jednak zaledwie ogólny przegląd – omówienie wskazanych wierszy bez wyrządzania szkody kunsztowi autorki wymagałoby dłuższego tekstu.

Przeanalizowane utwory wystarczą jednak, by sformułować ogólne wnioski. Zgodnie z typologią wprowadzoną przez Okopień-Sławińską<sup>47</sup> w utworach Zawistowskiej „sen jako szczególnie umotywowana anegdota” (tzn. relacja z wizji sennnej) pojawia się jedynie na niewielką skalę, dominuje zaś „sen jako temat wypowiedzi”. Brak natomiast zupełnie „snu jako modelu wizji poetyckiej”, czyli kreowania świata przedstawionego na wzór marzenia sennego, przejawiającego się zaburzeniem

46 Podobny zanik granicy jawy, wyobrażeń, snów, wizji i literatury ma miejsce w wierszach *Kasztelanki I* (K. Zawistowska, *op. cit.*, s. 113) i *M. J.* (K. Zawistowska, *op. cit.*, s. 64). O zacieraniu tychże granic w twórczości innych poetów Młodej Polski piszą również N. Poleszak w: *idem*, *op. cit.*, s. 104, 107, 115–117 oraz M. Baranowska w: *idem*, *Miciński. Między poezją a snem*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2 (8), zwł. s. 94–95.

47 A. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, *passim*. Zob. np. s. 8, 10, 13, 22.

związków przyczynowo-skutkowych, wprowadzaniem swobodnych ciągów asocjacyjnych i zaniechaniem porządku logicznego.

Poetka, pozornie monotonicznie powielając ten sam motyw, stosuje go w zróżnicowanych funkcjach i osiąga za jego pomocą rozmaite efekty. Wykorzystuje w tym celu zakodowaną w kulturze znaczeniową niejednorodność i aksjologiczną ambiwalencję snu. Niekiedy też w obrębie jednego tekstu odwołuje się do przeciwnych, trwale powiązanych z omawianym motywem skojarzeń. Poza funkcją semantyczną sen w poezji Zawistowskiej pełni też (i może przede wszystkim) rolę nastrojotwórczą. Wszystko to dowodzi wirtuozerii autorki, która zaledwie na jednej strunie swej harfy potrafi zagrać tak wiele melodii.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu:

- Baudelaire Ch., *Wino i haszysz (Sztuczne raje)*, wybór i tłum. B. Wydzga, Warszawa 1926, s. 46, [on-line:] [https://pl.wikisource.org/wiki/Strona:Wino\\_i\\_haszysz\\_\(Sztuczne\\_raje\).Analekta\\_z\\_pism\\_poety.djvu/041](https://pl.wikisource.org/wiki/Strona:Wino_i_haszysz_(Sztuczne_raje).Analekta_z_pism_poety.djvu/041) – 07.05.2019.
- Sarbiewski M. K., *De acuto et arguto liber unicus, sive Seneca et Martialis. O poincie i dowcipie księga jedna albo Seneka i Marcjalis*, [w:] M. K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki*, tłum. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958, *Biblioteka Pisarzy Polskich*, seria B, nr 5, s. 1–20.
- Słownik języka polskiego*, cz. 1, Wilno 1861, [on-line:] <https://eswil.ijp.pan.pl/index.php-o8.08.2019>.
- Tylkowski W., *Uczone rozmowy wszystkę w sobie prawie zawierające filozofią*, [w:] OKO. *Obyczaje, kultura, osobliwości*, red. L. Pijanowski, Kraków 1975, s. 49–63. [Pierwodruk: Drukarnia P. M. Łęskowskiego, Warszawa 1692].
- Zawistowska K., *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, *Biblioteka Poezji Młodej Polski*.

### Literatura przedmiotu:

- Banowska L., *Paradoks poetycki i formy pokrewne jako tworzywo literackie*, „Pamiętnik Literacki” 2001, t. 92, nr 2, s. 159–175.
- Baranowska M., *Miciński. Między poezją a snem*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2 (8), s. 94–103.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Biadun S., *Miłość jak z gobelinów. Wokół cyklu „Romantyka” Kazimierza Zawistowskiej*, [w:] *Miłość w literaturze – ujęcie wielokulturowe*, red. S. Czarniecka, K. Maciąg, Lublin 2017, s. 76–86, [on-line:] <http://bc.wydawnictwo-tygiel.pl/public/assets/157/Mi%C5%>

- 820%C5%9B%C4%87%20w%20literaturze%20uj%C4%99cie%20wielokulturowe.pdf – 07.05.2019.
- Culler J., *Presupozycje i intertekstualność*, tłum. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, t. 71, nr 3, s. 297–312.
- Gumbrecht H. U., „Czytanie nastrojów”. *Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*, tłum. A. Żychliński, [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii literatury w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012, s. 151–171, *Nowa Humanistyka. Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria*, t. 1.
- Kozikowska-Kowalik L., *Dialektyka oryginalności i typowości. (O poezji Kazimierzy Zawistowskiej)*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 5–44, *Biblioteka Poezji Młodej Polski*.
- Miller K., Cichocka T., *Śpiąca Królowa. Dar trzynastej wróżki*, [w:] K. Miller, T. Cichocka, *Bajki rozebrane*, Warszawa 2014, s. 27–45.
- Niklewiczówna K., *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1947, nr 37, s. 218–226.
- Okopień-Sławińska A., *Sny i poetyka*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2 (8), s. 7–23.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy*, [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 147–161.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.
- Poleszak N., *Oniryczne ekspresje w „Sonatach mol” Marii Grossek-Koryckiej*, „Jednak Książki” 2015, nr 4, s. 103–120, [on-line:] <https://cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/Jednak-Ksiazki/article/view/275> – 07.05.2019.
- Ronge G., „Czytanie nastrojów” Hansa Ulricha Gumbrechta jako „anty-metoda” analizy tekstów literackich, [w:] *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*, red. Ł. Grajewski et al., Toruń 2015, s. 142–156, [on-line:] [https://issuu.com/prolog\\_pismo/docs/tematy-modne-w-humanistyce\\_\\_1\\_](https://issuu.com/prolog_pismo/docs/tematy-modne-w-humanistyce__1_) – 04.05.2019.
- Ronge G., *Nastój*, „Forum Poetyki” 2016, s. 78–83, [on-line:] [http://fp.amu.edu.pl/wpcontent/uploads/2016/02/GRonge\\_Nastroj\\_ForumPoetyki\\_zima2016.pdf](http://fp.amu.edu.pl/wpcontent/uploads/2016/02/GRonge_Nastroj_ForumPoetyki_zima2016.pdf) – 04.05.2019.
- Różańska G., *Święte i kurtyzany. Kobiety w liryce Kazimierzy Zawistowskiej*, [w:] *Między sacrum a profanum. Rozważania i dylematy*, red. G. Różańska, Kraków 2017, s. 83–93.
- Stala M., *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988.
- Stępień P., *Chaos i ład. „Lament świętokrzyski”*, [w:] P. Stępień, *Z literatury religijnej polskiego średniowiecza. Studia o czterech tekstach*, Warszawa 2003, s. 221–257.
- Wojkiewicz R., *Sonet siostrzany. „Kinga i Johelet” Kazimierzy Zawistowskiej a „Błogosławiona Salomea” Stanisława Wyspiańskiego*, „Wiek XIX” 2012, nr 5 (47), s. 189–211.

## STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł dotyczy roli motywu snu w takich wierszach Kazimierzy Zawistowskiej jak: *[Kochałam ciebie...]*, *[Cieniem byłeś ty dla mnie...]*, *Ewa i Królowe z gobelinu II*. Sen pojawia się w nich jako śmierć, czas odpoczynku i wielbienia Boga, nietrwała, grzeszna rozkosz, marzenie, piękne wspomnienie oraz niedoskonałe odzwierciedlenie. Autorka wykorzystuje zatem obecną w kulturze i zakodowaną w języku wieloznaczność oraz aksjologiczną ambiwalencję snu. Omawiany motyw pełni także funkcję nastrojotwórczą.

Słowa kluczowe: nastrój, śmierć, grzech, mediewizm, ambiwalencja

## SUMMARY

**The dream theme in Kazimiera Zawistowska's erotica. Based on selected poems**

The following article refers to the role of the dream in Kazimiera Zawistowska's poems such as: *[I used to love you...]* (*[Kochałam ciebie...]*), *[You were a shadow to me...]* (*[Cieniem byłeś ty dla mnie...]*), *Eve (Ewa)* and *The tapestry queens II (Królowe z gobelinu II)*. There, dream appears as death, time for rest and worship, unstable sinful pleasure, desire, beautiful remembrance and imperfect reflection. The author uses dream's ambiguity and axiological ambivalence which can be perfectly seen in culture and which are encoded in language. The discussed motif has also a mood-forming function.

Keywords: atmosphere, death, sin, medievalism, ambivalence

# Tłumaczenie snu, tłumaczenie ciała

O *Vision I* Alberta Samaina i *Lwicy* Kazimierzy Zawistowskiej

Norbert Gacek

UNIwersytet Jagielloński

<https://doi.org/10.12797/9788381382502.09>

Gdy w latach czterdziestych ubiegłego wieku Marcel Arland, znany krytyk literacki i laureat Nagrody Goncourtów, opracowywał *Anthologie de la poésie française* [Antologię Poezji Francuskiej], umieścił w niej jeden z wierszy z *Le Chariot d'Or* Alberta Samaina, XIX-wiecznego poety, którego twórczość plasowała się na pograniczu parnasizmu i symbolizmu. Arland skomentował jednak ten wybór słowami: „(...) być może zbyt blisko nam do tych sentymentalnych obrazów, by dostrzec w nich coś innego niż tylko niedorzeczność”<sup>1</sup>.

Z tak surową opinią prawdopodobnie nie zgodziłyby się młodopolskie poetki Kazimiera Zawistowska i Bronisława Ostrowska, które kilkakrotnie przekładały na polski dzieła wspomnianego twórcy (m.in. *Soir de Printemps* czy *Lallée solitaire*). To od Samaina, zdaniem Anny Reykowskiej, Zawistowska: „nauczyła się (...) przemyślnej konstrukcji i parnasistowskiego opanowania słowa (...)”<sup>2</sup>. Krystyna Niklewiczówna w szkicu *Zawistowska a ówczesna moda literacka* prezentuje przegląd utworów Samaina, które wpłynęły na określone motywy w twórczości poetki<sup>3</sup>.

- 
- 1 Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia moje, w przypisach lub w tekście głównym podaję tekst oryginału. *Anthologie de la poésie française*, choix et commentaire par M. Arland, Paris 1947, s. 681. Tekst oryginału: „(...) peut-être sommes-nous trop proches de cette imagerie sentimentale pour être frappés par d'autres traits que ses ridicules”.
  - 2 A. Reykowska, *Kazimiera Zawistowska*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. 1, Warszawa 1968, s. 756, *Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku*, nr 5.
  - 3 Por. K. Niklewiczówna, *Zawistowska a ówczesna moda literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1947, nr 37, s. 218–226.

Na początku 1898 roku autorka *Dusz* opublikowała na łamach krakowskiego „Życia” trzy tłumaczenia utworów Samaina (dwa sonety zgrupowane w cyklu *Wizje* oraz wiersz *L'allée solitaire*). Wszystkie te teksty pochodzą z debiutanckiego dzieła poety – *Au jardin de l'infante* [W ogrodzie infantki]. Kluczowy dla interpretacji całego zbioru jest, według Léona Bocqueta, jeden z umieszczonych tam wierszy, którego tytuł (incipit) brzmi *mon âme est une infante* [rozstrzelenie – N. G.] *en robe de parade*<sup>4</sup>. Marian Stala sądzi, że „oczywiste, bo konwencjonalne, bo zanurzone w tradycji jest personifikowanie duszy, ukazywanie jej jako ludzkiej postaci”<sup>5</sup>. Bocquet twierdzi, że takie metafory (pojawiające się również w prozie Samaina) służą (między innymi) objaśnieniu: „stanu duszy autora, który udaje, że wciela się w tę postać [infantkę – N. G.] wraz ze wszystkimi swoimi doznaniem i emocjami”<sup>6</sup>.

Badacz pisze dalej, że wskazany chwyt pozwala autorowi *Le Chariot d'Or* na „ukazywanie ścisłych zależności (...) między rzeczami a duszą (...)”<sup>7</sup> oraz na tworzenie „(...) poezji chwiejnej, subtelnej, która instynktownie wyraża zrównanie powierzchowności świata zewnętrznego i zjawisk wewnętrznych, ocienionej miękkością szarzyzny i północnej melancholii”<sup>8</sup>.

Infantka to dusza poety. Trzeba tu wspomnieć, że sam wyraz „dusza” stanowił, jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, jedno ze słów kluczy epoki<sup>9</sup>. Stala twierdzi, że „można odnieść wrażenie, iż Młoda Polska to «dzień duszy» trwający kilkanaście lat”<sup>10</sup>. Ogród infantki jest tak naprawdę, w świetle powyższych wniosków, *ogrodem duszy*, a kolejne wiersze (te będące opisami krajobrazów) posiłkują się techniką pejzażu, by oddać stan ducha podmiotu. Innymi słowy są to pejzaże wewnętrzne.

Podobnie wygląda to jeśli chodzi o sonety zgrupowane w cyklu *Visions*. Dwa z nich (te przetłumaczone przez Zawistowską) odnoszą się do pewnego rodzaju *ogrodów*. Pierwszy stanowi obraz dżungli, drugi „ogrodu pierwotnego” („*jardin*

4 Tłumaczenie: „moja dusza jest infantką ubraną w suknię paradną”. L. Bocquet, *Albert Samain, sa vie, son oeuvre. Avec un portrait et un autographe*, Paris 1900, s. 114.

5 M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 230.

6 Oryginał: „(...) l'état d'âme de l'auteur qui a prétendu s'incarner en elle avec ses sensations et ses sentiments”. L. Bocquet, *op. cit.*, s. 114.

7 Oryginał: „(...) préciser des correspondances étroites (...) entre les choses et l'âme (...)”. *Ibidem*, s. 114.

8 Oryginał: „(...) poésie flottante et nuancée qui exprime d'instinct de nobles assimilations entre les apparences du monde extérieur et les faits intérieurs, le tout estompé d'une douceur de grisaille et la mélancolie septentrionale”. *Ibidem*, s. 115.

9 M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 121–129.

10 M. Stala, *op. cit.*, s. 229.

*primitif*<sup>11</sup>). Wejście do obydwu tych miejsc wiedzie przez marzenie senne („*j'ai rêvé*”<sup>12</sup>). Owe wyrażenia można traktować dwojako. Jeśli patrzy się na *Visions* jak na samodzielny zbiór, to ich rola polega jedynie na ewokowaniu marzeń podmiotu. Pierwsze wersy zaznaczają, że utwór nie odwołuje się do rzeczywistości poznawalnej zmysłowo, lecz do wyobrażenia. Jeśli jednak uzna się *Visions* za integralną część *Au jardin d'infante* to trudno nie zgodzić się, że wszelkie obrazy ogrodów infantki uwieczniają wewnątrz osoby mówiącej w wierszu. D u s z a dokonuje więc introspekcji, wchodzi wewnątrz siebie, by odkryć tajemnice n i e ś w i a d o m e g o.

Rozróżnienie to okaże się istotne przy porównaniu *Lwicy Zawistowskiej* i *Wizji I*<sup>13</sup> – pierwszego z utworów stanowiących część zbioru *Visions*. Lucyna Kozikowska-Kowalik zwróciła uwagę na podobieństwo między owymi tekstami, pisząc: „Ślady osobowości pokrewnej podmiotowi lirycznemu widać najczęściej w tłumaczonych wierszach Samaina. Emanująca żądzą atmosfera dżungli z *Wizji I* (...) ma odpowiednik w wierszu *Lwica*”<sup>14</sup>.

Trzeba w tym miejscu podać tekst sonetu Samaina:

J'ai rêvé d'une jungle ardente aux fleurs profondes,  
Moite dans des touffeurs de musc et de toisons,  
D'une jungle du Sud, ivre de floraisons,  
Où fermentait l'or des pourritures fécondes.

J'étais tigre parmi les tigresses lubriques,  
Dont l'échine ondulait de lentes pâmoisons.  
J'étais tigre... et dans l'herbe, où suaient les poisons,  
L'amour faisait vibrer nos croupes électriques.

Le feu des nuits sans lune exaspérait nos moelles.  
Dans l'ombre, autour de nous, fourmillantes étoiles,  
Des yeux phosphorescents s'allumaient à nous voir.

11 A. Samain, *Oeuvres de Albert Samain*, t. 1, Paris 1924, s. 127.

12 Tłumaczenie: „śniłem/marzyłem”. *Ibidem*, s. 123.

13 Na potrzeby niniejszego szkicu przyjmuję nazwę zaproponowaną przez Lucynę Kozikowską-Kowalik. Por. L. Kozikowska-Kowalik, *Wstęp*, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, Kraków 1982, s. 34, *Biblioteka Poezji Młodej Polski*.

14 *Ibidem*, s. 34.

Un orage lointain prolongeait ses décharges,  
 Et des gouttes d'eau chaude, ainsi que des pleurs larges,  
 Voluptueusement tombaient du grand ciel noir<sup>15</sup>.

Dla porównania należy również przywołać tłumaczenie pióra Zawistowskiej:

Śniłem dżunglę pożarną kwiatowymi stoki,  
 Piżm wabiącą zapachem i ruń miękkich tonią  
 Skwarną dżunglę, pijaną barw orgią i wonią –  
 W którą rozkład użyźnień wlewał świeże soki.

I tygrysem, wśród żądnych tygrysic się stałem,  
 Którym grzbiety w łuk krągły prężą się i kłonią;  
 Byłem samcem... w zielsk sieci, co jad trucizn ronią,  
 I tygryziej rozkoszy dreszcz mi wstrząsał ciałem

A żar nocy w wyczerpań pogrążał omdlenie...  
 Wokoło gwiazd się błędnych roziskrzało tchnienie  
 I fosfory swych oczu od nas pożyczały.

Do lotu się zwichrzyły burzy skrzydła krwawe  
 I parne deszczu krople jakby strugi łzawe  
 Z czarnego się lubieżnie nieba posypały...<sup>16</sup>

Przedstawionemu w pierwszym wersie widokowi dżungli od początku towarzyszy skwar („*ardent*”) oraz żywioł wody i wraz z nią zgnilizny. Wojciech Gutowski zauważa, że: „woda – materialny prażywioł kobiecości, symbolizuje rozkład i odrodzenie, całokształt możliwości życia (...)”<sup>17</sup>. Egzotyczne rośliny są wilgotne („*moite*”), zanurzone w atmosferze stęchlizny („*touffeurs*”). Obraz jest wobec tego synestezyjny, wrażenia związane z dotykiem łączą się ze zmysłem węchu. Zapach jest w tym przypadku specyficzny – to stęchlizna piżma.

<sup>15</sup> A. Samain, *op. cit.*, s. 123–124.

<sup>16</sup> K. Zawistowska, *op. cit.*, s. 176.

<sup>17</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 29.

Świat przedstawiony w dżungli to rzeczywistość marzenia erotycznego. Zostaje to jeszcze silniej podkreślone w dwóch ostatnich liniijkach pierwszej strofy. Ogród z *Wizji I* jest pijany („*ivre*”) kwitnięciem („*floraisons*”), natura zachowuje się tu jak tętniący życiem organizm. Tak z pewnością czyta to Zawistowska. Tłumaczenie poetki zupełnie pomija oryginalne znaczenie wyrazu „*floraisons*”. W wersji autorki *Dusz* „dżungla” ogarnięta jest „barw orgią i wonią”. Jednoznacznie wskazuje to na kontekst przeżycia seksualnego, które angażuje zmysły wzroku (barwy), węchu (woń) i dotyku (orgia). Natura z *Wizji I* w polskim przekładzie zamienia się w kusicielkę. Wabi (w domyśle podmiot) zapachem „piżm”, tak jak kwiat przyciąga owada. Opis dżungli przywodzi na myśl kolekcję kwiatów des Esseintes’a z *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa. Gutowski uznaje, że: „W halucynacjach bohatera [*Na wspak* – N. G.] kolory, kształty i wonie przybierają postać Wielkiej Francji, personifikacji żarłocznej natury, która hipnotyzuje i niemal pochłania des Esseintes’a”<sup>18</sup>.

Co prawda w *Wizji I* wampiryczny charakter flory nie jest zasygnalizowany wprost, jednakże cały ogród jest tak samo miejscem życia, jak przestrzenią śmierci. Poza wspomnianą już stęchłą piżma uwagę zwraca również oksymoron „*pourritures fécondes*”, świetnie oddany przez Zawistowską jako: „rozkład użyźnień”. W tym samym kręgu symboli mieści się również animizujący (znów) naturę, pojawiający się w trzecim wersie drugiej strofy obraz traw/„zielsk” pocących się trucizną („*suaient les poisons*”). Zawistowska nie używa tutaj metafory odwołującej się do fizjologicznego procesu, u niej rośliny „ronią” truciznę. Podstawowy sens zostaje jednak zachowany. I Samain, i Zawistowska oddają podwójny charakter natury w trójkątnym układzie relacji: flora – woda – śmierć. Taka zależność nie jest jakimś *novum* w literaturze końca XIX wieku. Gutowski, analizując powieść *Fatum* Hanny Krzemienieckiej, dokonuje obserwacji, według której: „«Kwiat grzechu» jest centralnym elementem infernalnej przestrzeni gnicia. Piękna lilia przywabia, by wciągnąć w bagnisko (...)”<sup>19</sup>.

Opinię tę można wzbogacić o kolejną uwagę tego samego badacza:

Jedyną metamorfozą orgiastycznej erotomachii jest gnicie, rozpad ciał w amorficznym żywiole. Ta transformacja nie mieści się w konstelacji dekadenskich perwersji

18 *Ibidem*, s. 45.

19 *Ibidem*, s. 47.

(...) należy ją raczej łączyć z poczuciem znikomości piękna, ideału, estetycznej formy ciała wobec nieubłaganej pracy młynów natury<sup>20</sup>.

Erotyzm to w *Wizji I* siła witalna i siła niszcząca. Taki stan rzeczy sytuowałby sonet Samaina w orbicie modernistycznego mitu chuci, gdzie, powołując się na Gutowskiego: „miłość jest znakiem działania bezosobowego fatum, siły determinującej życie jednostki i kosmosu”<sup>21</sup>, która ukazywała „ambiwalentne oblicze twórczego Erosa i niszczącej Astarte”<sup>22</sup> lub przemawiała „bezosobowym głosem wszechobecnego instynktu”<sup>23</sup>. „Dżungla” tworzy przestrzeń dla orgii, przyciąga jej uczestników, a przez zabiegi ożywienia sama zdaje się brać w niej udział. Panerotyzm jest jednak pułapką. U Samaina uwidacznia się to w podkreślaniu procesów gnilnych. Zawistowska mówi o tym wprost, nazywając w drugiej strofie „zielska” – „siecią”.

