

UNIwersytet Śląski
Wydział Filologiczny
Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego
Zakład Historii Literatury Średniowiecza i Renesansu

Kalina Sikora

Praca doktorska

**SEN WIELORAKI
O POEZJI LUDMIŁY MARJAŃSKIEJ**

Pod kierunkiem
prof. zw. dr. hab. Jana Malickiego

Katowice 2013

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I: Geneza snu	20
Rozdział II: Podróżując w stronę snu	29
Rozdział III: Język snu jako narzędzie poznania	46
Rozdział IV: Młodopolski pejzaż poetycki	55
Rozdział V: Oniryczny światopogląd	66
Rozdział VI: Odzwierciedlenie rzeczywistości emocjonalnej w przestrzeni onirycznej	85
Rozdział VII: Pisarz wobec onirycznej materii słowa	96
Rozdział VIII: Kamień fundamentem snu	106
Rozdział IX: Sen jako medium tańca	119
Rozdział X: Akt poetyckiej kreacji snu wobec bliskości żywiołu ognia	134
Rozdział XI: Percepcja wobec doświadczenia kresu	148
Rozdział XII: W kontekście poetyckiego ujęcia snu Jana Kochanowskiego	164
Rozdział XIII: Sen w ujęciu perspektywicznym	177
Rozdział XIV: Śladem zapisu dzieła	191
Zakończenie	207
Bibliografia	222
Podobizny rękopisów i maszynopisów	237

Wstęp

Zmysł wzroku koncentruje się na usytuowanej w zasięgu jego działania przestrzeni. Kreacji obrazu świata, którego głównym rysem jest światło. Światło migotliwe, odpowiedzialne za rozmycie konturów przedmiotów w momencie jego dogasania bądź chwilowej emanacji blasku, wyjątkowej jasności. Swoista gra z owymi efektami świetlnymi, inicjującymi percepcję niepełną, niewyraźną, to zarazem pierwsze odczucie nasuwające się po spotkaniu z poezją Ludmiły Marjańskiej. Tuż za nim rysuje się gest opisanie rzeczywistości za pośrednictwem zmysłu słuchu. Brzmieniowa warstwa świata zdradza między innymi dychotomiczną konstrukcję przestrzeni poetyckiej. Istnienie obszaru, którego dominantą jest cisza oraz tego wypełnionego przez głosy wyraziste, niemal przenikliwe.

Początkowe rozpoznanie twórczości poetyckiej skłania ku poszukiwaniom podstaw kreacji rozważanej wizji lirycznej, którą determinuje wyjątkowy odbiór wzrokowo-słuchowy. Wzrok i słuch bowiem, jak wspomina Jacob Bronowski, mają wyjątkowy wpływ na kształt obrazu rzeczywistości. Wzrok odpowiedzialny jest za perspektywę świata zewnętrznego. Słuch zapewnia utrzymanie kontaktu z innymi ludźmi lub istotami żywymi¹. Jeżeli oba rozważane zmysły w sposób nader sugestywny kształtują określoną perspektywę świata, to u podstaw takiego odbioru leżeć musi wyrazista inspiracja. Dążenie do powołania poetyckiej przestrzeni wspartej na świadomej inspiracji twórczej.

Rozprawa niniejsza stanowi próbę opisanie owej inspiracji, będącej przedmiotem kreacji artystycznej w pisarstwie Ludmiły Marjańskiej, mianowicie snu. Zanim jednak zostanie on dokładniej przedstawiony, należy zwrócić uwagę na zakres rozważanej twórczości. Trzeba podkreślić, iż jest nim poezja, gdyż pisarka ta dała się również poznać jako autorka dzieł prozatorskich, licznych powieści, będących często wyrazem próby spojrzenia wstecz na przebytą drogę życiową i poszukiwania twórczego impulsu we własnych, osobistych przeżyciach². Obszar poetyckich działań autorki *Zmrozonego światła* również wymaga pewnych wyjaśnień. Ważne miejsce zajmuje tu literatura adresowana do najmłodszych, podejmująca liryczne próby przekazu refleksji

¹ Zob., J. Bronowski, *Umysł jako narzędzie rozumienia*, w: tegoż, *Źródła wiedzy i wyobraźni*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1984, s. 24.

² Zob., H. Lebecka, *Zatrzymane w kadrze*. „Nowe Książki” 1986, nr 12, s.63.

nad językiem dziecka³. Zarówno ona, jak i niewspomniana dotychczas twórczość przekładowa pozostają poza zasięgiem zainteresowań niniejszej rozprawy. W dorobku pisarki bowiem także odnaleźć można bogatą działalność przekładową. Prawdą jest, iż zagłębianie się w cudze słowa poprzez gest translacji, nie może pozostać obojętne dla myśli i światopoglądu tego, kto to czyni. W tym przypadku, jak zaznacza Krzysztof Mętrak, swoistą optykę widzenia poetyckiego Ludmiły Marjańskiej buduje kontakt między innymi z poezją amerykańską, w tym przeżycie twórczości Emily Dickinson⁴. W tomiku *Blizna* znajduje się wiersz o znamienym tytule *Nad przekładami*. Zacytujmy jego fragment.

*Przełożyć wiersz to cudzym głosem
mówić i cudzą twarz przybierać,
i żyć przez chwilę obcym losem,
i zmartwychwstać i umierać.*

*I być, i nie być nigdy sobą
w starym przebraniu, w śmiesznej masce,
i ciągle z drugą żyć osobą,
być na jej łasce i niełasce.*⁵

Ów wiersz przywołuje w swoim szkicu o pisarstwie autorki *Prześwitu* Iwona Smolka. Badaczka owe treści klasyfikuje w wymiarze podróży, jaką podejmuje poeta. Wędrowki, w głąb czyjegoś życia, które w pewien sposób staje się własne, otwiera nowe obszary wyobraźni⁶. Odczucia i myśli utrwalone w wierszach, a będące pokłosiem pracy translatorskiej, są na tyle rozległym obszarem, iż zgłębienie go mogłoby stanowić osobną pracę. Rozprawę skupioną wokół poszukiwań śladów relacji w poetyckiej aktywności twórcy, którego tożsamość wciela się w geście przekładu w istotę życia innego pisarza.

Zatem podkreślmy jeszcze raz, przedmiotem badań jest poetycka twórczość własna Ludmiły Marjańskiej skierowana do odbiorcy dorosłego. W tym punkcie istotne

³ Zob., E. Odachowska-Zielińska, *Czekając na... Brzechwę*. „Nowe Książki” 1984, nr 10, s. 22.

⁴ Zob., K. Mętrak, *Liryka podróży*. „Twórczość” 1966, nr 4, s. 113.

⁵ L. Marjańska, *Blizna*, w: tejże, *Blizna*, Warszawa 1986, s. 67.

⁶ Zob., I. Smolka, *Ludmiła Marjańska*. „Światło nad wodami”, w: tejże, *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997, s. 52.

będzie wyjaśnienie pewnego zawężenia wyżej zweryfikowanego zakresu badań. Niniejsza rozprawa nie dotyczy bowiem całokształtu lirycznej twórczości, na którą składa się kilkanaście zbiorów wierszy ukazujących się począwszy od roku 1958, czyli tomiku *Chmurne okna*. Zasięg rozważań nad poezją pisarki obejmuje utwory zebrane w zbiorach wierszy wydawanych od lat dziewięćdziesiątych. Umieszczenie zainteresowań badawczych na późniejszym okresie pisarstwa poetki łączy się z charakterem procesualnych przemian, którym podlega jej twórczość.

*Jej poezja ma swoją historię – i są to dzieje naturalnego rozwoju, a nie katalog kolejno przybieranych masek.*⁷

Tak poezję Ludmiły Marjańskiej definiuje Piotr Matywiecki, rozważając kolejne zbiory liryków i dokonując przy tym próby scharakteryzowania dominanty tematycznej każdego z nich. Należy podkreślić, iż skierowanie uwagi na późny okres pisarstwa dokonuje się na podstawie zarówno podejmowanej tematyki, jak i przede wszystkim jej formy przekazu.

Gdy punktem wyjścia dla dalszych uogólnień natury egzystencjalnej jest prywatny rozrachunek z rzeczywistością dnia codziennego, jak ukazuje Stanisław Stanik, analizując zbiór *Blizna* z roku 1986, to formułą przekazywanych treści staje się dialog⁸. Utwór przybiera wówczas formę rozbudowaną, na którą składają się refleksje biorących udział w rozmowie osób. Pytania pojawiające się w kolejnych wersach stanowią świadectwo relacji emocjonalnej pomiędzy mężczyzną a kobietą. Sposób przekazu treści przyjmuje postać opisu poruszanych zjawisk. Przestrzeń liryku zamyka się w kategorii relacji z doświadczanej, a także obserwowanej rzeczywistości. Ów opis często stanowi rodzaj katalogu pewnych elementów, wyszczególnionych cech dotyczących indywidualnych przeżyć. Całość utworu natomiast najczęściej zamyka wyrazista puenta, wyeksponowana ponadto w układzie graficznym tekstu.

Tym sposobem dokonana zostaje istotna charakterystyka pierwszego okresu twórczości lirycznej autorki *Prześwitu*. Znamienny więc w poetyckim dorobku pisarki staje się fakt przewartościowania ukazanego wyżej konstruktu utworów. Wydaje się bowiem, iż sensory obrazowane w treści liryków poddane zostają swoistej kondensacji,

⁷ Zob., P. Matywiecki, *Wielki kanion. O poezji Ludmiły Marjańskiej*, w: L. Marjańska, *Spotkanie z Weroniką*, Warszawa 1999, s. 95.

⁸ Zob., S. Stanik, *Dialektyka równowagi*. „Kierunki” 1987, nr 27, s. 17.

której efekt widoczny jest w skróceniu rozbudowanej warstwy opisowej i zarazem zawarciu w niej przekazu o charakterze puenty. Przekazu zdradzającego przesłanie wiersza. Piotr Matywiecki podkreśla, iż począwszy od tomu *Zmrożone światło* w melodyce wierszy odczuwalna jest pewność siebie. Natomiast w miejscu sztucznej mądrości puent pojawiają się mądre rymy⁹. Przełom dokonuje się na podstawie gestu swoistego skupienia, oczyszczenia bądź sublimacji. Iwona Smolka natomiast podkreśla między innymi rezygnację ze zbyt dużej ilości obrazów, jak i zbędnych dopowiedzeń¹⁰.

Podsumowując ów przełom, warto podkreślić dążenie do lapidarności przekazu, które swe apogeum osiąga w tomie *Żywica* z roku 2001. Wobec zarysowanych przemian poezji Ludmiły Marjańskiej, o wyborze zakresu badań decyduje, zyskująca na owym tle nowy wymiar, zasygnalizowana na początku, inspiracja twórcza, mianowicie sen. Sen otwierający szerokie uniwersum semantyczne liryków autorki *Zmrożonego światła*. Odbierany jest bowiem w dwóch aspektach: snu-spania, jak i snu-śnienia, ponadto odpowiedzialny jest za całokształt swoistej onirycznej aury wierszy.

Czy motyw ten nie występował w zbiorach utworów wydanych wcześniej niż lata dziewięćdziesiąte? Oczywiście był w nich obecny. Już w pierwszym tomiku *Chmurne okna* odnaleźć można liryk zatytułowany *Zbudzona ze snu*. Utwór realizuje tytułowy gest przebudzenia. Sen odzwierciedla przeszłość wojny i cierpienia. Realizuje warstwę wspomnieniową podmiotu śnienia. W tego typu przekazie jest on zaledwie ideą ujęcia treści wyrażających refleksję o czasie wojny. Przestrzeń oniryczna stanowi wówczas nie cel, a zaledwie metodę poetyckiej gry. Wydaje się być narzędziem przekazu pewnych wątków. Bynajmniej na przestrzeni wielu lat twórczości Ludmiły Marjańskiej wykorzystanie sennego motywu nie konkretyzuje się wyłącznie na owym pomocniczym charakterze wobec innych zagadnień. Różnorodność użyc jest bogata i obszerna. Wydaje się jednak, iż początkowo nie objawia się wyraźnie sprecyzowana świadomość podążania ku zgłębieniu motywu snu samego w sobie. Dopiero owa wspomniana już kondensacja formy przekazu treści otwiera możliwość odkrycia nowych obszarów poznawczych a przede wszystkim możliwość innego spojrzenia, wejścia w odmienny stan poznawania świata. Stan, którego zrelacjonowanie ze względu na jego charakter wymaga również swoistej kondensacji formułowanego przekazu. W *Zmrożonym świetle* rysuje się wyraźne dążenie do odzwierciedlenia refleksji bytu

⁹ Zob., P. Matywiecki, *Wielki kanion. O poezji Ludmiły Marjańskiej...*, s. 102.

¹⁰ Zob., I. Smolka, *Ludmiła Marjańska. „Światło nad wodami”*, w: tejże, *Dziewięć światów...*, Warszawa 1997, s. 47.

usytuowanego pomiędzy jawą a snem, w której sen odgrywa rolę kluczową, a próba zgłębienia owego obszaru stanowi cel sam w sobie. Poetka daje wręcz wyraźną deklarację podjęcia wędrówki po owym szlaku doświadczenia onirycznego i jego transpozycji w materię słowa. Droge tę potwierdza procentowa analiza obecności leksemu sen i form mu pokrewnych, a także tytuł i tematyka podjęta w ostatnim wydanym przed śmiercią zbiorze wierszy, czyli *Otwieram sen*.

Reasumując wybór opisanego zakresu badawczego uzasadnienie znajduje w poetyckim przekazie świadectw zmierzania w stronę snu, a tym samym rozważań motywu onirycznego w aspekcie celowego ku niemu dążenia, nie zaś ukazania treści liryku za pośrednictwem gry z formą opartą na sennej inspiracji. Przy czym zmiana przekazu śnienia czyni go bardziej wyrazistym, pełniejszym na tle zachodzących w poetyce utworów przemian. W tym miejscu zatem należy szczegółowo przedstawić przedmiot kreacji artystycznej w twórczości Ludmiły Marjańskiej, mianowicie sen, którego różnorodne ujęcia stały się podstawą niniejszej rozprawy. Jak już wspomniano rozumiany jest zarówno w kontekście spania jak i śnienia, przy czym jednoznaczna kwalifikacja w wielu lirykach nie jest możliwa. Zjawisko snu mieści bowiem w sobie pewną wieloznaczność, którą kontekst utworu nie za każdym razem jest w stanie wykluczyć.

