

„ŚNIŁEM CIĘ CICHĄ I POGODNĄ ...”¹
O ONIRYCZNEJ OBECNOŚCI KOBIET NIEOBECNYCH
W POEZJI KAZIMIERZA PRZERWY-TETMAJERA
I BOLESŁAWA LEŚMIANA²

LIDIA KAMIŃSKA*

www.orcid.org/0000-0002-5426-586X

Niejasna sytuacja śnienia, gdy podmiot liryczny znajduje się na pograniczu dwóch skrajnie odmiennych porządków ontologicznych, sprzyja pojawianiu się wyobrażeń kobiet nieobecnych bądź nieistniejących w świecie rzeczywistym. Kreacje tego typu postaci wydają się interesującym problemem w twórczości autorów młodopolskich, szczególnie zainteresowanych syndromem braku. Choć Kazimierz Przerwa-Tetmajer oraz Bolesław Leśmian to dwaj znacznie różniący się od siebie twórcy, u obu pojawiają się liczne realizacje owego motywu. Na ich podstawie możliwe jest wskazanie cech wspólnych wyobraźni poetyckiej oraz wpływu dominujących w twórczości przedstawicieli pierwszego oraz drugiego pokolenia Młodej Polski tendencji światopoglądowych na różnice w sposobie realizacji analizowanych w niniejszym artykule postaci kobiecych.

Wojciech Owczarski podkreśla, że nie można jednoznacznie zdefiniować, gdzie przynależy śniący, w sytuacji śnienia przestaje on bowiem być bytem w pełni realnym, nie ma również do końca tożsamości fantazmatu³. Artyści młodopolscy upodobali sobie odwoływanie się w swoich dziełach do snu *sensu stricto* bądź różnego rodzaju sennych wizji, majaków, a wreszcie kreacji przestrzeni na wzór oniryczny. Motywy oniryczne pojawiają się nie tylko

* Lidia Kamińska – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ Wszystkie cytaty z utworów Kazimierza Przerwy-Tetmajera za wydaniem: K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980. Dla oznaczenia poszczególnych tomów stosuję skróty: PSI – *Poezje, seria I*, PSII – *Poezje, seria II*, itd.

² Pierwotną wersję niniejszego artykułu stanowi rozdział pracy licencjackiej pt. *Kreacje kobiet nieobecnych oraz nieistniejących w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Bolesława Leśmiana*, napisanej na Wydziale Polonistyki UJ.

³ Zob. W. Owczarski, *Sennik polski: literatura, wyobraźnia i pamięć*, Gdańsk 2014, s. 10.

w poezji Tetmajera i Leśmiana (u którego, co znamienne, Aleksandra Okopień-Sławińska doliczyła się 136 użyczeń wyrazów „sen” oraz „śnić” na 150 stronach tekstu⁴), ale także u Leopolda Staffa, Jana Kasprówicza, Kazimierzy Zawistowskiej, Marii Komornickiej czy Tadeusza Micińskiego, również w dramatach Stanisława Wyspiańskiego, prozie Stanisława Przybyszewskiego, Karola Irzykowskiego⁵.

Maria Podraza-Kwiatkowska zauważa, że młodopolskie sny pełnić mogą rozmaite funkcje, m.in. słowno-inkrustacyjną czy sugestywno-hipnotyczno-usypiającą, służącą do stworzenia w tekście nastrojowości. Dostrzega również, że na wzrost zainteresowania zjawiskiem snu u schyłku XIX w. miały wpływ prowadzone wówczas badania psychiatryczne i psychologiczne, częste stosowanie hipnozy, a także filozofia Schopenhauera, zgodnie z którą sen był stanem bliskim nirwanie⁶. Badaczka podkreśla jednak, że najistotniejszą spośród wymienionych przez nią funkcji snów i wizji sennych było ich podobieństwo do artystycznego procesu twórczego⁷. Warto również zaznaczyć, że sam motyw snu może być realizowany na różnych poziomach tekstu: jako anegdota, model wizji poetyckiej bądź jako temat wypowiedzi⁸. Jak zatem w Tetmajerowskich oraz Leśmianowskich snach ukazana została kobieta?

W wierszu *Zawód* Tetmajera podmiot liryczny spogląda na swój sen z perspektywy przebudzonego, odczuwającego dojmujący smutek za utraconą piękną wizją. Czasowniki pierwszoosobowe „wykołysałem”, „śniłem” w odniesieniu do kobiety podkreślają imaginacyjną funkcję snu, bliską koncepcji wizji onirycznej jako aktu twórczego. Podmiot liryczny eksponuje swój personalny wkład w powstanie marzenia sennego, jakby nie było ono mimowolnym wytworem jego umysłu, lecz świadomym działaniem. Nie używa konstrukcji „śniłaś mi się”, która wskazywałaby na swoistą autonomię snu, lecz stosuje określenie: „śniłem cię”, podobnie jak „stworzyłem cię”, „wymyśliłem cię”.

⁴ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka* [w:] „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, z. 2 (8), s. 18.

⁵ Przykłady utworów, w których pojawia się motyw snu / konwencja oniryczna: L. Staff: tom *Sny o potędze*, wiersze: *Zimowy*, *biały sen*, *Sen nieurodzony*, J. Kasprówicz: *To tylko sen*, *Wieczności wielki, głęboki, nieobjęty sen*, K. Zawistowska: *Daj mi sny twoje*, M. Komornicka: *Ahaswera*, T. Miciński: *Kiedy w rajskim, dziwnym śnie*, *Kiedy Cię moje oplotą sny*, S. Wyspiański: *Wesele*, S. Przybyszewski: *Androgyne*, *Nad morzem*, *Dzieci nędzy*, K. Irzykowski: *Patuba*. *Sny Marii Dunin*.

⁶ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1985, s. 147–149.

⁷ Zob. tamże, s. 153.

⁸ Sen – anegdota pojawia się jako historia opowiadana przez kogoś z bohaterów utworu, przeciwstawiona jawie. Traktowanie snu jako modelu wizji poetyckiej polega na ekwiwalentyzowaniu samej struktury marzenia sennego, natomiast wprowadzenie snu jako tematu wypowiedzi polega na użyciu samego wyrazu „sen” bądź jego synonimów (zob. A. Okopień-Sławińska, dz. cyt.).