Kto ma zostać złapanym w tę pułapkę? Wyraźnie wskazuje to drugi tetrastych wiersza. Podmiot znów ujawnia swoją obecność. Tym razem jednak przeszedł on przemianę, przybrał kształt tygrysa („*j'étais tigre*”). Stała uznaje, że wszelkie metamorfozy: „(...) mogą być kojarzone z doznaniem bądź pragnieniem destrukcji (czy autodestrukcji) (...) Ale: mogą one także kryć w sobie przeżycie pozytywne – choćby trwania w zmienności, współuczestnictwa w wiecznym przepływie życia”<sup>24</sup>.

Podmiotowi towarzyszą partnerki – tygrysice. Gutowski zauważa, że zwierzęta te grają kluczową rolę w symbolicznym bestiariusz epoki, pisze: „(...) moderniści chętnie odwoływali się do znanej figury kobiecej agresywności – postaci tygrysicy lub lwicy (...) W najprostszym ujęciu atrybuty tygrysicy są elementem metaforyzującym postać kobiety fatalnej (...)”<sup>25</sup>.

W *Wizji I* tygrysice są jednak uległe wobec podmiotu. Określone są jako „lubieżne”/„żądne” („*lubriques*”). Ich „grzbiety” falują, a one same stają się czymś na wzór secesyjnego ornamentu podziwianego przez tygrysa.

Koniec drugiej strofy to miejsce kluczowe dla interpretacji wiersza. Zatrzymując się na tym poziomie analizy, można by uznać sonet za silnie zmaskulinizowany,

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 32–33.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>24</sup> M. Stala, *op. cit.*, s. 266.

<sup>25</sup> W. Gutowski, *op. cit.*, s. 51.

prezentujący rozkosz męczyzny, którego życzenia spełniają uległe kobiety. Od tego momentu jednak tekst Samaina i tłumaczenie Zawistowskiej zmierza w dwóch różnych kierunkach. We francuskim oryginale trzeci wers strofy drugiej jest anaforycznym (wobec pierwszej linijki) powtórzeniem zdania „byłem tygrysem” („*j'étais tigre*”). Polska poetka zmienia jednak słowo „tygrys” („*tigre*”) na „samiec”. Męczyzna zostaje w ten sposób odróżniony od swoich towarzyszek. Po tym fragmencie pojawia się apozjopeza. Podmiot jakby się wahał, czy to, co przed chwilą tak pewnie oświadczył, jest rzeczywiście prawdą. Począwszy od teraz, z tekstu Samaina znikają zaimki oznaczające pierwszą osobę liczby pojedynczej „*je*”, które zostają zastąpione przez słowo „*nous*”, czyli „*my*”. Tej zmiany nie wprowadza natomiast Zawistowska. Pomocna będzie tu statystyka. Francuski poeta pisze „*my*” („*nous*”) lub „*nasze*” („*nos*”) czterokrotnie. Autorka *Dusz* używa tego słowa tylko raz. Najwyraźniejsze jest to w przypadku ostatniej linijki drugiego tetrastychu. U francuskiego symbolisty miłość jest przeżyciem zbiorowym. W polskim przekładzie to samo doświadczenie występuje jako silnie zindywidualizowane: „I tygrysię rozkoszy dreszcz mi i wstrząsał ciałem”.

U Samaina miłość wprowadza w ruch („*L'amour faisait vibrer*”) zady/grzbiety („*croûpes*”) samca i samic, wszystkich uczestników orgii. Na takie odczytanie naprowadza użycie przymiotnika dzierżawczego „*nasze*” („*nos*”). Ciało jest u Samaina czymś, co umożliwia zespolenie podmiotu z obiektami jego fascynacji. U Zawistowskiej tygrys mówi tylko o sobie. Zamiast, wiernych wobec oryginału, słów „*nasze*” lub „*nam*” w przekładzie pojawia się wyraz „*mi*”. Rozkosz, w polskim tłumaczeniu, nie jest tym, co, jak w sonecie Samaina, łączy tygrysa i tygrysice w jeden organizm. Owa zmiana zdaje się sugerować, że Zawistowska uznaje przyjemność kobiecą i męską za różne. Nie ma tu ostatecznego połączenia ciał, nie ma jednorodności. Gutowski twierdzi, że:

Mit kosmicznej miłości-chuci implikował orgię regresywną, niszczącą jako wzorcowy obraz wiecznego i bezcelowego dążenia natury. (...) Istotna jest podstawowa reguła wyobraźni destrukcyjnej – pożądanie seksualne (...) wiedzie ku rozpadowi świata uporządkowanego (...) <sup>26</sup>.

W *Wizji I* tygrys wywołany na początku drugiej strofy w ostatniej jej linijce nierozwalnie wiąże się ze swoimi partnerkami. Wcześniej to natura falowała jak sece-

26 *Ibidem*, s. 40.

syjny ornament, by zwabić podmiot w swoje „sidła”. Teraz to sam podmiot staje się częścią nieustannie poruszającej się przyrody, na co wskazuje inicjalna linijka pierwszej tercyny. Wpierw (jeszcze w drugiej strofie) osoba mówiąca podziwia „grzbiety” („*pâmoisons*”) tygrysic. Następnie wydaje się, że traci ona swoje jednostkowe ciało, by zyskać to przynależne do zbiorowości, dzieli z nią zad/krzyż („*croupes*”) oraz, wreszcie, część ciała określoną jako „*moelles*”. Słowo to może oznaczać kręgosłup, ale i szpik kostny. Należy wobec tego przyjąć, że nawet to, co najbardziej wewnętrzne dla ciała, staje się, w czasie aktu seksualnego, materią wspólną. Innymi słowy cielesność nie stanowi już ograniczenia między tygrysem a tygrysicami. Taki stan rzeczy plasowałby się gdzieś w obrębie modernistycznych marzeń o bezcielesności, o których pisał Stala<sup>27</sup>. Nad uczestnikami orgii nie świeci słońce – symbol męskiej siły. Wszystko odbywa się w nocy. Jednakże usunięciu ulega mocno związany z kobiecością księżyc („*lune*”). Zamiast tego pojawia się ogień wyczerpujący („*exaspérait*”) zbiorowość. Jest to zabieg bardzo znaczący. Ogień to, zdaniem Gutowskiego, przeciwieństwo gnilnej metaforyki związanej z mitem chuci<sup>28</sup>. Badacz twierdzi, że: „Ogień miłości dręczył, ale i oczyszczał, był znakiem miłości, która przekracza prawa życia biologicznego (...)”<sup>29</sup>.

Ogień przekracza więc ludzką fizyczność. Pozwala na zespojenie się tygrysa i tygrysic. Obrazy związane z mitem chuci prowadzą więc w kierunku jakiejś wariacji na temat mitu Androgynę.

Jak wygląda ten sam wers w polskim tłumaczeniu? Należy posłużyć się tu cytatem: „A żar nocy w wyczerpań pogrążał omdlenie...”.

Z oryginału francuskiego pozostaje tu tylko ogień/„żar”, „noc” oraz „wyczerpania”. Znika księżyc, znika wypowiedź podmiotu o kręgosłupie/szpiku kostnym. Tym samym w tłumaczeniu polskiej poetki *Wizja I* dalej pozostaje ściśle męskim opisem doświadczenia miłosnego. Tygrys wciąż nie traci u Zawistowskiej swojej indywidualności. Co więcej, autorka *Dusz* usuwa nawet możliwość pojawienia się w tym pejzażu symboliki lunarnej, kobiecej. Polska poetka kończy wers apozjopezą, której nie ma u Samaina. Być może jest to znak, że czegoś w tekście przekładu nie mówi się wprost, że właśnie brak tych elementów obecnych u Samaina jest znaczący, bo wskazuje, że Zawistowska odczytuje tekst francuskiego symbolisty

<sup>27</sup> Por. M. Stala, *op. cit.*, s. 222–229.

<sup>28</sup> Por. W. Gutowski, *op. cit.*, s. 29.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 29.

jako wizję, w której, w świetle wcześniejszych wniosków, mężczyzna przebywa ze swoim marzeniem, a nie z rzeczywistymi kobietami.

Takie odczytanie potwierdza sposób, w jaki Zawistowska przełożyła kolejne dwa wersy i ostatnią strofę. Jest to jedyny fragment, gdzie autorka *Dusz* tłumaczy francuskie słowo „*nous*”, zachowując jego oryginalne znaczenie. Trzeba jednak spojrzeć na kontekst, w jakim pojawia się wspomniany wyraz. „Gwiazdy” otaczające uczestników orgii są „błędne”, sformułowanie to nie ma żadnego odpowiednika w wersji francuskiej, gdzie czytelnik ma do czynienia jedynie z mrowiem gwiazd („*fourmillantes étoiles*”). Te same obiekty zostają jeszcze bardziej uduchowione, gdy okazuje się, że świecą fosforycznie. Sztuczny blask jest przeciwieństwem wcześniej wspomnianego ognia. Światło gwiazd jest więc udawane, kłamliwe, a one same „błędne”, nieprawdziwe. Skąd bierze się ten fosforyczny błysk? U Zawistowskiej pochodzi on właśnie „od nas”, od zbiorowości, od grupy połączonej w miłosnym uniesieniu. Wizja idealnego połączenia mężczyzny i kobiety w wydaniu Samaina jest w przekładzie Zawistowskiej sztuczna, nierzeczywista, bo to cały czas sen/marzenie tygrysa, „samca”, który sam przeżywa swoją rozkosz, podziwiał ciała partnerek, ale się z nimi nie łączy. Wszystko kończy się obrazem chaosu z ostatniej tercyny, widokiem burzy, czerni, krwi (której nie ma w oryginale) i, znów, powiązanej z materialnym żywiołem chłudy wody ukazanej pod postacią „lubieżnie” padającego deszczu. Wizja Samaina nie ulega spełnieniu.

Jak jednak wygląda to we francuskim tekście? Tutaj również pojawia się fosforyczny blask. Jednakże gwiazdy same się nim zapalają, nie „pożyczają” niczego od uczestników orgii. Co więcej, świecą się one, przyglądając się tygrysowi i jego partnerkom. Wygląda to tak, jakby zanimizowana natura była kolejną uczestniczką seksualnego aktu. Na około zbiorowego podmiotu istnieje już teraz tylko ciemność („*ombre*”). Cała sceneria traci na realności. Po przyrodzie pozostają jedynie „oczy” – gwiazdy. Stała pisze, że epifanie oczu mają charakter odcieleśniający<sup>30</sup>. Tak jak wcześniej ciało przestało być barierą między kobietą a mężczyzną, tak teraz zaciera się, bazująca na fizyczności, granica istniejąca między człowiekiem a naturą. Samainowska wizja Androgyne wiedzie w sen o połączeniu między istotą ludzką a kosmosem. Zakończenie jest jednak takie samo i tu. Idealne marzenie jest

---

30 Por. M. Stala, *op. cit.*, s. 250.

niemożliwe do spełnienia, bo towarzyszy mu od początku atmosfera zgnilizny, do której dochodzi sztuczność fosforu, chaotyczna burza i „lubieżny”, przypominający płacz („*ainsi que des pleurs*”) deszcz.

Jednakże, jak wspomniano na początku, możliwa jest druga interpretacja *Wizji I*, gdy ma się w pamięci fakt, że utwór przynależy do zbioru *Au jardin d'enfante*. Gutowski uważa, że: „Rośliny egzotyczne przedstawiane [są – N. G.] jako składniki pejzażu wewnętrznego, krajobrazu duszy”<sup>31</sup>. Badacz pisze dalej, iż: „Podobne obrazy bagien, moczarów, butwiejących mateczników pojawiają się często w młodopolskich pejzażach wewnętrznych, symbolizują duchowy zamęt, ambiwalencje moralne, ukazują kłębowisko nieświadomego”<sup>32</sup>.

Sen o fermentującej („*fermentait*”) i egzotycznej dżungli podmywanej przez „rozkład użyźnień” byłby marzeniem o harmonizacji wewnętrznych sprzeczności – pierwiastków żeńskiego (tygrysic) i męskiego (tygrysa) – animusa i animy. Nie dziwi to w przypadku Samaina – autora wiersza *L'hermaphrodite*, który inny swój tekst (również noszący tytuł *Vision*) zakończył apostrofą: „*Voici, voici venir les temps de l'Androgyne*”<sup>33</sup>.

Fakt, że utwór *Wizja I* może być traktowany jako pejzaż wewnętrzny, jest jeszcze wyraźniejszy, gdy spojrzysz po raz drugi na sam początek sonetu. W marzeniu Samaina „skwarne” ogrodu nie porastają, jak u Zawistowskiej, „kwiatowe stoki”, ale dziwne rośliny – kwiaty głębokie („*fleurs profondes*”). Wertykalność tego opisu sugeruje podróż w głąb, do własnego wnętrza, do niższych rejonów ducha. Dochodzi więc ostatecznie do paradoksu. Poprzez interioryzację tego, co cielesne, pisze się o tym, co duchowe, o odnajdywaniu wewnętrznej spójności. Nie jest to zabieg nietypowy dla poetyki epoki. Jak pisze Stala, w literaturze końca XIX wieku: „Dusza przekształca świat zewnętrzny w wewnętrzny, we własny świat, nad którym panuje (...)”<sup>34</sup>. Czy aby na pewno jest tak w przypadku *Wizji I*? Ostateczna harmonia duszy-podmiotu następuje tylko pozornie. Koniec introspekcji to dotarcie do najgłębszych tajników nieświadomego – do wewnętrznego chaosu (do burzy) i przedstawionej pod postacią deszczu wody kapiącej z ciemnego nieba, która jest zapewne jakąś odmianą *mare tenebrarum*.

31 W. Gutowski, *op. cit.*, s. 48.

32 *Ibidem*.

33 Tłumaczenie: „Oto, oto i nadchodzi czas Androgyne”. A. Samain, *Le chariot d'or. Symphonie héroïque*, Paris 1901, s. 186.

34 M. Stala, *op. cit.*, s. 236.

Zawistowska nie zwraca uwagi na tę możliwość odczytania omawianego dzieła. Nie da się ostatecznie odpowiedzieć na pytanie, czy jest to strategia celowa czy tylko zwykłe przeoczenie. Można jednak przyjąć, że nie była to kwestia interesująca autorkę *Dusz* w procesie translatorskim. Polska poetka, jak już zauważono, szczególną uwagę zwróciła na problem indywidualizacji przeżycia miłosnego. Nie zaakceptowała utożsamienia somatycznego doświadczenia kobiety i mężczyzny, w którym ciało tej pierwszej zreifikowano, czyniąc z niego jedynie ozdobę. Podejście takie wyjaśnia obserwacja Mateusza Skuchy, którego zdaniem w dziełach Zawistowskiej: „Historia duszy kobiety to (...) tak naprawdę historia jej ciała. Co (...) pozostaje w zgodzie z młodopolskimi tendencjami ucieleśniania duszy i odcieleśniania ciała”<sup>35</sup>.

Badacz zauważa również, że jedną z najczęściej stosowanych przez Zawistowską strategii pisarskich jest odzyskiwanie w kolejnych utworach (m.in. w cyklu *Dusze* i w cyklu *Święte*) kobiecej genealogii – sylwetek sławnych kobiet zagarniętych przez patriarchalną kulturę: Ewy, Kleopatry czy Herodiady<sup>36</sup>.

W sonecie *Lwica* (wydanym pięć lat po publikacji *Wizji I*) Zawistowska realizuje tę samą taktykę w stosunku do motywu tygrysicy – kobiety fatalnej/agresywnej. Walce dwóch samców towarzyszy sceneria łudzaco przypominająca tę z sonetu francuskiego symbolisty. Należy w tym miejscu przywołać tekst utworu:

Dwa cielska krwią ociekłe, pod pustynną spieką.  
Lwy, w miłosnych zapasach, piersią o pierś wsparte.  
Dwa cielska, kłów białością wzajem w siebie wżarte,  
Drgające pod skier żarnych złotopłynną rzeką.

Opodał – świecąc w słońcu rozwartą paszczką –  
Lwica gibkie swe ciało powoli rozpręża,  
I krew wietrząc, ruchami leniwego węża,  
Siedzi przebieg tej walki przymkniętą powieką...

I cisza – w skwarnej dżungli, w ziół gęstym sitowiu,  
Dziko chrapiąc, zwycięzca otrząśł krwawą grzywę,  
I leżącej na bujnym wonnych traw wezglowiu –

35 M. Skucha, *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków 2016, s. 128.

36 *Ibidem*, s. 127–128.

W topazowych żrenicach niesie skry pieściwe.  
A ona, gnąc lubieżnie ciemnopłowe krzyże,  
Z obroczonej mu piersi krwawą farbę liże<sup>37</sup>.

Lwy otacza „pustynna sieka”, „sitowie ziół” i „wonných traw wezgłowie”. Inaczej niż u Samaina nie ma w tym utworze żadnych oznak umożliwiających odczytywanie go jako interioryzację cielesności służącą wyrażeniu stanu wewnętrznego. Najważniejsze w tym tekście jest ciało, Skucha uznaje, że: „Opis walki oraz zachowania lwicy jest niezwykle somatyczny (...)”<sup>38</sup>. Omawiany utwór to raczej, pisząc w myśl za badaczem: „wiersz-parabola”<sup>39</sup>. Lwica przejmując funkcję, którą u Samaina sprawował tygrys. Samica z obserwowanej staje się obserwatorką. To ona podziwia „dwa cielska”. Gutowski sądzi, że występuje ona jako inspiratorka „erotycznego pojedynku (...) obojętna wobec wyniku walki”<sup>40</sup>. Tak jak w *Wizji I tygrysice* falowały, przypominając ozdobny ornament, tak w sonecie Zawistowskiej rola ta przypada samcom – to ich ciała „drgają”, to oni zostają teraz zreifikowani. Sama lwica również zachowuje się (w drugim tetrastychu) jak Samainowskie tygrysice i „gibkie swe ciało powoli rozpręża”, by obserwować walkę. Falujący ruch samicy jest w tym przypadku bardziej związany z agresywną drapieżnością, a nie z ornamentyką. Lwica kołysze się „ruchami leniwego węża”. Jak zauważa Skucha:

Lwica ukazana jest w całym majestacie – majestacie władczyni. Lew – jak żadne inne zwierzę – symbolizuje męczyznę, triumfującą męskość. W świetle całego wiersza męskość ta jest podległa kobiecości reprezentowanej przez lwicę. Kobieta jest sprytna, przebiegła, wykorzystuje swe ciało i erotyzm do panowania nad męczyzną, ale też jest władcza, majestatyczna, godna podziwu<sup>41</sup>.

Zawistowska przenosi wizję Samaina z rzeczywistości marzenia do realnego świata. Wyzyskuje sposób obrazowania użyty przez francuskiego symbolistę, by w tłumaczeniu zanegować jego wyobrażenie o erotycznej relacji tygrysa i ty-

---

37 K. Zawistowska, *op. cit.*, s. 88.

38 M. Skucha, *op. cit.*, s. 109.

39 *Ibidem*.

40 W. Gutowski, *op. cit.*, s. 52.

41 M. Skucha, s. 109.

grysic, a w *Lwicy* zaprezentować swój własny postulat kobiety silnej i dominującej, której ciało rządzi mężczyzną, a nie jest jedynie obiektem jego fascynacji. Taki projekt, odzyskiwanie kobiecej cielesności, nie może więc istnieć jedynie w przestrzeni snu. Skucha pisze:

Kobiece ciało uruchamia maszynę dyskursu społeczno-kulturowego, maszynę władzy, przemocy, ale również miłości i szaleństwa. I tylko od kobiety zależy, czy zginie ona w trybach tej maszyny, czy też zacznie nią świadomie sterować<sup>42</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu:

Samain A., *Oeuvres de Albert Samain*, t. 1, Paris 1924.

Zawistowska K., *Utwory zebrane*, Kraków 1982, *Biblioteka Poezji Młodej Polski*.

### Literatura przedmiotu:

Bocquet L., *Albert Samain, sa vie, son oeuvre. Avec un portrait et un autographe*, Paris 1900.

Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992.

Kozikowska-Kowalik L., Wstęp, [w:] K. Zawistowska, *Utwory zebrane*, Kraków 1982, *Biblioteka Poezji Młodej Polski*, s. 5–44.

Niklewiczówna K., Zawistowska a ówczesna moda literacka, „Pamiętnik Literacki” 1947, nr 37, s. 218–226.

Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.

Reykowska A., Kazimiera Zawistowska, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. 1, Warszawa 1968, *Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku*, nr 5, s. 753–760.

Skucha M., *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków 2016.

Stala M., *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

### Literatura pomocnicza:

*Anthologie de la poésie française*, choix et commentaire par M. Arland, Paris 1947.

Samain A., *Le chariot d'or. Symphonie héroïque*, Paris 1901.

---

42 *Ibidem*, s. 114.

## STRESZCZENIE

Temat niniejszego szkicu stanowi analiza związków występujących między dziełem Samaina (wersją francuską i tłumaczeniem pióra Zawistowskiej) oraz zbliżonym przez tematykę i sposób obrazowania wierszem *Lwica*. Przeprowadzone badania skupiają się na tym, jak wspomniani twórcy przedstawiają (męskie oraz żeńskie) ciało. Spora część artykułu poświęcona jest wykazaniu znaczących ingerencji wprowadzonych przez Zawistowską w polskim przekładzie *Vision I*. Dzięki zestawieniu omawianych utworów możliwe staje się ukazanie różnic dzielących myślenie Zawistowskiej i Samaina o roli mężczyzny oraz kobiety i udowodnienie, że *Lwica* stanowi (poniekąd) odpowiedź na wiersz francuskiego symbolisty. Te rozważania zostają wzbogacone o określenie funkcji oniryzmu w *Vision I* oraz jego braku w *Lwicy*.

SŁOWA KLUCZOWE: Kazimiera Zawistowska, Albert Samain, XIX wiek, poezja Młodej Polski, poezja francuskiego symbolizmu

## SUMMARY

**Translation of a dream, translation of a body. Of *Vision I* by Albert Samain and *Lwica* by Kazimiera Zawistowska**

The theme of this essay focuses on the analysis of the similarities between the work of Samain (both the French version and the translation done by Zawistowska) and, comparable in topic and imagery, poem *Lwica*. The aforementioned analysis centers around both authors' different descriptions and characteristic features of the human (female and male) body. Much of the article is dedicated towards noting the significant interference of Zawistowska into the Polish translation of *Vision I*. The juxtaposition of the poems makes it possible to distinguish the differences in the writers' perceptions of the woman and man's roles in the society. It also highlights the fact that *Lwica* is a specific quasi response to the French symbolist's poem. These reflections are supplemented with the study on the contrast in the defined function of the onirism in *Vision I* and its absence in *Lwica*.