Zatem aspekt wyrazistego rozgraniczenia spania od śnienia podejmowany jest w świetle analizy i interpretacji utworów, dla których płynące z owego rozdziału wnioski mają charakter obligatoryjny. Tłumaczą bowiem pewne aspekty onirycznego światopoglądu pisarki. W innych przypadkach, gdy owa wieloznaczność nie warunkuje podjętego pytania badawczego, przynależność do aktu snu, jako spania bądź śnienia, nie wpływa na wnioski analizy i interpretacji, nie jest też sugerowana w sposób wyrazisty. Celem podjętego działania badawczego wobec twórczości poetyckiej Ludmiły Marjańskiej staje się poszukiwanie wielorakich realizacji motywu snu. Podjęta zostaje próba określenia, w jaki sposób dokonuje się jego kreacja, wśród jakich znaczeń odbywa się jego egzystencja. Ponadto istotne jest również zwrócenie uwagi na wyjątkową atmosferę liryków, oniryczną aurę, której jest inicjatorem, a tym samym sprecyzowanie twórczego narzędzia, które pozwoliło ją uchwycić w słowie. Narzędzia, za którym stoi tradycja powoływanych przezeń obrazów. Rozważania dotyczące motywu snu mieszczą się w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o jego genezę w pisarstwie autorki *Żywicy*, wyjaśnieniu onirycznej atmosfery liryków poprzez wyznaczenie procesów, które są za nią odpowiedzialne. To także próba dostrzeżenia

i zrozumienia czynności, aktów, które śnieniu, spaniu towarzyszą i którym sen podlega. Tym sposobem realizuje się dążenie do ukazania sposobu prezentacji snu w poezji Ludmiły Marjańskiej, a także zbudowania pewnego uniwersum semantycznego, w którym zanurzony jest motyw oniryczny.

W pierwszej kolejności wybór utworów do analizy definiuje obecność w nich leksemu sen bądź form mu pokrewnych. Przy czym wykluczeniu nie podlegają te wiersze, w których obecność snu ma charakter czysto metaforyczny. Mimo iż wówczas słowo sen nie zostaje użyte, to kontekst wyraźnie sugeruje jego byt. Często sygnalizowany jest w tego typu lirykach poprzez motyw nocy bądź zachodu słońca, dogasania i ubywania światła. Należy ponadto wspomnieć, iż z obecnością leksemu sen wiążą się pewne aspekty badawcze.

*Na podstawie obecności słowa sen w tekście można dokonać pewnej typologii, dość zresztą prostej, ale może ona mieć znaczenie przy próbie np. analiz semantycznych. Otóż jest obecność jawna i ukryta, bezpośrednia i pośrednia. Obecność bezpośrednia wyraża się poprzez użycie wprost danego słowa (ewentualnie z nim związanych bliskoznacznych leksykalnych form), natomiast obecność pośrednia, ukryta, może przejawiać się w różny sposób, m.in. metaforyczny i konstrukcyjny.*¹¹

Bogumiła Truchlińska ową jawną obecność rozpatrywanego leksemu podkreśla jako element znaczący w badaniu twórczości literackiej. W rozważaniach nad poezją autorki *Zmrożonego światła* owa najprostsza droga poszukiwań motywu sennego zogniskowana wokół jawnej obecności przedmiotu analizy dała podwaliny do konkretyzacji różnorodnych użyć i zastosowań snu w wybranym okresie twórczym.

*Wielkość i rozmaitość użyć danego słowa są ważnymi wskaźnikami jego ideowej i poetyckiej rangi w danym utworze (...).*¹²

Wspomniana już Bogumiła Truchlińska przywołuje słowa Aleksandry Okopień-Sławińskiej, by na tej podstawie scharakteryzować światopogląd oniryczny Edwarda Stachury. Badając obecność słowa sen w jego poezji, dokonuje analizy statystycznej,

¹¹ Zob., B. Truchlińska, *W krainie Oneirosa*, w: tejże, *Między afirmacją a sceptycyzmem (W kręgu literatury i filozofii)*, Kielce 1995, s. 29.

¹² A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*. „Teksty” 1973, nr 2, s. 19.

która pozwala ustalić ilość i częstotliwość występowania rozważanego leksemu w jego pisarstwie. Metoda ta wykorzystana została wobec twórczości Ludmiły Marjańskiej. W jej ramach istotne stało się również określenie form gramatycznych leksemu sen, co dało podstawy przypisania wybranym częścią mowy funkcji ontologicznej bądź temporalnej w organizowaniu przestrzeni lirycznej. Metoda statystyczna pozwoliła również w sposób widoczny prześledzić rozwój onirycznego światopoglądu Ludmiły Marjańskiej, gdyż wyraziste stały się te momenty twórczości, w których wskaźnik częstotliwości wykorzystania sennego motywu jest nad wyraz wysoki. W tym punkcie należy również zaznaczyć przeprowadzony w owych badaniach podział. Dokonane zostało bowiem wyznaczenie swoistej cezury w poezji autorki *Prześwitu*. Stanowi ją tom z roku 2001, mianowicie *Żywica*. Przemiany poetyki utworów pisarki krystalizują się we wspomnianym zbiorze w wyjątkową formę.

Powściągliwość emocji, zredukowanie obrazów, ascetyzm sformułowań typu „Żrenice, które gasną / olśni jasność”, rzeczowość narracji(...).¹³

Tymi słowy określa ją Iwona Smolka. Formułowane przez poetkę treści zamknięte w swoistej lakoniczności przekazu charakteryzuje precyzja wyrażania, mimo swoistej konsolidacji obrazu poetyckiego, co szczególnie odróżnia ów tom od zbiorów wydanych w latach dziewięćdziesiątych. Wówczas liryczny tekst wyrażał się w rozproszonych wizjach składających się na jedną całość obrazową. Badania statystyczne obejmują zatem dwie mniejsze wydzielone części. Osobno poddane są im liryki z tomu *Zmrozone światło i Prześwit*, osobno wiersze wydawane od roku 2001. Przesłanką wobec powyższego postępowania, jak już wspomniano, są widoczne przemiany formy liryków. Ponadto pozwala ono na finalne przeprowadzenie analizy porównawczej dającej wgląd w przebieg zmian wobec ilości użyc leksemu sen i jego wariantów. Metoda statystyczna odgrywa również rolę swoistego środka pomocniczego w próbie nakreślenia artystycznej świadomości odpowiadającej za sposób realizacji snu i śnienia. Istotne jest tu bowiem wyróżnienie użytych form gramatycznych, co skłania do zastanowienia nad specyfiką budowanej przez nie wizji poetyckiej. Obrazu, który szczególnie w postępowaniu badawczym stanowi pierwszy element. Analiza i interpretacja jego komponentów prowadzi do określenia koncepcji całości będącej

¹³ Zob., I. Smolka, *Blask z rany*. „Nowe Książki” 2001, s. 43.

efektem zastosowania określonych środków językowych. Ich wybór ma podłoże w świadomości artystycznej zmierzającej ku realizacji wybranej tradycji literackiej.

Zatem jedno z ujęć badawczych twórczości Ludmiły Marjańskiej opiera się na próbie określania specyfiki kreacji widzenia sennego a poprzez to odwołania do literackich kategorii ujęcia krajobrazu. Uściślając owa metoda poznawcza dąży do wyłonienia świadomości artystycznej poprzez analizę obrazu onirycznego pod kątem wyszczególnienia środków językowych oraz sposobów kreacji zorientowanych na odzwierciedleniu sennej aury poetyckiego pejzażu. Przedmiotem zainteresowania staje się zrozumienie wykorzystania tych elementów techniki budowy opisu obrazowego w poezji, które pozwolą na zaakcentowanie sennych treści. Stąd ich wyrażenie staje się również czynnikiem prowadzącym do wyboru aktu kreacji mającego podłoże w określonej tradycji literackiej. Justyna Bajda, rozważając widzenie przestrzeni poetyckiej w kategoriach obrazowych na przykładzie Młodej Polski, podkreśla, iż w malarskim charakterze oddania pewnych elementów rzeczywistości istotne jest sugerowanie malarskości opisu za pomocą określonych środków językowych, oddziałujących bezpośrednio na zmysły odbiorcy i odwołujących się do jego świadomości artystycznej, jak i wrażliwości estetycznej¹⁴. Stąd pierwszym etapem podjętej metody jest wyróżnienie owych środków wyrazu odpowiedzialnych za sennie zorientowanie pejzażu, ich charakterystyka, by finalnie przejść do zilustrowania świadomości artystycznej kształtującej opisy przestrzeni w formie wyobrażeń plastycznych. Tym samym wspomniana świadomość buduje krajobraz w oparciu o wybraną tradycję literacką, którą w tym przypadku jest widzenie młodopolskie jako to, które najpełniej wyrazić może swoistą oniryczną „zewnątrność” obrazu.

Zatem odkrycie preferencji artystycznej świadomości wobec świata tradycji daje świadectwo jego sennego ukierunkowania. Ponadto zaakcentowana „zewnątrność” motywu snu w jego kreacji nie jest przypadkowa. Gaston Bachelard ukazuje istotę wyobraźni poetyckiej opartą na podziale, którego jedną z odsłon stanowi wyobraźnia formalna, drugą natomiast materialna. Henryk Chudak rozważając ową tezę uściśla, iż:

Jeden kierunek wyraża zainteresowanie bogactwem i malowniczością świata zewnętrznego, przedmiotami, powierzchnią bytu. Drugi, odwrotnie, wyraża zainteresowanie substancją, treścią materii, wnętrzem przedmiotu. Pierwsza tendencja

¹⁴ Zob., J. Bajda, *Uwagi wstępne*, w: *też*, *Poeci – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 19.

*zaspokaja potrzebę urzekania, zajmowania się barwą, kształtem i jego zmiennością i jest silnie określona wrażliwością zmysłową. Druga odpowiada potrzebie wrastania w materię, docierania do serca przedmiotów, trawienia jej od wewnątrz.*¹⁵

Wydaje się więc, że wyżej przedstawione postępowanie badawcze zorientowane jest na pierwszym z wyróżnionych przez filozofa biegunów wyobraźni. Opis, wyszczególnienie środków językowych, jak i sposobów kreacji leżących u podstaw budowy sennej aury dąży do prezentacji świadomości artystycznej kształtującej pejzaż w oparciu o tradycję młodopolską. Jej wybór pozwala odzwierciedlić oniryczność w postaci walorów świata zewnętrznego, m.in. jego wizualnych aspektów zamkniętych w operowaniu odcieniami i kształtem wyobrażeń krajobrazu.

Przejście do ujęcia materialnego ewokuje podejście do tekstu, w którym rozważany w poezji pisarki sen usytuowany jest po sensualnej stronie obszaru zmysłowego. Gaston Bachelard pisząc o obrazach bezpośrednio związanych z ową materią podkreśla, iż:

*Nazwę swą zawdzięczają oczom, lecz poznajemy je dotykiem. Jakaś dynamiczna siła włada nimi, nadaje im kształt, uskrzydla. Te obrazy związane z materią stanowią treść naszych marzeń substancjonalnych; głębinowych, które śnimy, odrzucając formy nietrwale i przemijające, płonne obrazy i to wszystko, co dzieje się na powierzchni. Są to obrazy ważne, pełne treści.*¹⁶

Próbną, odnalezienia realizacji tego typu wyobraźni w kreacji żywiołu snu u Ludmiły Marjańskiej, stanowi interpretacja poszczególnych liryków, uznanych za oniryczne w sferze różnorodnych aspektów obrazowych. Zatem wybrana wizja poetycka snu zgłębiona zostaje na podstawie analizy określonych liryków, które zawierają ogniskujące się wokół niej treści. Przy czym nie zawsze istotna jest całość semantyczna utworu, a jedynie te jego obszary, które wyrażają dany aspekt, mianowicie sen. Stąd przyjęta perspektywa może sprawić, że poza zainteresowaniem badawczym, pozostaną tematy będące często wyrazistym ukierunkowaniem wiersza. Ponadto dany

¹⁵ Zob., H. Chudak, *Teoria Bachelarda w „L'eau et les rêves”*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 9, s. 63.

¹⁶ Zob., G. Bachelard, *Wyobrażenia i materia*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 114.

utwór może łączyć w sobie różne zakresy poetyckiej realizacji snu. Wówczas naturalne będzie jego ponowne odczytanie pod kątem innej płaszczyzny rozważań nad żywiołem onirycznym.

Podkreślić należy, iż inspirację metodologiczną w pracy nad kolejnymi obrazami aktów śnienia i spania stanowi filozofia wspomnianego już Gastona Bachelarda. Filozofia należąca do francuskiej krytyki tematycznej, dla której podstawą jest swoiście pojmowana kategoria tematu, który jak zwraca uwagę Michał Głowiński stanowi:

(...) raczej element literackiego przekazu, przekazu indywidualnego i niepowtarzalnego, przy czym jego jednostką nie jest – by tak powiedzieć – poszczególny utwór, ale pełny zespół wypowiedzi danego pisarza. Tak ujmowany, zespół ów jest przekazem jego sposobu przeżywania, odczuwania, doświadczania, a także widzenia świata.¹⁷

Świat twórczości poetyckiej Ludmiły Marjańskiej zgłębiany jest poprzez pryzmat żywiołu snu, snu-spania i snu-śnienia. Stanowi on bowiem w pisarstwie autorki *Żywicy* motyw niosący bogactwo różnorodnych sensów, ale i sposób odczuwania oraz odzwierciedlania go w słowie. Sen jest tu nie tylko czynnością, ale przede wszystkim gestem sensualnym, materią organizującą przestrzeń zanurzonej w niej jednostki ludzkiej. Twórczość Gastona Bachelarda i szkoły francuskiej, której jest reprezentantem, stanowi wobec tego, jak już wcześniej wspomniano, pewną inspirację podejścia do tekstu, aczkolwiek jego wzorzec pozostaje w obszarze swego poznawczego ujęcia o charakterze wielowymiarowym. Kwestie poruszane w pracy kształtują się w ramach szerokiego horyzontu badawczego, stąd nadmieniona inspiracja metodologiczna pozostaje w zakresie realizacji, w której przeplatają się narzędzia badawcze o różnorodnym ukierunkowaniu, dając tym samym pełniejszy obraz rozważanego zagadnienia. Wyznacza ona jednak między innymi drogę zgłębiania onirycznej liryki w kontekście czterech żywiołów. Gaston Bachelard przedstawia świat w kategoriach zdominowanej przez nie rzeczywistości. Żywioł ziemi, wody, ognia i powietrza to materialny podkład naszej wyobraźni. Człowiek wobec nich stanowi centrum, w którym zaczyna się akt wzajemnego przeciwstawienia się pierwiastków

¹⁷ Zob., M. Głowiński, Wprowadzenie. *Francuska krytyka tematyczna*. „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 2, s. 177.

materialnych¹⁸. Owa wizja stanowi inspirację poszukiwań w twórczości Ludmiły Marjańskiej, tych obrazów snu, które ukazują sposób doświadczania świata w kategorii czterech elementarnych pierwiastków rzeczywistości. Doświadczania intensywnego, w którym zdominowany przez żywioł gest snu pochłania byt, budując sugestię materialności wymagającej od zmysłów aktywnego udziału. Ukazanie obrazu żywiołów poprzez pryzmat snu, jak wyżej przedstawiono, wiąże się przede wszystkim z podkreśleniem doznania zmysłowego, które jest im właściwe i przeniesienia go na zjawisko snu. To, co w owym doznaniu najbardziej charakterystyczne, przechodzi w obręb snu, budując tym samym jego substancjonalne ujęcie.