Wojciech Gutowski dostrzega, że wykreowane w liryce młodopolskiej obrazy idealnych kochanek często były personifikacjami poetyckiej twórczości⁹: „Tworzę Cię, abyś była zwierciadłem mego „ja” i podniętą dla mojej pracy twórczej – to hasło aktywnej imaginacji, poetyki namiętności, krystalizacji”¹⁰. Ukazana w utworze kobieta nie ma żadnych znamion konkretności, jest bardziej impresyjnym wrażeniem niż zmysłowym obrazem. Podmiot liryczny odbiera wspomnienie snu o niej raczej jako doświadczenie słuchowe („cichą”), świetlne („byłaś mi tam czymś tak słonecznym”) i emotywnie („pogodną”) niż jako klarowny obraz postaci. Istotne jest też otoczenie, w jakim się pojawia – tatrzański, namalowany słowami, impresjonistyczny barwno-szumiący krajobraz. Podobnie jak kobiecy głos senna wizja wywołuje poczucie tęsknoty do wyimaginowanej nieobecnej.

Kreacyjna funkcja snu pojawia się również w poemacie *Fantazja*. Można go odczytać jako działanie podmiotu lirycznego, mającego na celu stworzenie iluzji świata, w którym ukochana odwzajemnia jego uczucie:

W takiej godzinie jam w nicości,
 tworzenia tajemniczą siłą,
 stawiał świat pełny twej miłości,
 a tak budowę mocno dzierzył,
 żem w jej istnienie sam uwierzył,
 nie bacząc, że ja tylko sam
 kocham [...] [PSI, 101]

Zgodnie z tym odczytaniem w utworze uwidaczniałyby się postawa mizoginistyczna – podmiot liryczny, nie mogąc doświadczyć miłości w świecie realnym, przenosi ukochaną do sfery podporządkowanej wyłącznie jego woli, w której kobieta odczuwa wyłącznie to, o czym marzy zakochany mężczyzna. Tego typu sen (określany w parapsychologii mianem snu świadomego) staje się rekompensatą niemożności manipulowania drugą osobą na jawie. „Śniłem twą miłość” znaczy tyle, co „stworzyłem wyobrażenie twojej miłości”, „wykreowałem świat, w którym mnie kochasz” (podobnie jak w *Zawodzie*). Jednakże po przebudzeniu podmiot liryczny uświadamia sobie, że jego zdolności kreacyjne są ograniczone, jest bowiem wyłącznie „Bogiem sennym”, może zatem stworzyć jedynie świat pozorny i nietrwały, „świat jak mgła zwiewny i rozlotny”.

Co więcej, kobieta spotkana już na jawie wydaje się paradoksalnie uzewnętrznieniem wizji, postacią wywiedzioną z wyobraźni. I właśnie ze względu na to, że jest ideałem, podmiot liryczny odbiera jej autonomiczność, przypisując

⁹ Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (o młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 188.

¹⁰ Tamże, s. 188.

sobie zasługę kreacji. Świat jest percypowany odwrotnie – to jawa zostaje uznana za podrzędną wobec snu, a rzeczywista osoba za zmaterializowany wytwór umysłu. Również przez wzgląd na uznanie kobiety za dzieło własnego aktu twórczego uczucie mężczyzny jest tak silne:

[...] jak moich długich snów wcielenie,
 jak wizja, którą ja tęsknotą
 zmusiłem oblec kształt wiadomy.
 Zda mi się, żem jak przeznaczenie
 wszechmocne ziemi brał atomy
 i z nich utworzył ciało twe –
 więc kocham całą mą istotą,
 krwią, mózgiem, sercem kocham cię! [PSI, 102–103]

Utwór można również odczytywać w inny sposób – wówczas pojawiająca się w nim kobieta nie byłaby osobą rzeczywistą przenoszona do snu, lecz jedynie wytworem imaginacji – nieautonomicznym i nieistniejącym ideałem, halucynacyjnym uzewnętrznieniem wyobraźniowej wizji.

Niezależnie od sposobu interpretacji ontologii postaci kobiecej Tetmajer w *Fantazji* wyraźnie nawiązuje do koncepcji miłości androgynicznej – pierwotnej prajedni, idei kobiety reprezentującej najskrytsze pragnienia mężczyzny, będącej odzwierciedleniem jego Ja, której najbardziej charakterystyczna literacka realizacja pojawia się w prozie poetyckiej Stanisława Przybyszewskiego¹¹, uznawanego za patrona artystów piszących na temat owego miłosnego mitu¹².

W poemacie *Qui amat...* podmiot liryczny w czasie „snu duszy” wnika w bezkresną, pustą krainę. Wylonienie się mirażu kobiecego ideału z owej pustki ma charakter procesualny – początkowo wybrzmiewa tylko „Imię”, które niejako ożywia sprawiający wrażenie pogrążonego w martwocie świat. Następnie osoba mówiąca wchodzi w głębszą fazę marzenia sennego – rodzaj „snu we śnie” – odbywa się to poprzez zamknięcie oczu już w onirycznej

¹¹ Warto zestawić zacytowany przeze mnie fragment *Fantazji* z przykładami opisu miłości androgynicznej pojawiającej się w *Requiem aeternam* Przybyszewskiego: „Gdy Cię po raz pierwszy widział, zdało mi się, żem ujrzał mą duszę w jej całej nieznannej, tajemniczej nagości. Byłaś dla mnie objawieniem mej najczystszej zjawy: w Tobie rozwiązała się zagadka najtajniejszych snów i widziałem mej tęsknoty za pięknem — za sztuką.” (S. Przybyszewski, *Requiem aeternam* [w:] t e g o Ź, *Poematy prozą*, wyb., wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 57).

„Zawsze i wiecznie tęskniłem za Tobą, za tą chwilą, w której byliśmy jedno, tęskniłem za tą chwilą, kiedy Cię ze siebie wylonił, kiedy kształty mego ducha układały się w linie Twego ciała, drgania mych nerwów lały w Cię życie, kiedy stałaś się istotą mego ducha, jego treścią w ciało przeistoczona.” (Tamże, s. 58). Wojciech Gutowski zauważa, że według Przybyszewskiego miłość jest aktem rozpoznania w „ty” najgłębszych marzeń „ja.” (Zob. W. Gutowski, dz. cyt., s. 252).