KEYWORDS: Kazimiera Zawistowska, Albert Samain, 19<sup>th</sup> century, Young Poland movement, French Symbolism

# Przestrzeń ukojenia czy senny koszmar?

O snach, wizjach, fantasmagoriach w poematach prozą  
Maryli Wolskiej z tomu *Thème Varié*

Lidia Kamińska

UNIwersytet Jagielloński

<https://doi.org/10.12797/9788381382502.10>

<https://orcid.org/0000-0002-5426-586X>

O publikowany w 1901 r.<sup>1</sup> i z aprobatą wówczas przyjęty przez krytyków<sup>2</sup> (wzniesiony w 1902 r.<sup>3</sup>) zbiór Maryli Wolskiej pt. *Thème Varié* zawiera cykl poematów prozą, w których sen można uznać za dominantę kompozycyjno-tematyczną, naczelną zasadę konstrukcyjną utworów konsekwentnie utrzymanych w konwencji onirycznej. Zdaniem Stanisława Sierotwińskiego inspiracją dla Wolskiej mogły być poematy prozą Stanisława Przybyszewskiego, a opublikowanie przez nią osobnego tomu było dość śmiałe i wyprzedziło podobne teksty innych autorów<sup>4</sup>.

Sfera, w której przebywa wypowiadający się w poematach żeński podmiot, jawi się jako nierzeczywista i płynna, jednak tego rodzaju oniryczno-imaginacyjna przestrzeń sprzyja przywoływaniu przez snującą monolog kobietę kolejnych wizji, mających charakter wspomnieniowych obrazów, które spaja wyłaniające

- 
- 1 Stanisław Sierotwiński uznaje 1901 r. za właściwy początek działalności literackiej poetki. Zob. S. Sierotwiński, *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Wrocław 1963, s. 81, PAN. *Prace Komisji Historycznoliterackiej*, nr 10.
  - 2 Zob. K. Zabawa, „Cień niesytej duszy”, [w:] M. Wolska, *Poezje wybrane*, wstęp, wybór i oprac. K. Zabawa, Kraków 2002, s. 20, *Biblioteka Poezji Młodej Polski*.
  - 3 Zob. S. Sierotwiński, *op. cit.*, s. 94.
  - 4 Wolskiej odmówiono zamieszczenia poematu *Morendo* w „Tygodniku Ilustrowanym”, gdyż zdaniem Wolffa był zbyt podobny do tekstów Przybyszewskiego. Z kolei sam autor *Requiem aeternam* w jednym z listów przychylnie wypowiadał się o przeczytanych poematach. Zob. *ibidem*, s. 80.

się z zamglonej przestrzeni widmo mężczyzny. To ono będzie stanowić stale powracający element poematów składających się na zbiór Wolskiej (określanej przez Stanisława Sierotwińskiego mianem „poetki tęsknoty, niedosytu, niespełnionych pragnień”<sup>5</sup>). Sny traktowane są przez śniącą jako jedyna dostępna przestrzeń iluzorycznego spotkania z przeszłością i ucieczki od rzeczywistości. Ciągłe przywoływanie projekcji minionej miłości prowadzące do niemożności odseparowania się od przeszłości sprawia jednak, że senne marzenia w poematach Wolskiej tracą charakter sfery wythnienienia i przekształcają się w prowadzący do psychicznego rozchwiania podmiotu koszmar, w którym śniąca kobieta zostaje niejako uwięziona.

### **„W głuchą, zaczarowaną noc...”. Oniryzm w obrazowaniu przestrzeni**

Krótkie, migawkowe, niespójne wydarzenia zarysowane w utworach Wolskiej rozgrywają się z reguły w otoczeniu nocnego<sup>6</sup> krajobrazu. Mrok zmienia percepcję otoczenia. Mimo że wykreowana przez poetkę przestrzeń jawi się jako wyraźnie sensualna, to nie barwy, stłumione w blasku księżyca, stanowią jej dominantę. Pejzaż sprawia wrażenie sfragmentaryzowanego, rozmigotanego: „Noc mroźna grudniowa, pełna mgieł iskrzących w powietrzu... Na niebie czystym księżyc...”<sup>7</sup> (*Z kołędą*, s. 112), „Droga iskrami mroźnych pyłów zawiana” (*Z kołędą*, s. 112), „Gwiazdy świecą duże, białosrebrne” (*Suite*, s. 145), „ogromny świetlany tuman” (*Od proga*, s. 166). Tego rodzaju wrażenie potęguje przede wszystkim ewokowanie efektów świetlnych. Blask gwiazd i księżyca odbija się od innych elementów otoczenia, wywołując w nim serię refleksów:

Zza drzew prześwieca księżyc duży, jakby o cienkie szpilki sosnowych gałązek zaczepiony i jasną swoją, pogodną twarz zwraca ku niej, i patrzy na nią, taką śliczną i rozbawioną, nieświadomą, że to jego spojrzenie właśnie nieci światelka na pyłe barwnych jej skrzydeł i w oczach mieniające się isierki rozpala (*Rondo capriccioso*, s. 116).

5 Zob. *ibidem*, s. 273.

6 Zmierzch, wieczór Krystyna Zabawa uznaje za motyw znaczący dla poematów prozą reprezentujących model impresjonistyczno-symboliczny, do którego należy zaklasyfikować teksty Wolskiej. Zob. K. Zabawa, „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, Kraków 1999, s. 118.

7 Wszystkie cytaty z tekstów Wolskiej pochodzą ze zbioru: M. Wolska, *Poezje wybrane...* Tytuły poszczególnych utworów oraz numery stron podaję w nawiasach.

Są one nie tylko właściwością przestrzeni, owo szczególne rozmigotanie pojawia się także w kreacji jedynej poza wypowiedającą się kobietą postaci – obecnego w jej wizjach mężczyzny. Zastosowanie impresjonistycznej gry światła w jego opisie podkreśla nietrwałość widma: „I wychodzisz mi naprzeciw, z iskrami stalaktytów nad głową [...] widmo, potokiem światła oblane...” (*Morendo*, s. 130), „Patrzę ci prosto w oczy, w złote, nieprzeliczone oczy twoich gwiazd – bez lęku...” (*Na fali*, s. 161). Co znaczące, w opisach postaci pojawia się barwa złota, która zdaniem Justyny Bajdy pełni istotną funkcję semantyczną w poezji Maryli Wolskiej:

Utwory Maryli Wolskiej zajmują szczególne miejsce pośród przykładów operowania złoto-żółto-brązową paletą barw. Pod względem różnorodności form gramatycznych jest to jedna z bardziej interesujących tonacji, jakimi posługiwała się poetka. [...] Wszystkie te barwy wiążą się głównie z kilkoma polami semantycznymi, związanymi z czasem minionym, wspomnieniami, latem bądź jesienią – często również w kontekście przemijania<sup>8</sup>.

Mimo że w większości poematów nocne otoczenie jest – można by rzec – utkane z refleksów świetlnych, można dostrzec także realizację opozycyjną – odsyłający bezpośrednio do konwencji kosmaru sennego, niemal zmateriałizowany mrok, w który spowity jest świat z poematu *W świętojańską noc*. Wydaje się, że czerń wstrzymuje nie tylko doznania wzrokowe, ale zatrzymuje również naturalne dźwięki. Czerń jest tożsama z ciszą<sup>9</sup>: „W jedyną noc, kiedy echo śpi” (*W świętojańską noc*, s. 120), „W głuchą, zaczarowaną noc, kiedy z zapartym oddechem stoją drzewa” (*W świętojańską noc*, s. 124), „Noc zatajona w sobie, niema, nadśluchująca” (*W świętojańską noc*, s. 122). Wyciszenie ma umożliwić odbiór „nieśmiertelnej pieśni”, którą pragnie usłyszeć podmiot, jednak zespolenie mroku i ciszy sprawia wrażenie osaczenia. Nieprzenikniona czerń jest również postrzegana jako materia zdolna do przyjęcia negatywnych uczuć:

Noc, w którą wolno rzucać w przestrzeń czarną słowa jak łyż gorzkie i jak łyż palące,  
Słowa szalone, które usta do krwi ranią i na przepadłe lecą, [...]  
Słowa pełne zadławionych jęków, które tylko ta noc czarna rozumie...  
(*W świętojańską noc*, s. 122).

8 J. Bajda, *Kolor w poezji Maryli Wolskiej*, „Litteraria” 2009, t. 37, s. 144.

9 Mateusz Skucha określa poezję Wolskiej mianem „poezji milczenia”. Zob. M. Skucha, *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków 2016, s. 99.

Noc, choć budzi lęk, pełni więc również funkcję terapeutyczną, daje nadzieję na wyzwolenie z dręczących wypowiedającą bolesne słowa widm przeszłości. Podobną funkcję dla integracji zdestruowanej psychiki<sup>10</sup> pełnić może wybrzmiewająca w spowitym w mroku lesie pieśń.

Przyczyną odrealnienia i charakterystycznego dla przestrzeni onirycznych zatarcia jest również mgła, która bywa dookreślona poprzez epitet „senna”: „Jesień! Mgły się nad ziemią wleką, ciężkie, senne i światła w nich Zaduszne migocą” (*Thème varié*, s. 104), „Blade, jak mgły nad ugorami wiszące” (*Impromptu*, s. 136), „Noc jasna, zielona, mglista” (*Na fali*, s. 164). Mgła przesłania krajobraz oraz nocne niebo, to w niej rozprasza się światło gwiazd. W świecie spowitym mgłą można tylko błędzić, tego rodzaju przestrzeń nosi znamiona labiryntowości, staje się pułapką bez wyjścia. Mgły nie są nieruchome, nie tylko zakłócają percepcję wzrokową, ale również wywołują poczucie zagrożenia, atakują, osaczają, odbierają oddech: „Sunie ku mnie... Dławiący, wilgotny opar zalewa mi pierś.../ Oddechu!...” (*Od proga*, s. 166). W połączeniu z nocną aurą sprawiają, że przestrzeń zyskuje znamiona tajemniczości, w ich otoczeniu bohaterka nie może zaznać ukojenia. W mrocznym, zacierającym się we mgle otoczeniu możliwe jest wyłącznie chaotyczne miotanie się.

W odrealnionej, przypominającej pejzaż wewnętrzny<sup>11</sup> krainie niemożliwe jest spotkanie drugiego człowieka, pojawić się tam może bowiem wyłącznie wtopione w zasłonę mgieł, rozplywające się w niej widmo. Jednoczesne pragnienie znalezienia przestrzeni ukojenia i próba ucieczki przed niewyraźnym, wspomnieniowym obrazem prowadzą do serii irracjonalnych ruchów – gry przybliżeń oraz ucieczek powiązanych z jednoczesną tęsknotą za ukochanym oraz pragnieniem uniknięcia konfrontacji z częściowo zmaterializowanym wspomnieniem, które staje się przyczyną cierpienia. Owa mglistość jest jednak nie tylko cechą wykreowanego w poematach Wolskiej pejzażu. W krótkim, mającym inwokacyjny charakter prologu poetka wskazuje na szczególną mglistość słów, za pomocą których pragnęłaby

10 Na dezintegrację psychiki w twórczości Maryli Wolskiej zwróciła uwagę Katarzyna Klewinowska: „Koniczność nieujawniania doznań jest tematem nadrzędnym w liryce Wolskiej. Wszystko, co wprawia bohaterkę utworu [*Wiem ja...* – L. K.] w zakłopotanie, ma miejsce w duszy. Jest ona źródłem przemyśleń, przeżyć i rozdarcia”. K. Klewinowska, *Maryla Wolska jako twórczyni liryki kobiecej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 2017, t. 35, nr 1, s. 82.

11 Według Marii Podrazy-Kwiatkowskiej pola, które pojawiają się w licznych opisach Wolskiej, stanowią jeden z najczęściej eksploatowanych przez młodopolskich twórców elementów pejzażu wewnętrznego. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 192.

opisać swoje przeżycia. Ich niejasność, zatarcie nie jest jednak wartościowane negatywnie – to dzięki swej mglistości słowa stają się nieuchwytne, a zatem również wieloznaczne, mające jedynie sugerować, nie wyrażać wprost, co jest zbieżne z głoszo-nymi wówczas teoriami symbolizmu: „Słyszę je, lecące z brzękiem, jak rój pszczoł srebrnych, jak mglisty majak [...]”, „o dźwięczna mgławico myśli” ([*Szukam słów srebrnych i jasnych...*], s. 103).

Oniryzm w kreacji przestrzeni podkreślają również elementy symbolicznie po-wiązane ze snem. W *Impromptu* maki zostają metaforycznie zespolone z mrokiem – określonym jako ziarna maku<sup>12</sup>. Ponadto parokrotne, refreniczne powtórzenie zda-nia: „Sypie się mrok, makowe ziarno sypie się zmierzchem na ziemię” (*Impromptu*, s. 136) ewokuje doznania muzyczne – staje się rodzajem mantry, miarowo powtarza-nego, hipnotycznego zaklęcia. Owo powtarzanie można by powiązać z poetyckim obrazem upadającego na ziemię makowego ziarna. Zacytowana fraza, w zmienionej formie, pojawia się również w zakończeniu utworu, stanowiąc jego klamrę kompo-zycyjną. Zamknięcie tekstu rodzaju ramą, w której pojawia się symboliczny obraz ziaren maku, dodatkowo eksponuje oniryczny charakter wizji.

Za istotną cechę kreacji pejzażu u Wolskiej uznać należy również Melancholię, która w jednym z poematów (*Impromptu*) została upersonifikowana. Chwyt to zna-mienny dla literatury symbolistycznej, jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska:

[...] koncepcja poezji opartej na ekspresji pośredniej, takiej poezji jednocześnie, w której dużą rolę odgrywa sfera emocjonalna, nasuwała między innymi po prostu najłatwiejszy, tradycyjny sposób obrazowania: ożywienie pojęcia. Zatem ból kładzie białe dłonie, życie żegna dłonią drzewa, rozpacz nachyla smutną twarz itp.<sup>13</sup>.

Co istotne, upersonifikowana Melancholia<sup>14</sup> jest nieodłącznym elementem kra-jobrazu, można by rzec, że to z niego się wyłania, od niego oddziela i poprzez owo

12 Symbol maku pojawia się też np. w *Protesilasie i Laodamii* Stanisława Wyspiańskiego, na co zwraca uwagę Maria Podraza-Kwiatkowska. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] e a d e m, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 149.

13 M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 105.

14 Stanisław Sierotwiński podkreśla pokrewieństwo wybieranych przez Wolską motywów z twórczością innych bardziej znanych autorów jej czasów, np. Tetmajera, Staffa. Uznaje to jednak raczej za równoległe dochodzenie do podobnych rezultatów niż zapożyczenie. Zob. S. Sierotwiński, *op. cit.*, s. 59–60.

oddzielenie ukonkretnia. Już bowiem sama ciemność, mglistość i zatarcie pejzażu łączyłyby się z obrazowaniem charakterystycznym dla tekstu zdominowanego przez ten stan psychiczny<sup>15</sup>. Kobieca postać Melancholii, podobnie jak spowijające pejzaż mgły, sunie powoli przed siebie, okryta ciemną, wtapiającą ją w mrok nocy szatę:

Wtedy zaszła mi drogę Melancholia...

Na młodej jej twarzy leżał srebrny odbłask miesięcznej poświaty. Szła wolno, przez krajobraz szary, skalisty, głębokimi cieniami kamiennych załomów znaczony, z granatową przepaścią nieba nad głową, w ciemnej swojej długiej szacie, z czarnymi malwami na śnieżnobiałych włosach. Szła wysoka, dostojna i jak każdy wielki smutek, piękna (*Impromptu*, s. 140).

To w takim zatartym, labiryntowym, przesyconym mrokiem i wzbudzającym uczucie melancholii świecie zostaje uwięziona bohaterka. Mimo że wykreowana przez Wolską senna kraina jest rodzajem pułapki, jej usytuowanie w świecie natury przynosi momenty ukojenia – dzięki wyczuleniu wypowiadającej się w tekście kobiety na piękno przyrody<sup>16</sup>, a także iluzorycznym spotkaniom z widmowym kochankiem.

**„Nie ma cię może wcale na świecie, ale są moje pieśni o tobie”.  
O widmowej kreacji ukochanego i jego funkcji**

W imaginacyjną przestrzeń snu narratorka (i jednocześnie bohaterka) poematów prozą Wolskiej nie zatapia się bez powodu. Jedynie w wykreowanej przez własny umysł rzeczywistości możliwe jest spotkanie z mężczyzną, który w obsesyjny sposób powraca we wszystkich tekstach składających się na ten zbiór prozy. Zdaniem

15 Marek Bieńczyk zwraca uwagę na powiązanie opisów melancholii z figurą alegorii: „W poezji i malarstwie tylko jej [melancholii – L. K.] materia (nie krew i nie flegma) przeistaczała się i przybierała ludzkie rysy, z jej tylko czarnej toni rodziła się postać – najczęściej kobieca. [...] Melancholia i alegoria łączą się w dobraną i wierną parę”. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 86, *Sfery*, nr 11. Bieńczyk wiąże również opisy melancholii z gatunkiem ronda, w którym ostatnie słowa stanowią powtórzenie pierwszych. Zob. *ibidem*, s. 137. Tego rodzaju obrazowanie można dostrzec także w poemacie *Impromptu* Wolskiej, który zamknięty został klamrą kompozycyjną. Zastosowanie tego zabiegu oprócz wspomnianego wcześniej wpływu na kreowanie oniryzmu miałyby również związek z warstwą uczuć podmiotu mówiącego.

16 Warto zaznaczyć, że silnie usytuowanie w przyrodzie, przestrzeni łąk i lasów było istotnym rysem wyobraźni Wolskiej. Zob. S. Sierotwiński, *op. cit.*, s. 72.

Stanisława Sierotwińskiego taki stosunek do rzeczywistości nie był cechą znamieną wyłącznie dla twórczości literackiej artystki. Owo specyficzne zatopienie w świecie fantazji stanowiło bowiem charakterystyczną cechę jej usposobienia:

Tymczasem w usposobieniu przyszłej poetki i w jej przeżyciach młodości coraz wyraźniej widoczne są rezultaty odebranego wychowania, potęgującego jeszcze wrodzoną wrażliwość, coraz ostrzej występuje konflikt pomiędzy światem marzeń i wybujałych pragnień, rozbudzonej wyobraźni, tęsknoty za pięknem i niezwykłością a możliwością ich realizacji, rozdzwięk między koncepcją życia wywodzącą się z literatury a codzienną rzeczywistością [...] Wolska zdolna była zakochać się w przelotnie widzianym człowieku, lub nawet tylko w portrecie, przeżywała krótkie chwile uniesień fantazji i rychłe rozczarowania [...]¹⁷.

Jak zaznacza Sierotwiński, adresatem *Thème varié* mógł być Ignacy Paderewski, który oczarował Wolską podczas jednego z koncertów, w którym miała okazję uczestniczyć. To wrażenie miało być dla poetki tak silne, że doprowadziło do poszukiwania mężczyzny wyglądem przypominającego muzyka¹⁸.

Pojawienie się męskiej postaci na początku pierwszego tekstu z cyklu *Thème varié* wprowadza w konwencję sennego kosmaru, budzi bowiem pragnienie ucieczki, wywołuje wrażenie osaczenia: „Uciekam przed tobą – a zewsząd widmo twej postaci wychodzi mi naprzeciw” (*Thème varié*, s. 104). Wygląd mężczyzny jest trudny do ustalenia. Postać funkcjonuje w tekście bardziej jako element pejzażu niż odrębny, aktywny bohater. W sposobach przedstawienia mężczyzny Wolska nie odbiega zatem od konwencji swoich czasów. Według Anny Legeżyńskiej w liryce miłosnej młodopolskich pisarek wyidealizowane ciało mężczyzny jest raczej bezpłciowe, niedookreślone. Wyekspozowane zostają zwykle oczy, dłonie, usta. Takie cechy budowania opisu badaczka dostrzega właśnie w poematach prozą Wolskiej, a także w jej wierszach¹⁹.

W kreacji bohatera pojawiają się cechy budowania poetyckiego opisu powiązane z kategorią melancholii:

17 *Ibidem*, s. 270.

18 W poematach Wolskiej stale powracają skojarzenia postaci mężczyzny z muzyką. Zob. *ibidem*, s. 64, 270.

19 Zob. A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 33, *Obszary Literatury i Sztuki*.

Jest na twoich włosach słoneczny połysk naszych zżętych pól, pajęczyną srebrną  
osnutych...

Jest w twojej duszy cały wielki, pierwotny smutek naszej ziemi, cała jej ogromna,  
tragiczna piękność – i ból (*Thème varié*, s. 105).

Można stwierdzić, że wypowiadający się w tekstach kobiecy podmiot rzutuje swoją tęsknotę na pojawiającą się w sennie wizji męską postać. Mimo że w czasie konfrontacji z widmem pojawia się pragnienie ucieczki, gdy bohaterka zostaje sama, chce wyłącznie jego uobecnienia. Do widma również często kieruje swój wewnętrzny monolog. Jednocześnie trudno zdefiniować ontologię męskiej postaci, bowiem sama narratorka nie wie, czy jej ukochany istniał w rzeczywistości, czy żyje, czy może był tylko chwilowym złudzeniem<sup>20</sup>: „Nie ma cię może wcale na świecie, ale są moje pieśni o tobie./ Nie zjawisz mi się nigdy, ale ja czekam na ciebie, jak na pewną i niezawodną – Śmierć...” (*Prelud*, s. 108). W onirycznej krainie dochodzi do serii spotkań z widmowym mężczyzną, jednak wypowiadająca się kobieta ma świadomość, że senna zjawia stanowi jedynie ekwiwalent jakiegoś rzeczywistego ukochanego. I być może dlatego, że niemożliwe jest ustalenie, czy owa strata była rzeczywista czy urojona, pojawia się konwencja obrazowania melancholijnego: „Gdyby cień twój był rzeczywistością, życie moje szłoby inaczej. Jesteś jednak niczym, snem, marą, zapachem, dźwiękiem, tym, czego ująć nie można ani swoim nazwać, i dlatego sypie się na mnie popiół idących lat [...]” (*Prelud*, s. 110). W kreacji męskiego widma pojawiają się również liczne symbole wiążące je z przestrzenią śmierci<sup>21</sup> – np. w poemacie *Morendo* trzyma w dłoni bukiet martwych kwiatów. Jego pojawienie się zawsze jest zdarzeniem efemerycznym, bardziej niż szczęście wywołującym bolesne rozdarcie wynikające z przeświadczenia o nietrwałości chwili spotkania: „I pochylasz znów nade mną jasną twój, najmilszą twarz, mistyczną

20 Zdaniem Stanisława Sierotwińskiego: „Uczucie musi mieć przedmiot”, którego istnienie wzmacnia jakość opisywanych przez poetę emocji. S. S i e r o t w i ń s k i, *op. cit.*, s. 61. W przypadku interpretacji poematów przez pryzmat dominującej w nich melancholii, która ujawnia się nie tylko we wspomnianej alegorycznej postaci, lecz występuje jako nastrojowa dominanta wszystkich tekstów wchodzących w skład tomu, można stwierdzić, że uczucie, którego doświadcza podmiot mówiący, jest w istocie bezprzedmiotowe. Tęsknota jest raczej wyimaginowana, a mężczyzna to fantazmatyczny wytwór kobiecej wyobraźni. Nie odnosi się ona bowiem, nawet w kontekście biograficznym, do realnej postaci Paderewskiego, lecz do stworzonego na jej podstawie wyidealizowanego fantazmatu.