Takie podejście sugeruje również, iż w jego ramach poruszone zostaną kwestie z przestrzeni wiedzy o ludzkiej psychice, a także antropologii i teorii kultury. Sen, rozumiany jako śnienie, określa często w poezji autorki *Żywicy* czynność zorientowaną na kreacji. To, co niesie śnienie stanowi swoistą ilustrację procesu myślowego, który kieruje ku przedstawieniu jednostki jako podmiotu aktu twórczego oraz jej zmagania z materią senną w roli podstawowego tworzywa. Stąd kwestie wokół onirycznego gestu kreacji zostają zintensyfikowane poprzez obecność żywiołów, zatem pierwiastków będących między innymi wyrazem koncepcji łączenia się i wyzwalań twórczej energii z pierwotnych elementów konstytuujących świat¹⁹. Leżą one bowiem u podstaw motywów kosmogonicznych istniejących we wszystkich wielkich kulturach. Zatem ujęcie badawcze snu zachowuje charakter swoistej wieloaspektowości. Rekonstrukcje obrazu rzeczywistości snu i śnienia z liryki Ludmiły Marjańskiej kreśli szeroka perspektywa, w której poruszane zagadnienia uzupełniają się, dając wyraz pełniejszej wizji snu.

Reasumując główne dążenie pracy zawiera się w ukazaniu różnorodnego funkcjonowania zjawiska snu zarówno w kwestii czynności śnienia, jak i czynności spania. Wybór liryków dokonany został w poezji ukazującej się od lat dziewięćdziesiątych, mianowicie tomu *Zmrożone światło*. Kolejno podejmowane w interpretacji wątki tematyczne nakładają się na strukturę chronologiczną. O jej wyborze zdecydowała chęć ukazania gradacji motywów sennych w pisarstwie autorki *Żywicy*. Zainteresowanie twórcze przejawiane wobec rozpatrywanego zjawiska najpełniejszy wyraz zyskało w zbiorze ostatnim, noszącym zarazem, świadczący

¹⁸ Zob., D. T. Lebioda, *Wprowadzenie*, w: tegoż, *Mickiewicz. Wyobrażenia i żywioł*, Bydgoszcz 1996, s. 33.

¹⁹ Zob., M. Jakubczak, *Żywioły – korzenie wszechrzeczy*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002, s. 11.

o ważkości treści sennych tytuł, mianowicie *Otwieram sen*. Preferowany układ pracy pozwolił zaakcentować także przemiany podejścia pisarki do tematyki snu. Pytania, którym próbuje sprostać postępowanie badawcze, koncentrują się wokół problemów takich, jak: sposób obrazowania mający na celu ewokację sennej atmosfery, kształtowanie przestrzeni onirycznej liryków, a także postawa podmiotu wobec właściwego dla śnienia aktu kreacji. Wobec powyższego istotne stało się również usytuowanie onirycznego podmiotu, czyli występowanie granicy oddzielającej jawę od snu oraz określenie miejsca snu wobec eteryczności swojego bytu, stopnia materialności i możliwości poznania za pośrednictwem zmysłów. Owe pytania wskazują kierunek zgłębiania istotnej dla poezji Ludmiły Marjańskiej kwestii snu i śnienia. Zjawiska, którego obecność dotychczas jedynie przelotnie akcentowana była w tekstach dotyczących twórczości poetki. Wystarczy wspomnieć szkic Arkadiusza Frani *Motyle Ludmiły Marjańskiej*, którego autor wskazuje, iż:

*Świadomość upływającego czasu (...) wprowadza do wierszy Ludmiły Marjańskiej żywioł Snu (...).*²⁰

Adriana Szymańska natomiast w recenzji tomu *Otwieram sen* ukazała, że:

*(...) tytułowy motyw snu pełni rolę wiodącą, jako pojednanie światów – doczesnego i wiecznego.*²¹

Ponadto w rozdziale poświęconym autorce *Prześwitu* Iwona Smolka w książce *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie* porusza rolę snu jako kreatora rzeczywistości, w której psychika staje się nadrzędnym sprawcą zachodzących zjawisk i przemian²². Akcentowanie owego tematu podkreśla rangę jego obecności w poezji pisarki. Ponadto poświęcenie mu badań pozwala nie tylko poznać dokładniej to, co do tej pory zaledwie wspomniane było w szkicach badawczych, ale przede wszystkim umożliwia zbudowanie pełnego obrazu twórczości Ludmiły Marjańskiej z uwzględnieniem zachodzących w nim zmian i przekształceń. W chwili obecnej jej

²⁰ A. Frania, *Motyle Ludmiły Marjańskiej*, w: tegoż, *Poświatowska. Marjańska. Cichła-Czarniawska. Trzy szkice typu ziemia-ziemia-ziemia*, Częstochowa 2007, s. 50.

²¹ A. Szymańska, *Ciąg dalszy rekolekcji z przemijania*, „Przegląd powszechny” 2005, nr 1, s. 164.

²² Zob., I. Smolka, *Ludmiła Marjańska*, „Światło nad wodami”, w: tejże, *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997, s. 54.

twórczości poetyckiej poświęcono wiele rozpraw, mających jednak charakter jedynie pewnego zarysu przemian i istotnych wątków owej liryki. Z najważniejszych wystarczy wspomnieć szkic Piotra Matywieckiego *Wielki kanion. O poezji Ludmiły Marjańskiej*, w którym autor podkreśla, iż:

*Jej poezja ma swoją historię – i są to dzieje naturalnego rozwoju, a nie katalog kolejno przybieranych masek.*²³

Wspomniany już Arkadiusz Frania poświęca jej jeden z trzech rozdziałów swej publikacji *Poświatowska. Marjańska. Cichła-Czarńska. Trzy szkice typu ziemia-ziemia*, której przyświeca intencja przedstawiania relacji z prywatnej lektury lirycznej dzieł owych poetek. Natomiast Iwona Smolka dostrzega zachodzące w twórczości Ludmiły Marjańskiej przemiany i skupia się na przekazaniu najważniejszych w ich świetle treści. Ujęcie poezji pod kątem snu stanowić może, wobec wyżej przytoczonych interpretacji, rodzaj całościowego opracowania wskazanego okresu twórczości pisarki, w którym wybrane z poruszanych przez badaczy treści wyznaczyły kierunek analizy zapewniający tym samym ich ponowne opracowanie i pogłębienie. Sen w roli zjawiska wyznaczającego perspektywę poznania pisarstwa autorki *Żywicy* przynosi zarazem krystalizację istotnych cech samego języka poezji, pewnych preferencji w komponowaniu utworów, zatem próby poznania charakteru twórczości poetki w ogóle.

Istotne jest również doprecyzowanie stosownej w ramach podjętej tematyki terminologii senny i oniryczny. Należy więc pokrótce odnieść się do genezy drugiego z wymienionych określeń. W antyku, zarówno greckim, jak i rzymskim, pojęcie oniryzmu nie istniało. W greckiej mitologii ukształtowana została abstrakcja snu w postaci boga Hypnosa. Przy czym znaczenie pojęcia snu wolne było od dwuznaczności w rozumieniu aktu spania i snienia. Marzeniom sennym przypisane były bóstwa takie, jak: Morfeusz i Onjeros. Miały one rangę demonów odzwierciedlających wielokształtną istotę sennych treści²⁴. Słowinia Tynecka-Makowska podkreśla, że:

²³ Zob., P. Matywiecki, *Wielki kanion. O poezji Ludmiły Marjańskiej...*, s. 95.

²⁴ Zob., S. Tynecka-Makowska, *Wstęp*, w: *też, Antyczny paradygmat prezentacji snu*, Łódź 2002, s. 9-14.

*Gdy - po wiekach - pojawiła się znów, gnostycka tym razem, dążność do objęcia także treści śnień jedną alegorezą, ukształtowano pojęcie „oniryzm” (...).*²⁵

Zatem geneza terminu tkwi w greckim słowie *oneiros*, czyli sen, marzenie senne²⁶. Nazwa oniryzmu genetycznie więc łączy się z antyczną tradycją, co jest nie do końca trafne w stosunku do nowożytnego rozumienia rozważanego terminu²⁷.

Współczesna perspektywa oniryzmu natomiast jest odmienna od antycznej ponieważ stanowi odwrócenie znamionującej antyk zależności między treścią i jej zakomponowaniem (uporządkowaniem). Oniryzm oznacza przedstawienie rzeczywistości na wzór marzenia sennego. Jest kreacją świata podporządkowaną mechanizmom snu, logice marzeń sennych, a nie – jak w antyku – prezentacją skupioną na relacjonowaniu treści śnienia²⁸. Owo dążenie do kształtowania świata na wzór snu, jak przedstawia Małgorzata Baranowska, dostrzeżone a zarazem rozpropagowane zostało w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, czemu towarzyszyła ówczesna ponowna popularność surrealizmu. Na gruncie polskim znaczenie terminu oniryzm jako narzędzia rozumienia tendencji zbliżonych do surrealizmu, lecz znacznie od niego szerszych, zaproponował Jerzy Kwiatkowski. Zaakcentował on przede wszystkim podobieństwo z mechanizmami snu a zawarty w nim znak równania pomiędzy mentalnym a materialnym, jako między innymi wyraz sięgnięcia do podświadomości życia psychicznego²⁹.

W niniejszej pracy termin oniryczny pojawia się wielokrotnie, czy zatem realizację powyższych tez można odnaleźć w twórczości Ludmiły Marjańskiej? Jego obecność zauważyć można przede wszystkim w używanym pojęciu „ja” onirycznego, zatem swoistego podmiotu snu i śnienia. Wprowadza je po raz pierwszy Anna Sobolewska na określenie ukrytego podmiotu marzenia sennego³⁰. Poszukując jednak w twórczości autorki *Zmrożonego światła* osobnego nurtu onirycznego, zważywszy na wcześniej przywołane treści, nie sposób wskazać pełnej jego realizacji. Zauważyć można natomiast ślad pewnych tendencji, dla których właściwym jest stosowanie, najczęściej w formie przymiotnikowej bądź rzadziej przysłówkowej, określenia owej

²⁵ S. Tynecka-Makowska, *Wstęp*, w: tejsze, *Antyczny paradygmat prezentacji snu*, Łódź 2002, s. 14-15.

²⁶ Zob., M. Baranowska, *Oniryzm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, Wrocław 1992, s. 760.

²⁷ Zob., S. Tynecka-Makowska, *Wstęp*, w: tejsze, *Antyczny paradygmat prezentacji snu*, Łódź 2002, s. 15.

²⁸ Tamże.

²⁹ Zob., M. Baranowska, *Oniryzm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, s. 760.

³⁰ Zob., A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego, A. Sobolewskiej, Toruń 1999, s. 20.

sennej techniki³¹. Użyta forma gramatyczna nie jest tu przypadkowa, wskazuje bowiem na gest scharakteryzowania pewnych zjawisk w liryce pisarki mogących nosić na sobie znamiona kreacji utrzymanej w duchu oniryzmu. Sen, przedstawiony w utworach poetki, niejednokrotnie nakłada się na swoisty proces psychologizacji sennej wizji. Ludmiła Marjańska, budując wizję materialności snu, znajduje tym samym właściwy dla swej poezji wyraz integracji śnienia i potencjału wyobraźni dokonany wyłącznie za pośrednictwem literackich środków wyrazu. Zatem zważywszy na wyjątkowe tendencje budowy poetyckiego odzwierciedlenia snu oraz krystalizacji spania i śnienia w lirykach, zastosowanie owego terminu wydaje się potwierdzać stosunek twórcy, zachowujący pewne aspekty onirycznego ujęcia, do aktu kreacji. Kreacji charakteryzującej literaturę, w której sfera jawy przeplata się ze sferą snu zamkniętą w formie substancjalnych doświadczeń zmysłowych mających często podłoże psychologiczne.

Niemniej jeszcze raz należy podkreślić, iż zastosowanie terminu oniryczny ma na celu akcentację właściwego pisarce podejścia do tematyki sennej poruszającej wybrane aspekty oniryzmu, bynajmniej nie oznacza potwierdzenia obecności w jej pisarstwie czysto onirycznego nurtu o proveniencji surrealistycznej.

Niniejsza praca objęła także zagadnienie świadectwa procesu twórczego, które ilustrują rękopisy oraz maszynopisy zdradzające zmagania artysty z materią słowa. Usytuowanie ich w kręgu badawczym miało przede wszystkim na celu zarysowanie, jak kształtował się w poezji autorki *Żywicy* senny nurt, które z jego odsłon na drodze rozwoju uzyskały rangę znaczącą, a które objęte zostały jedynie przelotnym zainteresowaniem. Tym samym dostrzeżony został zarys wybranych struktur prezentacji aktów śnienia i spania, których zmiany uwidaczniają się w przestrzeni całokształtu drogi twórczej pisarki. Liryczne doświadczenia i intuicje skrywane w rękopisach oraz maszynopisach tekstów pochodzących między innymi z tomu *Zmrozone światło* dają odbicie kształtowania się określonych ujęć i idei odzwierciedlania treści sennych w poezji. Jednym słowem wyłuskać można pewne intencje zdradzające etapy kształtowania się w wierszach sennej wizji, przy czym

³¹ Istnieje wiele publikacji poświęconych onirycznemu aspektowi twórczości literackiej, np. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnabule (O młodopolskiej konwencji onirycznej)*, „Teksty” 1973, nr 2; W. Gutowski, „Śni mnie ktoś, jakby ciężki sen”. *Onirologia Tadeusza Micińskiego*, w: tegoż, *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i młodej polski*, Toruń 1991; B. Truchlińska, *W krainie Oneirosa*, w: tejsze, *Miedzy afirmacją a sceptycyzmem (W kręgu literatury i filozofii)*, Kielce 1995; *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego, A. Sobolewskiej, Toruń 1999; W. Klamerus, *O Iwaszkiewiczowskich podróżach „w krainę spania”*, w: *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2008.

rozumienie intencji mieścić się w ramach definicji Antoine Compagnon'a przywołanej przez Wojciecha Kruszewskiego.

*Intencja autorska nie może zostać sprowadzona do projektu, ani w całości świadomej premedytacji. Sztuka jest aktywnością intencjonalną (...), ale istnieje wiele aktywności, które nie są ani z góry obmyślane, ani świadome.*³²

Otwiera się więc perspektywa interpretacyjna, gdzie przedmiotem rozważań stają się te myśli, sformułowania, którym nie dane było zaistnieć w wersji drukowanej utworu. Wobec tego świadectwa powoływania wiersza do istnienia, mianowicie różnorodne skreślenia, zmiany form gramatycznych bądź usunięcia całych akapitów przyjmują postać kontekstu dla dzieła skończonego, czyli wydanego drukiem. Uszczegóławiając jest to, jak definiuje Wojciech Kruszewski, najbliższy kontekst dzieła³³. Przy czym jednocześnie podkreśla, iż sposób postępowania badawczego oparty na interpretacji tekstu w kontekście poprzedzających go wariantów, nie będzie wówczas krytyką genezy (z natury wielokierunkowej), ale krytyką tekstu w świetle jego źródeł. Takie nastawienie badawcze będzie więc z konieczności skierowane nie na genezę w całej jej różnokierunkowości, ale na jeden nurt w jej przebiegu, na nić prowadzącą konsekwentnie przez poszczególne etapy do utworu, z pominięciem wszelkich odchyień od tej „drogi tekstu”³⁴.