¹² Zob. tamże, s. 242–243.

przestrzeni. Dopiero wówczas wnika do kolejnego wymiaru, w którym kobieta zjawia się już cieleśnie:

[...] tam chodzi Pani jasna, cudna Pani,
tam chodzi Pani, Pani mojej duszy. [PSIV, 645]

Pomimo znamion konkretności jest ona efemeryczna. Od rysów fizycznych ważniejsze wydają się cechy duchowe, kobieta zostaje więc przedstawiona za pomocą epitetów mających konotacje ze sferą światła oraz nacechowanych pozytywnie pod względem aksjologicznym bądź estetycznym (jest „cudna”, „cudowna”, „jasna”, jej myśli – „czyste”). Zostaje pozbawiona znamion fizyczności, gdyż nawet w jej wyglądzie zewnętrznym uwidacznia się dusza. Co istotne, zestawienie silnie powiązanych z doznaniem sensualnymi czasowników „patrzeć” oraz „widzieć” z twarzą niejako bezcieleśną, staje się paradoksem¹³:

Patrzcie na twarz Jej! Czyście ją widzieli?
Tak piękną duszę Bóg raz tylko stwarza! [PSIV, 652, podkr. – L.K.]

Dobro emanuje z postaci, a spojrzenie ma właściwości oczyszczające: „czystość i cisza rodzą się z jej oczu” [PSIV, 652]. Zakochany w wytworze swej sennej wyobraźni mężczyzna absolutyzuje fantazmat, poddaje się jego władzy („Pani mojej duszy”, „królowo moja”, „w Twojem / istnieniu źródło mojego istnienia”, „Ty jesteś moim sercem” [PSIV, 652]). Jednocześnie jest świadom własnej obcości w owym utkanym z iluzji, fantasmagorycznym uniwersum: „wydała mi się snem, widzeniem, zjawą” [PSIV, 652]. Wie również, iż odbywa podróż do świata wewnętrznego, że idealna ukochana jest bardziej marzeniem niż realną postacią. Nie jest to zatem transgresja pomiędzy wymiarami zewnętrznymi, nie jest to podróż do istniejących niezależnie od podmiotowej świadomości zaświatów, lecz próba dotarcia do stanów wewnętrznych¹⁴, ukrytych nawet przed samym zakochanym: „w tym mojej duszy ogrodzie tajemnym” [PSIV, 652]¹⁵. Anna Czabanowska-Wróbel w swojej monografii

¹³ Marian Stala zauważa, że taki sposób patrzenia skierowanego na rzeczywistość transcendentną jest charakterystycznym rysem poezji Tetmajera. Tego rodzaju postrzeżenie ma na celu porozumienie się z duszą drugiej osoby bądź własną (zob. M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodo-polskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 120–121).

¹⁴ Wojciech Gutowski podkreśla, że pejzaże mentalne były ważnym świadectwem aktywności podmiotu. Poeci najczęściej wykorzystywali topos ogrodu (zob. W. Gutowski, dz. cyt., s. 214).

¹⁵ W książce *Myśli różne o ogrodach* Jarosław Marek Rymkiewicz poddaje analizie *Sad* Leśmiana. Odnosząc się do koncepcji Przybyszewskiego, iż to, co śnione, jest niejako stanem wewnętrznym, autor formułuje tezę, że wykreowany w wierszu ogród nie istnieje indywidualnie, lecz jest obrazem duszy bądź serca. Można stwierdzić, że analogiczne prawa rządzą ontologią ogrodu w interpretowanym tutaj wierszu Tetmajera (zob. J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 2010, s. 92–93).

poświęconej baśni w literaturze młodopolskiej zauważa, że kreacja spotkania z królową może symbolizować czystą cząstkę duszy¹⁶.

Zaświaty, które w ujęciu wyśnionej krainy jako świata wewnętrznego stają się czymś odrębnym, istniejącym jako kolejny wymiar niematerialnej rzeczywistości, tęsknią do kobiety. Wartości zostają zatem odwrócone – to nie byt chce się do nich zbliżyć, lecz one same są mniej idealne niż oniryczna „królowa”. Paradoksalnie: mimo że kobieta ze snu nie istnieje materialnie w przestrzeni ziemskiej, inne niematerialne, duchowe uniwersum odczuwa do niej tęsknotę:

Wierzę, że krążą ponad ziemią światy,
 tęskniące do niej w niezmiernym przezroczu! [PSIV, 652]

Ponadto istotny wydaje się aspekt postrzegania kobiety jako miłosnego fantazmatu – mężczyzna ujawnia tutaj wyraźnie egocentryczny punkt widzenia – jego miłość nie jest bezinteresowna, a postać kobieca nie stanowi centrum miłosnego wyznania. Ma ono bowiem charakter tautologiczny – jest to miłość gloryfikująca uczucie samo w sobie, uczucie jako fenomen, a nie obiekt uczucia jako samoistną osobę. Mężczyzna kocha ze względu na swój stan miłości. Nawet argument o objawieniu „pięknej kobiecej duszy” jest formułowany przez pryzmat „ja” lirycznego:

Kocham Cię za to, że Cię kochać muszę,
 kocham Cię za to, że Cię wielbić mogę,
 kocham Cię za to, żeś Ty mi jedyna
 piękną kobiecą objawiła duszę [...] [PSIV, 653]

Zakochany stara się zatrzeć granice pomiędzy dwoma odrębnymi sposobami istnienia, jednak nie może wstąpić do własnego wnętrza. W imagacji słyszy (a może wyobraża sobie, że słyszy?) głos ukochanej. Chociaż w monologu lirycznym dominuje sakralizacja, pojawiają się również elementy demonizacji kobiety: „Jak Demon głos Twój krąży mi nad głową” [PSIV, 658]. Zgodnie z terminologią Gutowskiego, Madonna, święta chwilowo zamienia się w Anty-Madonnę, *femme fatale*¹⁷. Tego typu obrazowanie jest spójne z dominującą w epoce konwencją, często podkreślaną w młodopolskich ero-

¹⁶ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 96. Autorka stwierdza także, że dla poezji młodopolskiej znamienne jest zastępowanie królowy realnej idealną. Powołuje się na słowa z *Ofiary królowy* Lemańskiego: „Szukaj królowy w sobie. Stwórz ją w sobie. Posiądź królowę jako ideę piękna i zamknij ją w sobie [...]”. (Zob. tamże, s. 111).

¹⁷ W literaturze Młodej Polski pojawiały się opozycyjne sposoby postrzegania kobiety: jako anioła, świętej oraz jako Anty-Madonny związanej z mitem chuci (zob. W. Gutowski, dz. cyt., s. 181–182).

tykach dychotomicznością kobiecej natury. Kobiety odznaczały się wewnętrzną niespójnością ze względu na to, że wymykały się jednoznacznym klasyfikacjom aksjologicznym¹⁸.