21 Krystyna Zabawa wyróżnia śmierć i obumieranie uczuć jako jedną z dominant kompozycyjnych i stylistycznych poematu impresjonistyczno-symbolicznego. Zob. K. Z a b a w a, „*Kalejdoskop...*”, s. 121.

twarz mojego szczęścia – i jesteś piękny jak raj utracony, jak miraż obiecannej ziemi, jak śmierć wczesna, lekka – i nagle...” (*Morendo*, s. 132).

Co istotne, mimo braku konkretyzacji wyglądu przywoływanego mężczyzny w odniesieniu do niego pojawiają się inne wrażenia sensualne. Widmo nie ma ustalonej postaci, ale jego wspomnieniowa ewokacja wywołuje skojarzenia z dźwiękiem i zapachem. Wraz ze zjawieniem się widma: „rozśpiewane niebo otworzyć [...] się może na ścieżaj!...” (*Z kolędą* s. 114), wezwać go bohaterka próbuje „akordem zamilczanych pieśni”, „dźwiękiem myśli” (*Z kolędą*, s. 114). Jego brak jest tożsamy z ciszą: „O takiej godzinie teraz wielka cisza na niebie, wielki chłód i pustka”, „O nocy tajemnicza, o milcząca nocy!...” (*Z kolędą*, s. 115). Rozpoznać go można również po wydzielanym przez niego zapachu kwiatów (*Rondo capriccioso*). Zdaniem Anny Legeżyńskiej kwiatowa woń pełni funkcję zmysłowego ekwiwalentu mężczyzny oraz elementu kodu erotycznego. Tego rodzaju obrazowanie badaczka dostrzega również w poezji Bronisławy Ostrowskiej czy Kazimierzy Zawistowskiej<sup>22</sup>.

Fantazmatyczny kochanek przybiera jednak nie tylko widmową postać, ukonkretnia się także w baśniowych wyobrażeniach:

To on!... Widzę go. To król elfów...

Tak. On jest piękniejszy od mojej fantazji nawet. Ten blady, smutny król duchów leśnych, w którego twarzy toną oczy twoje, ciemne, urzeczone, do stawów tatrzańskich podobne.

[...]

I czymże jest wyobraźnia moja wobec tej jasnej, zjawiskowej postaci! Czymże głos ludzki wobec tej pieśni, co oto jak potok, dźwiękiem wezbrany, powietrzem płynąć poczyną?... Czarodziejska pieśń elfowa! (*Rondo Capriccioso*, s. 117).

Również owa baśniowa, symboliczna postać ma powiązania muzyczne<sup>23</sup> – król elfów gra, a pieśń powoduje umuzycznienie otoczenia, wydobywa dźwięki z le-

<sup>22</sup> Zob. A. Legeżyńska, *op.cit.*, s. 34.

<sup>23</sup> Skojarzenie widma mężczyzny z doznaniem muzycznym także pełni funkcję potęgującą oniryczną atmosferę poematów. Muzyka wedle twórców modernistycznych miała bowiem semantyczne powiązania z mglistością i sferą niedopowiedzeń. Zob. B. Śniecikowska, „Mgławość mlecznych pełnych pereł kruż” – futurozmyślenie „muzyczność” *Młodej Polski*, [w:] e a d e m, „Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futurozmyślenia, Toruń 2017, s. 57, *Res Humanae*.

śnych kwiatów, łączy się z odgłosami natury – wyciem wichru, pluskiem deszczu. Ponieważ król jest jedynie fantazmatycznym wyobrażeniem, spotkanie z nim oraz wsłuchiwanie się w dźwięk granej przez niego pieśni nie pozwala na zapomnienie o smutku. Dlatego wzmagająca się muzyka stopniowo przestaje być kojącym odgłosem leśnych dzwonek, wywołuje skojarzenia z burzą<sup>24</sup> i poczucie zagrożenia. Przyjemna melodia przekształca się w dionizyjski żywioł, który wedle Fryderyka Nietzschego miał swoje źródła w przyrodzie<sup>25</sup> i wiązał się ze sztuką muzyczną<sup>26</sup>.

W poemacie *Requiem aeternam* dochodzi do rodzaju kulminacji pragnienia wyzwolenia od prześladowającego kobietę widma – w kościele bohaterka pragnie szukać miejsca ukojenia, w które nie wstąpi wlokący się za nią cień. Mimo że już sama oniryczna przestrzeń miała stać się przestrzenią ucieczki od rzeczywistości, to dopiero świątynia zapewnia prawdziwy spokój. Cisza tego miejsca już nie niepokoi, lecz odsyła do transcendencji. Po odwiedzeniu kościoła w bohaterce wzmagą się pragnienie wyzwolenia od dręczących ją widm: „Tyle razy, w męce i bólu, prosił ci się mój duch o pokój, groźna przemożna maro, a oto znowu zachodzisz mi drogę...” (*Finale*, s. 151). Wspomnienie o postaci mężczyzny przestaje wabić przyjemną wonią kwiatów, już nie hipnotyzuje, gdyż bohaterka odkrywa jej toksyczność: „woń cudowna białych, trujących kwiatów” (*Finale*, s. 152). Konfrontując się z widmem, pragnie się od niego niejako wyegzorcyzować: „Po raz ostatni powiadam ci: Opuść mnie!/ Maro okrutna! – Nienasycona maro!” (*Finale*, s. 152). Gdy zmieniają się emocje kobiecej narratorki względem widmowego mężczyzny, zmienia się również sposób jego percepcji. Zamiast przypisywanych mu w licznych poematach walorów świetlnych, które wiązałyby je ze sferą boską<sup>27</sup>, odsyła-

24 Katarzyna Wądołny-Tatar zauważa, że w młodopolskiej liryce pojawiało się zestawienie snów z żywiołem burzy, który uznaje za „prefigurację poczucia zagrożenia i symbol bezradności człowieka w świecie, którego mechanizmów nie potrafi kontrolować. W alarmistycznej koncepcji snu oznaczałoby to taki stan psychiczny, w którym nieokreślone wizje, marzenia, pragnienia są «rozpętane», a więc uwolnione od jakichś porządkujących ram. Samoistnie i wbrew świadomej woli podmiotu zawłaszczają wyobraźnię, dominują nad samokontrolą umysłu”. K. Wądołny-Tatar, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 173, *Prace Monograficzne. Akademia Pedagogiczna im. KEN w Krakowie*, nr 443. W poematach z tomu *Thème Varié* snująca wizje kobieta początkowo pragnie spotkać w przestrzeni swoich sennych marzeń ukochanego, jednak po konfrontacji z jego widmową postacią niejako uświadamia sobie, że znajduje się w stanie psychicznego opętania maniackalnym pragnieniem, które przekształca z pozoru spokojne marzenia w sennie koszmary. Stąd metamorfoza wygrywanej przez króla elfów muzyki w odgłosy burzy.

25 Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedji*, tłum. L. Staff, Warszawa 1924, s. 29, *Wielka Biblioteka*, nr 108.

26 Zob. *ibidem*, s. 23.

27 O boskich konotacjach światła por. M. Eliade, *Mefistofeles i Androgyn*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1999, s. 22–36.

jących do mitu Androgyne, w *Finale* pojawiają się skojarzenia z przestrzenią mroku. Transformacja w obrębie warstwy emocjonalnej podmiotu wywiera zatem wpływ na sposób kształtowania onirycznej wizji. Zastąpienie marzenia o spotkaniu z ukochanym pragnieniem uwolnienia się od jego widma sprawia, że fantazmatyczna postać zyskuje walory demoniczne („Postać twoja [...], jak tuman mglisty [...], który ciemność nocy chłonie powoli”, *Finale*, s. 151; „Nie tobie światła te wieczne przesłaniać”, *Finale*, s. 152; „i już mi słońca sobą nie zaćmisz”, *Finale*, s. 153) i tym samym przeobraża całe otoczenie w przestrzeń walki o wyzwolenie. Senny miraż boskiego kochanka przekształca się w majak szatańskiego prześladowcy, którego opętana nieukojoną tęsknotą kobieta wyzywa na pojedynek: „Na światło! Na walkę przedwieczną!” (*Finale*, s. 152).

### **„Kocham cię, świecie duchów tworzących”.**

#### ***Sny o sztuce w poemacie Od proga***

Poemat *Od proga*, stanowiący zwieńczenie cyklu, znacząco różni się od pozostałych tekstów zdominowanych przez motyw niespełnionej miłości i powracające widmo mężczyzny. W jego symbolice doszukać się można swego rodzaju sennej wizji krainy nigdy niezrealizowanej sztuki, określanej przez narratorkę jako „Chanaan mej duszy”. Chanaan – Kanaan, czyli Ziemia Obiecana, stawałaby się więc symbolem przestrzeni twórczych myśli, którą narratorka postrzega jako zamkniętą i niedostępną. Oddzielają od niej bowiem: „żelazne ciężkie odrzwia zawarte” (*Od proga*, s. 168). Maria Podraza-Kwiatkowska zauważa, że same senne wizje w literaturze Młodej Polski często są rozumiane paralelnie do procesu twórczego<sup>28</sup>, co tłumaczyłoby, dlaczego akurat w onirycznym widzeniu bohaterka-artystka może oglądać ową niemożliwą do zrealizowania na jawie sztukę. Relacje pomiędzy snem a sztuką są zresztą akcentowane nie tylko przez Wolską, ale także w innych młodopolskich tekstach<sup>29</sup>. Tego rodzaju analogię w swoich pismach przedstawił również Fryderyk Nietzsche:

28 „Bezwiadna, podświadoma, pozalogiczna czynność wyobraźni – oto zdaniem ówczesnych psychologów i krytyków literackich wspólne cechy wizji sennej i twórczości artystycznej” M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy...*, s. 154–155).

29 Por. np. *Ijolę* Jerzego Żuławskiego (w dramacie główny bohater spotyka Ijolę, którą utożsamia ze sztuką, natchnieniem i inspiracją, na pograniczu rzeczywistości i onirycznego widzenia) czy *Chimerę* Tadeusza Jaroszyńskiego, w której rzeźbiarz Witold w stanach półświadomych doświadcza wizji posągów stanowiących wyobrażenie kobiety. Podmiot liryczny wiersza Zenona Przesmyckiego *W snach* w onirycznym widzeniu spotyka tajemniczą kochankę, którą okazuje się Poezja. Tego rodzaju przykłady można by mnożyć.

Gdy więc sen jest igraniem człowieka z czymś rzeczywistym, to sztuka artysty [...] jest igraniem ze snem. Posąg jako blok marmuru jest bardzo rzeczywisty, rzeczywista w posągu jako sennej postaci jest żywa osoba boga. Dopóki posąg jako wytwór fantazji rysuje się w wyobraźni artysty, dopóty ten igra jeszcze z czymś rzeczywistym, gdy zaś przekłada obraz na marmur, igra ze snem<sup>30</sup>.

Przestrzeń poematu Wolskiej jest wypełniona przez myśli poetki – ukazane jako kruche, nietrwałe, a przede wszystkim niepełne i okaleczone: „srebrzyste, skrzydlate ptaki, własne moje, krwią serca ociekłe, bezużyteczne, przeklęte – jedyne!” (*Od proga*, s. 168), znajdujące się w dodatku w sferze odległej, zbyt wysoko, by móc ich dosięgnąć. Ponadto przedstawiona kraina nie jest dostępna wyłącznie narratorce, która postrzega ją raczej jako miejsce, gdzie znajdują się wszystkie niezrealizowane dzieła, określa ją mianem świata „duchów tworzących a umęczonych aż do śmierci, co jak okruciny kadzideł wonnych w ogniu się własnym palą” (*Od proga*, s. 168). To właśnie do przestrzeni niezrealizowanych myśli, które już nigdy nie przerodzą się w dzieła, chciałaby uzyskać dostęp twórczyni, jednak chociaż czuje z owym światem związek (określa go jako „mój”), wie, że pozostaje dla niej zamknięty. Jest to rodzaj sfery nieświadomej, do której świadomy umysł nie ma możliwości wglądu. Mimo że ruch wertykalny wskazuje na pragnienie samodoskonalenia, twórca ma świadomość, że niektórych przeszkód – nawet tych istniejących we własnym wnętrzu – nie można przezwyciężyć. Dlatego większość myśli nigdy nie stanie się poezją, na większości strun nikt nigdy nie wygra melodii: „Przez te struny ręką twą, o Cieniu najmiłszy, w duszy mojej, jak na ramach harfy napięte, a które milczenie wieczne gwiazdą pajęczych nici osnuwa” (*Od proga*, s. 170). Ostatni poemat Wolskiej jest więc świadectwem twórczej niemocy<sup>31</sup>, świadomości, że większość artystycznych wizji pozostanie jedynie w sferze sztuki potencjalnej, niezrealizowanej, a artysta jest skazany na zmaganie się ze świadomością wiecznego niespełnienia, które powraca w sennych koszmarach.

\*\*\*

30 F. Nietzsche, *Światopogląd dionizyjski*, [w:] i d e m, *Pisma pozostałe*, tłum. i przedmowa B. Baran, Warszawa 2009, s. 47.

31 Na występowanie problemu twórczej niemocy w poezji Wolskiej zwracał uwagę także Mateusz Skucha w kontekście wiersza *Jak ta wilga...*: „Tryb przypuszczający w nagłosie każdej strofy świadczy o pragnieniu tworzenia, a zarazem – o niemożności realizacji tego pragnienia. [...] Poetka chciałaby «śpiewać» – tworzyć, ale chodzi jej o sztukę intymną, sztukę dla-siebie, nie dla ludzi” – M. Skucha, *op. cit.*, s. 101).

Chociaż poematy Wolskiej nie są utrzymane konsekwentnie w poetyce sennego kosmaru, nie zdominowało ich uczucie przerażenia, nie pojawiają się traumatyczne wydarzenia, nie ma w tych utworach również postaci wyraźnie nasyconych demonizmem, sytuują się bliżej koszmarnej wizji niż niosącego ukojenie marzenia sennego. Śniąca kobieta błądzi, porusza się w ciemnej, labiryntowej przestrzeni, w której zostaje osaczona przez widmo mężczyzny. Senne spotkania nie przynoszą ponadto szczęścia, lecz poczucie niespełnienia, są zdominowane przez świadomość iluzoryczności i efemeryczności kontaktu. Od poematu *Requiem aeternam* coraz częściej pojawia się poczucie zniewolenia przez prześladowające kobietę widmo. Dominujące w kobiecych snach uczucia sytuują się po stronie negatywnej: melancholia, niespełnienie, osaczenie, tęsknota. Również wszystkie elementy przestrzeni i zjawiska przyrodnicze zaburzające percepcję (mrok nocy, mgła, las, burza) wskazują na to, że marzenia senne nie jawią się jako bezpieczne. Ponadto ostatni poemat, będący przedstawieniem świata niezrealizowanej sztuki, do którego nawet we śnie artysta nie zyskuje wstępu, wskazywałyby na dominantę w prozie Wolskiej poetyki sennego kosmaru, którym niejako z własnej woli osacza się kobiecy podmiot.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu

Wolska M., *Poezje wybrane*, wstęp, wybór i oprac. K. Zabawa, Kraków 2002, *Biblioteka Poezji Młodej Polski*.

### Literatura przedmiotu

Bajda J., *Kolor w poezji Maryli Wolskiej*, „Litteraria” 2009, t. 37, s. 133–151.

Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, *Sfery*, nr 11.

Eliade M., *Mefistofeles i Androgyn*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1999.

Klewinowska K., *Maryla Wolska jako twórczyni liryki kobiecej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 2017, t. 35, nr 1, s. 75–86.

Legeżyńska A., *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, *Obszary Literatury i Sztuki*.

Nietzsche F., *Narodziny tragedji*, tłum. L. Staff, Warszawa 1924, *Wielka Biblioteka*, nr 108.

Nietzsche F., *Światopogląd dionizyjski*, [w:] F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*, tłum. i przedmowa B. Baran, Warszawa 2009, s. 46–65.

Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 147–151.

Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.

- Sierotwiński S., *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Wrocław 1963, PAN. *Prace Komisji Historycznoliterackiej*.
- Skucha M., *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków 2016.
- Śniecikowska B., „Mgławość mlecznych pełnych pereł kruż” – futurysta a „muzyczność” *Młodej Polski*, [w:] B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futurysty*, Toruń 2017, *Res Humanae*, s. 53–158.
- Wądolny-Tatar K., *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, *Prace Monograficzne. Akademia Pedagogiczna im. KEN w Krakowie*, nr 443.
- Zabawa K., „Cień niesytej duszy”, [w:] M. Wolska, *Poezje wybrane*, wstęp, wybór i oprac. K. Zabawa, Kraków 2002, *Biblioteka Poezji Młodej Polski*, s. 5–53.
- Zabawa K., „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

## STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł stanowi próbę interpretacji sposobu kreacji konwencji onirycznego marzenia w poematach prozą Maryli Wolskiej składających się na spójny cykl *Thème Varié*. Analiza elementów składowych obrazowania pozwala wskazać nieoczywisty sposób budowania atmosfery sennego koszmaru, która zostaje osiągnięta poprzez wprowadzenie do tekstów melancholijnej dominanty uczuciowej. W artykule wskazane zostają trzy płaszczyzny wywierające znaczący wpływ na wymowę cyklu tekstów: przestrzeń, widmowy męski bohater oraz emocje narratorki-bohaterki. Osobno omówiony zostaje stanowiący zwieńczenie cyklu poemat *Od proga* wprowadzający dodatkowe, autotematyczne sensory.

SŁOWA KLUCZOWE: Maryla Wolska, Młoda Polska, oniryzm, koszmar, melancholia

## SUMMARY

**A space of the solace or a nightmare. On dreams, visions, phantasmagorias in the prose poems of Maryla Wolska from the volume *Thème Varié***

This article is an interpretation of how the oneiric convention is created in Maryla Wolska's prose poems from the cycle *Thème Varié*. The analysis of the elements of the poetic imagination allows showing how the poet creates the atmosphere of a nightmare. Wolska uses the melancholic dominant which destroys an apparent calm. In the article three important elements are pointed out: the space, the ghostly man-character and the emotions of the narrator. The last part of the article consists of the analysis of the prose poem *Od proga* which presents autothematic motives.

KEYWORDS: Maryla Wolska, Young Poland, onirism, nightmare, melancholy

# „Kontrasty” snów zapoznanej poetki Loli Szereszewskiej

Emilia Gałczyńska

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://doi.org/10.12797/9788381382502.11>

<https://orcid.org/0000-0003-4324-2141>

Władysław Panas w książce *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej* pisał:

Na skraju galaktyki Gutenberga znajduje się wysypisko, na którym gromadzą się odpady cywilizacji pisma i druku [...]. Pamiętajmy jednak, że w pyłe i kurzu szpar-  
gałów ukrywa się u Schulza Księga. Tam odnalazł jej ślady. Na śmietniku jest może  
miejsce każdej Księgi? Z tego śmietnika słyhać szept. Kto mówi z tego miejsca? [...] Maurycy (Mosze Szymel) [...], Anda Eker [...], Roman Brandstaetter [...], Irma  
Kanfer [...], Lola Szereszewska [...]¹.

To jedna z niewielu informacji o poetce, która w dzisiejszej recepcji badawczej i czytelniczej jest, z małymi wyjątkami, zapomniana, tymczasem w dwudziestoleciu międzywojennym była autorką rozpoznawalną. Lola (Leonia) Szereszewska z d. Rotbard urodziła się w 1895 roku. Wydała ona pięć tomów wierszy i prozy poetyckiej: *Kontrasty* (1917), *Trimurti. Fantazje historyczne* (1919), *Ulica* (1930), *Niedokończony dom* (1936), *Gałęzie* (1938), które zostały opublikowane w liczących się wydawnictwach, m.in. Gebethnera i Wolffa czy Ferdynanda Hoesicka. Była także kandydatką do

---

1 W. Panas, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 59, *Critice Literaturae Judaicae*.

nagrody za najlepszą książkę w plebiscycie czasopisma literackiego „Skawa” w 1939 r., a już w 1917 r. za nowelę *Amenophis IV* została wyróżniona w konkursie „Sfinks”.

Ojcem pisarki był Paweł (Pesach) Rotbard, matką Rozalia (Rojza), braćmi zaś Henryk i Michał. Rodzina mieszkała w kamienicy przy ul. Marszałkowskiej 21, a później przy ul. Chmielnej 45 w Warszawie<sup>2</sup>. Poetka należała do Akademickiej Korporacji Syjonistycznej „Zelotia”. W piśmie tygodniowym „Ewa” odnajduję informację, z której wynika, że na Balu Korporacji pełniła wraz z innymi koleżankami obowiązki gospodyni<sup>3</sup>. Jedyna fotografia Szereszewskiej, jaką do tej pory udało mi się znaleźć, została wykonana przez znanego artystę Benedykta Jerzego Dorysa w 1933 roku.

Liczne, rozproszone w archiwach informacje biograficzne dają obraz społecznego kontekstu losu poetki, jej udziału w życiu artystycznym i towarzyskim. Nazwiska Szereszewskiej nie odnajduję jednak w antologiach<sup>4</sup>, słownikach, monografiach zbiorowych czy wystąpieniach konferencyjnych. Także w fundamentalnych pracach Jerzego Kwiatkowskiego, Anny Nasiłowskiej czy Janusza Sławińskiego i Michała Głowińskiego.

Twórczy okres poetki przypada głównie na okres dwudziestolecia międzywojennego, jednak swoją pierwszą książkę wydała w 1917 roku. *Kontrasty* to tom prozy poetyckiej niezwykle dojrzały i zaskakujący jak na wiek poetki – Szereszewska publikuje go w wieku dwudziestu dwóch lat. Znaczące jest także, jak już podkreślałam, miejsce publikacji – u Gebethnera i Wolffa: „Firma G&W była jednym z najchętniej wybieranych przez autorów wydawnictw i miała niewątpliwie znaczący wpływ na kształtowanie ówczesnych standardów relacji autorsko-wydawniczych”<sup>5</sup>.

Poetka dedykuje książkę swojemu mężowi i dzieli ją na trzy części: *Kontrasty*, *Opowiadania* oraz *Wrażenia*. Pierwsza z nich zawiera jedenaście tekstów, w których czas funkcjonuje kalejdoskopowo, tworząc mozaikę zbudowaną z lat przeszłych i współczesnych dla poetki. Możemy znaleźć również kilkukrotną adnotację doty-

2 Informacje o rodzinie uzyskałam od p. Anny Przybyszewskiej-Drozd z Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma.