Podsumowując, przyjrzenie się a także próba zgłębienia śladów rozwoju aktu kreacji, zatrzymanych w kolejnych odsłonach tekstu, pozwala dostrzec pewne preferencje w kształtowaniu treści sennych. Zachodzące w nim zmiany nie są jednak odbierane jako droga do z góry uświadomionego celu, a wyłącznie jako świadectwo procesu twórczego, którego utrwalone etapy tworzą najbliższy kontekst dzieła. W rozprawie przywołane zostało kilka wariantów danego tekstu, nie jest jednak założeniem badawczym określenie wyraźnej linii przebiegu aktu twórczego polegającej na ustaleniu kolejnych etapów powstawania utworu od najwcześniejszego do najpóźniejszego. Uwaga zogniskowana została natomiast na zainteresowaniu pisarki gestem snu i bogactwem różnorodnych aspektów, które skrywa. Snu, który jest

³² A. Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris 2007, s. 105-106. Cyt. za: W. Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010, s. 104.

³³ Zob., W. Kruszewski, *Bruliony dzieł i ich interpretacja*, w: tegoż, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010, s. 112.

³⁴ Tamże, s. 96.

wyrazem idei krystalizujących wokół siebie świat poetycki Ludmiły Marjańskiej. Sennej przestrzeni, w której przemieszczanie się pomiędzy tym, co wyśnione a tym, co realne, dokonuje się w sposób zaskakujący, zatrzymując często spojrzenie na momencie „pomiędzy”, krótkiej chwili, gdy sen nadal zaznacza swą obecność wobec wkraczającej już jawy.

Dlaczego zatem wybór padł na owo zjawisko, by poddać je próbie poznania jako przedmiotu kreacji artystycznej? Sen, śnienie inicjują wielorakie wizje poetyckie w twórczości Ludmiły Marjańskiej, których zarówno atmosfera, jak i liryczna struktura, stają się pojęciami kluczowymi w pisarstwie autorki *Prześwitu*. Organizując twórczą przestrzeń słowa, nie opuszczają jej aż do tomu ostatniego, otwierając zarazem szerokie spektrum myśli, pojęć, idei wyrażających zarówno byt wobec życia, jak i śmierci, wobec początku drogi, jak i jej końca.

Rozdział I: Geneza snu

Sen, swoisty stan wyznaczający rytm ludzkiego życia. Przeciwieństwo czuwania wyrażone poprzez bezruch, bezruch cechujący stan ciała jak i formę trwania świadomości.

W codziennym życiu przejawia się jako złożony proces warunkujący prawidłowe funkcjonowanie organizmu człowieka. Gdy jednak przekształca się w alternatywną wobec owej codzienności opowieść o ludzkim bycie, gdy następuje artykulacja snu w poezji, można wówczas postawić pytanie o jej genezę. Co inicjuje pojawienie się onirycznej warstwy w utworze? Warstwy, którą jako czynność spania a zarazem i snienia, Ludmiła Marjańska umieszcza w centrum struktury swoich tomów poetyckich poczynając od lat dziewięćdziesiątych. Wiersze złożone w zbiorach *Zmrożone Światło* oraz *Prześwit* są bowiem obrazem twórczości, w której sen, na tle poprzednich dzieł pisarki, zajmuje wyjątkowe miejsce.

Należy zatem zbadać swoistą inspirację leżącą u podstaw podjęcia owej sennej tematyki. Czy wkracza ona w krąg zagadnień somatycznych, czy wręcz przeciwnie, zatrzymuje się na poziomie psychicznego uwarunkowania onirycznych treści?

Początek poszukiwań można wyznaczyć w sferze obejmującej zarówno ciało jak i umysł. Ważna stanie się chwila zasypiania. Chwila, w której stan świadomości odpowiada za szczególny odbiór wrażeń zmysłowych.

Wzrok zatrzymuje się na otaczającej przestrzeni. Próbuje łowić kontury, zarys usytuowanych przed nim przedmiotów. Zjawisk wizualnych zawdzięczających swój byt jasności i barwie³⁵. Źródło owego odbioru rzeczywistości należy szukać w pojęciu światła. Stanowi ono bowiem warunek rozróżnienia przez oko kształtu, koloru, płaszczyzny. Jest zarazem fizycznym czynnikiem sprawczym możliwości dostrzegania świata wokół, ale i psychologicznym doznaniem ludzkim³⁶. Doznaniem symbolizującym wieczność, ducha, niematerialność³⁷.

Zmrożone światło oraz *Prześwit* to zbiory wierszy, w których obrazy jasności oraz przestrzeni mogącej być przez nią wypełnionej, skupiają się w szczególnej percepcji wzrokowej. Zdolność do rozróżniania obrazów o innej barwie i intensywności

³⁵ Zob., R. Arnheim, *Kolor*, w: tegoż, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 334.

³⁶ Zob., tamże, s. 306.

³⁷ Zob., W. Kopaliński, *Światło*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 419.

oświetlenia nie niesie ze sobą warunku dostrzeżenia granic wyznaczających kształt przedmiotów³⁸. Światło spowijające przestrzeń nie zakłada wydobycia wyrazistego szczegółu z mieszaniny cienia, blasku i migotliwych kolorów niewyznaczających widocznych konturów przynależnym im bytom.

Samotna wyspa. Jedna obok drugiej.

Pomiędzy nimi srebrne smugi,

jasność ginąca o zachodzie,

i głębia, której nie przepłyniesz

*na kruchej krypie pełnej szpar.*³⁹

Przestrzeń pomiędzy tym, co materialne, mianowicie wyspami, wypełnia substancja o charakterze ulotnym, niestałym. Za ową niestałością przemawia fakt, iż stanowi ją pierwiastek akwaticzny. Co więcej, wodny żywioł zostaje zepchnięty na dalszy plan, na rzecz tworzywa jeszcze bardziej nieuchwytnego i zmiennego, mianowicie światła. Światła wyodrębniającego się z pejzażu na kształt wąskich pasów jasności. Towarzyszy im nieostrość, chwiejność podkreślona użyciem barwy przywodzącej na myśl połysk, czyli srebra. Zatem rozpatrywany krajobraz, mimo iż w pierwszej strofie akcentuje konkretny pejzaż w postaci położonych obok siebie wysp, zyskuje amorficzny charakter, który zarazem staje się jego dominantą.

Zwrócić należy również uwagę na powolny proces dogasania światła umotywowany szczególną porą dnia, mianowicie zachodem. Poetyckie wyobrażenie zyskuje element sennego nastroju. Za ową aurę odpowiada przede wszystkim samo operowanie światłem. Dominuje tu bowiem obrazowanie podległe swoistemu działaniu percepcji wzrokowej. Funkcjonuje ona poprzez pryzmat pewnego braku koncentracji. Nie granice, prezentowanych w inicjalnym fragmencie utworu wysp, przyciągają spojrzenie, lecz rozmyte, świetliste barwy pomiędzy nimi.

Zatem można by powiedzieć, iż odbiór przestrzeni wpisuje się w pierwszą fazę snu. Moment zasypiania, w którym zewnętrzna percepcja powoli ulega wyłączeniu na rzecz przejścia umysłu w typowy dla snu stan działania.

Wydaje się, iż odpowiedzi na pytanie postawione we wstępie należy szukać w działaniu zmysłu wzroku. To on zainicjował wędrówkę ku onirycznej tematyce.

³⁸ Zob., R. Arnhem, *Kolor*, w: tegoż, dz. cyt., przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 334.

³⁹ L. Marjańska, *Obok siebie*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 12.

W somatycznym ujęciu prezentuje genezę sennych kreacji w twórczości Ludmiły Marjańskiej. Wyjątkowe obrazowanie dotyczące wizji rozmytego światła i koloru prowadzi do zapadnięcia w sen.

Rozpatrywany fragment liryku zdradza jednak jeszcze jeden istotny, nieanalizowany dotychczas element – pierwiastek niepokoju. Pewną nutę niepewności, braku wiary w możliwość podjęcia określonych działań. Dlaczego zmysł wzroku otwierający się na sferę oniryczną konotuje myśl o niepokoju, skrywanym lęku? Zgłębienie owego aspektu przynieść może zupełnie odmienne wnioski. Odkrycie przyczyny nieuzasadnionego na pozór lęku stanowić może fundament genezy snu w poezji pisarki. Fundament o wiele głębszy niż obszar niecodziennego odbioru świata za pomocą percepcji wzrokowej.

*Oczy zasnuwane zaćmą widzą zarys rzeczy,
odległości nie mogą ocenić.
Stłuczona szklanka dłoń kaleczy,
stopa osuwa się z chodnika
wśród migocących cieni,
(...)⁴⁰*

Przyczynę zagubienia w otaczającej przestrzeni dostrzec można już w samym tytule wiersza. Jest nią nazwa choroby dotykającej narząd wzroku, mianowicie zaćmy. Słowa liryku układają się w wizję następstw, które niesie ze sobą życie naznaczone kataraktą. Świat wokół sprawia wrażenie zasnutego gęstą mgłą, poprzez którą jedynie światło odnajduje drogę do ludzkiej źrenicy. Jedynie ono daje się rozróżnić w postaci migotliwego blasku zanurzonego w obszarze cienia. Niestety jest jednocześnie zbyt słabą podporą, by zatrzymać proces utraty poczucia bezpieczeństwa. Dotychczasowa stabilność życia przeradza się w chwiejność ogarniającą byt. Brak orientacji w codziennej przestrzeni powoduje nieuchronne pojawienie się przeszkód, przed którymi wzrok nie może już ostrzec. W sugestywnym obrazie skaleczonej dłoni kryje się lęk przed permanentnym stanem utraty poczucia pewności w dokonywaniu zwykłych gestów wpisanych w codzienność.

⁴⁰ L. Marjańska, *Zaćma*, w: tejsze, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 8.

Zatem źródło wyjątkowej percepcji wzrokowej sięga głębiej, mianowicie poza rozważaną dotąd wizję aktu zasypiania, bowiem towarzyszący mu pierwiastek niepewności jest wynikiem procesów całkiem odmiennych niż sen. Należy więc zbadać, co kryje się pod owymi procesami generującymi lęk, gdyż możliwe, że mają one swój udział w wykreowaniu onirycznych treści na kartach poezji Ludmiły Marjańskiej.

(...)

*lecz ręka chwyta wciąż, uparta,
i nogi niosą dawnym krokiem,
bo ostrzem pod powieki wnika
pamięć przestrzeni niezatarta.*⁴¹

Lęk okazuje się jedynie chwilowym przebłyskiem zdezorientowanej świadomości. Dłonie bez jakiegokolwiek wahania odnajdują swe miejsce w namacalnej przestrzeni bytu. Pewność, z jaką jest stawiany kolejny krok, nie ulega osłabieniu. Ręce i nogi to już nie tylko części ciała wpisane w obszar swych biologicznych funkcji. Spojrzenie na nie poprzez pryzmat pamięci otwiera zupełnie nową jakość. Otwiera drogę w stronę przestrzeni wypełnionej czasem przeszłym.

Doświadczenie lat minionych bezpowrotnie odciska niewidzialny ślad w ludzkim ciele. W wyniku tego żadna już sytuacja nie może pozostać wolna od aury przeszłości, jaką nieuchronnie niesie ze sobą obraz ciała⁴². Wpisane w nie doświadczenie przenika otaczający świat, budując w ten sposób atmosferę zadomowienia⁴³. Obszar zanurzony w cielesnych wspomnieniach nie budzi lęku, mimo że zmysł wzroku nie jest w stanie przeniknąć układu przestrzennego, kreślącego jego granice. Pamięć ciała bowiem nie sprowadza się do reprezentacji czasu minionego. Przenosi natomiast doznania przeszłości na plan rozgrywającej się teraźniejszości⁴⁴. Idea zainicjowania doświadczenia pamięci w codziennym życiu to ratunek przed zagubieniem.

⁴¹ Tamże.

⁴² Zob., T. Fuchs, *Pamięć ciała i historia życia*, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, pod red. Z. Rosińskiej, przeł. U. Schrade, Warszawa 2006, s. 168.

⁴³ Zob., tamże, s. 162.

⁴⁴ Zob., tamże, s. 168.

Na ile jednak owa idea żywej pamięci łączy się z podjęciem onirycznej tematyki w wierszach autorki *Prześwitu*? Czas przeszły odtwarzany w sferze teraźniejszego trwania nie stanowi poszukiwanej przyczyny lęku. To raczej rodzaj ratunku przed owym źródłem niepokoju. Niepokoju, który według wcześniejszych założeń miał skrywać związek z narodzinami sennego nurtu.

Należy zatem zwrócić uwagę, iż pamięć ciała nie eliminuje całkowicie przyczyny lęku, tym samym nie usuwa negatywnego odczucia. Początkowe założenie o zwalczaniu przezeń płynącej z zewnątrz obcości, w momencie gdy zmysł wzroku zawodzi, może okazać się błędne. Charakterystyka gestu dłoni, mianowicie upór wpisany w jej ruch skupiony w określeniu „wciąż”, wydaje się być nie tylko spowodowana lękiem przed obcością tego, co otacza człowieka, ale przede wszystkim lękiem przed tym, co mieści się w jego własnym wnętrzu. Taki stan zdradza ostanía strofa wspomnianego liryku, zatytułowanego *Zaćma*.

*I na tę pamięć umieramy.
Bo patrząc w przeszłość dawnym wzrokiem
widzimy siebie takich samych
jak wieki temu, jak przed rokiem.*⁴⁵

Przywołanie wizji przeszłości, przy jednoczesnym zaprzeczeniu istnienia tego, co teraźniejsze, to obraz próby ratowania własnego „ja”. Przyczyna podjęcia owej walki kryje się już w skojarzeniach, które oplatają sens słowa *zaćma*. Słowa oznaczającego chorobę łączoną z określonym przedziałem czasu ludzkiego życia. Jego istotę kreśli jeden z początkowych wierszy tomu *Zmrożone światło*, mianowicie utwór *Pętla*.

*A więc już do nich należę,
do tych starych kobiet
pochylonych nad cudzym życiem jak nad zlewem,
w którym szklanki po winie i kubki po mleku
czekają, żeby zmyć z nich lepkość, brud, konieczność.*⁴⁶

Zatem rysuje się obraz ścieżki prowadzącej do zerwania pomostu, jaki łączy wnętrze człowieka ze światem wokół. Paradoksalnie droga ta zarazem otwiera nową

⁴⁵ L. Marjańska, *Zaćma*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 8.