Głos ideału wewnętrznie rozdziera zakochanego – ma on świadomość istnienia na pewnym poziomie ontologicznym ukochanej, jednak jest to sfera niedostępna człowiekowi (choć w *Śnigrobku* czy *Różach* Leśmian udowodnił nieco później, że tego typu transgresja jest możliwa). Podmiot liryczny marzy, by dokonać wyłonienia ideału ze „snu duszy” bądź też porzucić własne ciało i zacząć istnieć (nie istnieć?) w taki sam sposób, w jaki istnieje (nie istnieje?) kobieta. Jednocześnie trochę wcześniej, paradoksalnie, stwierdzał, że chciałby zamknąć ją w hermetycznej przestrzeni snu, odizolować od złego świata, który mógłby ją skalać. Chociaż kobieta już znajduje się w onirycznym marzeniu, niejako na drugim jego poziomie (sen we śnie), podmiot liryczny pragnąłby, aby przekroczyła kolejną powłokę bytów, zapadła się w trzecią warstwę snu (rodzaj snu szkatułkowego)¹⁹:

[...] niechaj Ci życie będzie tajemnicą,
niech Ci się tylko śni i tylko marzy...
W zaczarowanym ogrodzie Swej duszy
żyj jak królowna od świata odcięta [...] [PSIV, 654]

Anna Czabanowska-Wróbel dostrzega, że wykreowanie ukochanej jako uśpionej królowej sprawia, że doznania drugiej osoby stają się zmarginalizowane, a postać kobieca zostaje wówczas pozbawiona indywidualności²⁰.

W dalszej części poematu, znów paradoksalnie, mimo że zakochany w ideale mężczyzna ma świadomość jego fantazmatyczności, obecności wyłącznie w sferze snu, a zatem jedynie we własnym wnętrzu („szukając daremnie / w kobietach Ciebie, coś istniała we mnie” [PSIV, 665]), odczuwając dojmującą nieobecność nieistniejącej, stara się ją odnaleźć w świecie, ma nadzieję na materializację swojej onirycznej imaginacji.

Podobną wizję przenikania śniącego w najbardziej odległe sfery duszy odnaleźć można w poemacie *W wyobraźni* [PSIV, 547], w którym we śnie

¹⁸ Por. W. Czernianin, *Młodopolski erotyk hedonistyczny. Problemy poetyki*, Wrocław 2000, s. 161.

¹⁹ Cezary Rowiński w odniesieniu do poezji Leśmiana opisuje stosunek snu do śniącego za pomocą metafory zawierających się w sobie szuflad, z których każda śni tę, która znajduje się w jej wnętrzu (zob. C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 209). Przedstawione przez Tetmajera w poemacie *Qui amant* rozumienie snu wydaje się bardzo zbliżone do Leśmianowskiego. Katarzyna Wądołny-Tatar w studium dotyczącym metafor onirycznych w młodopolskiej poezji zauważa występowanie snów o charakterze szkatułkowym (zob. K. Wądołny-Tatar, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 225).

²⁰ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń...*, dz. cyt., s. 104.

zjawiają się dwie idealne, ale kontrastowe względem siebie kobiety – Eljana i Arikarna. Oprócz podróży w głąb własnego wnętrza pojawia się pragnienie, by istniejący w sennym marzeniu świat nie był wyłącznie wytworem imaginacji, lecz przebłyskiem realnie istniejącej w transcendentnym wymiarze wieczności, do której śniący został na chwilę dopuszczony. Podmiot liryczny nie potrafi jednak odpowiedzieć na pytanie o ontologię owej krainy, zacierają się dla niego granice pomiędzy umysłową kreacją, a tym, co istnieje obiektywnie.

Spotkanie we śnie nie jest jednak zawsze doświadczeniem przyjemnym, ukochana może się bowiem pojawić również w koszmarach (*[Przychodzisz do mnie noc po nocy...]*). Wyśniona kobieta staje się w nich bytem silnie autonomicznym, odrzuca wolę śniącego. Pojawia się w sennym marzeniu, ale jej celem jest zadanie bólu. Pomiędzy spotykającymi się w onirycznej przestrzeni osobami istnieje psychiczna bariera:

[...] patrzę w twe oczy, a twe oczy
są jak dwa zimne światła z lodu.

Wyciągam ręce do twych dłoni:
twe dłonie są jak ostre noże;
chwytam twe małe drogie stopy:
twe stopy są jak ostre ciernie. [PSIII, 465]

Jednak, mimo cierpienia doświadczanego w czasie spotkania z sennym wyobrażeniem ukochanej, bardziej bolesne jest doświadczenie jawy, wówczas bowiem mężczyzna odczuwa całkowite osamotnienie. Od owego poczucia pustki lepszy wydaje się stan, w którym kobieta się uobecnia, chociażby musiał się wiązać z przeżywaniem bólu. Cierpienie ukazane zostaje zatem w sposób dualny – przeżywane w osamotnieniu, na jawie (jest jednoznacznie negatywne) oraz zadawane przez ukochaną we śnie, które w zestawieniu z pierwszym można uznać za waloryzowane pozytywnie.

W *Matysku* Bolesława Leśmiana sen jest rozumiany jako autonomiczny byt – istnienie-sen, który występuje obok istnienia-płaczu i istnienia-śmiechu. W przeciwieństwie do wspomnianych wcześniej utworów Tetmajera w wierszu Leśmiana nie jest to sen podmiotu lirycznego ani bohatera lirycznego wiersza. Nie jest to sen o zmarłej dziewczynie, sen, w którym zmarła dziewczyna się pojawia, lecz „sen zmarłej dziewczyny” – sen należący do niej, który samoistnie się śni:

Śnie błędny – niezbędny, dlaczego tak śnisz się?
Dlaczego tak pilnie majaczysz i skrzysz się?²¹ [NC, 338]

²¹ Wszystkie cytaty z wierszy Bolesława Leśmiana podaję za wydaniem: B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010. Dla oznaczenia poszczególnych tomów poezji stosuję skróty: *Sad rozstajny* – SR, *Napój cienisty* – NC, *Poezje rozproszone* – PR.

Jest to niejako częśćka owej nieobecnej dziewczyny, pełnoprawny fragment jej bytu. Michał Nawrocki określa typ snu oderwanego od osoby śniącej mianem „autonomiczności zależnej/wtórnej”. Taki rodzaj marzenia sennego należy bowiem do osoby, która je pierwotnie śniła, jednakże oderwany od niej zaczyna istnieć samodzielnie i staje się rodzajem bytu²². Sen dziewczyny ma więc charakter ekwiwalentu samej nieobecnej. Dziewczyny nie ma, jest coś, co nigdy nie zostało wytworzone przez jej imaginację.

