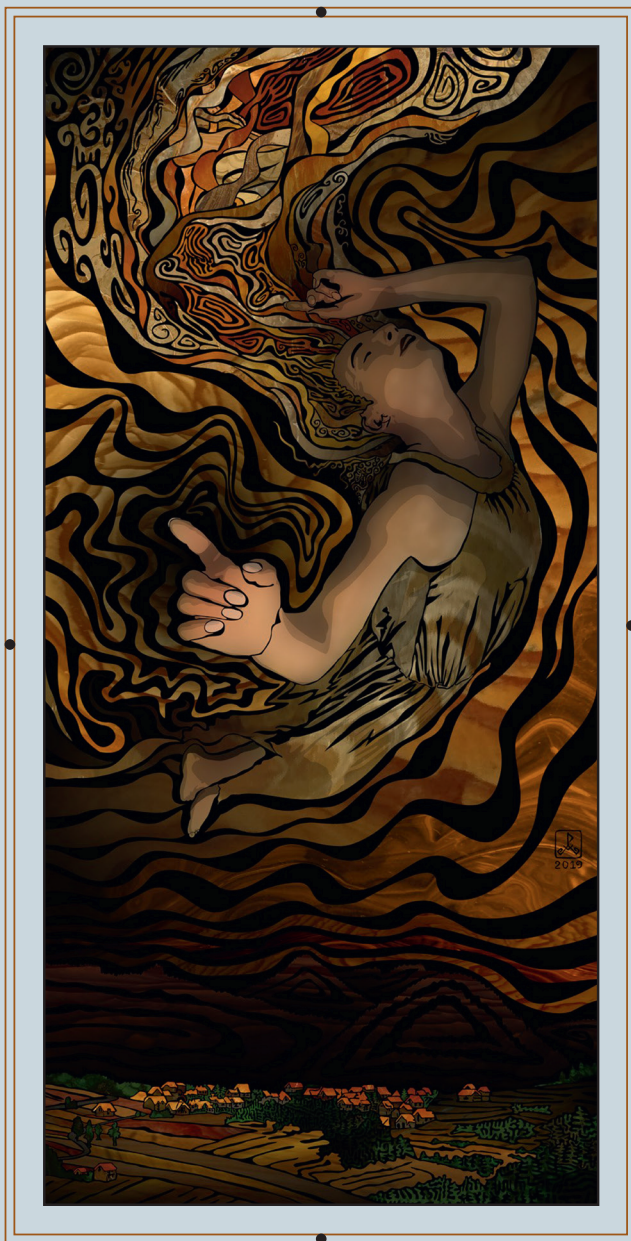


SNY KOBIET, SNY O KOBIETACH



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

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”¹.

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 (...)”². Krystyna Niklewiczówna w szkicu *Zawistowska a ówczesna moda literacka* prezentuje przegląd utworów Samaina, które wpłynęły na określone motywy w twórczości poetki³.

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*⁴. Marian Stala sądzi, że „oczywiste, bo konwencjonalne, bo zanurzone w tradycji jest personifikowanie duszy, ukazywanie jej jako ludzkiej postaci”⁵. Bocquet twierdzi, że takie metafory (pojawiające się również w prozie Samaina) służą (między innymi) objaśnianiu: „stanu duszy autora, który udaje, że wciela się w tę postać [infantkę – N. G.] wraz ze wszystkimi swoimi doznaniem i emocjami”⁶.

Badacz pisze dalej, że wskazany chwyt pozwala autorowi *Le Chariot d'Or* na „ukazywanie ścisłych zależności (...) między rzeczami a duszą (...)”⁷ oraz na tworzenie „(...) poezji chwiejnej, subtelnej, która instynktownie wyraża zrównanie powierzchowności świata zewnętrznego i zjawisk wewnętrznych, ocienionej miękkością szarzyzny i północnej melancholii”⁸.

Infantka to dusza poety. Trzeba tu wspomnieć, że sam wyraz „dusza” stanowił, jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, jedno ze słów kluczy epoki⁹. Stala twierdzi, że „można odnieść wrażenie, iż Młoda Polska to «dzień duszy» trwający kilkanaście lat”¹⁰. 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*¹¹). Wejście do obydwu tych miejsc wiedzie przez marzenie senne („*j'ai rêvé*”¹²). 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*¹³ – 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*”¹⁴.

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 noir¹⁵.

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 tygrysiej 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...¹⁶

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 (...)”¹⁷. 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.

¹⁵ A. Samain, *op. cit.*, s. 123–124.

¹⁶ K. Zawistowska, *op. cit.*, s. 176.

¹⁷ 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”¹⁸.

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 (...)”¹⁹.

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 natury²⁰.

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”²¹, która ukazywała „ambiwalentne oblicze twórczego Erosa i niszczącej Astarte”²² lub przemawiała „bezosobowym głosem wszechobecnego instynktu”²³. „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”²⁴.

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 (...)”²⁵.

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,

²⁰ *Ibidem*, s. 41.

²¹ *Ibidem*, s. 16.

²² *Ibidem*, s. 32–33.

²³ *Ibidem*, s. 33.

²⁴ M. Stala, *op. cit.*, s. 266.

²⁵ 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 (...) ²⁶.

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 Stala²⁷. 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 chuci²⁸. Badacz twierdzi, że: „Ogień miłości dręczył, ale i oczyszczał, był znakiem miłości, która przekracza prawa życia biologicznego (...)”²⁹.

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

²⁷ Por. M. Stala, *op. cit.*, s. 222–229.

²⁸ Por. W. Gutowski, *op. cit.*, s. 29.

²⁹ *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, podziwia 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 odcieleśniający³⁰. 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”³¹. 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”³².

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*”³³.

Fakt, że utwór *Wizja I* może być traktowany jako pejzaż wewnętrzny, jest jeszcze wyraźniejszy, gdy spojrzy się 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 (...)”³⁴. 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”³⁵.

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 Herodiady³⁶.

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 liże³⁷.

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 (...)”³⁸. Omawiany utwór to raczej, pisząc w myśl za badaczem: „wiersz-parabola”³⁹. 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”⁴⁰. 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 podziwu⁴¹.

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 sterować⁴².

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, 19th century, Young Poland movement, French Symbolism

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

Kraśński 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 Szyrma 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
 Szkłowski 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