3 Zob. też: „Ewa. Pismo tygodniowe” 1929, 6 I, nr 1, s. 8.

4 Jeden z wierszy pt. *Uchodźcom* został umieszczony w antologii Piotra Śliwińskiego w 2018 roku pt. *Wolny wybór. Stulecie wierszy 1918–2018*, utwór jest także dostępny w Internecie na stronie: <https://nowe-peryferie.pl/index.php/2017/02/lola-szerszewska-poezje/>.

5 K. Seroka, T. Świątkowska, *Relacje autorów z wydawcami w drugiej połowie XIX w. na przykładzie korespondencji z firmą wydawniczą Gebethner & Wolff*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi” 2017, t. 11, s. 135–154.

czącą miejsca powstania utworów: Neapol, Rzym, Florencja. Autorka w ten sposób buduje kontrast między czasem a przestrzenią. Wątki temporalne świadczą o minionym, zaś przestrzeń staje się łącznikiem między bohaterami z różnych tekstów i jednocześnie tworzy uniwersalne, aktualne także dzisiaj przesłanie. W utworze *Wyzwolenie* dochodzi do nagromadzenia kontrastów. Czytelnik manewruje w liniach tekstu pomiędzy snem postaci i opisem wędrowki rozpoczynającej się w klasztorze, którego nie można dokładnie zlokalizować.

Poetka multiplikuje kontrasty, budując ruchome relacje między danymi okresami czasu, czasem a przestrzenią, snem a rzeczywistością oraz manipuluje naszymi wyobrażeniami o tychże elementach:

Śniły się jeszcze duszy mej uciech światowych fałszywe błyski, rozjarzonych świec balowych jaśnie oślepiające, sztucznych kwiatów płatki sklezione z gałąnków aksamitu i jedwabiu, tanecznych wirów, bezmyślnie płochych, zawrotne i miodne upojenia.

Śniły się duszy mej słówek tanich, rzuconych od niechcenia, dźwięki stłumione i znaczące, wykwintu światowego a zewnętrznego bajecznie nonszalancki gest, maski jak spiż mocne lub cukierkowo-słodkie, ukrywające bezdeń otchłanną lub pustynną pustkę jaźni ludzkiej. Śnił się jeszcze duszy mej gwar, szych i blichtr, ale już rozpoczynała wędrowkę swą błędną w krainę Zagadek i Tajemnic.

Szła poprzez wązkie, przedługie korytarze, klasztorną ciszą przygniatającą bezdźwięcznie; wonne kadzideł kościelnym, średniowiecznie naiwnym, zapachem; pełne niewymówionych żalów i lęków, co – jak puszczyków więzionych skrzydła – głucho łomocą o gotyckie, sztywne ubóstwem ozdób, sklepienia.

Szła cicha a szukająca<sup>6</sup>.

Dusza mówiącej przemierza kolejne przestrzenie, gdzie „Z poczerniałych, przydymionych ram wychylały się zmartwychwstałych świętych zielonosine oblicza [...]. Pokładły się na nich śmiertelnie ponure cienie, jak ziemiste, szare warstwy popiołu” (K, s. 20). Później zaś przemierza ona „pola mlecznych chryzantem” (K, s. 20), dociera w końcu do ogrodu „niebotycznych kolumn kutych w potęgde i wieczności” (K, s. 21), aż w końcu spotyka Panią Najwyższą:

---

6 L. Szereszewska, *Kontrasty*, Warszawa 1917, s. 19–20. Dalej w tekście jako K z numerami stron. Zapis pozostawiam oryginalny.

Śród purpurowych anemonów i koralowych, krwią tęsknot ludzkich skroplonych, róż, śród blasków rodzącej się nowej zorzy uniesień i umiłowań, śród ciszy przesyconej podziwem i najwznioślejszą ekstazą – spłynęła na obłoku westchnień radosnych Pani Najwyższa. [...] Spojrzała na duszę mą słońcem roześmianych, poezją dźwięcznych źrenic. Palcami, miękkimi jak pieszczotliwych jagniąt runa i białemi, by wschodzących gwiazd czoła, dotknęła tkaniny czarnej, co cieniem bezwiedzy i tajemnicy osłania duszę mą. [...] Pani Najwyższa – pięknem najmędrza, ucieleśnieniem ideałów wzniosłych piękna, szczęściem szczerze rozdawanem szlachetna – z lekka się uśmiechnęła.

I zaśmiały się źródła kryształ, zaśpiewały hymn miłości i życia posągów żywych tłumi, zaśniły jaskrawiej promienie słoneczne i owinęły się wzdłuż alabastru kolumn, uklękła w czci i zachwyceniu dusza moja, zaśmiał się wszechświat – od jednego uśmiechu Afrodyty (K, s. 23–24).

Ostatnie słowo „Afrodyta” zostaje w tekście wyróżnione. Utwór można interpretować jako sen o wędrowce duszy bohaterki, która przemierza oniryczne przestrzenie dalekie od świata rzeczywistego, spotykając na swej drodze nierealne postaci, finalnie widzi zaś mitologiczną boginię. Czytelnik może mieć wrażenie, że różne perspektywy czasowe i przestrzenne wprowadzają go w logikę snu postaci – zupełnie inną od myślenia na jawie. Coś się pojawia, by po dokładnym, poetyckim opisie (zawierającym liczne epitety i metafory) mogło odpłynąć na zasadzie sennej asocjacji.

Sen postaci kobiecej to podróż, w którą udaje się nie jej ciało, lecz – co zostaje zaznaczone w tekście – „naga dusza”. Jest ona bezbronna i jednocześnie całkowicie zależna od przestrzeni otaczającej; pozbawiona somy, która nie może chronić ani zbierać i segregować bodźców, Szereszewska niezwykle świadomie wprowadza wątki oniryczne. Chce podkreślić kontrast między rzeczywistością a snem, ale także, paradoksalnie, buduje zależność: symbiotyczną relację między tymi elementami. Przy pogłębionej i uważnej lekturze zasadnicza okazuje się adnotacja pod tekstem: „NEAPOL, 1914.” Tym razem w przestrzeń tekstualną zostaje wprowadzone realne miejsce i czas – zostaje zbudowana kolejna rozbieżność.

Poetyckie „widzenia” przemykają w poetyce Szereszewskiej, by finalnie skupić się na postaci Afrodyty. Rozdźwięk między snem a rzeczywistością zostaje „scalony” w rzeźbie, którą jest posąg Wenus Kallipygos znajdujący się w Narodowym

Muzeum Archeologicznym w Neapolu. Ma ów posąg ponad półtora metra i jest wykonany z marmuru, znacząco odwraca głowę do tyłu, by wysłać osobie patrzącej na niego delikatny uśmiech. Dzięki impulsowi zewnątrztekstowemu (adnotacji) oraz kontekstom, co ważne zakodowanym bezpośrednio w tekście, docieram do strony Muzeum w Internecie, na której przedstawione są kolejne przestrzenie muzealne, w tym opisany tak dokładnie przez Szereszewską ogród.

Trudno utożsamić podane w analizowanym utworze wrażenia sensoryczne z konkretnymi dziełami sztuki. Możliwe, że nie wszystkie poetyckie impresje były efektem wizyty poetki w jednym muzeum. Nie jest też celem tego tekstu, aby nałożyć realia tekstowe (senne) na rzeczywiste (pozatekstowe) – byłoby to zamierzenie błędne. Interpretacja ukazuje dysonans między snem a rzeczywistością, podróżą wyobrażeniową a cielesną i realną wizytą Szereszewskiej w muzeum (lub muzeach w Neapolu). Utwór nawiązuje także do etymologii słowa „kontrast”, które funkcjonuje w sztukach plastycznych. Naga dusza przemierza korytarze spowite cieniem lub iskrzący się od słońca ogród i jednocześnie przygląda się różnym dziełom sztuki.

Szereszewska wykorzystuje poetykę snu, aby połączyć w stworzonym przez siebie słownym obrazie przeróżne linie, formy i kształty ludzkiej wyobraźni, rzeczywistości, ale i pamięci. Któż z nas, mając możliwość bycia we Włoszech, przebywając wśród niezliczonych dzieł sztuki, nie miał wrażenia, że śni? Nie mam na myśli jedynie muzeów, ale całe miasta, które swoim architektonicznym blichтром wprowadzają w syndrom Stendhala. Liczne rzeźby, starożytne ruiny, które są nieodzownym elementem Rzymu czy Florencji (i oczywiście Neapolu), należą także do przestrzeni codziennej – dochodzi do nieustannej relacji między *sacrum* a *profanum*. *Wyzwolenie* to tekst stający się kolejnym miastem kontrastów opisanych przez poetkę, która niejako zawiera w nim wszystkie wspomniane różnice i podobieństwa między snem a rzeczywistością. *Wyzwolenie* synonimicznie rozumiem jako olśnienie, pozbycie się cielesnych udręek, oczarowanie, które jest efektem recepcji dzieła sztuki. W momentach zaczarowania przez literaturę czy też rzeźbę pozbywamy się ciała – pozostajemy nagą duszą naprzeciwko arcydzieła, ludzkiego geniuszu.

Zupełnie inaczej zostaje wykorzystany motyw snu w tekście *Na ulicy*:

Zmarznięte drobne narcyzy śnią.

Śnią o gwiazd promieniach pajęczych, tulących się do nich w zachwycie i uwielbieniu...

Śnią o motylach skrzydłach czarnych, co się nad niemi pochylają, czarując urokiem lekkomyślności udanej, szalem zmysłów rozigranych, nieudolnie skrytym pesymizmem.

Śnią o łonie porcelanowym uwielbianej tancerki, na którym spoczywają ich czarki śnieżne, zmęczone a szczęśliwe.

Śnią o lecie i o słonecznej topieli.

A wiatr je mrozi oddechem ironicznym, szyderczym; spadły w ich rozwarte miłośnie i tęsknie kielichy wielkie, zimne śniegu płaty.

Drobne narcyzy jedwabiste konają z zimna, zbolełe główki chyląc nisko.

Konają w sinych odmrożonych dłoniach młodziutkiej kwiaciarki, tęskniącej do lata i słonecznej, życiodajnej topieli (K, s. 163–164).

Utwór należy do części książki zatytułowanej *Wrażenia*, w której odnajduję prozę sensualną, korzystającą z metaforyki onirycznej. Poetycki obraz wiosennych, ściętych kwiatów nakierowany jest docelowo na przedstawienie wrażeń-odczuć, jakie budzi widok młodziutkiej kwiaciarki. Opisane senne marzenia roślin są odzwierciedleniem emocji kobiety. Piękno narcyzów kontrastuje z ulicznym mrozem, który wiosną zaskakuje przechodniów. Kobieta śni o wezbranych, „rozigranych” emocjach, życiodajnej i wzburzonej wodzie, która symbolizuje namiętności i uczucia pozbawione codziennych trosk.

Delikatność pierwszych oznak lata – narcyzów – zostaje jednak przytłoczona rzeczywistością. Ich piękno „kona” z zimna „w sinych odmrożonych dłoniach młodziutkiej kwiaciarki”. Ona zaś, tuląc do siebie oznaki ciepła, kwiaty wyglądające jak promienie słońca, obdarza je swoimi emocjami, także erotycznymi pragnieniami. „Rozwar-te miłośnie i tęsknie kielichy” zostają obsypane płatkami śniegu. Pozbawione zaś ziemi kwiaty, po chwili obdarzania innych swoim pięknem, tracą życiodajną energię.

Tytuł utworu mógłby sugerować interpretację nakierowaną na perspektywę makro – wizję ulicy przepełnionej ludźmi, ruchem, gwarem oraz licznymi chwilowymi historiami przechodniów. Krótka forma poetycka skupia się jednak na perspektywie mikro – poza kwiaciarką i jej drobnymi kwiatami w tekście nic nie istnieje. To one i ona stają się centrum czytelniczych przeżyć. Opis marzeń sennych otwiera szczelnie tkane przez Szereszewską wyobrażenie (o nieoczywistej relacji między rośliną a kobietą), nakierowując na kolejne możliwości interpretacyjne. Stylistyczna nadorganizacja tekstu zbliża go do formy poetyckiej, zmieniając epicką narrację w liryczny obraz.

W książce *Kontrasty* zapoznanej poetki (tej, którą należy odpoznać) można doszukać się kolejnych utworów, w których Szereszewska wykorzystwała motywy lub metaforykę snu, ale także podróży. W „Tygodniku Ilustrowanym” z 24 lutego 1917 odnajduję zaś nieprzychylną recenzję tomu:

Mamy przed sobą trzydzieści przeważnie krótkich szkiców, podzielonych na trzy działy: „Kontrasty”, „Opowiadania”, „Wrażenia”. Ostatnie zebrane zostały w podróży autorki; o ile dotyczą rzeczy przez nas widzianych, możemy stwierdzić wierność zewnętrzną opisu; reszta jest oczywiście wyrazem indywidualności autorki – nieco sztucznym. Ale sam tytuł zbioru, oparty na przeciwstawności, każe już spodziewać się sztucznego dociągania do „kontrastów” [...]. Forma na ogół poprawna<sup>7</sup>.

Wspomniane „indywidualności” są głosem autorki, która rozpoczęła swoją twórczość i szuka własnych form wyrazu. Książka zawiera utwory przemyślane, domknięte, nawiązujące i rozmawiające ze sobą. Poetka kontynuuje zamiłowanie do zestawienia czasu i przestrzeni w kolejnych książkach, szczególnie w *Trimurti*. *Fantazje historyczne*. Krytyka osobności Szereszewskiej jest charakterystyczna dla recenzji utworów kobiecych. Maria Grossek-Korycka pisała w kolejnej epoce literackiej (lecz jej słowa można odnieść bez najmniejszych wątpliwości także do poprzednich dekad):

O kobiecie dotychczas wiedzieliśmy tylko to, co nam o niej mówił mężczyzna. A on podawał światu nie odbicie żywej kobiety, lecz odbicie tego odbicia, które kobieta pozostawiała w zwierciadle świadomości męskiej [...]. Kobieta pisząca po-przestawała na niewolniczym kopiowaniu tego wzoru, za mało wykszolona, a może tylko za mało śmiała, by pisać po swojemu, a może i zeznawać. Kim była naprawdę, co czuła i myślała – pozostawało tajemnicą<sup>8</sup>.

W *Kontrastach* Szereszewska tworzy literacki świat widziany z perspektywy kobiecej, doświadczony kobiecym ciałem i mówiący o kobiecych snach – wkracza

7 *Mieszaniiny Literackie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1917, 24 II, nr 8, s. 14.

8 M. Grossek-Korycka, *Świat kobiecy*, Warszawa 1928, s. 19, [cyt. za:] A. Zawiszewska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 2014, s. 70, *Rozprawy i Studia*, t. 980.

w „krainę Zagadek i Tajemnic”. Wspomniane tomy są miejscami próbą mówienia własnym głosem. Poetka umiera przedwcześnie w 1943 roku. Pozostawia po sobie nieduży, lecz obfitujący w kontrasty dorobek. Staje się on świadectwem zmian, które dokonywały się w literaturze, ale także w osobistej poetyce, i, co ważne, świadczy o przemianach w świecie rzeczywistym i nieuchronnie zbliżającej się katastrofie. Wojenne wizje z nieomawianego tutaj utworu *Krew. Szkice* ukazują zaś mary nocne przypominające o traumatycznych doświadczeniach I wojny światowej. Poetka nie mogła mieć świadomości (ale mogła przeczuwać), że powracające sny są także wizją przyszłości i staną się rzeczywistością: jej życiowa podróż zostanie tragicznie przerwana, a potem niefortunnie zapomniana<sup>9</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu:

Szereszewska L., *Kontrasty*, Warszawa 1917.

### Literatura przedmiotu:

„Ewa. Pismo Tygodniowe” 1929, 6 I, nr 1, s. 8.

Panas W., *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, *Critice Literaturae Judaicae*.

*Mieszaniny Literackie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1917, 24 II, nr 8, s. 14.

Seroka K., Święćkowska T., *Relacje autorów z wydawcami w drugiej połowie XIX w. na przykładzie korespondencji z firmą wydawniczą Gebethner & Wolff*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi” 2017, t. 11, s. 135–154.

Śliwiński P., *Wolny wybór. Stulecie wierszy 1918–2018*, Poznań 2018, *Biblioteka Poezji Współczesnej*, t. 176.

Zawiszewska A., *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 2014, *Rozprawy i Studia*, t. 980.

9 Grób autorki znajduje się na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Inskrypcja głosi: „ŚP. LEONIA Z ROTBARDÓW SZERESZEWSKA/ LITERATKA ŻYŁA LAT 48/ ORAZ CÓRKI JEJ DAGMARA ZOFIA SZERESZEWSKA/ ŻYŁA LAT 23/ ELŻBIETA SZERESZEWSKA/ ŻYŁA LAT 21/ ZGINĘŁY ŚMIERCIĄ TRAGICZNĄ 1 II 1943”. W „Gazecie Ludowej” z 5 lipca 1946 roku odnajduję zaś nekrolog, który jest nieprzecenionym źródłem biograficznym, pozwalającym na dalsze poszukiwania genealogiczne. Dowiaduję się m.in., że poetka wraz z córkami była pochowana pierwotnie poza cmentarzem Powązkowskim, wyprowadzenie zwłok nastąpiło dopiero po wojnie, gdy grób wykupił w 1946 roku jej brat Henryk. Okoliczności śmierci nie są znane i ten problem wymaga kolejnych działań biograficznych. Wojnę przeżył mąż poetki, a część jego rodziny przebywa w Stanach Zjednoczonych.

## STRESZCZENIE

Tekst ma na celu przybliżenie twórczości zapoznanej (niedostatecznie zbadanej, zapomnianej) poetki żydowskiego pochodzenia Loli Szereszewskiej w kontekście jej pierwszego zbioru opowiadań. *Kontrasty* to tom prozy poetyckiej wydany w okresie Młodej Polski, niezwykle dojrzały i zaskakujący jak na wiek poetki – publikuje go w wieku dwudziestu dwóch lat. Poetka multiplikuje kontrasty, budując ruchome relacje między danymi okresami czasu, czasem a przestrzenią, snem a rzeczywistością oraz manipuluje naszymi wyobrażeniami o tychże elementach. Odnalezione wątki oniryczne stają się soczewką interpretacyjną, która pozwala lepiej nakreślić poetycki świat wykreowany przez Szereszewską.

SŁOWA KLUCZOWE: kontrasty, oniryczna podróż, Młoda Polska, zapomnienie, Afrodyta

## SUMMARY

**“Contrasts” of dreams of the forgotten poet Lola Szereszewska**

The text aims to bring the work of the rather little known (insufficiently researched and forgotten) Jewish poet Lola Szereszewska in the context of her first collection of stories. “Contrasts” is a volume of poetic prose published during the Young Poland period, extremely mature and surprising for the poet’s age – she published it at the age of twenty-two. The poet multiplies the contrasts by building mobile relationships between given periods of time, time and space, dream and reality, and manipulates our perceptions of these elements. The oneiric threads become an interpretive lens that allows to better outline the poetic world created by Szereszewska.

KEYWORDS: contrasts, oneiric journey, Young Poland, oblivion, Aphrodite



# Wyśniona przestrzeń emancypacji

Przykład *Snów Marii Dunin* Karola Irzykowskiego

Kamil Kaczmarek

UNIwersytet Jagielloński

<https://doi.org/10.12797/9788381382502.12>

*Sny Marii Dunin* można traktować jako autonomiczną opowieść datowaną na wrzesień 1896 roku, ale nie należy zapominać, że to przede wszystkim jeden z pięciu tekstów wchodzących w skład projektu literackiego, którym jest *Pałuba* Karola Irzykowskiego. W tytule odwołuje się jedynie do tej niedługiej noweli i ona będzie stanowić główny punkt odniesienia w moich rozważaniach, ale nie zamierzam też zapomnieć o jej związkach z pozostałymi tekstami, z którymi współtworzy *Pałubę*.

Argumentem uzasadniającym wybór *Snów...* jako tekstu reprezentacyjnego jest przede wszystkim ich autonomiczność (sygnowana przez autora, jak i możliwa ze względu na warunki formalne), tj. możliwość odseparowania noweli od projektu *Pałuby* i samodzielnego istnienia w obiegu czytelniczym. Przemawia za tym jednocześnie hipertekstowy charakter<sup>1</sup> zbioru tekstów Irzykowskiego, w którego polu wyłącznie *Sny...* funkcjonują na tych samych prawach, co w rzeczywistości poza-tekstowej. Obecne są w sytuacji odbiorczej nie tylko realnego czytelnika, ale także czytelnika implikowanego w świecie przedstawionym. Nowela *Sny Marii Dunin* występuje w najobszerniejszej części powieści, czyli w *Studium biograficznym*, jako rekwizyt – Piotr Strumieński i towarzysząca mu Ola są również czytelnikami wy-

---

<sup>1</sup> J. Franczak przypomina o „toczącym się polilogu” między tekstami zamkniętymi w projekcie *Pałuby*. Zob. J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 69, *Modernizm w Polsce*, nr 17. Hipertekstowość *Pałuby* została wykorzystana i przeniesiona na internetowy wymiar hipertekstu. Zob. K. Irzykowski, *Pałuba*, [on-line:] [http://ha.art.pl/paluba/oo\\_START.html](http://ha.art.pl/paluba/oo_START.html) – 11.09.2019.

darzeń z życia Dunin, które wspólnie komentują. Kolejną kategorię snu i historii śniącej Dunin przywołuje sam narrator-autor w *Uwagach do Pałuby*, które są następną częścią powieści. Aż wreszcie napotykamy na odrębny tekst *Wyjaśnienie Snów Marii Dunin i ich związek z Pałubą*.

### *Sen jako zdarzenie*

Za punkt wyjścia do refleksji o *Snach Marii Dunin* przyjmuję kategorię snu, co też wymaga wstępnych założeń. W perspektywie, w której chcę ukazać tę opowieść, pomijam dwie drogi dotyczące „śnienia”, ale też jednocześnie zaznaczam ich obecność w recepcji *Pałuby*.

Nie sytuuję snu w modernistycznym światopoglądzie spirytualistycznym ani nie posługuję się „Freudowskim klimatem”, choć obie perspektywy bez wątpliwości są obecne w młodopolskiej kulturze i znajdują uzasadnione zastosowanie w badaniach nad twórczością Irzykowskiego<sup>2</sup>. Odsuwając kontekst psychoanalityczny, pomijam przede wszystkim kwestię wyjaśniania snów. Interesuje mnie zjawisko śnienia jako zdarzenie samo w sobie, a nie treść poszczególnych snów. Taka reorientacja jednocześnie łączy mnie z teorią snów Waltera Benjamina i myślą samego Irzykowskiego, co rozwinę później. Zawierzenie treści snów w *Snach Marii Dunin* w mojej perspektywie nie znalazłoby uzasadnienia ze względu na proces „wtórnego opracowania” (tu jedynie będzie towarzyszył mi kontekst psychoanalityczny) i kolejnych etapów zapośredniczenia sennych historii przez bohatera, a zarazem narratora personalnego.