W innym utworze Leśmiana – *We śnie (Napój cienisty, 1936)* podmiot liryczny doświadcza świadomego snu, w czasie którego wyśniona ukochana sama przypomina, że w istocie nie istnieje, co prowadzi do zniszczenia pozorów rzeczywistości sytuacji. Po otrzymaniu takiego komunikatu podmiot liryczny musi uświadomić sobie, że znajduje się wewnątrz mirażu, wewnątrz fabuły zaaranżowanej przez własny umysł. Mimo iż kobieta jest obdarzona egzystencją świadomą, wie, że należy wyłącznie do onirycznego porządku i nie ma możliwości przekroczenia granicy jawy. W świecie realnym na zawsze pozostanie nieobecna:

I szepcesz, zgrzana lotem:
„Toć ja się tobie tylko śnię!
Nie zapominaj o tem...” [NC, 312]

W związku z owym poczuciem odrealnienia i świadomością, iż wyśniona miłosna historia o wspólnej podróży przez wieczność nie będzie miała kontynuacji w świecie rzeczywistym, że w pewnym momencie nastąpi przebudzenie, podmiot liryczny już w czasie snu odczuwa niepokój oraz tęsknotę wywołaną przez pustkę, która zostanie po pięknym marzeniu sennym. Stwierdza: „Śniesz mi się obco”, co podkreśla jego świadomość przynależności do innego porządku ontologicznego, następnie: „O jak ty trudno mi się śniesz!”. Wreszcie kończy swój monolog dramatycznym pytaniem: „O jawo moja, gdzie ty?”. Wydaje się, że zakochany w onirycznej kochance pragnąłby przenieść ją do przestrzeni jawy, a niemożność zainicjowania takiego procesu sprawia, że już w czasie trwania sennej fabuły podmiot liryczny przywołuje smutek, który zostanie po przebudzeniu.

Wojciech Owczarski ujmuje ten utwór (oraz jego wcześniejszą wersję o innym wydźwięku) z nieco odmiennej perspektywy – oprócz świadomego śnienia zauważa w nim jeszcze drugie zjawisko, które w parapsychologii jest określane mianem „snów wspólnych”, czyli snów, w czasie których dwie osoby doświadczają wspólnego przebywania w jednym śnie bądź śnią ten sam sen²³. Istnienie takiego odczytania pociąga za sobą możliwość interpretacji kobiety

²² Zob. M. Nawrocki, *Wariacje istnieniowe. O ontologii poetyckiej Bolesława Leśmiana*, Tarnów 2009, s. 78.

²³ Zob. W. Owczarski, dz. cyt., s. 103–107.

śnionej na dwa sposoby – jako nieistniejącej, wytworu onirycznej imaginacji śniącego (idola)²⁴ oraz, zgodnie z koncepcją Owczarskiego, jako nieobecnej w przestrzeni rzeczywistej, ale istniejącej, z którą poprzez oniryczny fantazmat można nawiązać kontakt we śnie (ikony).

Co istotne, wcześniejsza wersja utworu – [*Snem mi się stałaś...*], napisana w 1901 r., ma wydźwięk bardziej mizoginistyczny, który zaciera się wraz ze zmianą w obrębie pierwszej strofy liryku. Kobieta nieistniejąca czy też nieobecna ma tutaj zupełnie inny status ontologiczny – nie jest już wytworem wyobraźni śniącego ani nieznaną, spotykaną jedynie w sennym marzeniu, lecz osobą realnie istniejącą, która przez swą nieosiągalność w świecie jawy – nieodwzajemnienie miłości („Chociaż nie kochasz [...]”) zostaje przez umysł podmiotu lirycznego przetworzona na oniryczny fantazmat (podobnie jak w *Fantazji* Tetmajera). Mężczyzna, nie mogąc znaleźć miłosego spełnienia w rzeczywistości, wprowadza obiekt swojej fascynacji do przestrzeni snu, co więcej – snu świadomego, w którym może manipulować uczuciami kochanki, kreować iluzję miłosego odwzajemnienia, podporządkowaną wyłącznie jego woli. W onirycznej wizji kobieta zyskuje niesamodzielną, sterowaną przez umysł śniącego mężczyzny świadomość:

Snem mi się stałaś, złotym snem,
I moją już niezłomnie!
Chociaż nie kochasz – wszakże wiem,
Że nocą przyjdiesz do mnie! [PR, 597, podkr. – L. K.]

W wierszu *Ogród zakłęty* sen umożliwia wniknięcie do innego wymiaru, rodzaju wiecznotrwałej krainy, w której spotkać można idealną kochankę. W utworze podkreślona jest tym razem nie kreacyjna rola wyobraźni tworzącej oniryczne obrazy, lecz łączenie się jaźni śniącego z transcendentnym światem, ale istniejącym na takich samych prawach jak rzeczywisty. Podmiot liryczny dobitnie stwierdza:

Lecz wiem, że ogród ten istnieje,
Że tai własne moje dzieje [...] [SR, 89]

Następnie uzasadnia:

Bo mi mówili aniołowie,
Co znają prawdę, skrytą w słowie, [...] [SR, 89]

²⁴ Idol kieruje uwagę oglądającego wyłącznie na warstwę zewnętrzną, natomiast ikona odsyła do tego, co niewidzialne, do ukrytej istoty rzeczy (zob. M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 14–15).

Wydaje się, że istotne w kontekście analizy *Ogrodu zaklętego* jest przywołanie wiersza *Kraina snu* (ang. *Dream-Land*)²⁵ Edgara Allana Poeo, ponieważ w przypadku utworu Leśmiana można mówić o wyraźnych inspiracjach²⁶ motywem onirycznej, utkanej z mglistych widm krainy, jej wyglądem oraz na poziomie formalnym rodzajem stosowanych epitetów czy klamrową kompozycją utworu. Wiersz autora *Łąki* stawałby się więc niejako parafrazą tekstu Poeo, jednak parafrazą wprowadzającą do niego nowe jakości – np. motyw nieobecnej, u amerykańskiego autora pojawia się bowiem sam obraz wyniesionego świata, do którego wkracza i z którego następnie powraca podmiot-bohater liryczny.