⁴⁶ L. Marjańska, *Pętla*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 7.

przestrzeń. Źródłem niepokoju okazała się świadomość upływającego czasu. Świadomość, od której nie sposób uciec, gdyż samo działanie wzroku przekształca odbiór rzeczywistości wokół. Zmysł dotyku może jedynie w pewien sposób niwelować narastający lęk, lecz nie może go wymazać na trwałe. Zatem to, co zmysłowe, związane z ciałem stanowi jedynie drogowskaz. Pewną wskazówkę prowadząca ku temu, co rozbudzić ma żywioł, który w kolejnych tomach poetyckich niemal w każdym aspekcie wypełni twórczość Ludmiły Marjańskiej.

Myśl zaprzątnięta działaniem czasu uciekła w sferę, która stanęła przed nią otworem. Jednoznaczny wybór sennej przestrzeni zapowiedział już utwór pochodzący z tomu *Rzeki* wydanego w roku 1969, mianowicie liryk *Wino*.

*To czas zamyka dni przed nami
do coraz nowych wniebowstąpień.
Zgodne milczenie miłość plami,
żadnej drewnianej tajemnicy
nie kryją już skrzypiące stopnie.
Schodzimy po nich w dół, do lochów
piwnicznych, po gatunki nowych,
nie kosztowanych win.(...)⁴⁷*

Przestrzeń zobrazowana w wierszu wpisuje się w układ wertykalny. Zatem wydawać by się mogło, iż wędrówka rozpięta pomiędzy obszarem nieba a ziemi sugeruje perspektywę wyboru. Jednak już w pierwszych wersach liryku swą obecność zaznacza wszechogarniająca siła czasu, podpowiadając tym samym jedyną możliwą decyzję. Obrana droga prowadzi w dół po drewnianych stopniach, aż do piwnicznych lochów. Kierując się słowami Gastona Bachelarda, należy zauważyć, że samo wspomnienie schodów nasycza zobrazowaną przestrzeń oniryczną głębią⁴⁸. Piwnicę utożsamić można z miejscem gromadzącym symbole podświadomości. Zatem powyższe elementy, budujące treść liryku, składają się na wizję działania będącego aktem schodzenia w głąb. Aktem, który swe znaczenie odnajduje w symbolu poetyckiej

⁴⁷ L. Marjańska, *Wino*, w: tejże, *Rzeki*, Warszawa 1969, s. 25.

⁴⁸ Zob., G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 309.

penetracji psychicznego wnętrza⁴⁹. Postrzeganie świata przysłonięte zostaje tym, co kryje się pod powierzchnią świadomości. Dotychczasowy odbiór rzeczywistości ulega zmianie na rzecz spojrzenia w głąb siebie. Urok zewnętrżności nie stanowi już zachęty do uczestnictwa w obszarze wypełnionym codziennością.

(...) W ciemnicy
dojrzały dla nas w gęstym chłodzie,
omszałe w mchu stuletnich prochów,
dojrzały dla nas, a nasz język
odmówił daru smaku, dzwoni
kryształ, naczynia struna dźwięczna,
napięta jeszcze w locie wiatru
ku ostatecznym snom – lecz odtąd
smak wina obcy wargom. W ustach
została ciemność piwnic, chłód
nie zapisany w naszym głodzie.⁵⁰

Wino, napój życia⁵¹ nie jest już dostępne dla tego, kto wybrał inną przestrzeń istnienia. Definitywność wpisana w nadejście snu sugeruje koniec jakiegoś cyklu, tym samym przywołując na myśl śmierć. Jednak na tym etapie drogi twórczej jej obecność to zaledwie niewyraźny obraz na horyzoncie. Natomiast zjawiskiem, które wyznacza podjęty na osi pionowej kierunek w dół, jest właśnie sen i to on wskazuje tę jakże odmienną od dotychczasowej formę trwania. Zobrazowany w liryku akt schodzenia po stopniach to zarazem zakorzeniony w zjawisku snu kierunek ruchu, w którym zasypianie a także początek snienia spełnia się w podążaniu ku dołowi⁵². Owo podążanie inicjuje zarazem myśl o przemijaniu, myśl prowadzącą ku wnętrzu, ku zrozumieniu własnego „ja”. Obrany kierunek ruchu w swej symbolice akcentuje treści związane z psychiczną warstwą życia.

Zatem tematyka zogniskowana wokół *psyche* otwiera drogę do zjawiska snu, tym samym podkreślając potrzebę skierowania się w jego stronę. Jednak, by je zgłębić,

⁴⁹ Zob., M. Podraza-Kwiatkowska, *Od alegorii do symbolu*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika poezji młodej polski*, Kraków 1994, s. 171-173.

⁵⁰ L. Marjańska, *Wino*, w: tejże, *Wybór wierszy*, Wrocław 1998, s. 41.

⁵¹ Zob., W. Kopaliński, *Wino*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 472.

⁵² Zob., K. Wądołny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana*, w: tejże, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 172.

najpierw należy zbadać to, co usytuowane na powierzchni. Wertykalny aspekt onirycznego motywu, krąg zagadnień somatycznych, umiejscowił w sferze zewnętrznej. W niej sytuuje się działanie zmysłu wzroku oraz dotyku. Percepcja, która wyraziste kształty i barwy zmienia w mieszaninę cienia i światła oraz dotyk, zapewniający poczucie oparcia, stanowią pewne symptomy a jednocześnie zaledwie początek drogi prowadzącej w głąb. Rolę istotną odgrywa natomiast świat wewnętrzny, gdyż jak pisze Ernst Pöppel:

(...) „świadomość” marzeń sennych nie jest osadzona w granicach rzeczywistości.⁵³

Narządy zmysłów ulegają swoistemu wyłączeniu, zamknięciu w momencie wkroczenia w przestrzeń snu, dotyczy to szczególnie oczu. Stan snu byłby więc naznaczony pewnym brakiem granic, stąd bezpośrednią inspirację do zagłębienia się w nim stanowiłoby psychiczne wnętrze człowieka, nieograniczone niedoskonałościami somatycznego odbioru życia⁵⁴.

Świat zmysłów może jedynie zdradzić dążenie ku sennej przestrzeni w momencie, gdy jego działanie oferuje niecodzienny odbiór rzeczywistości. Samo źródło wspomnianego dążenia tkwi jednak głębiej, ogniskuje się w myśli doświadczającej ucieczki przed aspektem bytu, którym jest nieuchronne przemijanie. Jażń podpowiada obranie nowej drogi, mianowicie zanurzenie się w obręb onirycznych treści.

Mając świadomość inspiracji, która zrodziła przejście do świata snu, można zadać pytanie o formę zagłębienia się w nim. O kształt, który przybierze droga twórcza skierowana w stronę snu oraz kształt samej realizacji snu i śnienia w poezji Ludmiły Marjańskiej, jej różnorodność i wieloznaczność.

Tymczasem jednocześnie pamiętać należy, iż ów poetycki sen na tym etapie drogi twórczej może okazać się zaledwie chwilowym kaprysem, intrygującym dotknięciem tego, co nieznane, może jednak również przyjąć postać świadomego zatracenia się, zerwania z realną egzystencją.

⁵³ E. Pöppel, *Nieograniczona świadomość podczas marzeń sennych*, w: tegoż, *Granice świadomości. O rzeczywistości i doznawaniu świata*, przeł. A. D. Tauszyńska, Warszawa 1989, s. 127.

⁵⁴ Zob. tamże.

Rozdział II: Podróżując w stronę snu

Obrana droga zakłada pewien obszar do pokonania zarówno w formie materialnej przestrzeni, jak i nieuchwytnego czasu. Jeżeli u podstaw jej wyboru leży konkretny cel, to od początku posiada także jasno wytyczony kres. Rozpoczęcie wędrówki wymaga wówczas jedynie określenia specyfiki samego aktu podążania do celu. Fizyczna zmiana miejsca bowiem może okazać się także zmianą w obrębie psychicznego wnętrza. Tego rodzaju działanie jednak może dokonać się jedynie wówczas, gdy liniowość drogi zostanie przerwana, gdy zaistnieją wyraźne granice. W twórczości Ludmiły Marjańskiej, podjęcie podróży w stronę snu, dokonuje się nie jako przypadkowy akt działania, a posiadający głębokie podstawy czyn.

Rodzi się więc pytanie o charakter podjętej przez pisarkę podróży ku sferze onirycznej. Sferze, w której można płynnie się zanurzyć lub wręcz przeciwnie, najpierw należy odbyć swoisty rytuał przejścia, by dopiero wówczas móc pokonać pewne progi i nierówności, broniące do niej dostępu. Ponadto można zastanowić się, czy charakter owej podróży będzie miał wpływ na samo zgłębienie jej kresu? Po dotarciu bowiem do sennej przestrzeni może nastąpić całkowite zatracenie się w niej, co jednocześnie stanowić będzie wyraz nagrodzenia trudów dążenia. Lecz jeśli wędrówka okaże się zbyt łatwa, również i sen u jej kresu może zarysować się zaledwie jako chwilowy entuzjizm niewsparty na głębszych przeżyciach.

By odkryć ową prawdę należy najpierw wyznaczyć początek wędrówki, czyli poetyckie obszary skreślone w utworach z tomów wierszy *Zmrożone światło* oraz *Prześwit*. Następnie sprecyzować, pełnioną wobec nich, funkcję zagadnienia snu. Z pewnością przypisać można mu znaczenie swoistej kategorii przestrzeni, miejsca do którego należy dotrzeć. Jednak, by określić naturę przejścia do rozpatrywanej sfery onirycznej, nie wolno pominąć tego, jak potrafi ona oddziaływać na sam obszar ku niej prowadzący. W sennej atmosferze bowiem dokonuje się realizacja pragnień o trwaniu w owej rzeczywistości snu. Pragnienie nie stanowi jednak jeszcze świadomości spełnienia, a zaledwie pewien niejasny zamiar. Odnalezienia konsekwencji jego urzeczywistnienia należy szukać w *psyche* naznaczonej walorem przeżyć onirycznych.

Słoneczna smuga będzie niosła

*zerwany liść grążeli,
póki nie spłynie świat spod powiek
w kipiący pobrzęk skrzydeł pszczelich,
w samotność zielonego dna,
w ciemność topieli.*⁵⁵

Dno, jako element zarysowanego w wierszu pejzażu, wyznacza głębię i tym samym wertykalnie porządkuje układ przestrzeni⁵⁶. Dążenie ku dołowi dotyka zarówno jednostki w jej świadomym lub niezamierzonym działaniu, jak i całościowej wizji świata natury. Świata będącego odbiciem procesów zachodzących we wnętrzu pojedynczego bytu.

Wizja ta powołuje do życia obraz, na którym liść grążeli swobodnie unosi się na powierzchni wody. Roślina, która swe korzenie zanurza w głębi, a kwiat oraz liście prezentuje ponad taflą wodną, podobnie jak białe nenufary, skłania do interpretacji poszukującej w niej symbolu zgłębiania podświadomości⁵⁷. Ciemność topieli przesycona zieloną barwą dna, dryfujący po owym niepokojącym obszarze pojedynczy liść budują atmosferę zagubienia. Wodno-florystyczne wyobrażenie sygnalizuje zatem istniejącą w przeżyciach psychicznych sprzeczność⁵⁸. Stan ten wyraźnie uwydatnia zerwanie połączenia z jednym spośród trzech żywiołów, pomiędzy którymi wspólnym ogniwem jest grąziel. Powietrze, woda i ziemia to sfery dotykające poszczególnych części byliny, mianowicie liścia, łodygi oraz korzenia⁵⁹. Triada elementarnych żywiołów zostaje jednak rozbita, gdy w miejscu pomiędzy łodygą a korzeniem wkrada się pustka. Pragnienie podążenia w tę oniryczną, zupełnie różną od dotychczasowej, jakość życia, walczy z niepewnością zatracenia się w tym, co nieznane. Pejzaż z wodnym kwiatem w symbolice owego zejścia w sferę snu współgra z lękiem przed podjęciem drogi ku głębi, subtelnie pobrzmiewającym w obrazie oderwanego od swej łodygi, samotnego liścia grążeli.

Samotność sygnalizuje przedostatni wers liryku. Uczucie przenikające całość poetyckiego obrazu to klucz do zrozumienia sytuacji wewnętrznej. Nie chodzi tu

⁵⁵ L. Marjańska, *Obok siebie*, w: *też*, *Zmrozone światło*, Warszawa 1992, s. 12.

⁵⁶ Zob., K. Wądołny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana*, w: *też*, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 172.

⁵⁷ Zob., M. Podraza-Kwiatkowska, *Ekwiwalentyzacja symboliczna, czyli myślenie za pomocą obrazów*, w: *też*, *Symbolizm i symbolika poezji młodej polski*, Kraków 1994, s. 191.

⁵⁸ Zob., I. Sikora, *Poetycka semantyka kwiatów*, w: *tegoż*, *Młodopolska florystyka poetycka*, Wałbrzych 2007, s. 49.

⁵⁹ Zob., *tamże*, s. 48.

bowiem o osamotnienie wywołane brakiem kontaktu z innymi ludźmi, lecz o świadome dążenie do wyłącznego obcowania z sobą samym⁶⁰. Skoncentrowanie uwagi na świecie wewnętrznym to istotny moment na drodze coraz głębiej zapadającej się w sferę snu. Snu powoli zagarniającego pod swe panowanie kolejne fragmenty przestrzeni.

Nim jednak dokona się akt przejścia na stronę tej nowej rzeczywistości, następuje okres przygotowania naznaczony wahaniem, niepewnością, lękiem. Cisza i skupienie towarzyszą decyzji o rozpoczęciu wędrówki śladami prowadzącymi w ciemność.

Wśród ciszy, wśród przemilczeń

błyskają oczy wilcze.

Na śniegu ślady – czyje?

Co się w ciemności kryje?

Wilkołak? Szatan? Strach.

Na jawie. O świecie. W snach.

Kościelne odrzwia, jasność.

*Wilcze źrenice gasną.*⁶¹

Ślady pozostawione na śniegu to świadectwo czyjejś obecności. Sygnał, że ktoś przemierzał ów obszar. Słowa liryku nie sugerują, by miały to być ślady zatarte, których obraz trudno odczytać. Wręcz przeciwnie, przerażenie, które wzbudza, utwierdza w przekonaniu, iż są to ślady świeże. Odcisnięte w nietrwałej materii śniegu, stanowią wyraźny znak, iż powstały niedawno. Do kogo jednak należą? Tego nie sposób rozszyfrować, mimo iż kontury zjawiska nie uległy zatarciu. Zatem w niejasności, którą ze sobą niosą, kryje się tajemniczy sens. Ich obecność jest tak wyrazista, że pobudzenie świadomości do rozważań jest wręcz naturalną konsekwencją spotkania⁶², bowiem owe ślady należy rozważać w kategoriach tropu. Trop kryje w sobie pewną sugestię, mianowicie dyskretnie podsuwa myśl o poszukiwaniu tego, kto go pozostawił, podążeniu tą samą drogą po odcisniętych na śniegu śladach. Zatem ów ślad to

⁶⁰ Zob., J. Szczepański, *Obraz samego siebie*, w: tegoż, *Sprawy ludzkie*, Warszawa 1978, s. 20.