Wyjaśnienia wymaga założenie odejścia od wątków parapsychologii, spirytyzmu czy jeszcze inaczej mediumizmu, bez wątpienia obecnych w *Pałubie* Irzykowskiego.

Irzykowski w *Dzienniku*, w notatce z 4 grudnia 1893, pisze, że jest daleki od wiary „w duchy, telepatię i inne wybryki natury”, ale skoro są i ci, którzy w zjawiska mediumiczne wierzą, można by tę siłę „zużyć inaczej”<sup>3</sup>. Stąd też obecność takowych wątków. Zjawiska mediumiczne to świat, który ciekawi jednocześnie przez to, że

2 Związki Karola Irzykowskiego z Zygmuntem Freudem, a raczej z powszechnym dla tego okresu polem problemowym, opisała już m.in. Lena Magnone w: e a d e m, *Karola Irzykowskiego Lacanowska lektura Freuda*, „Kronos” 2010, nr 1; e a d e m, *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligenckich przed drugą wojną światową*, Kraków 2016, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 120. Z należytą ostrożnością problem ten przedstawia również Paweł Dybel w: i d e m, *Psychoanaliza – ziemia obiecana? Dzieje psychoanalizy w Polsce 1900–1989*, Kraków 2016, *Dzieje Psychoanalizy w Polsce*.

3 Zob. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1987, s. 296–297.

jest niedostępny ciekawości, i przez to, że jest światem innym, ponadrzeczywistym. Wywołuje to pojęcia dziwności i niesamowitości (nie myśląc o Freudowskim „niesamowitym”), gwarantujące sytuację z d z i w i e n i a<sup>4</sup>. Technika wykorzystania tych wątków służy pobudzeniu, czego przykładami są bohaterowie *Pałuby*, jak i jej czytelnik. Ujawnienie niewiary w światopogląd spirytualistyczny przy jednoczesnym wykorzystaniu go jako konwencji literacką, „chwyt” (w rozumieniu Wiktora Szklowskiego)<sup>5</sup> powstrzymuje mnie przed użyciem takiego klucza interpretacyjnego. Notabene *Sny Marii Dunin* odczytywane są w rażącej większości jako parodia czy pastisz młodopolskiej konwencji opisu snu, często utożsamianej z mistyczno-spirytualistycznym charakterem. Co ważne dla dalszych posunięć, konwencje, wszelkie schematy obok pojęć i definicji przypisywane są w *Pałubie* pierwiastkowi konstrukcyjnemu, tak negatywnie wartościowanemu przez autora, ze względu na właściwości petryfikujące kulturę<sup>6</sup>.

### *Palimpsest – wymiar czynnościowy*

W opracowaniach *Pałuby* w pełni wykorzystuje się na różne sposoby podtytuł *Snów Marii Dunin*, a mianowicie pojęcie „palimpsestu”. Dla potrzeby udowodnienia swojej perspektywy zawężam rozumienie palimpsestu do trzech aspektów:

- a. Przez pojęcie „palimpsestu” rozumiem rękopis (co sam autor zamieszcza w przypisie na stronie tytułowej)<sup>7</sup> i związane z nim pojęcie „sygnatury”, odcisku prywatnego doświadczenia i wpisanej w niego jednorazowości.
- b. To także tekst-t a j e m n i c a (nie zagadka), po którym pozostają tylko ślady, a całkowity wymiar sensu pozostaje nieuchwytny. Właściwością tajemnicy jest jej

4 H. Arendt, wykorzystując słowa Platona, że „źródłem myślenia jest zdziwienie”, pisze: „Innymi słowy, ludzi wprawia w zdziwienie coś im znanego, a zarazem zwykle niewidzialnego, coś, co są zmuszeni podziwiać. Zdziwienie będące punktem wyjścia myślenia nie jest ani zagadką, ani niespodzianką, ani oszołomieniem, lecz zdziwieniem pełnym podziwu. [...] Wynika stąd, że zdziwienie, jakie ogarnia filozofa, nie może dotyczyć niczego szczególnego, lecz zawsze budzi je całość, która w przeciwieństwie do sumy bytów nigdy się nie ujawnia”. H. Arendt, *Życie umysłu*, tłum. B. Baran, H. Buczyńska-Garewicz, R. Piłat, Warszawa 2016, s. 134–137.

5 A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009, s. 112–131.

6 Zob. m.in. A. Budrecka, *Wstęp*, [w:] K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wrocław 1981, BN I 240; H. Markiewicz, *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 161–198, *Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna*.

7 K. Irzykowski, *Pałuba. Sny...*, s. 1. Dalej jako P i numer strony. Wszystkie rozstrzelenia dodane przeze mnie.

niewytlumaczalność, nieprzekładalność na język, brak rozwiązania, bycie poza porządkiem i poza celem, z dala od krainy Logosu.

- c. Palimpsest odnosi się do czynnościowego charakteru doświadczenia, gromadzenia się wciąż powstających tekstów, tj. zapisywania, dopisywania, przepisywania czy nadpisywania.

### ***Retoryka marzenia sennego***

Bohater *Snów Marii Dunin* jednocześnie przyjmuje funkcję narratora, do którego opowieści ogranicza się perspektywa relacjonowania śnienia tytułowej bohaterki. Zawarta w noweli retoryka marzenia sennego – rozumiana za Wojciechem Ryczkiem jako sposób konstruowania tekstu wprowadzającego czytelnika w przestrzeń snu<sup>8</sup> – jest w pełni „męskocentryczna”. Czytamy na początku opowieści: „Aby uniknąć chaotycznych wyrażen mojej kochanki, opowiem sam wszystko” (P, s. 11). Narrator wydobywa historię Dunin z „biblioteki wspomnień” i przekazuje ją – jak sam to określa – w „mojej formie, formie szkicu z podróży” (P, s. 6).

Z pomocą przychodzi formuła Freudowskiego „wtórnego opracowania”<sup>9</sup> (co też z innej perspektywy mogłoby łączyć się z modernistycznym kryzysem Logosu), tj. deformującym przekładem snów na słowną relację snu przez śniącego (choć za Freudem to właśnie istotny element znaczący, owe „działanie cenzury”). Jednak nie sposób odeprzeć wrażenia, że akt deformacji ma tu charakter pejoratywny. Dunin nie relacjonuje swoich snów jawnie, dowiadujemy się tylko od narratora o sposobie, w jaki sny opowiada, w postaci „chaotycznych wyrażen”. Bezpośrednia perspektywa śniącej zostaje sprowadzona do minimum. Co ważne, to „męski” narrator pozbawia ją głosu. Świadome ujawnienie pozycji narratora z pozoru dierżące władze nad opowieścią i przyjęcie perspektywy „opowieści o opowieści” zapowiadają podwójną deformację treści snów. Początek noweli otwiera zastrzeżenie o ocenianiu materiału, który śni Maria Dunin. Co naznacza go skazą, a ten początkowy gest deprecjonuje jego pozycję, niejednokrotnie w następnych partiach tekstu, nie tylko *Snów...*, poddawana nieprzychylniej ocenie wyższych instancji tekstowych. O władzy nad opowieścią

8 W. Ryzek, *Retoryka marzenia sennego. Oda do Wojciecha Turskiego (IV.32) Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 75–76.

9 Por. Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1984, s. 188–200.

i nierzetelnym jej charakterze dowiadujemy się w ostatnich zdaniach noweli: „W moim umyśle zapisują się tylko te wypadki, które przystają do moich zasad, a wyrobiłem sobie podziwienią godną zdolność odrzucania wrażeń niewygodnych” (P, s. 41).

Kolejno alarmuje narrator-autor<sup>10</sup> w *Wyjaśnieniu Snów Marii Dunin...*:

Bohater mój, archeolog i jak się z przypadkowego niby napomknięcia dowiadujemy, doktor, opowiada swoje przygody źle i fałszywie, opuszcza czasem najważniejsze szczegóły, przemilcza lub przekręca wszystko, co by nań mogło rzucić niekorzystne światło, chociaż wciąż mimo zastrzeżeń zdradza się i z zawiścią do Marii Dunin, i z różnymi nieładnymi przymiotnikami (P, s. 458).

W powieści Irzykowskiego napotykamy na sformułowanie „archeologia myśli” (P, s. 323) o *stricte* pejoratywnym charakterze odtwórczej pracy umysłu, uwikłanej w schematy i konwencje kultury. Tak też możemy oceniać jakość relacjonowanych (przez co zniekształconych) snów Dunin, trudno zatem uznać opowieść za wiarygodną. Notabene skierowanie uwagi narratora na ciało Dunin, pozostałe w świecie jawy podczas snienia, jako na obiekt seksualny to kolejny aspekt ujawniający dominujące wartości w kulturze „męskiego” narratora (P, s. 6). To, co pozostaje czytelnikowi *Snów Marii Dunin*, to antyindyentyfikacja i nieustanne „patrzenie na ręce” narratora i jego patriarchalną perspektywę procesu snienia.

### **Przypadek „męskiego” snienia**

W *Pałubie* nie tylko śni Maria Dunin, ale i sam opowiadacz jej historii, którego sen otwiera opowieść, sen nie omija także Piotra Strumieńskiego w *Studium biograficznym*. Wypada więc zestawić ze sobą te dwa odrębne ze względu na płęć biologiczną sposoby snienia.

Snów Strumieńskiego nawet nie trzeba streszczać. W jednym z nich śni, że:

[...] znalazł się na dnie zielonego morza, w którym w górę i w dół pływały wstrętne, potworne ryby z głowami ludzkimi. Ryby gadały do siebie i śpiewały, a jedna z nich

---

10 Typy narracji i ich związki z figurami autora czy bohatera komentuje T. Walas w: e a d e m, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986, s. 216–219.

z głową brodatego Żyda [...] ściagała go, on uciekał po dnie, potykając się o swoje muszle, ale coś odrywało go od dna i podnosiło w górę do owej ryby. [...] W przeobrażeniu obudził się, lecz jego trwoga przed potworami nocy trwała dalej; nie mógł ani rusz stać się sobą i wyzwolić się (P, s. 286).

To pozbawione ciągu przyczynowo-skutkowego nieczytelne abstrakcje. Strumieński nie był w stanie się wybudzić, a pomieszanie snu z jawą poskutkowało fizycznym atakiem na Ołę: „[...] chwycił ją za gardło, obalił na ziemię i dusił z całej siły” (P, s. 286). Co interesujące, relacjonowanie przez Strumieńskiego własnego snu po przebudzeniu nijak się ma z uprzednio przedstawionym obrazem marzenia sennego, które ujawnił narrator. Myli fakty, łączy odrębne historie i upraszcza.

Innym przykładem byłyby próby świadomego śnienia Piotra, w których to miał uobecnić zmarłą uprzednio ukochaną Angelikę. Te również zakończyły się fiaskiem, wcale nie naprowadzając Strumieńskiego – jak chce narrator – na zrozumienie skomplikowanych praw snów, nad którymi człowiek nie jest w stanie panować, których nie może kontrolować czy których treścią nie ma możliwości sterować (P, s. 94). W obecności Oli kwestionuje też Strumieński śnienie Marii Dunin: „Mówił w jej obecności, że takich snów nie ma; spanie istnieje, ale sny tak jednolite, tak literackie i poetyczne to nonsens” (P, s. 195–196).

Powróćmy do przewodniej opowieści, gdzie rozpoczynający nowe sen narratora jest równie dość niejasny:

Czy było tam więcej widzów, nie pamiętam, bo głębi sali pogrążona była w mroku. Nagle kurtyna rozsunała się nieco u góry, jakby to były dwie spięte w środku kotary, a w otworze ukazała się głowa prześlicznej dziewczyny. Zdawało mi się, że widzę jej nagą szyję, i domyślałem się, że jej całe ciało ukryte poza kotarą jest również nagie [...] (P, s. 3).

Po przebudzeniu, pomijając proces odtworzenia snu, bohater mówi:

Przypomniałem sobie, że tego dnia mam się przeprowadzać; więc zerwawszy się z łóżka, spakowałem skrzątnię bieliznę, ubranie, książki oraz moje zbiory. [...] Z żalem wspominam, że wtedy stłuczono mi piękną, drogocenną umbrellę, dar hrabiego Umbrii (P, s. 4).

Odpominanie snu po przebudzeniu opiera się wyłącznie na przypuszczeniach, a cały świat snu zostaje dość mglisto zarysowany. Co ważniejsze, wysiłek odtwarzania treści snu nie trwa długo. Po chwili zostaje porzucony na rzecz świata jawy. Strefa snu zostaje zlekceważona wraz ze znaczeniami, które sen mógł za sobą nieść.

„Męskie” sny mają charakter abstrakcyjny, niedokończony, chwilowy, znajdują się poza porządkiem. Ich przedstawienia kierują w stronę atmosfery koszmaru sennego, nad którym niemożliwa zdaje się jakakolwiek świadoma kontrola.

### *Przypadek „kobiecego” śnienia*

Jak zatem przedstawiają się sny Marii Dunin ukazane z perspektywy „męskiego” narratora? Już uprzednio Strumieński określił niemożliwym ich jednolity i zarazem literacki charakter. O trudnościach opowiedzenia snów w całości ze względu na ich „cały aparat wspomnień i odsyłaczy” mówi już sam narrator. Stwierdza też, korygując swoją wstępną wypowiedź, że „mimo chaotyczności miały związek ze sobą” (P, s. 12). A następnie dodaje, że w snach:

Naznaczali sobie schadzki na następną noc, rozmawiali zaś o takich rzeczach, o jakich ludzie nawet pojęcia nie mają – Marii brakło słów na ich określenie. [...] chodzili ze sobą, spotykając się w różnych częściach świata. Przestrzeń nie była im żadną przeszkodą, bo unosili się w niej nie jak ptaki, bo skrzydeł nie mieli, ale jak duchy samą wolą tylko, dążąc ku sobie z nieprzepartą siłą dwóch rzek, spływających w jedną. [...] to znowu żyli razem w jakiejś chacie ze śniegu i lodu i pielęgowali w niej róże, róże zimowe o cudownej barwie i woni (P, s. 13).

I dalej:

Sny Marii Dunin były zwykłymi widziadłami sennymi, a układała je tylko wraca i rozegzaltowana fantazja tego osobnika oraz przedwcześnie obudzona zmysłowość. Maria śniła właśnie to, o czym śnić chciała, o czym cały dzień roiła (P, s. 18).

Trzeba by pobłażliwie spojrzeć na stronniczą perspektywę narratora, którą szczegółowo przedstawię w dalszej części tekstu, i wyłuszczyć istotne właściwości śnienia Marii Dunin. Mianowicie są to sny pełne, jednolite, złożone, o charakterze przy-

czynowo-skutkowym. Co więcej, sprawiają wrażenie bardziej realnych od zdarzeń w świecie jawy. Jak napisał Jerzy Franczak w tekście *Sny Marii Dunin Karola Irzykowskiego jako świadectwo nowoczesnego doświadczenia*, skłonność Dunin „polega na odwróceniu porządków jawy i snu: to, co większość ludzi zwykła brać za nieistotne majaki, pierzchające pod naporem twardej rzeczywistości, dla niej jest bardziej realne niż przypadkowy kształt naszego świata”<sup>11</sup>.

W przeciwieństwie do „męskiego” śnienia Maria Dunin ma możliwość świadomej kontroli snów, ich przebiegu (zaznaczenia wymaga, że narrator opowieści także jest świadomy własnego śnienia, ale nie może go kontrolować). Dunin także po przebudzeniu może swobodnie wracać w ten sam obszar śnienia, w którym umawiała się ze swoim partnerem, bądź wybierać dowolną przestrzeń snu. Co interesujące, po przebudzeniu nie mamy już dostępu do tego, co śniliśmy. W przypadku Dunin ograniczenie to nie ma miejsca. Nie jest to koszmar senny, jakby się mogło zdawać z perspektywy narratora i także jego doświadczeń, ale sen przyjemny, w którym dodatkowo śniąca może dowolnie kontynuować korzystny jej rodzaj doznań. Śnienie bohaterki przybiera właściwości typowe świadomemu śnieniu. Są to: *k o h e r e n c j a* (logiczność myślenia śniącego) i *t r a n s g r e s y j n o ś ć* („wolna wola” śniącego prowadząca do zmiany przebiegu wydarzeń), które odrywają sen – jak zauważa Tomasz Dałasiński – „od onirycznego wymiaru i prowadzą w stronę wymiaru realistycznego”<sup>12</sup>.

### **Relacja jawy i snu**

W *Uwagach do Pałuby* czytamy:

We śnie wyraźnymi są tylko odłamki życia następczego, zawierające „przedstawienia” łatwo zamienne na rzeczywistość, reszta jest niewyraźna, tak że nie można jej opowiedzieć. Niewyraźna? czy dlatego, że jej nie pamiętamy? Bynajmniej. Tylko dlatego, że we śnie stosunki, zajścia i połączenia między znanymi nam wyobrażeniami są często inne jak w świecie światła dziennego; chcąc te stosunki ująć w słowa, zwykle się je przekręca lub ucieka się do poezji, która jest tylko jedną z form życia następczego. Gdyby jednak

11 J. Franczak, *Sny Marii Dunin Karola Irzykowskiego jako świadectwo nowoczesnego doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 119.

12 T. Dałasiński, *Neoniryczna konwencja „literatury snu”. Lucid dreaming i postrealizm w „Scenach łóżkowych” Adama Wiedemanna*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 124.

z badać prawidła rządzące tym światem, który w odróżnieniu od świata następczego nazwijmy samoistnym – wtedy [...] można by stworzyć Królestwo Snów (P, s. 449).

„Królestwo Snów” jako ironiczna nazwa wyraża nieadekwatność narzędzi świata następczego, a więc jedynego nam dostępnego, do zbadania świata „samoistnego”. Mieszanie snu z jawą zawodzi, sen i język są odległe, świat snu wykazuje wyraźny dystans wobec świata językowego. Przez to nie jest jego uzupełnieniem. Próba pochwycenia tego, co wyśnione, zniekształca i oddala od jego istoty. Strefa snienia rządzi się swoimi prawami, a narzędzia wykorzystywane do jej opisu, wywodzące się ze świata jawy, zawodzą. Maria nie była w stanie w pełni i zrozumiale opowiedzieć swoich snów, nawet nie odczuwała takiej potrzeby. To przymus narratora-bohatera ją do tego skłonił. W tym wypadku pełnoprawnym wydaje się przyznanie przestrzeni snu charakteru autonomicznej rzeczywistości i rozłączności wobec świata jawy.

Za tym, by posłużyć się teorią snów Waltera Benjamina, przemówiło do mnie analogiczne do ujęcia autora *Pahuby* rozumienie snu w kategorii niewytłumaczalnej tajemnicy, gdzie wszystkie narzędzia ze świata jawy wykorzystane do jej opisu zawodzą. A owo waloryzowane poczucie tajemnicy czy niejasnej dziwności pozostaje swoistą właściwością snienia. Kolejną wspólną cechą refleksji nad snem okazało się potraktowanie równoprawnie sfery jawy i snu jako obiektu poznania, a ściślej d o s w i a d c z a n i a. Nie stawiając przestrzeni snu jako podrzędnej sferze jawy.

Jak czytamy w *Snach* Waltera Benjamina:

Chodzi o to, że problem relacji między snami a czuwaniem nie dotyczy „teorii poznania”, lecz „teorii postrzegania”. Postrzeżenia zaś nie mogą być prawdziwe lub fałszywe, lecz są problematyczne tylko pod względem zasadności ich treści znaczeniowej. [...] Dla „poznania” jedno i drugie jest ważne w dokładnie taki sam sposób, mianowicie tylko jako obiekt<sup>13</sup>.

I dalej:

Czytelnik flâneur, człowiek myślący bądź czekający są w równej mierze ludźmi oświeconymi, co człowiek zażywający opium, śniący lub odurzony. I są bardziej

---

13 W. Benjamin, *Sny*, tłum. B. Baran, Warszawa 2017, s. 82. Dalej jako S z numerem strony.

świeccy. Nie wspominając już o tym najstraszniejszym narkotyku, jaki zażywamy w samotności – o nas samych<sup>14</sup>.

Sen w noweli Irzykowskiego nie pełni funkcji takiej jak chociażby sen romantyczny – wizjonerskiej, wychylenia się ku transcendencji, przestrzeni inicjacyjnej czy poszerzającej ludzkie istnienie<sup>15</sup>. Nie jest dopełnieniem, uzupełnieniem czy wykroczeniem, ale przyjmuje funkcję autonomicznego i równoprawnego obszaru. Wydawać się to może celowe, by uniknąć negatywnie nacechowanej „archeologii romantycznego snu”, tj. plagiatu konwencji literackiej.

U Benjamina czytamy: „Im bowiem człowiek doskonalszy, tym głębiej śpi – tym mocniej i w sposób bardziej ograniczony do prapodstawy jego istoty” (S, s. 81).

W teorii snów autora *Pasaży* istotną rolę odgrywa proces budzenia się (przebudzenia), co utożsamia sen z oddaniem się śmierci do odwołania, zapowiedź dialektycznego przebudzenia. Zaśnięcie jest niczym innym jak pierwszym stadium budzenia, jego zapowiedzią. Inaczej ma się wydarzenie śnienia Marii Dunin – przestrzeń snu zdaje się być daleka od kategorii śmierci. Co prawda bohaterka umiera, ale w świecie jawy. Sen nie ma zwiastować przebudzenia, a wręcz przeciwnie – obudzenie się w świecie jawy okazuje się niepożądane, jednak nieuniknione. „Śniące ja” jest w pełni bezpieczne, paradoksalnie odizolowane od jawy, a jednocześnie połączone z nią cieleśnie. W *Wyjaśnieniu Snów Marii Dunin...* czytamy: „Maria Dunin ma być właśnie symbolem pierwiastka odśrodkowego, przemytnikiem, łącznikiem obu światów” (P, s. 462). Liczne przebudzenia Dunin przyczyniają się do dostrzeżenia i wyodrębnienia dwóch różnych światów: jawy i snu. Dzięki powrotom do rzeczywistości jawy przestrzeń snu może się pełnoprawnie konstytuować. To na jawie przede wszystkim dostrzegamy, czy śnimy czy nie.