Jak wiadomo, Leśmian przetłumaczył *Opowieści nadzwyczajne* Poeo (z francuskiego przekładu Baudelaire’a), a tłumaczenie ukazało się w 1913 roku²⁷, więc twórczość amerykańskiego romantyka była mu bliska. Antoni Lange opublikował swoje *Przekłady z poetów obcych* w 1899 r., w tomie znalazło się również tłumaczenie *Krainy snu*, które mogło być znane autorowi *Napój u cienistego*. Michał Nawrocki zauważa, że na przełomie pierwszego i drugiego dziesięciolecia XX w., gdy Leśmian komponował *Sad rozstajny* (wydany

²⁵ By wyraźniej zilustrować podobieństwa pomiędzy powyższymi utworami pozwolę sobie przywołać fragment wiersza Poeo w tłumaczeniu A. Langego:

[...] Tam doliny są bezdenne,
 Tam urwiska są kamienne,
 Tam są głązy fantastyczne –
 Letargiczne – magnetyczne –
 I otchłanie – i pieczary –
 I olbrzymich łądów jary –
 Niepojętych kształtów mary –
 Wiekuistych mgieł opary.
 Niebotyczne dzikie góry
 I bezbrzeżnych mórz lazury,
 Mórz, co dyszą bez wytchnienia
 Pod błękitem z krwi płomienia.
 I jeziora nieskończone,
 W martwą wodę skryształone,
 W martwą wodę lodowatą,
 Śnieżnych lilij strojne szatą.

(E.A. Poe, *Kraina snu*, tłum. A. Lange [w:] A. Lange, *Przekłady z poetów obcych*, cz. II, Warszawa 1899, s. 57).

²⁶ Mimo że wspomniana analogia pomiędzy utworami Leśmiana i Poeo wydaje się wyrazista, w literaturze, w której odczytuje się paralelnie niniejszych twórców, a także wśród interpretacji *Ogrodu zaklętego* nie udało mi się odnaleźć tego typu zestawienia.

²⁷ Zob. M. Głowiński, *Leśmian, Poe, Baudelaire* [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony: szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 307–309.

w 1912 r.), ale równocześnie tłumaczył utwory Poege, pozostawał pod jego wyraźnym wpływem²⁸.

W ukazanej w *Ogrodzie zaklętym* sennej krainie²⁹ znajduje się oniryczna królewna. Podobnie jak wielu Leśmianowskich bohaterów nie jest ona istnieniem pełnym, zostaje określona jako „na wpół stworzona, wpół wyśniona”. Jest za to postacią, która dominuje w onirycznym ogrodzie³⁰, swoistym centrum, jej warkocz bowiem wypełnia całą przestrzeń, panuje nad nią:

Z skroni jej warkocz wonny splywa,
 Splywa i wpływa w alej głębie,
 Zwisa na każdej skały zrębie,
 Po wszystkich ścieżkach tak się ścięle,
 Jak czarodziejskie jakieś ziele, [...] [SR, 88]

Ujrzana w czasie wędrówki królewna jest dla podmiotu lirycznego fascynująca, wprowadza go w rodzaj hipnozy, sprawia, że nie może myśleć o niczym innym, a jej efemeryczność i oniryczna płynność sprawiają, że pojawia się u niego szereg pytań dotyczących jej ontologii.

W jaki się mrok twój sen zapada?
 I z jakich stron twych oczu dale?
 I z jakich mórż twych warg korale?
 I z jakich piekiel tve warkocze.
 Po których drżący teraz kroczę? [SR, 88]

Jednocześnie już sam wybór konwencji baśniowej i określenie mieszkającej w ogrodzie kobiety sprawia, że niewątpliwie należy ją odczytywać jako wręcz personifikację doskonałości, w związku z czym wyjaśnienie genezy jej piękna czy istnienia staje się niemożliwe. Podmiot liryczny, ujrzawszy raz oniryczną królewnę, nie może się wyzbyć marzenia o powrocie do „zaklętego ogrodu”. Ów powrót nie jest jednak zależny od ludzkiej woli. Tajemna przestrzeń może się ukazać³¹ we śnie, można się tam dostać za zgodą jego strażników – aniołów,

²⁸ Zob. M. Nawrocki, *Glossy do „Nieznanej podróży Sindbada Żeglarza”* [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U. M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014, s. 358.

²⁹ O różnorodnych perspektywach funkcjonowania snu w *Ogrodzie zaklętym* szerzej pisze Katarzyna Wądołny-Tatar (zob. K. Wądołny-Tatar, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 154–156).

³⁰ Warto zwrócić uwagę na fakt, iż ogród jest uznawany przez badaczy za znamienne dla modernizmu przestrzeń powiązaną z motywem miłości (zob. T. Skubulanka, *U źródeł stylu erotyków Leśmiana*, [w:] *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971).

³¹ Zasadne wydaje mi się użycie w kontekście wykreowanego w wierszu Leśmiana ogrodu właśnie czasownika „ukazać się”, ponieważ skłaniałbym się ku interpretacji owego miejsca raczej jako przestrzeni istniejącej obiektywnie, niezależnie od działalności kreacyjnej podmiotu lirycznego. Jest to bardziej inny wymiar, do którego w pewnych okolicznościach można się dostać, niż świat wywiedziony z nicości przez akt twórczy wyobraźni. Eliza Krzyńska-Nawrocka

jednak nie można do niej intencjonalnie wkroczyć, samodzielnie, bez ich pomocy odnaleźć drogi wiodącej przez granicę bytów. Nie można też zachować w pamięci obrazu królowej. Pozostaje po niej silne wrażenie, stan oczarowania, zakochania, wręcz opętanie jej osobą, jednak efemeryczny obraz zanika po przekroczeniu granicy jawy. I być może dlatego, że owa kobieta jest tak bez reszty nieobecna, należąca na wyłączność do innej sfery, odseparowana od jawy niewidzialną granicą, być może dlatego, że dla świata rzeczywistości zawsze pozostanie nieistniejącą imaginacją, majakiem, fantazmatem, paradoksalnie fascynuje jeszcze bardziej, a właśnie niepamięć o niej, mgliste wrażenie ujrzanego ideału budzi żądzę powrotu, pragnienie transgresji barier czasoprzestrzeni i granicy istnienia:

I czym jest cudna ta królowna?
 Bo choć mi serce rozplómienia –
 Już nie pamiętam jej imienia!
 I choć mi zawsze taka bliska –
 Już nie pamiętam jej nazwiska! [SR, 88]

Maria Podraza-Kwiatkowska wskazuje również na możliwość interpretacji Leśmianowskiego ogrodu jako pejzażu wewnętrznego. Z poetyckim obrazowaniem ludzkiej podświadomości łączy autorka wprowadzające niepokój epitety oraz pojawiające się w utworze jezioro, które jest powiązane z poznaniem głębi własnej psychiki³².