⁶¹ Zbiór *Prześwit* nie ma *explicite* paginacji, dlatego też wprowadzona numeracja została ujęta w nawias kwadratowy. L. Marjańska, *Wilcze źrenice*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [34].

⁶² Zob., B. Skarga, *Metafizyka obecności a metafizyka śladu*, w: tejże, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 53.

jednocześnie wezwanie, głos, który swą wizualną obecnością ponagla, by pójść w kierunku określonego celu⁶³.

W tym wypadku jednak udzielenie pozytywnej odpowiedzi na wezwanie nie jest łatwe, gdyż wiąże się z nim zgoda na uczestnictwo w rytuale. Okazuje się, iż przestrzeń, którą należałoby przemierzyć, nie zachowuje ciągłości. Pomiędzy miejscem usytuowanym na początku drogi, a tym położonym u jej kresu, znajduje się granica. W rozważanym liryku jej obecność jest jeszcze zaledwie niewyraźną sugestią ukrytą w szóstym wersie utworu. Jawa, świt i sen to słowa kreślące ów wers. Dwa spośród nich pozostają wobec siebie w opozycji. Jawa i sen, życie rozgrywające w świetle dnia oraz tajemny świat budzący się dopiero po zmroku. Natomiast trzeci wyraz skupia swe znaczenie w obrazie przejścia pomiędzy zasygnalizowanymi przestrzeniami snu i jawy. Świt, czas przebudzenia, moment opuszczenia krainy sennych marzeń a zarazem spojrzenia w obraz dnia przesłonięty jeszcze nieuchwytną materią nocnych wizji.

Zatem z pozoru niewinna wędrówka po śladach pociąga za sobą ogromne konsekwencje. Przekroczenie granicy nieuchronnie łączy się z przeżyciem wewnętrznej przemiany. By natomiast mogła się ona dokonać w pełni i w pełni powinien być spełniony rytuał przejścia.

Pierwszy etap owego obrzędu wyznacza okres rozłąki, odosobnienia⁶⁴. W tym wypadku odosobnienie równoznaczne jest z gestem skierowanym w stronę własnego wnętrza, z próbą wsłuchania się w jego głos.

*Jeszcze głos, jeszcze stopy ślad –
i zawilec na zboczu wąwozu.
Pamięć jak północny wiatr.
Świst wilgi. Druty obozu.
Żyć. Trwać mimo wszystko.
W powietrzu. W nucie. W listku.
Trwać. Być córką i matką.
Iść razem Drogą Mleczną.
Sens odnaleźć w przypadku.
Zjednoczyć się na wieczność.*⁶⁵

⁶³ Zob., tamże, s. 30.

⁶⁴ Zob., J. Maisonneuve, *Obrzędy przejścia i inicjacji*, w: tegoż, *Rytuały dawne i współczesne*, przeł. M. Mroczek, Gdańsk 1995, s. 30-31.

Zobrazowany w wierszu ślad stopy odsyła do krainy przeszłości, tym razem więc wskazuje kierunek przeciwny. Ponadto wyraźnie zarysowuje swe istnienie w kategoriach znaku tego, co już się wydarzyło, co przeminęło⁶⁶. Ślad wpisany jest również w tytuł przywołanego liryku. Odczytany przez pryzmat fenomenu czasu przeszłego prowadzi ku wyjątkowemu wrażeniu. Całość życiowego doświadczenia zamyka się na przestrzeni jednej chwili. Momentałość owego przeżycia uwypukla obraz przywołanych gestów, które zastygły w pamięci w postaci krótkotrwałych aktów działania. Głos, świst wilgi, pozostawiony ślad stopy, zatem niepozorne drobiny dawnego życia budują obrazy pamięci. Natomiast przypisanie jej cech północnego wiatru pogłębia znaczenia związane z ruchem, szybkością.

Zwrócić należy uwagę, iż nawet kwiaty przywołane w drugim wersie utworu wpisują się w ową symbolikę momentałości. Nazwa rodzajowa zawilca mianowicie *anemone* wywodzi z greckiego słowa *anemos* oznaczającego wiatr. Geneza jej prawdopodobnie nawiązuje do łatwości, z którą kwiaty te gubią płatki, przy jego każdym silniejszym podmuchu⁶⁷. Ulotność, będącą istotą owego zjawiska, przenika całość doświadczenia chwili przeszłej usytuowanej w chwili obecnej. Zatem ślad inicjuje wędrówkę myśli ku przeszłości, lecz jako element przynależny jednocześnie do teraźniejszości, nie może pozostać obojętny na jej kształt. Akt spotkania fenomenowi otwierającego się na różne obszary czasu musi w jakiś sposób wpłynąć na obecne istnienie. Odmienić bieg dotychczasowego życia⁶⁸. Krystalizuje się zatem charakter podjętej przez Ludmiłę Marjańską drogi, prowadzącej ku fenomenowi snu. Znaczenie powyższych aktów działania jest ogromne dla istoty rozpatrywanej wędrówki.

Chwilowe odcięcie się od codzienności bytu w celu podróży pamięci do obrazów skrywanych we własnym wnętrzu to pierwszy krok ku spełnieniu rytuału przejścia. Chwila odsunięcia od teraźniejszości przynosi ze sobą ogromne zmiany w pojmowaniu rzeczywistości przez jednostkę. To, co dotąd było rozbite, ulega zjednoczeniu. Lęk, cechujący dotychczasowe trwanie, przestaje istnieć, gdyż nie rodzi go już myśl o nieuchronnej sile przemijania. Jej miejsce zajmuje poczucie nieskończonej obecności. Idea wieczności bowiem zawiera ziarno harmonii i spokoju. Etap przygotowania do zasadniczej części rytuału został zakończony. Pozostaje jedynie

⁶⁵ L. Marjańska, *Ślad*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 35.

⁶⁶ Zob., B. Skarga, *Metafizyka obecności a metafizyka śladu*, w: tejże, dz. cyt., s. 29.

⁶⁷ Zob., M. Rejewski, *Anemone*, w: tegoż, *Pochodzenie łacińskich nazw roślin polskich. Przewodnik botaniczny*, Warszawa 1996, s. 24.

⁶⁸ Zob., B. Skarga, *Metafizyka obecności a metafizyka śladu*, w: tejże, dz. cyt., s. 53.

czekać do momentu, aż w ciszy odezwie się głos. Głos będący wezwaniem do dalszej drogi.

*„Pójdź” woła sówka z ciemności i ciszy.
Jaki tu spokój. Drzewa w ciemność wrosły.
Nic prócz wołania pójdźki,
która nas wzywa w swoją białą noc
tak ciepło, tak łagodnie,
że strach zamyka wielkie sówie oczy
na głębokość szczeliny, którą czas przekroczyć.
Nad tą przepaścią przeniosą nas skrzydła
puszystej pójdźki, nocnego anioła,
co świeci księżycowym promykiem.
To tylko zmiana materii i bytu.
Chłód jest odbiciem bieli, nieruchomość
zapowiedzią spokoju.
„Pójdź” woła sówka.*

*Idziemy w ciszę, w ciemność,
w spokój Wielkiej Nocy.⁶⁹*

Głos dobiegający ze sfery ciemności nie budzi trwogi, jak pisze bowiem Iwona Smolka nieznane zostało oswojone, zaakceptowane. Obcość stała się jednym z filarów istnienia⁷⁰.

W twórczości autorki *Prześwitu* czas, który wypełnił życie, przynosząc świadomość potęgi przemijania bądź momentalnego błysku wspomnień, został zamknięty w psychicznym odczuciu spokoju. Objął byt jako zjawisko pozbawione już inności. Podążenie w stronę skąd dochodzi wołanie sówki to możliwość poznania nowego obszaru w ciszy, którą daje dojrzałość i mądrość kolejnego kroku⁷¹. Kroku skierowanego w przestrzeń nasyconą spokojem, tam dokąd prowadzi głos nocnego ptaka unikającego światła dnia. Ciemność, długa noc i śmierć to symbole wpisane

⁶⁹ L. Marjańska, *Ptak Pallas Ateny*, w: tejsze, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 10.

⁷⁰ Zob., I. Smolka, *Światło nad wodami*, w: tejsze, *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997, s. 53.

⁷¹ Zob., tamże, s. 53.

w jego samotne trwanie na uboczu⁷². Zwłaszcza myśl o zakończeniu życia rysuje się nad wyraz sugestywnie w świetle dokonanego wyboru, gdyż spośród wielu gatunków sów rolę przewodnika przyjmuje pójdzka. Zatem ta, która w kulturze ludowej uchodzi za ptaka przepowiadającego śmierć. Ta, której przenikliwy głos wprost utożsamia się z wezwaniem do grobu⁷³. Lecz zmiana materii i bytu, zanurzona w atmosferze chłodu i nieruchomości, to nie tylko akt przysługujący tym, którzy rozstali się już ze światem. Musi istnieć możliwość doświadczenia spokoju wielkiej nocy nim trwanie pośród życia dobiegnie końca. Ptak bogini mądrości, widząc w ciemnościach, dostrzega to, co dla innych zakryte. Światło księżyca odbite refleksem w jego oczach objawia się w tajemnicy⁷⁴, skrytej wiedzy, którą jest mu dane posiadać. Odpowiedź na wezwanie to dostąpienie zaszczytu poznania owych tajemnych treści.

*Po żniwach już, po zbiorach,
stoją puste ścierniska.
Płynie samotna łyska
po przydymionym szkle jeziora.*

*Niebo się schyla łagodnie,
chmurami otula ziemię.
Czas jak natura oniemieć,
snu nauczyć się od niej.*

*Czas z zimą się pogodzić.
Łabędź odleci na północ –
bez nas popłynie czółno
po wiosennej wodzie.⁷⁵*

Głos sowy, zatem głos usytuowany po stronie świata przyrody, wyznacza drogę ku temu, co dotąd nieodkryte dla świadomości. Drogę zmierzającą do przekroczenia granicy teraźniejszości wyrażonej w postaci przepaści a jednocześnie niekoniecznie osiągalnej poprzez śmierć, mimo iż widmowy obraz pustych ściernisk, przydymionej

⁷² Zob., W. Kopaliński, Sowa, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 399.

⁷³ Zob., J. Sokołowski, *Rodzaj: Athene Boie*, w: tegoż, *Ptaki ziem polskich*, t.2, Warszawa 1972, s. 33.

⁷⁴ Zob., W. Kopaliński, Sowa, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 399.

⁷⁵ L. Marjańska, *Jezioro*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 9.

tafli jeziora, a także czołna podążającego w nieokreślonym kierunku przywodzi na myśl wizję barki Charona wypełnionej duszami zmarłych⁷⁶. Podkreślić należy jednak, iż jej obecność wyznacza wyraźny charakter drogi prowadzącej do sfery snu. Oniryczna wędrówka, wspierając się na fundamencie eschatologicznym, eksponuje treści trudne, potęgując tym samym wartość podjętej podróży.

Przyjrzyjmy się zatem którądy prowadzi ścieżka do snu. Miejsce we wspomnianej łodzi nie zostało zajęte. Obecność śmierci jedynie przez moment wkradła się do świata natury, bowiem to właśnie ów przyrodniczy świat wskazuje drogę poznania niełączącą się z ostatecznym kresem istnienia, mimo że przywołana w utworze zima to pora ciemności, stanowiąca ostatnią fazę cyklu natury. Jednak pamiętać należy, iż zimowy czas przygotowuje nasiona do wykiełkowania na wiosnę⁷⁷. Czy ów aspekt przekłada się na sytuację „ja” onirycznego? Sugeruje zanurzenie się w chwili odpoczynku nim nastanie czas wiosny? Wówczas należałoby świadomie stłumić działanie układu oddechowego i zapaść w stan zimowego snu. Stan będący odrębnym zjawiskiem od zwykłego snu nocnego, lecz zarazem zdradzający wspólne elementy z sytuacją zneruchomienia i braku świadomości, w którym przychodzi spędzić jednostce ludzkiej zimną i ciemną noc. Dla fauny to system obronny, ucieczka przed niebezpiecznym okresem mrozu⁷⁸. Zatem sposób na przeczekanie niesprzyjającego momentu. Dla tego, komu nie było dane wsiąść do samotnej łodzi nie jest to jednak chwilowy postój na drodze do wiosny. To owa łódź odpłynie po wiosennej wodzie.

Co więc oznacza zainspirowane naturą pozostanie we śnie, istnienie pozbawione pierwiastka śmierci, ale i pierwiastka wiosennego przebudzenia i rozkwitu? To świadoma zgoda na podjęcie zupełnie innego rodzaju bytowania zakładającego pojednanie z przemijaniem a jednocześnie otwierającego perspektywę harmonijnego trwania tego, co duchowe i materialne, tego, co zatopione w przeszłości i naznaczone przyszłością. Tym razem nie racjonalna świadomość, a intuicyjne odczuwanie pozwala odkryć wiedzę o tym⁷⁹, że:

⁷⁶ Zob., G. Bachelard, *Kompleks Charona i kompleks Ofelii*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetyckie*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 146.

⁷⁷ Zob., N. Stanca, *Door into the Dark. Images of Darkness and Light in Seamus Heaney's Writings*, „Annals of Ovidius University Constanta-Philology” 2008, nr 19, s. 107.

⁷⁸ Zob. A. Borbély, *Sen u zwierząt*, w: tegoż, *Tajemnice snu*, przeł. W. i M. Szelenbergerowie, Warszawa 1990, s. 113-144.

⁷⁹ Zob., I. Smolka, *Światło nad wodami*, w: tejże, *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997, s. 53.

*Tylko cienka ściana ciała dzieli
niewiadome od wiadomego.
Krzak tarniny w przedwiosennej bieli
od śniegu.
(...)
To, co było, i to, co będzie,
co w powietrzu i co nad ziemią –
tylko cienką ścianą przedzielone,
ledwo różni się, o mały włos,
na którym - ⁸⁰*

Powyższy utwór obrazuje szczególny etap podjętej drogi onirycznej. Uchwycony został moment zawieszenia, chwila tuż przed przekroczeniem granicy, która dla rytualnego charakteru podróży ma szczególny status. Spełnienie rytuału jednoznaczne jest z porzuceniem owej sfery pomiędzy. To zarazem zmierzenie się z konsekwencjami podjętego kroku.

Te charakterystyczne dla twórczości Ludmiły Marjańskiej sytuacje graniczne to pewnego rodzaju przejścia, które stwarza zarówno czas, jak i przestrzeń, lawirujące pomiędzy sferą snu i jawy. Leszek Żuliński podkreśla w swym artykule, iż poetka wciąż raniona jest owymi przejściami trudnymi niczym prześwit, czyli zjawisko przynależne zarówno do obszaru światła, jak i ciemności⁸¹. Wydaje się jednak, że nietypowe istnienie, wpisane w miejsca będące stykiem dwóch odmiennych sfer bytu, nie jest stanem jednorazowym. To proces. Zatem rany naznaczające los jednostki, o których wspomina badacz, nie każdą chwilę przesycają takim samym bólem. Im bardziej zagłębiając się w obszar pomiędzy, im usilniej starając się wybrać jedną z przygranicznych stron, tym towarzyszące temu cierpienie może narastać, ale i paradoksalnie stawać się bardziej oswojone, akceptowalne.