Przestrzeń śnienia nie jest sfinalizowanym produktem, ale rzeczywistością ustanawiającą się „wobec”. Nie istnieje bez punktu odniesienia *via negativa*. Sytuacja ta przesuwą rozumienie rzeczywistości jako zbiornika kultury, rzeczownika, na rzecz doświadczania, czasownikowego aspektu śnienia, któremu nie

14 Idem, *Der Surrealismus*, [w:] *Gesammelte Schriften*, t. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, s. 308, [cyt. za:] A. Lipszyc, *To nie moja historia*, „Dwutygodnik” 2010, nr 26, [on-line:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/951-to-nie-moja-historia.html> – 30.04.2020.

15 M. Kuźniak, „Sen polski”. *Przypadek romantyków i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 98–99.

grozi schematyzacja i standaryzacja<sup>16</sup>. Dochodzi do starcia schematu kulturowego ze zindywidualizowanym „śniącym Ja”, do którego z założenia wszystko we śnie się odnosi, zapobiega to mechanizmom ucisku tego, co poza schemat wykracza albo za takie zostało uznane.

### **„Męski” strach przed pałubą**

Mając na uwadze równoprawność, rozłączność, ale i paradoksalne powiązanie śnienia i życia na jawie, chciałbym wyodrębnić stosunek wspominanego już narratora personalnego *Snów Marii Dunin* do strefy „śnienia”, którą reprezentuje Dunin.

Pierwsze przedstawienie Marii Dunin związane z jej spotkaniem ma charakter *stricte* cielesny: „jej ciało wciągnęło mnie od razu w jakiś czar zmysłowy” (P, s. 6). Tuż po nim spotykamy się z opisem zupełnie odwrotnym, spisany z perspektywy czasu zakończonej już opowiadanej historii:

Po kilku miesiącach zacząłem krytykować tę rzekomą piękność, [...] poszczególne piękne rysy były jakby stworzone przez naturę do wywołania chwilowej złudy, bo nie było w nich właściwie nic pięknego w prawdziwym znaczeniu tego wyrazu, a fizjognomista, umiejący, że tak powiem, czytać między liniami, dostrzegłby w twarzy tej damy nawet ogólne tło brzydoty (P, s. 6).

Skąd taka rozbieżność opinii w postrzeganiu kobiety, która stała się jego narzeczoną i którą miał poślubić?

Pierwszą kwestią zdaje się być nierozumienie i nieprzekładalność relacjonowanych snów przez Marię Dunin:

A potem zaczęła, ona mnie, rozpowiadać o swoich snach, porywczo, niesfornie i niejasno. [...] Mało co rozumiałem z tego, co mówiła; były to jakieś fantasmagorie, cudactwa, mrzonki rozegzaltowanej, przedwcześnie rozwiniętej wyobraźni. Lecz za to patrzyłem w jej prześliczne, turkusowe oczy, upajałem się melodią jej głosu i drżałem, czując, jak jej jędrne, kształtne ciało garnie się do mnie [...] (P, s. 7).

---

16 O „czasownikowym” charakterze kultury pisze R. Nycz w: i d e m, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Warszawa 2017, *Nowa Humanistyka*, t. 39.

To, czego nie rozumie i nad czym nie może zapanować, stara się obrzydzić i odrzucić. Zdaniem narratora „sny to jednak były [...] pełne grozy i szaleństwa”, a w nich to nieznany mężczyzna jako „chorobliwy fantom” zapanował nad Marią, prześladował ją, „uczył sztuki miłosnej”, wprowadzał w „światy halucynacji, obłądów i dziwów” i „nieraz czyhali na siebie wzajemnie, aby się zamordować, i knuli plany tortur okropnych i wstrętnych” (P, s. 12–13). Nazywa bohaterkę „gnijącym grzybem” (P, s. 15) i „kaleką moralną” (P, s. 19), która przejawia „pociąg do potworności i przesady” i „grzebie zmysłowo w rzeczach umysłowych” (P, s. 23). Określa ją w opozycji do siebie jako stojącą po stronie śmierci i nocy. Uznając jej śnienie za wybryk natury na tle patologicznym, podejmuje odpowiednie środki, by raz na zawsze wyprowadzić Dunin ze strefy śnienia. Zaręczył się z Marią i chciał się z nią ożenić, by móc sprawować nad jej poczynaniami większą władzę. Stwierdza, że wszyscy są mu wdzięczni za postępowanie z kobietą, a nawet, że „oddano mu ją osobnym dekretem pod obserwację” (P, s. 15). Przypisuje bohaterce i stara się jej wmówić chorobę psychiczną, a także stan opętania (P, s. 17). Jej zdolność śnienia próbuje zaszufładować w somnambulizmie, psychiatrii czy zjawiskach mediumicznych, w które poniekąd wierzy. Gdy podgląda ją podczas śnienia, ta leżąca na łóżku przypomina mu wygiętą pozę czarownicy (P, s. 30). Męska perspektywa co prawda osadzona jest w obszarze w r o k o c e n t r y c z n y m, jednak już nie po stronie stereotypowo „męskiej” racjonalizacji.

Bohater wbrew woli Marii, podstępem, na drodze manipulacji dąży do unieważnienia śnienia Dunin. Chce świadomie wpływać na jej sny, w których zamierza przywołać samego siebie. Rości sobie prawo do jej ciała „jako narzeczony i jako zbawca” (P, s. 27). W *Studium biograficznym* czytamy: „Ustęp, w którym «rozbestwiony autor» wkrada się do pokoju Marii Dunin, zdawał się jej bardzo trafnie kreślić «zachłanność i tyranie» mężczyzn” (P, s. 194). Kolejno czytamy, że bohater zazdrościł Dunin zdolności śnienia i prowadzenia w snach odrębnego życia. Próbował współtworzyć z nią sny, ale nie posiadał takich umiejętności. Wyrastający z patriarchalnej kultury usilnie próbował sprowadzić do niej z powrotem śniącą Marię. Opresyjne i niekiedy agresywne zachowania miały na celu pozbawienie bohaterki jakiegokolwiek przestrzeni wolności. Już w świecie „męskocentrycznym” (rzeczywistości patriarchy) została pozbawiona głosu, nie mogła wypowiedzieć własnego życia we śnie. Z końcem zdarzeń Maria Dunin oślepla i straciła mowę, jej kontakt ze światem jawy ograniczył się do jeszcze większego minimum. W osta-

teczności został wydany na nią wyrok śmierci przez brak akceptacji wymykającego się kontroli śnienia Dunin.

### *Między prywatnym a publicznym – próba przejęcia władzy nad strefą snu*

Wszystkie próby oderwania Dunin od strefy snu zawodzą. Bohater postanawia nagłośnić jej przypadek, publikując artykuły w najpoczytniejszych gazetach. Celem takiego działania ma być oswojenie tajemnicy poprzez zamianę jej w „pospolity przedmiot publicznej ciekawości” (P, s. 20). Tym czyni ze śnienia Marii anegdotę, a nawet przedmiot „komedii”, strącając jej przypadek w obręb kultury. Upublicznienie snów bohaterki to próba ujarznienia czy pojęcia fenomenu snów, wtłoczenia śnienia w rygle standaryzującej kultury. Wyrwa tym samym zjawisko śnienia z charakteru prywatnego doświadczenia. Nie wymaga dodatkowego komentarza również fakt dominacji mężczyzn w przestrzeni publicznej jako uniwersalny wymiar kultury europejskiej. Co więcej, bohater zdradza sny Marii także podczas opowiadania nam – czytelnikom – i państwu X-om, którzy go o taką opowieść poprosili.

Nieumiejętność zachowania tajemnicy czy prywatności dotyka jednocześnie samego narratora. Wykazuje przez to lekceważący stosunek do snu. Jego sen rozpoczynający nowelę także zostaje wypowiedziany publicznie: „Spotkawszy się potem ze znajomymi, opowiedziałem im mój zagadkowy sen i tego samego dnia jeszcze opowiedziałem go swemu fryzjerowi przy goleniu się i paru innym osobom” (P, s. 4). Zdradza swoje, ale i powierzone mu sny. Zdrada snu to nic innego jak wypowiedzenie jego treści czy u p b l i c z n i e n i e. Niesie za sobą ryzyko straty nieodgadnionych dotąd właściwości, znaczeń konkretnego snu i staje się przyzwoleniem na przyjęcie jego zniekształconej, bo opowiedzianej wersji, uznając ją za w pełni autentyczną.

Prywatność doświadczenia śnienia implikowana przez właściwą kategorii snu samotność unaocznia jego intymny charakter. W końcu niemożliwym jest śnienie tego samego zbiorowo, przebywanie jednocześnie w więcej niż jednym śnie. Maria Dunin, niechętnie opowiadając, może celowo zniekształcając relacje swoich snów, stara się zachować ich prywatny charakter, jednak bezskutecznie. To próba utrzymania przestrzeni prywatności odciętej od dominującej patriarchalnej kultury, w której wszystko, co po za nią wykracza, po chwili ma być z powrotem do niej wtłoczone, chociażby poprzez proces upublicznienia.

### *Po co śni Dunin? Kwestia emancypacji*

Przy tak przemocowej postawie bohatera-narratora, negującego przestrzeń snienia, co może sugerować uznanie snu za zjawisko niebezpieczne, bo wyslizgujące się ostatecznemu poznaniu, wypada właśnie zapytać, dlaczego sen dla dominującej kultury jest tak niebezpieczny, czyli po co właściwie śni Maria Dunin.

Jeszcze raz zaznaczam, że Irzykowskiemu, jak i Benjaminowi bliskie jest założenie o swoistości i tajemnym charakterze przestrzeni snienia. Sen nie jest zagadką wymagającą poszukiwania rozwiązania czy sensu. Pozostaje poza krainą Logosu. Dlatego też należy odwrócić się od wyjaśniania marzenia sennego w stronę sprawdzenia funkcji, jakie samo snienie pełni:

1. Jest formą ucieczki ze zdominowanego przez mężczyzn świata jawy, a więc kultury, tak negatywnie ocenianej ówczesnie przez Irzykowskiego. Dodatkowo dającym do myślenia jest, że w teorii snów Benjamina wyróżnia się teza o historyczności zjawiska snienia, uczestniczeniu i zależności snu od procesu historycznego. Funkcje i rola snu są uwarunkowane kulturowo.

Maria Dunin wykazuje niezdolność do życia na jawie: „Maria podczas całej tej sceny zachowywała się zupełnie apatycznie, patrząc to na mnie, to w nieruchomą a przeźroczystą toń wody [...] (P, s. 10).

I dalej:

Dzień dla niej prawie nie istniał, a wszystko, co w nim było, miało dla niej tak małe znaczenie, że często zapominała dziś to, co się stało wczoraj, i ktoś niepobłażliwy mógłby ją nazwać – przepraszam za niesmaczne wyrażenie – głupkowatą. [...] Hm! Dziwna jakaś atrofia (P, s. 11).

Mówiłem, że od czasu, kiedy otoczyłem Marię mą opieką, jej sny ustały. Lecz oto naraz zauważyłem ogromną, straszną zmianę w jej całej istocie, mowie, ruchach i spojrzeniach, tak że zrezygnowałem nawet z pytania jej, co się z nią stało. [...] Maria wydawała mi się chwilami osobą jakby ze snu wyjętą, jakby jakąś ciężką zmorą [...] (P, s. 23–24).

Podczas snienia na łóżku obserwujemy jej nieruchome ciało. Dunin będąca w świecie jawy w bezruchu podczas aktywności snu tożsama jest z uśmierceniem

rzeczywistości, od której odchodzi, na rzecz możliwości nieograniczonego poruszania się (życia) w strefie śnienia.

Bezruch ma charakter sprzeciwu wobec „dziejącej się” kultury, przerywa uczestnictwo w opresyjnej rzeczywistości. I jednocześnie pokazuje jej ograniczający status, w którym kobieta za żadną cenę nie może się odnaleźć, tj. p o r u s z y ć. Samo doświadczenie snu to radykalna przerwa, niezgoda na istniejące zasady świata jawy. Nawet biorąc pod uwagę współczesne tendencje „lekceważenia snów”<sup>17</sup>, przy dostępnych narzędziach nauk o mózgu, uznające śnienie za proste mechanizmy regulacyjne przeciążonych za dnia zmysłów, można wywieść tezę o ucieczce, opuszczeniu kulturowej rzeczywistości ucisku, w sferę skonstruowaną własnym wysiłkiem i możliwościami regeneracyjnej przestrzeni snu, która ma przynieść ulgę. Co więcej, Maria Dunin konstituuje samodzielną rzeczywistość snów, która – jak pisze Benjamin – „relatywizuje racjonalność świadomości”, podważa rzeczywistość jawy (S, s. 180).

2. Sen przyjmuje charakter rekompensaty. Relacje jawy do snu to dialektyka słabości i siły, zagubienia i odnalezienia, utraty i odzyskania, braku i posiadania. I znowu, powtarzając za Benjaminem: „Sen jest konsekwencją zmęczenia i nie-rzadko rekompensuje smutek i zniechęcenie dnia codziennego, pokazując siłę prawdziwego bytu, któremu jej brak na jawie”<sup>18</sup>. Sny Marii Dunin przyjmują formę pociechy dla nieprzyjemności. Marzenie sennie wyprowadza Dunin z koszmaru jawy. I jak niechący ujawnia narrator (pozytywny wymiar śnienia), co też świadczy, że tak naprawdę nie panuje nad własną opowieścią, a szerzej nie ma pełnej kontroli nad medium języka:

Przypominałem sobie wyraz jej twarzy, kiedy mi tamto wszystko opowiadała, jej uśmiech tryumfujący, jej wzrok błyszczący [...]. I może właśnie podczas owego opowiadania poznała ona cały – rzekomy – ogrom szczęścia swego stosunku i przywołała go teraz znowu siłą tęsknoty (P, s. 24).

17 J. Crary stwierdza: „Zawartość marzenia sennego, czy to semantyczna, czy afektywna, jest właściwie bez znaczenia z perspektywy wyjaśnień neurochemicznych”. J. C r a r y, 24/7. *Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015, s. 178.

18 B. L i n d n e r, *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2011, s. 674, [cyt. za:] J. K o w a l s k i, *Kulturowy performance – Waltera Benjamina doświadczenie snu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 42.

3. Zatrzymując się przy kwestii krytyki języka, niezapośredniczony przez niego charakter życia we śnie uwalnia bohaterkę od petryfikującego i zniekształcającego słowa. Oryginalny sen nie może być zapisany, wyslizguje się językowi. Sen jest przestrzenią wolności, nigdy niepochwyconą w swojej istocie, poza porządkiem jawy. Słowo natomiast jest narzędziem „męskiej” przemocy.

4. Sytuacja snienia zapewnia prywatność doświadczenia. Mówiąc o śnieniu, z jednej strony doświadczana jest nierozłączność snu i jawy, marzeń i życia, ale z drugiej widoczna jest jednoczesna rozdzielność tych dwóch porządków, ze względu na niedostępność tej przestrzeni Innemu, który nie jest w stanie identycznie jej wyśnić. Sen o życiu konstytuuje nową rzeczywistość, prywatną przestrzeń wolności, do której uobecnienia ma prawo wyłącznie jej twórca. Warto też przytoczyć słowa Benjamina, który wyznacza w polu snienia istotne mu kategorie bliskości i dali: „Bliskość (i dal?) determinują zresztą sen nie mniej niż erotykę. [...] Z pewnością w snach występuje największa bliskość; i – może! – również największa dal?” (S, s. 81). Śnienie zapewnia nie tylko bliskość świata samego snu, ale też bliskość samemu sobie, pewien rodzaj intymności.

5. Przestrzeń snu jest przestrzenią bezpieczną. W posłowie do *Snów* Benjamina Burkhardt Lindner pisze: „W każdym przypadku świat snu wymyka się obudzonemu ja i stanowi sferę «czaru snu», jak pisze Benjamin, a więc zamkniętą przestrzeń odciętą od zewnątrz, w której tkwią śniące ja i siły snu” (S, s. 163).

Świat snu w trakcie snienia jest odizolowany od jawy, ale też po przebudzeniu dostęp do niego zostaje urwany, by uprzednio śniący podmiot nie ingerował w jego właściwości. Możliwe jest tylko jedno życie: albo we śnie, albo na jawie. Nigdy jednocześnie.

6. Doświadczenie snu jest aktywnością. Życiem poza ograniczeniami świata jawy. Czytamy:

A przecież noc czymże jest? Mrowiskiem snów i marzeń, które rozwiewa każdy poranek. A jej właśnie o zmierzchu zaczynało żywiej bić serce. Jak na święto lub na jakąś uroczystość ubierała się we wszystkie swoje klejnoty, rozplatała włosy i zasypiała jak pisklę pod skrzydłami czarnego ptaka nocy, pograżając się w toń snów (P, s. 12).

Życie rozumiane jako nieograniczona aktywność to przestrzeń wolności możliwa tylko we śnie. Na jawie życie Dunin spłycało się do przyjęcia funkcji narzędzia, łącznika pomocnego w rozwiązywaniu zagadki Bractwa Wielkiego Dzwonu.

Zarówno Freud, jak i Benjamin stwierdzali, że sen aktywizuje wszystko, co zapomniane. Sen o d p o m i n a to, co nie zostało przeżyte świadomie, a zatem wytwarza nigdy jeszcze nieuobecnione wydarzenie. Przyczynia się do ich uobecnienia, zaistnienia. Pozwala im, by zostały przeżyte. Sen jest czynnikiem konstruowania tożsamości, tuż po ucieczce rozumianej jako odrzucenie tożsamości niechcianej.

7. Życie we śnie jest bliskie nobilitowanej przez Irzykowskiego kategorii myślenia. Sen zdaje się być predysponowaną dla niej przestrzenią, o czym powiem na zakończenie. Jak pisze Walter Benjamin:

Często myśli oddziałują mniej przez to, co mówią, niż przez chwilę, w której przychodzą nam do głowy. Myśl pojawiająca się w natłoku innych [...] nie określa nas tak głęboko jak myśl, która nachodzi nas w samotności, gdy nie skłaniamy się zupełnie do myślenia, a więc wybiera bardziej tajemną, znaną starożytnym drogę przez ciemne izby, przez serce i nerki, przeponę i wątrobę. (S, s. 101–102).

To moment podczas snienia, gdzie myśli „dotykają nas najgłębiej”. Sen jest okresem silniejszego oddziaływania myśli w porównaniu z momentem ich wypowiedzenia, tj. zapośredniczenia w języku. To przestrzeń, w której myśli intensywnie nachodzą nas same, „przychodzą do głowy”.

### **„Męska” kultura ucisku – bodziec aktywujący śnienie**

Nobilitacja snu, krytyka jawy. Uwolnienie kobiety, poniżenie mężczyzny. Czy naprawdę w takim ruchu emancypującym autor *Snów...* pozostanie przy stereotypowym podziale: jawy przysługującej mężczyźnie i strefy snienia kobiecie? Czy sam „wpadnie” w dominujący charakter kultury? Czy sen jest przestrzenią kobiet?

Na kartach *Pałuby* wielokrotnie zostaje podkreślany błąd myślenia dualistycznego tożsamego ze schematyzacją przestrzeni kultury<sup>19</sup>. Tak zostaje oceniony narrator *Snów...*, który od samego początku jest uwikłany w schematy kulturowe i w ostateczności przyłącza się do oddanego ideałom Bractwa Wielkiego Dzwonu: „Jego

19 „Zajmiemy się teraz Olą. Jak ją pojmował Strumieński? Przy pojmowaniu indywidualności kobiet przez mężczyzn zdarza się zwykle jeden błąd: dualizm, dwutypowość” (P, s. 103). Kolejno: (P, s. 53), (P, s. 406), (P, s. 426–427).

własną winą jest, że nie dorósł do snów Marii Dunin, nie miał w sobie analogicznego żywiołu i zaraz z samego początku nie docenił jej, gdy miał sposobność stać się jej partnerem. Stąd jego nienawiść” (P, s. 458).

Wracając do kategorii śnienia, biorąc pod uwagę, że w centrum snu pozostaje „ja”, a każde zdarzenie w obszarze śnienia odnosi się do śniącego „ja”, w polu snów Marii Dunin rysuje się zmiana perspektywy z patriarchalnej rzeczywistości jawy w stronę matriarchalnej przestrzeni snu, co jednoznacznie mogłoby przypisać strefę marzeń sennych kobiecie. Zastrzeżenia wymaga jednak uwaga z dalszej części *Pałuby*. Mianowicie to nie kobieta, a Piotr Strumieński ma być – jak zaznacza narrator powieści – odpowiednikiem śniącej Dunin. Sam Strumieński „czuł, że rozmarzenie Marii Dunin, jest właściwie tym samym stanem, w pobliżu którego był już on, Strumieński, w okresie żałoby, lecz – cofnął się? nie mógł iść dalej?” (P, s. 195). Z tej perspektywy sprawa się komplikuje. Z założenia wyższej instancji tekstowej nie można mówić o dychotomicznym podziale na jawę jako przestrzeń „męską” i sen zarezerwowany dla kobiet. Strumieński nie posiada po prostu zdolności intensywnego i uprawniającego rzeczywistość snu śnienia. I to nie ze względu na płeć, ale ze względu na brak sprzyjającej śnieniu sytuacji, co u Marii Dunin wypełnia się w sprzecznie wobec patriarchalnej wizji rzeczywistości, czyli pobudzającym do działania ograniczeniu wolności.

Wbrew powszechnemu zakazowi marzeń w męskocentrycznej rzeczywistości bohaterka *Snów...* wypełnia emancypacyjny postulat samozrozumienia i samoregulacji, ustanawiając się tym pełnoprawnie w zdominowanej rzeczywistości. Wszak jej ciało w akcie śnienia pozostaje w sferze jawy oraz niejednokrotnie do tego świata powraca. Życie wypełnia się we śnie, ciało z pozoru bezpieczne pozostaje w świecie jawy. Co też okazuje się nieuniknionym błędem i umożliwia skazanie Marii Dunin na śmierć.

### *Sen a aktywność myślenia – wymiar afektywny*

Pojęcie „duszy” dla autora *Pałuby* jest równoznaczne mózgowi<sup>20</sup>, a z tym procesom myślowym, które Irzykowski przy każdym kroku nobilituje. Wywyższa aktyw-

20 „[...] dusza jest znakiem konwencjonalnym, którego się używa dla skrócenia, gdy ktoś chce zaznaczyć, że mówi o sumie zjawisk psychicznych. Nie ma bowiem «duszy», są tylko zjawiska psychiczne (aforystycznie powiedzmy: nie ma rzeczownika, jest tylko czasownik) [...]” (P, s. 406).

ność myślenia: „Myśl jest o wiele ważniejsza niż czyny – których repertuar jest tylko przymusami ograniczony i których ostatecznym celem jest zwykle pewien stan myśli” (P, s. 438) – co więcej, nie na zasadzie dualizmu skorumpowanego ciała i woluntarystycznej duszy (umysłu), a dzięki zespojeniu ich w samym procesie myślenia. Wyprowadza tym samym projekt myślenia afektywnego, który zapośrednicza pobudzenia ciała i umysłu<sup>21</sup>. Stąd bodźcem pobudzającym z-mysły, nierozłączne z u-mysłem, okazuje się patriarchalna rzeczywistość. Ucisk jako przyczyna konkretnego bodźca wyzwala intensywną aktywność myślenia, której nadwyżką staje się wykreowanie przestrzeni wolności. Sen jest przestrzenią wolności myślenia.