Cezary Rowiński zwraca uwagę na Leśmianowską fascynację sferami onirycznymi ze względu na ich usytuowanie na pograniczu istnienia i nieistnienia. Zaznacza również, że żyjący na planie nieświadomości bohaterowie pragną szczęścia, ale jednocześnie mają przekonanie, że jest ono niemożliwe

jako kontekst interpretacyjny do *Ogrodu zaklętego* przywołuje *Boską komedię* Dantego, co według niej spokrewnia przedstawioną w wierszu przestrzeń z rajem. Badaczka stwierdza, że o funkcji kreacyjnej można mówić w przypadku budowania opowieści na podstawie trwających w świadomości wspomnień wędrowki (zob. E. Krzyńska-Nawrocka, *Ogród w Sadzie* [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, Kraków 2014, s. 260, 269–270). Na kontekst Betrycze wskazuje również Maria Podraza-Kwiatkowska (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „*Pan Błyszczński*” *Bolesława Leśmiana* [w:] tejże, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 281). Cezary Rowiński podkreśla natomiast, że sny w poezji Leśmiana mają swoją własną ontologię, istnieją niezależnie od podmiotu, stanowią odrębną, funkcjonującą na takich samych prawach jak jawa sferę bytu. Takie rozumienie onirycznych światów wydaje się istotne dla zaproponowanej przeze mnie interpretacji sposobu istnienia ogrodu oraz obecnej w nim królowej (zob. C. Rowiński, dz. cyt., s. 217).

³² Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „*Pan Błyszczński*”..., dz. cyt., s. 282. Taka perspektywa wydaje się istotna również wówczas, gdy odczytamy wiersz Leśmiana w kontekście *Krainy snu* Poego, w której zagłębianie się w sferę wewnętrzną wydaje się jeszcze bardziej wyraziste.

do osiągnięcia³³. Na ową niemożność zatrzymania na dłużej stanu szczęścia związanego ze spotkaniem idealnej kobiety na granicy porządków ontologicznych wskazywałoby całkowite zatarcie jej obrazu w umyśle po powrocie do świata w pełni materialnego.

Motyw baśniowej królowej pojawia się również w wierszu *W pałacu królowej śpiącej*, jednak wykreowany w tym utworze jako wszechogarniająca, destrukcyjna potęga sen ma w nim zgoła odmienny wpływ na kategorię obecności-nieobecności. Oniryczne marzenie nie staje się tutaj miejscem ucieczki podmiotu lirycznego, przestrzenią spotkania, nie jest też trwałym pierwiastkiem istnienia. Wręcz przeciwnie: mimo fizycznej egzystencji śpiącej wyłącza ją ze świata żywych poprzez przeniesienie świadomości do innego wymiaru³⁴. Nie można mówić o pełnym nieistnieniu królowej, która cielesnie jest obecna. Nie ma to jednak znaczenia, gdyż sen staje się barierą pozbawiającą bytu ze świata jawy możliwości komunikacji z tymi, których umysł przekroczył granicę uniwersów. Nie bez przyczyny już na początku utworu sen zostaje skojarzony ze śmiercią (co bezpośrednio wprowadza w przestrzeń utworu archetypiczny obraz Hypnosa i Tanatosa). Dezaktywując umysł w świecie jawy, oniryczne marzenie przenosi świadomą część istnienia w rodzaj innego wymiaru – tak jak śmierć prowadzi duszę w zaświaty.

W *Nieznanej podróży Sindbada Żeglarza* można mówić o dwóch odmiennych kreacjach kobiet. Za główną różnicę ontologiczną pomiędzy dziewczyną, która odrzuca Sindbada, a spotkaną na tajemniczej wyspie można by wskazać kategorię nieobecności – nieistnienia: cechą niemal konstytuującą kobietę pojawiającą się w pierwszej części utworu jest właśnie jej wieczna nieobecność – zarówno w świecie fizycznym, jak i onirycznym. To za sprawą braku ukochanej zainicjowana zostaje podróż Sindbada i również jej reminiscencje (paradoksalne przywoływanie w umyśle refleksji o jej nieobecności) zainicjują proces destrukcji drugiej bohaterki. Podróż można by uznać za odbywającą się nie w świecie rzeczywistym, lecz we śnie, na co wskazują liczne przesłanki, które pozwalająby na taką interpretację. Jedną z dwóch najistotniejszych wydaje się opis okrętu: „wnątrz jego szumi snem dębów tysiąca”, „Płyniesz w nim, jako w ruchomym barłogu, / Gdzie wszystko drzemie [...]” [SR, 106], drugą natomiast – sposób przedstawienia wyspy: „Wyspę, skupioną w zadumy spowiciu”, „Brnąłem w tych dziwów i snów grzęzawicę” [SR, 107], „Wyspa się w nagle rozluźniła cienie” [SR, 129]. Ze względu na nieokreślony status istnieniowy obydwu miejsc można je uznać za peryfrastyczne ujęcia stanu śnienia. Jeżeli więc podróż odbywa się we śnie – druga bohaterka – dualna

³³ Zob. C. Rowiński, dz. cyt., s. 220–221.

³⁴ Podobnie w *Śpiącej królowej* Tetmajera [PSIII, 445]: kobieta zostaje ukazana jako przez stan snu całkowicie odseparowana od świata zewnętrznego, pogrążona w myślowym niebycie, pozbawiona zdolności do reakcji na jakiegokolwiek bodźce.

dziewczyna – jest postacią nieistniejącą w świecie rzeczywistym, wytworem wyobraźni śniącego, który nieudolnie stara się zrekompensować sobie brak realnej ukochanej („Więc ja na przekór sobie i dziewczęciu / Tej się nieznaney podjąłem podróży” [SR, 103]). Na jej zależność od podmiotu śniącego wskazywałyby również reakcje na wydawane przez niego wyłącznie w myślach rozkazy:

I pomyślałem: niech spojrzy!... Spojrzała... [SR, 109]
 Wyjździ, dziewczyno, na rozkosz wzajemną!