Podobnie jak w przypadku obcości, którą rozbudziło poczucie wędrowki w nieznane, tak i tu negatywne odczucie poddaje się w końcu sile wewnętrznej harmonii. Świat ludzki miesza się ze światem przyrody, a rola mistrza wtajemniczenia przypada naturze, bowiem to właśnie z jej przestrzeni pochodził głos przewodnika, ale i w jej przestrzeni objawia się pierwszy wyrażnie nazwany przez pisarkę prześwit.

⁸⁰ L. Marjańska, *Po tej stronie*, w: *też*, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [44].

⁸¹ Zob., L. Żuliński, *Czasami śni się miłość*. „Wiadomości kulturalne” 1995, nr 32, s. 21.

*W rudo zielonym lesie
fioletowy prześwit.
To brzozy w czas Adwentu
w chustach oczekiwania.*⁸²

W epigramatycznym utworze rysuje się wolna przestrzeń pośród drzew odsłaniająca widok o zabarwieniu fioletu. Fioletu przynależnego światłu sączącemu się poprzez otwór w ścianie lasu bądź brzozom ukazanym w pokornym geście oczekiwania. Obraz zamknięty został w barwie powstałej ze zmieszania błękitu i czerwieni. Błękitu skrywającego w sobie idee oczyszczonej duchowości oraz czerwieni przepełnionej ziemską witalnością. Połączenie zatem realizuje się w równowadze zawartej między niebem a ziemią, duchem a zmysłami⁸³. Znacząca jedność wypływająca z symboliki koloru fioletowego nadal podkreśla granice, trwanie zawieszone w akcie pomiędzy. Dotarcie do miejsca granicznego nie implikuje jednak negatywnych odczuć. Przynieść może je dopiero gest przekroczenia linii wyznaczającej dwa różne obszary oraz konsekwencje, które będzie należało ponieść po spełnionym akcie. Pisarka kreśli zmagania z podjęciem decyzji opowiadającej się po stronie jawy lub snu, wycofania bądź śmiałego podążenia na przód, bytu onirycznego lub bytu rzeczywistego. To właśnie prześwit przyczynia się, jak pisze Barbara Koc, do metafizycznego rozwiązania snu, jawy. Jednak nie ten objawiony w przyrodzie, oczywisty i łatwo uchwytany dla ludzkiego oka, lecz ten wywodzący się z przestrzeni życia człowieka⁸⁴. By go w pełni doświadczyć granica musi pozostać jednoznacznie przekroczona.

*Zawsze pomiędzy! Między dniem i nocą,
światłem i cieniem, duszą i ciałem
zawieszone na nitce nietrwalej
chwile jak ćmy trzepocą.
(...)
Między pewnością a zwątpieniem*

⁸² L. Marjańska, ***[*W rudo zielonym lesie*], w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [41].

⁸³ Zob., D. Forster Osb, *Barwy*, w: tejże, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 122.

⁸⁴ Zob., B. Koc, *Nieprzeplacony dar życia*. „Odra” 1995, nr 9, s. 105.

przechodzisz przez letejskie wody,
w których pogrzeby i porody
toną świetlistym cieniem.⁸⁵

Manfred Lurker w swym szkicu *Spotkanie ze śmiercią* wyraża pogląd, iż rzeki stanowią obraz granicy i ziemi niczyjej⁸⁶. Zatem materia wiersza utkana z dramatycznego splotu rozmaitych przeciwieństw u swego źródła kładzie gest rozwiązania owego zawieszenia w obszarze antynomii. Wyjście prowadzi ku rytualnemu aktowi przekroczenia granicy, złożonej w letejskich wodach, toteż stąpić należy do sfery Hadesu, by mógł się on dokonać. Tu jednak nie czeka łódź, którą Charon przewiezie dusze zmarłych na drugi brzeg⁸⁷. Przedział między dwoma obszarami bytu nie urzeczywistnia się w postaci Styksu, lecz Lete. To jeszcze nie jest droga śmierci, mimo iż świat, złożony w ramach twórczości autorki *Zmrożonego światła*, zdaje się być wpisany w reguły eschatologii⁸⁸, na razie jedynie dyskretnie wyłaniające się spoza znaczenia słów liryków. Rzeka Lete kryje w sobie wody zapomnienia. Zapomnienia, czyli zagubienia tego, co dotychczas doświadczone, poznane. Pamięć pozbawiona wypełniających ją dotąd wspomnień przechodzi przez obrzęd oczyszczenia, przygotowania do podjęcia zupełnie innego sposobu trwania.

Światło i mrok zagłębiają się w płynnej substancji granicy, tym samym otwierając przestrzeń wspartą na wyrazistej konstrukcji życia i śmierci. Świetlisty cień jest pryzmatem, przez który przedostaje się wzrok poetki. W liryku wyraz malarskiej wizji materializuje się w obrazie świetlistości. Świetlistość jest bowiem tym, co błyszczy, połyskuje. I tym, co stanowi zarazem fundament sygnalizowanego już wcześniej wyjątkowego działania percepcji wzrokowej w utworach Ludmiły Marjańskiej, gdyż to, co jaśnieje, lśni nie pozwala zatrzymać oczu na konturze, wyraźnym zarysie⁸⁹. Zatem źródło rozmytego krajobrazu leży w pierwiastku onirycznym, który stanowi jego fundament. Należy zwrócić się do słów wiersza zatytułowanego *Wszystko czego nie da się wypowiedzieć*.

⁸⁵ L. Marjańska, *Wątpliwości*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 27.

⁸⁶ Zob. M. Lurker, *Spotkanie ze śmiercią*, w: tegoż, *Przesłanie symboli. W mitach kulturach i religiach*, przeł. R., Wojnarowski, Kraków 1994, s. 320.

⁸⁷ Zob., W. Kopaliński, *Rzeka*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 368.

⁸⁸ Zob., L. Żuliński, *Czasami śni się miłość*. „Wiadomości kulturalne” 1995, nr 32, s. 21.

⁸⁹ Zob., R. Arnhem, *Światło*, w: tegoż, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978., s. 328.

Zachód słońca codziennie inny:

melon rozcięty na pół

z pestką żółci –

okrągły czerwony balon

tonący wbrew logice –

niepełny owoc pomarańczy

odkrojony górą przez mgłę –

pulsująca kula blasku.

Barwy nieba od popielatej

do granatowej.

Biel i czerń we wszystkich

odcieniach srebra.

Nadchodząca noc.

(...)

To wszystko, czego nie da się wypowiedzieć,

co wymyka się, odpływa, gaśnie,

zatraca formę, gubi kształt –

to wszystko

uwiera pod powieką ziarnkiem piasku,

pęcznieje, rośnie, wypełnia cię całego

jak dłoń spuchnięta ciasną rękawiczkę.⁹⁰

Świetlista kula zachodzącego słońca jest źródłem zmienności barw. Kolory nieba swobodnie przekraczają swe granice, objawiając się w półtonach przygaszonych mgłą. Biel i czerń istnienie objawiają w całej gamie odcieni srebra. Kolory wyrażają wewnętrzne życie, zarówno natury jak i człowieka⁹¹. Rozmyte kształty, przymglone odcienie krajobrazu tworzą obserwowany pejzaż. Lecz owa obserwacja wbrew pozorom nie dokonuje się w skupionym wzroku widza. Nie otwarte oczy, a zamknięte powieki wyznaczają jej obszar. Świat wibrujących barw, niewyraźnych konturów odzwierciedla senne wnętrze wpisane w ludzki byt. Wnętrze rozedrgane odcieniami kolorów, zmienne

⁹⁰ L. Marjańska, *Wszystko, czego nie da się wypowiedzieć*, w: *też*, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [6].

⁹¹ Zob., A. Rossa, *Ziemia i niebo, czyli impresjonistyczna kategoria przestrzeni*, w: *też*, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003, s. 275.

a zatem i niełatwe do oswojenia. Przynoszące ból, gdy podejmie się próbę zdomowienia w jego sferze.

*Tylko tyle, że jesteś. Aż tyle.
Że cię można widzieć. Twoje oczy.
Bliskość. Ciepło. A wszystko na chwilę.
Zanim zbudzi mnie głębokość nocy.
Zwykłość tego, co mogło być z nami:
list, że żyjesz, spotkanie, spojrzenie,
to, że mogę mówić do ciebie,
że przez moment jesteśmy sami.
Tylko tyle. Aż tyle. Ukląkłeś
i na piasku układasz podłogę.
W moim domu. W naszym domu. W domu.
Drzwi zamknięte i wejść nie mogę.
Czy już nikt, nic nie może pomóc?
Ta podłoga, piach, żółte deski?
I w gęstej, głębokiej nocy
prześwit. Przejście tam.
Blask niebieski.⁹²*

Barbara Koc podkreśla, iż prześwit objawiony w przestrzeni życia człowieka to o wiele trudniejszy i dotkliwszy przełom, niż ten ofiarowany mu przez przyrodę⁹³. Ciemność, sygnalizowana poprzez obraz nocy gęstej i głębokiej, funkcjonuje niczym nieprzenikniona materia osaczająca jednostkę. Owa senna przestrzeń, stanowiąca kres wędrówki, nie do końca pozwala się oswoić, mimo iż rysujące się w wierszu wspomnienie o domu mogłoby implikować poczucie przynależności do miejsca. Obszaru, w którym dokonuje się spotkanie. Spotkanie momentalnie zmieniające postrzeganie domu jako wyłącznie własnego obszaru, gdyż ktoś już w jego obrębie przebywa. Czy jest to zatem wspólny dom? Wydaje się, że jednak nie. Samotne słowo „dom”, pozostawione na skraju wersu, obrazuje wizję symbolu nie do końca

⁹² L. Marjańska, *Prześwit*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [54].

⁹³ Zob., B. Koc, *Nieprzeplacony dar życia*, „Odra” 1995, nr 9, s. 105.

wypełnionego, zawieszonego gdzieś w próżni pustych znaczeń o bezpiecznym schronieniu.

Pomimo że bliskość, znajomy gest, ciepło budują atmosferę realnego trwania, nie sposób pozbyć się wrażenia ułudnej niedostępności, jak określa to Barbara Koc. Pierwiastek rozpadu intensywnie przenika ten misternie utkany z nocnych marzeń świat. Podłoga, piach, żółte deski w sennej symbolice określają jednoznacznie towarzyszącą wciąż poetce więź ze śmiercią⁹⁴. Przejście tam, zanurzone w niebieskim blasku, potęguje przecucie kresu życia, lecz nie ów prześwit stanowił cel wędrówki, a zadomowienie w sferze onirycznej. Tu jednak pojawiają się zamknięte drzwi. To one oraz pytanie o pomoc składają się na wizerunek bólu przekazany w cichej łagodności towarzyszącej kolejnym działaniom⁹⁵. Wiara w senne istnienie nie okazała się na tyle silna, by utożsamić swe życie z jego regułami. Obraz snu wydaje się być przesycony obcością. Może więc owo odczucie oddalenia materializuje się w wizji zatrzaśniętych drzwi?

Przejście na stronę odmienną, oniryczną jakości trwania już się dokonało. Jednakże kreacja eterycznego świata snu wymaga nieustannego powoływania go do istnienia za pośrednictwem wewnętrznych myśli i odczuć a nie jednokrotnego, materialnego aktu. Dopóki to nie nastąpi powroty do rzeczywistości będą bolesne i trudne. Wielokrotne przekraczanie tej samej granicy przysparzać będzie dalszych ran. Potrzeba zatem głębokiej wiary. Swoistego zawierzenia snieniu. Może skrywać je tytuł liryku pochodzącego z tomu *Zmrozone światło*, mianowicie *Noli me tangere*.

*Żółty kwiat śpioszka zamyka przed nocą
swoje wnętrze.*

*Czy też śni o tym, czego mu nie wolno?
Czy we śnie znów się otwiera na słońce?
Może odbywa wędrówkę mozolną
ku szczytom kwietnych ambicji,
staje się różą?*

*Czy przebudzenie boli śpioszka,
kiedy pyta błękitny oset,
która godzina, i stwierdza,*

⁹⁴ Zob., tamże, s. 105.

⁹⁵ Zob., L. Żuliński, *Czasami śni się miłość*. „Wiadomości kulturalne” 1995, nr 32, s. 21.

*że nadal mieszka wśród bylin i lątek,
że nie zmieniał postaci
śnić tak dotykalnie,
iż dotąd czuje ciernie na lodydze.*

*Dzień jest dla prawdy,
A noc dla przywidzeń.⁹⁶*

Słowa wyznaczające nazwę utworu, a także wspomniana barwa kwiatu, sugerują iż chodzi tu o roślinę porastającą często cieniste miejsca liściastych oraz iglastych lasów, czyli niecierpek pospolity⁹⁷. Właśnie ten gatunek o żółtych kielichach obdarzony został łacińską nazwą *Impatiens noli – tangere*. *Impatiens* tłumaczone jako drażliwy, niecierpliwy charakteryzuje zjawisko pękających za łada dotknięciem owoców⁹⁸. Również i drugi człon swe znaczenie wiąże ze wspomnianą cechą byliny, gdyż łacińskie złożenie tłumaczy się jako *nolo – nie chcę* i *tango – dotykam*⁹⁹. Jednak zdanie określające tytuł liryku w swej symbolice sięga o wiele głębiej, poza powierzchowną warstwę interpretacji budującą wyłącznie więź z łacińską nazwą kwiatu, która określa jego indywidualne własności.

Noli me tangere to słowa, które w *Ewangelii według św. Jana* wypowiedział Jezus do Marii Magdaleny po swym zmartwychwstaniu. Ich tłumaczenie brzmi: *Nie dotykaj mnie lub nie zatrzymuj mnie*. Należałoby zatem przyjrzeć się owej biblijnej scenie zobrazowanej przez świętego Jana.

Maria Magdalena natomiast stała przed grobem płacząc. A kiedy [tak] płakała nachyliła się do grobu i ujrzała dwóch aniołów w bieli, siedzących tam, gdzie leżało ciało Jezusa – jednego w miejscu głowy, drugiego w miejscu nóg. I rzekł do niej: « Niewiasto, czemu płaczesz? » odpowiedziała im: « Zabrano Pana mego i nie wiem, gdzie Go położono ». Gdy to powiedziała, odwróciła się i ujrzała stojącego Jezusa, ale nie wiedziała, że to Jezus. Rzekł do niej Jezus: « Niewiasto, czemu płaczesz? Kogo szukasz? » Ona zaś sądząc, że to jest ogrodnik, powiedziała do Niego: « Panie, jeśli ty

⁹⁶ L. Marjańska, *Noli me tangere*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 30.

⁹⁷ Zob., S. Macoboy, *Impatiens Niecierpek*, w: tegoż, *Kwiaty. Ilustrowana encyklopedia*, przeł. M. Mikułowski, Warszawa 1993, s. 212-213.