Proces śnienia ma właściwości pierwiastka pałubicznego czy szerzej pałubizmu. To aktywność rozsadzająca, ścierająca schematy, konwencje kulturowe z indywidualnymi myślami. „Ta wariacka rzeczywistość, doprowadzająca teraz do zamętu ten nieuzbrojony umysł, to była właśnie Strumieńskiego Pałuba” (P, s. 385). Świat snu wykracza poza porządek kulturowy, świat pozornej jawy. Absorbując jego elementy, przekracza je w starciu z indywidualnymi, niemogącymi zrealizować się w świecie kultury „marzeniami”. To wyjście poza ograniczenia, które funduje kultura rozumiana w kategorii konstrukcji. Kategoria tajemnicy mieszcząca się we właściwościach snu również dostarcza intensywności pobudzających aktywność myślenia (sytuacja zdziwienia).

Pełne ujawnienie pierwiastka pałubicznego w życiu Strumieńskiego zachodzi w rozdziale XI umieszczonym dokładnie w środku powieści, zawierającym w tytule sam pierwiastek pałubiczny. Co ciekawe, rozdział ten otwiera informacja o dwudziestym wydaniu *Snów Marii Dunin*, które trafia w ręce Strumieńskiego (P, s. 193). Właściwości pierwiastka pałubicznego transponowane na kategorię snu zdają się być w pełni uzasadnione.

---

21 Taka perspektywa badawcza może okazać się obiecująca w ponownym odczytaniu twórczości Irzykowskiego w duchu kulturowej teorii afektu, której punktem wyjścia można uczynić projekt myślenia afektywnego, uzasadniony w większości pism autora *Pałuby* (nawet teoretycznych). Nieostateczna wydaje się recepcja twórczości Irzykowskiego nakierowana na pojęcia intelektu/intelektualizmu, racjonalizacji czy skierowana na wizerunek teoretyka kultury, zatrzymując tym samym dualistyczny podział intelektu i afektu (o wymiarze afektywnym zapominając).

## BIBLIOGRAFIA

## Literatura podmiotu:

Irzykowski K., *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wrocław 1981, BN I 240.

Irzykowski K., *Pałuba*, [on-line:] [http://ha.art.pl/paluba/oo\\_START.html](http://ha.art.pl/paluba/oo_START.html) – 11.09.2019.

## Literatura przedmiotu:

Arendt H., *Życie umysłu*, tłum. B. Baran, H. Buczyńska-Garewicz, R. Piłat, Warszawa 2016.

Benjamin W., *Sny*, tłum. B. Baran, Warszawa 2017.

Budrecka A., *Wstęp*, [w:] K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wrocław 1981, BN I 240, s. III–LXXXVII.

Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009.

Crary J., 24/7. *Późny kapitalizm i koniec snu*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015.

Dalasiński T., *Neoniryczna konwencja „literatury snu”. Lucid dreaming i postrealizm w „Scenach łóżkowych” Adama Wiedemanna*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 122–135, <https://doi.org/10.18318/td.2016.5.7>.

Dybel P., *Psychoanaliza – ziemia obiecana? Dzieje psychoanalizy w Polsce 1900–1989*, Kraków 2016, *Dzieje Psychoanalizy w Polsce*.

Franczak J., *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, *Modernizm w Polsce*, nr 17.

Franczak J., *Sny Marii Dunin Karola Irzykowskiego jako świadectwo nowoczesnego doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 118–134.

Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1984.

Kowalski J., *Kulturowy performance – Waltera Benjamina doświadczenie snu*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 40–55, <https://doi.org/10.18318/td.2016.5.3>.

Kuziak M., „*Sen polski*”. *Przypadek romantyków i nie tylko*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 97–121, <https://doi.org/10.18318/td.2016.5.6>.

Lipszyc A., *To nie moja historia*, „Dwutygodnik” 2010, nr 26, [on-line:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/951-to-nie-moja-historia.html> – 30.04.2020.

Magnone L., *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligenckich przed drugą wojną światową*, Kraków 2016, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 120.

Magnone L., *Karola Irzykowskiego Lacanowska lektura Freuda*, „Kronos” 2010, nr 1.

Markiewicz H., *Czytanie Irzykowskiego*, Kraków 2011.

Nycz R., *Język modernizmu*, Wrocław 1997, *Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna*.

Nycz R., *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Warszawa 2017, *Nowa Humanistyka*, t. 39.

Rydzek W., *Retoryka marzenia sennego. Oda do Wojciecha Turskiego (IV,32) Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 74–96, <https://doi.org/10.18318/td.2016.5.5>.

Walas T., *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986.  
Wyka K., *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1987.

## STRESZCZENIE

Kategoria snu nie podlega wyłącznie refleksji w perspektywie wyjaśniania konkretnych snów, wypada uwzględnić czynnościowy charakter procesu śnienia. Retoryka marzenia sennego obecna w noweli Karola Irzykowskiego pt. *Sny Marii Dunin* jest w pełni męskocentryczna, wpisując się tym samym w patriarchalny wymiar kultury europejskiej. Zdolność śnienia nie jest zależna od płci biologicznej, a sytuacji, w której znajduje się potencjalny śniący, w przypadku Dunin jest to ucisk kultury patriarchalnej, jawiący się jako rodzaj pobudzającej intensywności. Wytwarzająca się nieustannie przestrzeń snu bohaterki ma charakter emancypacyjny. Doświadczenie snu to aktywność przekraczająca schematy kulturowe, w zgodzie z myślą Irzykowskiego jest bliska kategorii myślenia. Sen przyjmuje wymiar afektywny, co łączy proces śnienia z kategorią myślenia, a także bliskim obu pojęciom pierwiastkiem pałubicznym.

SŁOWA KLUCZOWE: modernizm, sen, retoryka marzenia sennego, płeć kulturowa, pałubizm

## SUMMARY

**Dream out the space of the emancipation. The example of Karol Irzykowski's novel *Sny Marii Dunin***

The category of a dream focuses not only on explaining the meanings and interpretations of dreams, but also on the activity itself. The rhetoric of dreams in Karol Irzykowski's novel *Sny Marii Dunin* is centered mostly on male's point of view in European patriarchal society. The culture of male oppression is a stimulus to the affective quality of a female dream. The dreaming of a novel's female character turns out to be a threat in a patriarchal society, which concludes in nullification of its function. Dreaming of Maria Dunin is emancipatory and affective to its character. It is a form of escape from male domination in public space and language. The affective qualities of a dream are similar to Karol Irzykowski's remarks on the thinking process. In the following essay, I try to showcase the tension between dream and reality and to see an act of dreaming as a separate form of living.

KEYWORDS: modernism, dream, rhetoric of dreams, gender, pałubizm



## Indeks osobowy

- Abriszewska Paulina 31, 40–41  
Adamowicz Daria 60, 69  
Ajschylos (Eschyl) 67–68  
Andersen Hans Christian 9, 103–105,  
107–109, 111–114  
Anisimovets Yulia 59–60, 69  
Apulejusz z Madaury 53  
Arendt Hannah 173, 190  
Arland Marcel 133, 145  
Arystoteles 101, 114
- Bachórz Józef 31, 37, 39–42, 62, 69, 99,  
114  
Bagłajewski Arkadiusz 14, 20, 24  
Bajda Justyna 149, 159  
Banowska Lidia 122, 130  
Banville Théodore de 66  
Baran Bogdan 158–159, 173, 179, 190  
Baranowska Małgorzata 129–130  
Barrie James Matthew 102  
Barthes Roland 124, 130  
Bartkowiak Edyta 111, 114  
Bassim Tamara 60, 69  
Baudelaire Charles 8, 46, 59–61, 65–  
69, 126, 130
- Bénichou Paul 46, 56  
Benjamin Walter 179–180, 184–187, 190  
Biadun Sebastian 128, 130  
Bieńczyk Marek 152, 159  
Billig Piotr 104, 115  
Blackburn Simon 50, 56  
Bocquet Léon 134, 145  
Borejsza Jerzy W. 94, 97  
Borkowska Grażyna 114  
Borowy Waław 85, 96  
Brandstaetter Roman 161  
Buczyńska-Garewicz Hanna 173, 190  
Budrecka Aleksandra 173  
Burzyńska Anna 173, 190  
Bürger Gottfried August 9, 71–72, 77,  
82–83, 86, 89–95
- Calasso Roberto 66–67, 69  
Carroll Lewis 102  
Cazotte Jacques 52  
Celan Paul 95  
Champfleury Jules 66  
Cichocka Tatiana 124, 131  
Cieśliński Cezary 50, 56  
Claudon Francis 45

- Clésinger Auguste 67  
 Colonna Francesco 52  
 Crary Jonathan 185, 190  
 Culler Jonathan 120, 131  
 Czarniecka Sandra 128, 130  
 Czukowski Korniej 89, 97
- Dalasiński Tomasz 178, 190  
 Danek Danuta 62  
 Dante 63  
 Dąbrowski Stanisław 16–17, 24  
 Dorys Benedykt Jerzy 162  
 Dubisz Stanisław 100, 115  
 Dudek Zenon Waldemar 111, 114  
 Dumas Aleksander 45  
 Dybel Paweł 172, 190  
 Dynarski Kazimierz 96  
 Dżyngis chan, władca mongolski 93–94
- Eker Anda 161  
 Eliade Mircea 156, 159  
 Emerson Oliver Farrar 71, 79  
 Engelking Ryszard 47, 55, 60, 68–69
- Fauré Gabriel 53  
 Franczak Jerzy 171, 178, 190  
 Freud Zygmunt 76, 79, 101, 114, 172–174, 187, 190  
 Fromm Erich 102, 114  
 Fryderyk II, król Prus 84
- Gacek Norbert 9  
 Gałczyńska Emilia 9  
 Gapska Dominika 99, 115  
 Gautier Théophile 46  
 Gavarni Paul 66  
 Głowiński Michał 162  
 Gniedicz Nikołaj 89  
 Goethe Johann Wolfgang 72
- Gomulicki Juliusz Wiktor 60–62, 69  
 Goya Francisco 50  
 Górniak Krystyna 94, 97  
 Grajewski Łukasz 127, 131  
 Gribojedow Aleksander 89  
 Grossek-Korycka Maria 167  
 Gumbrecht Hans Ulrich 126, 131  
 Gutowski Wojciech 136–138, 140, 142, 144–145  
 Guze Joanna 47, 55, 60, 69
- Hartwig Julia 45–46, 52, 55–56  
 Heidegger Martin 50  
 Hejmej Andrzej 16, 24  
 Herder Johann Gottfried 46  
 Herodiada 143  
 Hertz Paweł 22, 24  
 Hoesick Ferdynand 93, 96  
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 46, 102  
 Homer 105  
 Hölderlin Friedrich 126  
 Hugo Wiktor 45  
 Hutnikiewicz Artur 133, 145  
 Huysmans Joris-Karl 137
- Inglot Mieczysław 59, 69  
 Ippoldt Janusz 87, 97  
 Irzykowski Karol 9, 171–172, 180, 184, 187–190
- Jan III Sobieski, król Polski 85  
 Janion Maria 22–24, 33, 42, 77, 79, 86–87, 90, 92, 94–96, 100, 102, 114  
 Jaroszyński Tadeusz 157  
 Jaspers Karl 50  
 Jastrzębska-Golonka Danuta 104, 114  
 Jermakowa-Bitner G. 84, 96  
 Jędrzejewski Tomasz 61, 69

Jung Carl Gustav 101, 103, 114

Jurczyński Jacek 81, 96

Kaczmarek Kamil 9

Kalergis Maria 62

Kamińska Lidia 9

Kanfer Irma 161

Kara Mustafa 85

Karol Aleksander, książę Lotaryngii  
84

Karol XII, król Szwecji 84

Kasprzysiak Stanisław 66, 69

Kaszyński Stefan H. 94, 97

Katienin Paweł 82–84, 87–91, 93–94, 96

Kempnerówna Salomea 101, 114, 174,  
190

Kęszycka Helena 45

Kiciński Bruno 92, 95

Klaczko Julian 93, 96

Kleopatra VII, królowa Egiptu 143

Klewinowska Katarzyna 150, 159

Klingner Friedrich Maximilian 95

Kocha Sandra 9

Komissarow W. 82, 97

Kowalczykowa Alina 41, 62, 69

Kowalski Grzegorz 27–28, 30, 32, 34–  
36, 38, 40–42

Kowalski Jacek 185, 190

Kozikowska-Kowalik Lucyna 120, 124,  
126, 130–131, 135, 145

Krański Zygmunt 8, 13–20, 22–24,  
82, 96

Krasuska Anna 61, 69

Kraszewski Józef Ignacy 27–28, 32

Krukowska Halina 7–8

Krysowski Olaf 61, 69

Krzemieniecka Hanna 137

Krzyżanowski Julian 72, 80

Kuczyńska Joanna 60

Kupis Bogdan 156, 159

Kuran Michał 102, 115

Kuziak Michał 30, 42, 59, 69, 82, 96,  
180, 190

Kwiatkowski Jerzy 162

Lach Szymon Krystyn 71, 79, 86, 94–96

Lange Antoni 66, 69

Lasoń-Kochańska Grażyna 108, 115

Leberghe Charles van 53

Legeżyńska Anna 126, 131, 153, 155, 159

Lemaitre Henri 51

Lerberghe Charles van 53

Lewandowski Andrzej 73, 75, 78–80

Libera Leszek 71, 80

Lindgren Astrid 102

Lindner Burkhardt 185–186

Lipszyc Adam 180, 190

Lis Kazimiera 99–100, 115

Łagowska Aleksandra 9

Ławski Jarosław 27, 30, 38, 40–42

Łukasiewicz Małgorzata 29–30, 42

Maciąg Kamil 128, 130

Magnone Lena 172, 190

Makowski Stanisław 27–28, 35, 37–38,  
42

Mann Thomas 94, 97

Marcel Anthony 50

Markiewicz Henryk 173, 190

Markowski Michał Paweł 173, 190

Markuszevska Agnieszka 14, 24

Marzęcki Józef 102, 114

Michał Anioł 67

Mickiewicz Adam 7, 35, 41, 71, 77, 79,  
81, 86, 94, 96

Miernik Agnieszka 112, 115

Międzyrzecki Artur 50, 56

- Miller Katarzyna 124, 131  
 Musset Alfred de 46
- Nasiłowska Anna 162  
 Nerval Gérard de 8, 45–49, 51–56  
 Niemcewicz Julian Ursyn 94, 96  
 Nietzsche Friedrich 126, 156–159  
 Niklewiczówna Krystyna 126, 131, 133, 145  
 Nodier Charles 8, 45–48, 52–56  
 Norwid Cyprian Kamil 8–9, 59–64, 68–69  
 Nycz Ryszard 126, 131, 173, 181, 190
- Ochab Maryna 55–56, 102  
 Odyniec Antoni Edward 71, 73, 78–79, 82, 84–86, 90–91, 93–94, 96–97  
 Okopień-Sławińska Aleksandra 14, 21, 23–24, 119–120, 122, 125, 128–129, 131  
 Olechnowicz Emilia 66, 69  
 Olędzka-Frybesowa Aleksandra 22, 24  
 Olszewski Jacek 50, 56  
 Ossowska Katarzyna 102, 115  
 Ostrowska Bronisława 133, 155  
 Owidiusz 105
- Pachet Pierre 46, 56  
 Paderewski Ignacy Jan 153–154  
 Panas Władysław 161, 168  
 Papużyńska Joanna 101, 103, 115  
 Piasecka Maria 100  
 Pichois Claude 66  
 Pietrzak-Thébault Joanna 14, 24  
 Pijanowski Lech 124, 130  
 Piłat Robert 173, 90  
 Piotr I Wielki, car Rosji 84  
 Piprek Jan 87, 97  
 Piwińska Marta 33, 42  
 Platon 173
- Pluta Paweł 71, 80  
 Podraza-Kwiatkowska Maria 121, 128, 131, 134, 145, 150–151, 157, 159  
 Poe Edgar Allan 94–95  
 Poleszak Natalia 121, 131  
 Porębowicz Edward 95  
 Poterała Paulina 102, 115  
 Potocka Delfina 14–15  
 Prokop Jan 41–42  
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 7, 151  
 Przesmycki Zenon 157  
 Przybylak Feliks 95, 97  
 Przybyszewska-Drozd Anna 162  
 Przybyszewski Stanisław 147  
 Puchalska Mirosława 133, 145  
 Puszkina Aleksander 82, 88–89, 97
- Radowska-Lisak Mirosława 31, 40–41  
 Ratuszna Hanna 112, 115  
 Rej Anna 46, 56  
 Reszke Robert 101, 114  
 Reykowska Anna 133, 145  
 Rimbaud Arthur 50, 56  
 Ritz German 29–30, 42  
 Ronge Gerard 126, 131  
 Rosner Katarzyna 120, 131  
 Rotbard Henryk 162, 168  
 Rotbard Michał 162  
 Rotbard Paweł (Pesach) 162  
 Rotbard Rozalia (Rojza) 162  
 Różańska Grażyna 126, 131  
 Ryczek Wojciech 174, 190  
 Rzepniewska Anna 8  
 Rzońca Wiesław 61, 69
- Sabatier Apollonia 67–68  
 Sadowski Michał 102, 115  
 Samain Albert 9, 133–137, 139–142, 144–145

Sand George 60, 114  
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 122, 130  
 Sarna Marcin 8  
 Sartre Jean-Paul 50  
 Schiller Friedrich 72  
 Schlegel August Wilhelm 87, 94  
 Schulz Bruno 161  
 Scott Walter 94, 96  
 Semenko I. 72, 79, 82, 89, 97  
 Seroka Katarzyna 162, 168  
 Sierotwiński Stanisław 147–148, 151–154, 160  
 Siwek Paweł 101, 114  
 Siwiec Magdalena 46, 48, 50–51, 56, 59, 69  
 Skiba Dominika 46, 56  
 Skimina Stanisław 122, 130  
 Skogemann Pia 104, 106, 115  
 Skowera Maciej 99, 115  
 Skucha Mateusz 143–145, 149, 158, 160  
 Slany Katarzyna 102, 115  
 Sławiński Janusz 162  
 Słowacki Juliusz 27, 82, 96  
 Słowacki Władysław 8, 27–30, 35–38, 40–41  
 Sochańska Bogusława 104, 107, 114  
 Staff Leopold 151, 156, 159  
 Stala Marian 121, 131, 134, 138, 140–142, 145  
 Starobinski Jean 55–56  
 Stendhal 165  
 Stępień Paweł 124, 131  
 Stocka Joanna 9  
 Suchanek Lucjan 77–78, 80  
 Sudolski Zbigniew 15, 22–24  
 Sukiennicka Marta 46, 56  
 Swoboda Tomasz 47, 55–56  
 Szargot Maciej 16, 24  
 Szczukiewicz Piotr 50, 56

Szekspir William 67  
 Szereszewska Dagmara Zofia 168  
 Szereszewska Elżbieta 168  
 Szereszewska Lola 9, 161–168  
 Szewczuk Włodzimierz 76, 79, 101, 114  
 Szklowski Wiktor 173  
 Szlendak Tomasz 29  
 Szymel Mosze 161  
  
 Śliwiński Piotr 162, 168  
 Śniecikowska Beata 155, 160  
 Święckowska Teresa 162, 168  
 Świontek Sławomir 61, 69  
 Świtała Sabina Waleria 109, 115  
  
 Taranek Olga 60, 69  
 Taylor William 71, 79  
 Tonelli Debora 109, 115  
 Trębicka Maria 60–61  
 Trojanowiczowa Zofia 35, 41  
 Trznadel Jacek 124, 130  
 Tylkowski Wojciech 124, 130  
  
 Ursel Marian 46, 56  
  
 Walas Teresa 175, 191  
 Wałęciuk-Dejneka Beata 105, 115  
 Wasylewski Stanisław 99, 115  
 Waśko Andrzej 13, 19, 24  
 Wądolny-Tatar Katarzyna 156, 160  
 Willan Henrietta 22  
 Wiśniewska Marzena 112, 115  
 Witkowska Alina 76, 80  
 Witwicki Stefan 71, 77, 79  
 Wojda Patrycja 8  
 Wojejkowa Aleksandra 75  
 Wojkiewicz Rozalia 126, 131  
 Wojtasińska Dominika 59, 62, 64, 69  
 Woleński Jan 50

- Wolff Toni 103, 115  
Wolska Maryla 9, 147–153, 157–160  
Woźnica Ireneusz 9  
Wójtewicz Anna 29, 42  
Wróblewska Violetta 112, 115  
Wullschläger Jackie 102–103, 115  
Wydźga Bohdan 126, 130  
Wyka Kazimierz 133, 145, 172, 191  
Wyspiański Stanisław 94, 96, 151  
  
Zabawa Krystyna 147–148, 154,  
159–160  
Zaniewicki Witold 101, 114, 174, 190  
  
Zawistowska Kazimiera 9, 119–131,  
133–137, 139–145, 155  
Zawiszewska Agata 167–168  
Zgorzelski Czesław 71, 79, 86, 96  
Zielińska Marta 33, 42  
Ziółkowska Monika 8  
Ziółkowska-Sobecka Marta 103, 115  
  
Żukowski Dariusz 185, 190  
Żukowski Wasilij 9, 71, 73, 75, 77–79,  
82–85, 87–94, 96–97  
Żuławski Jerzy 157  
Żychliński Andrzej 126



*Otchłani mego serca ciebie trzeba, ciebie,  
Lady Makbet, kobieto z potęgą zbrodniczą,  
Śnie Eschyla — zrodzony na północnej glebie!*

*Lub ciebie, Nox, o córo Michała-Anioła,  
Co śpisz w milczeniu świętym — z twarzą tajemniczą,  
Kutą rylcem genialnym u tytanów czoła!*

Charles Baudelaire

*Sny kobiet, sny o kobietach* – od romantyzmu do Młodej Polski to zbiór dwunastu artykułów i szkiców, z których każdy koncentruje się na istotnych dla XIX-wiecznej literatury zagadnieniach oniryzmu oraz kobiecości. Książka zawiera teksty dotyczące bardziej i mniej znanych autorów i autorek: Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Kamila Norwida, Władysława Słowackiego, Karola Irzykowskiego, Maryli Wolskiej, Kaziemierzy Zawistowskiej czy Loli Szereszewskiej. Prócz szkiców stanowiących interpretacje tekstów z literatury polskiej w tomie znalazły się także artykuły poświęcone literaturze europejskiej, m.in. twórczości Baudelaire’a, Nodiera, Nerval’a, Samaina i Żukowskiego.



<https://akademicka.pl/>

ISBN 978-83-8138-249-6



9 788381 382496