Wyjździ z marzenia, z omdlenia i z chaty!...”
 I wyszła, pustkę czyniąc we świetlicy,
 I zawołała szeptem, jak w zaświaty: [SR, 109–110]

Senne wyobrażenie kobiety zawierającej w sobie przeciwstawne natury, a więc, wydawałoby się, uosabiającej ideał, pełniłoby więc raczej funkcję przedmiotową, narzuconą jej przez umysł śniącego – wytworzenie jej postaci w onirycznej wizji miałyby posłużyć do zniszczenia bolesnych wspomnień pierwszej ukochanej – symbolicznym wyzwoleniem od jej obrazu byłoby zabójstwo uczynione w myślach wyobrażonej kochanki³⁵. Okazuje się to jednakże niemożliwe, bowiem przenikające nawet do przestrzeni snu rzeczywiste uczucie okazuje się silniejsze od przeżywanego wyłącznie w sferze usytuowanej na pograniczu świadomości i nieświadomości chwilowego zakochania w wytworze własnego umysłu. I właśnie dlatego umiera nie wieczna nieobecna, lecz dualna oniryczna kochanka. Umiera, ponieważ Sindbad zabija wytwór własnej imaginacji, iluzję szczęścia, nie mogąc zapomnieć o pierwszej miłości. Natomiast powołana przez jego umysł w celu rekompensaty braku „baśni królewna” przestaje spełniać swą funkcję. Co więcej, Sindbad w istocie nie chce pozbyć się wspomnienia, zaczyna więc odczuwać wstręt do kobiety, która miała do zniszczenia reminiscencji posłużyć:

Szept mej dziewczyny i zamęt różowy
 Warg, moim wargom co chwila wzajemnych,
 Znienawidziłem na wyspie w dzień owy.

Bom czuł, że w snach jej pokątnych i ciemnych
 Conocnej zbrodni dojrzewają zwłoki,
 Niby owoce ogrodów podziemnych. [SR, 122]

³⁵ Anna Sobieska łączy postać bohaterki *Nieznaney podróży Sindbada Żeglarsza* z młodopolskimi kreacjami Salome, zauważa jednak, że jej demoniczność wiąże się z pragnieniem miłości oraz ze złamaniem przez mężczyznę przysięgi wierności. Źródła demonizmu postaci kobiecych u Leśmiana badaczka upatruje w folklorze ukraińskim (zob. A. Sobieska, *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków 2005 s. 299–300).

W lirykach Tetmajera oraz Leśmiana pojawiają się zatem wątki wspólne: wciąganie realnie istniejącej osoby do przestrzeni snu, by podporządkować ją własnej woli, połączone ze snem świadomym i mające związek z postawą mizoginistyczną, wędrówka przez oniryczne światy, która łączy się ze spotkaniem istniejącej w nich kobiety, a także rozumienie snu jako miejsca spotkania z ukochaną. Obserwowane w snach postaci kobiece przez obu poetów zostały ukazane jako fascynujące, tajemnicze, mgliste, efemeryczne zjawy o nieznannej proveniencji, częstokroć charakteryzujące się dualną, anielsko-demoniczną naturą.

Źródeł zasadniczej różnicy w kreacji powiązanych z motywem snu bohaterów lirycznych upatrywałabym w różnym stosunku poetów do zjawiska śnienia. Tetmajer postrzega sen jako odrębną rzeczywistość, równoprawną wobec jawy, ale istniejącą na poziomie psychiki śniącego, niewykraczającą w transcendencję, co wiąże się z rozumieniem pojawiającej się we śnie ukochanej jako fantazmatu (bliskie koncepcji Freudowskiej³⁶). Być może dlatego właśnie poeta tak silnie eksponuje kreacyjną rolę śniącego, mającą wpływ na sposób postrzegania kobiety również poza snem. Istotne wydają się w tym kontekście także nawiązania do mitu Androgyne. Sny w wierszach Tetmajera są zatem silnie zespolone z podmiotem, można rzec, że to on stanowi ich centrum i sprawuje nad nimi władzę. Oniryczne kobiety są więc wyłącznie wizualizacją podświadomych pragnień bądź ekspresją lęków.

Sny Leśmianowskie są natomiast zazwyczaj oddzielone od śniącego, dlatego właśnie mogą się autonomizować, niejako zastępując nieobecną (*Matysek*). Dzięki swej ontologicznej niezależności stają się raczej wymiarem, do którego podmiot śniący wkracza, do którego zostaje dopuszczony bądź który się mu ukazuje, niekiedy będąc nie tylko światem onirycznym, ale wręcz transcendentnym, który w sferze onirycznej może przybliżyć się do śniącego. Zgadzałabym się więc ze sposobem rozumienia Leśmianowskich onirycznych marzeń, które zaproponował Cezary Rowiński³⁷. Sny w poezji Leśmiana są przede wszystkim sferą podległą procesowi samoistnego stwarzania, zaskakującą przestrzenią wykraczającą poza wymiar podświadomych marzeń. To odbywający oniryczną wędrówkę podmiot musi podporządkować się ich prawom i zaakceptować ich nieprzewidywalność

Za wyjątek należy jednak uznać wiersz [*Snem mi się stałaś...*] oraz kreacje kobiece w *Nieznannej podróży Sindbada Żeglarza*; sposób postrzegania nieobecnej wyrażony w tych utworach byłby bowiem silnie zbliżony do

³⁶ Według Freuda fantazmat należy do sfery rzeczywistości psychicznej, którą traktuje jako równie ważną jak materialna (zob. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 8).

³⁷ Mam na myśli przytoczony już wcześniej pogląd, zgodnie z którym sen stanowi odrębną sferę bytu (zob. C. Rowiński, dz. cyt., s. 217.).

rozumienia Tetmajerowskiego, związany z obecnością pierwiastka twórczego oraz wpływu doświadczeń rzeczywistych na fabułę tworzoną przez umysł we śnie. W wierszu *W wyobraźni* Tetmajera można natomiast zaobserwować zbliżanie się do Leśmianowskiej koncepcji snu jako przebłytku transcendencji, ten sposób istnienia pozostaje jednak wyłącznie w sferze marzeń.

Lidia Kamińska

“QUIET AND SERENE I SAW YOU IN MY DREAM...”:
THE ONEIRIC PRESENCE OF PHANTOM WOMEN IN THE POETRY
OF KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER AND BOLESŁAW LEŚMIAN

Summary

The aim of this analysis of the oneiric representations of phantom women in the poetry of Kazimierz Przerwa-Tetmajer and Bolesław Leśmian is to compare and characterize the workings of the poetic imagination of a pair of poets who represent the first and the second generation of the Young Poland movement. Their poems are read and interpreted within the framework of Young Poland's conceptualization of dreams and its use of the dream motif so as to explain the functioning and the ontological status of the oneiric female characters. The analysis shows that both Przerwa-Tetmajer's and Leśmian's apparitions belong to more than one category. While some are wholly imaginary, others are known to have existed as real persons and have merely been transposed into an image of a man's mind.

Key words: Polish literature of the late 19th and early 20th century – Young Poland poetry – oneirism – ontological status of characters – female characters – Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940) – Bolesław Leśmian (1877–1937).

Słowa kluczowe: Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Bolesław Leśmian, kobieta, sen, oniryzm, nieobecność, nieistnienie.