⁹⁸ Zob., M. Rejewski, *Impatiens*, w: tegoż, *Pochodzenie łacińskich nazw roślin polskich. Przewodnik botaniczny*, Warszawa 1996, s. 88.

⁹⁹ Zob., M. Rejewski, *Noli-tangere*, w: tegoż, dz. cyt., s. 113.

Go przeniosłeś, powiedz mi, gdzie Go położyłeś, a ja Go wezmę ». Jezus rzekł do niej: « Mario! » A ona obróciwszy się powiedziała do Niego po hebrajsku: « Rabbuni », to znaczy: Nauczycielu! Rzekł do niej Jezus: « Nie zatrzymuj Mnie, jeszcze bowiem nie wstąpiłem do Ojca. Natomiast udaj się do moich braci i powiedz im: « Wstępuję do Ojca mego i Ojca waszego oraz do Boga mego i Boga waszego »¹⁰⁰.

Spojrzenie na utwór poprzez pryzmat owej sceny, ku której czytelnika kierują słowa zawarte w tytule, może nadać nowy odcień znaczeniu wpisanemu w puentę liryku. Puentę stanowiąca przeważający ton w wymowie wiersza podkreślającej jedynie złudne oblicze snu. Katarzyna Mokry zwraca uwagę w swej interpretacji rozpatrywanego wydarzenia z *Nowego Testamentu*, iż jedynie Maria Magdalena, mimo że nie zdołała rozpoznać Jezusa po rysach jego twarzy, nie dzieliła z nim posiłku, a nawet nie było jej dane dotknąć go, to w wyniku czysto myślowej obserwacji, zainspirowanej pojedynczym słowem, jej imieniem, przyjęła to, co nie możliwe do przyjęcia, co jawi się jako coś niewiarygodnego¹⁰¹.

Czy pomiędzy powyższą interpretacją ewangelicznego gestu a poetyckim obrazem życia kwiatu istnieje harmonijna odpowiedniość? Zobrazowana roślina, przypisany jej sen przeżywa tak dotykalnie, iż niemal odczuwa fizyczne zmiany na swym ciełe. To jednak tylko przywidzenia, ułuda zesłana przez noc. *Noli - tangere* wyrażające zatem nazwę kwiatu uwydatniłoby kruchość snienia. Nietrwałość wpisana w ów wyjątkowy stan trwania znikający za jednym dotknięciem przebudzenia.

Zatem interpretacja łacińskiego wyrażenia sięgająca do biblijnych korzeni oraz ta uwydatniająca biologiczne cechy kwiatu zarysowaną w liryku sytuację przedstawia w dwóch odmiennych spojrzeniach. Należy więc zwrócić uwagę, iż już sama forma tytułu wiersza może zakładać pewną grę znaczeń skłaniającą do refleksji nad dwuwersową puentą. Nasuwa się pytanie, czy wiara w akt zadomowienia się w obszarze snu nie jest wewnętrznym pragnieniem, choć na razie niemożliwym do spełnienia? Skoro podążenie za głosem sowy stanowi już dokonany fakt, zaproszenie w głąb nocnej rzeczywistości zostało przyjęte zgodą na uczestnictwo w swoistym rytuale przejścia. Zatem czerpiąc z biblijnej historii zawierzenia w niewiarygodne należy

¹⁰⁰ *Ewangelia według św. Jana*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z jęz. oryg., oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. 3 poprawione, Poznań, Warszawa 1980, s. 1240.

¹⁰¹ Zob., K. Mokry, *Nie zatrzymuj mnie* [online]. *Opoka. Laboratorium Wiary i Kultury*, 2011 [dostęp: 2012-04-06]. Dostępny w World Wide Web.

przyjąć, że pod warstwą ostatnich słów liryku kryje się dążenie, by myśl pozwoliła dostrzec to, co ulotne, niewyobrażalne i tym samym zawierzyć realności jego istnienia.

Esencja twórczości Ludmiły Marjańskiej, oscylująca wciąż pomiędzy nocą a dniem i zarazem zogniskowana na zjawisku prześwitu, jak pisze Joanna Zdun, to smuga światła padająca zza uchylonej kurtyny nieznanego¹⁰². Nieznanego, które budzi lęk, ale i roznieca nadzieję. Zapowiada nowy los. Toteż przesycona ciągłym jeszcze niepokojem poetka zawiera owej przestrzeni. Niepewnym krokiem wkracza na ścieżkę naznaczoną wspomnianym zjawiskiem prześwitu, które swą istotę kryje w rytualnym geście przekroczenia granicy. Wędrując poprzez światło przenikające mrok, nieprzerwanie rozważa granice antynomii, oddzielając senne trwanie od realnego obszaru i eschatologicznych wizji, z pełną świadomością symbiozy owych stanów życia. Stanów, których tak wyraźne odczuwanie zawdzięcza charcterowi podjętej drogi. Nie przyszło jej przemierzać łatwej ścieżki, a trakt pełen załamań i uskoków, którego jedyny sposób pokonania stanowi uczestnictwo w rytuale przejścia.

Charakter podjętej drogi, mianowicie towarzyszące jej przebyciu trudności, którym musiała sprostać, zaowocowały świadomością wartości celu rysującego się na końcu podróży. Przyniosły zarazem uzmysłowienie tego, co można utracić. Być może stąd właśnie przyjęcie, na pewnym etapie wędrówki, pozycji „pomiędzy”, stanu, o którym Piotr Kowalski pisze, iż:

*(...) to tyle, co nie być skazanym na krępujące rozstrzygnięcia przypisane do opuszczonego miejsca i posiadanego w nim statusu, to wciąż jeszcze nie posiadać właściwości, jakie być może czekają u kresu podróży.*¹⁰³

Pisarka osiągnęła oniryczny kres podróży, przekroczyła granicę opuszczając w ten sposób ową sferę pomiędzy. Bynajmniej nie udało się jej uciec przed stanem niepewności. Stąd przebudzenie ze snu, lecz, co należy podkreślić, przebudzenie naznaczone konsekwencjami podjętego aktu, którego nie da się już cofnąć.

¹⁰² Zob., J. Zdun, *Pomiędzy*. „Literatura” 1996, nr 5, s. 58.

¹⁰³ P. Kowalski, *Droga: figura wolności i miejsce spełnionych koszmarów*, w: tegoż, *Odyseje nasze były jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wrocław 2002, s. 158.

Rozdział III: Język snu jako narzędzie poznania

Poza doświadczeniem dnia codziennego, poza świadomością istnienia w namacalnej rzeczywistości rozciąga się obszar nieuchwytny dla zmysłów. Odmienny świat funkcjonujący według własnych praw. To przestrzeń snów. Snów, które Zenon Waldemar Dudek przyrównuje do świętych ksiąg, wprowadzających człowieka w sferę żywego, indywidualnego, jak i zbiorowego mitu¹⁰⁴. Ów odmienny stan umysłu, otwierający drogę ku mitycznej przestrzeni doznań ludzkich, stanowi obszar interpretacji, która zmierza ku poznaniu jego natury, a tym samym nakreśleniu tego, co może wyrazić o osobowości człowieka. Człowieka widzianego poprzez to, co odrębne i niezbadane w opozycji do tego, co racjonalne i bliskie.

Istotną stanowią zatem, złożoną w tomie wierszy Ludmiły Marjańskiej *Prześwit*, wizja jednostki ludzkiej ukazana poprzez język sfery snu, przy jednoczesnym zaakcentowaniu wszechobecnej bliskości jawy. Zakładając, że owa oniryczna dziedzina w pewien sposób odsłania naturę człowieka, jego skryte lęki i pragnienia, należy zadać pytanie, w czym mieści się specyfika, charakter języka snu jako narzędzia mogącego ujawnić nieświadome podłoże owych pragnień i lęków? Czy forma przekazu, jaką posługuje się sen, pozwala dotrzeć do najgłębszych podstaw ludzkiego bytu?

Rozważenie powyższego zagadnienia należy rozpocząć od wyraźnego nakreślenia specyfiki oscylacji pomiędzy namacalnym obszarem jawy a ulotnym terytorium snu.

*To już świt. Niebo bieleje
i kos budzi się z krótkiego snu.
Skrzeczy sroka naśladując słowika,
nieudolna poetka poranka.
I ze snu wstaje rzeczywistość
osaczając tysiącem głosów.
Jeszcze nie brzmią tak czysto jak w dzień:
pomrukują, szepcą, syczą, drżą
w tej przestrzeni pomiędzy,
w szczelinie*

¹⁰⁴ Zob., Z.W. Dudek, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: O. Vedfelt, *Wymiary snów. Istota, funkcje i znaczenie marzeń sennych*, przeł. P. Biling, Warszawa 1998, s. 15.

bielejącej na krawędzi jawy.
Dziwność świata. I pragnienie snu,
*niepoważnej ucieczki w noc.*¹⁰⁵

W słowach wiersza o znamienym tytule *Pomiędzy nocą a dniem* można dostrzec wyraźnie zarysowane fundamenty odbioru świata, mianowicie to, co człowiekowi jawi się jako konkretne, realne i niepodważalne. To wszystko jest bowiem sprawdzalne na drodze poznania za pomocą zmysłów. Wzrok oraz słuch odbierają bodźce, których stopień wyrazistości przekłada się na obraz odczucia pewności istnienia. Zatem, mimo iż rozgrywająca się sytuacja prezentowana jest w porze dnia, w której owe bodźce nie osiągnęły jeszcze pełni swego wyrazu, i tak siła ich ekspresji jest niepodważalna. Język jawy manifestuje się poprzez dźwięki wyrażające tony wyraźne, twarde, zwracające uwagę oraz poprzez barwę nieba pozbawioną półtonów i subtelnych odcieni, ukazującą czystą biel. Całość ta spełnia się w konkretnym, uchwytnym doświadczeniu.

Jak więc wobec owego całokształtu aktywności bodźców zewnętrznych nie deprecjonować pragnienia ucieczki w obszar nocy, a dokładniej obszar snu? Chęć powrotu do onirycznej przestrzeni jawi się jako niepoważne działanie. Rzeczywistymi wymiarami życia określa się jedynie te, które można spostrzec, dotknąć palcami, usłyszeć ich szum lub wrzawę, jak ukazuje Jan Szczepański¹⁰⁶:

*A to co widzimy w snach, marzeniach na jawie, to są tylko złudzenia i jakiś inny świat dziejący się poza rzeczywistością, a więc nie wart bliższego zainteresowania, bo z niego nic nie wynika dla działania praktycznego, a przecież praktyka jest ostatecznym kryterium.*¹⁰⁷

Autor powyższych słów nie jest jednak wyrazicielem tak jednostronnego odbioru świata, powstałego kosztem onirycznego pierwiastka. Wręcz przeciwnie. Stara się ukazać, jak sytuacja istnienia zależy od wybranej perspektywy, dlatego też szuka jej podstaw w przyjętej definicji życia, cechach, które nadają bytowi status

¹⁰⁵ L. Marjańska, *Pomiędzy nocą a dniem*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [21].

¹⁰⁶ Zob., J. Szczepański, *Życie*, w: tegoż, *Sprawy ludzkie*, Warszawa 1978, s. 204.

¹⁰⁷ Tamże.

rzeczywistości¹⁰⁸. Sytuacja pomiędzy przestrzenią snu a jawy jest relacją nad wyraz skomplikowaną. Jeden z obszarów rozważamy jako wyimaginowany, drugi jako rzeczywisty, ale oba stanowią ten sam rodzaj subiektywnej egzystencji. Dla niektórych kultur śnienie jest tylko innym rodzajem aktywności w przestrzeni życia. Dla innych stanowi wejście w odmienny poziom rzeczywistości. Nie istnieje jednak kultura, w której zabrakłoby rozróżnienia snu od jawy¹⁰⁹.

Wystarczy zatem odwrócić hierarchię wartości, którą zaprezentował przywołany na początku rozważań Jan Szczepański. Praktyczność usytuować na najdalszym miejscu spośród pożądanых kryteriów. Wówczas dyrektywą dla świadomości okaże się odmienny od dotychczasowego stan umysłu. Stan oferujący całkiem inny obraz świata. W jaki sposób według pisarki wyraża on świat?

*Sen wyzwala w nas to, czego nie było i nie będzie.*¹¹⁰

Tak brzmi pierwszy wers utworu pochodzącego z tomu *Prześwit*. Liryku obrazującego w kilku strofach szereg wydarzeń zamkniętych w akcie swobodnego operowania czasem w ramach przeszłości oraz teraźniejszości, a także przestrzenią, miejscami pojawiającymi się i znikającymi w kolejnych wersach. Wydaje się, że język snu, odzwierciedlony w na pozór dowolnej grze onirycznych wizji, ujawnia podświadome ludzkie pragnienia. Dążenia, które w przestrzeni jawy są dla człowieka nieosiągalne. Z pewnością wyróżniającą się cechą jego przekazu jest zmienność przedstawień, ulotność emanująca z urywków wspomnień bądź wyobrażeń umykających logice.

Manfred Lurker zwraca uwagę, że poza dającą się doświadczyć i uchwycić rzeczywistością znajdują się nie tylko sny, ale i mity oraz baśnie, a owo zajmowanie sfery poza *logos* jest tym, co je łączy. Przynoszą bowiem informacje o świecie cudów, zagadek, niezwykłych zjawisk, gdzie prawa czasu i przestrzeni tracą ważność, a pojawiające się obrazy i symbole mają swe korzenie poza świadomością dzienną¹¹¹. Idąc tym tropem należy wejść głębiej w sferę snu, by odnaleźć taki wyraz jej treści, który utkany jest z obrazów i symboli dalekich od świadomości jawy.

¹⁰⁸ Zob., tamże.

¹⁰⁹ Zob., W. H. Kracke, *Cultural aspects of dreaming* [online]. *International Institute for Dream Research* [dostęp: 2013-01-19]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.dreamresearch.ca/pdf/cultural.pdf>.

¹¹⁰ L. Marjańska, *Jednocześnie*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [19].

¹¹¹ Zob., M. Lurker, *Mity, baśnie i sny*, w: tegoż, *Przesłanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 52.

*Nocami Wielki Wóz
złotą obręczą kół
miażdży mój sen
ciągnąc zaplątany w szprychy
jak szal Isadory Duncan
gwiazdzisty warkocz Bereniki.
Kasjopeja na ośle pędzi przez widnokrąg,
ściga ją Orion rozpasany -
pogubił srebrne ćwieki w Drodze,
z której się leje mleko gwiazd
na ciężkie łapy Niedźwiedzicy.¹¹²*

Wyobrażenie nocy budują wątki zaczerpnięte z podłoża mitu, kultury. Sen uwikłany w mapę nieba posługuje się językiem tradycji, akcentując przede wszystkim wizerunek osobowości człowieka. To on znajduje się w centrum przedstawienia, gdyż konstelacje gwiazd spełniają tu specyficzną funkcję, mianowicie wyjaśniają podstawy bytu. Dzieje gwiazdozbiorów to historia odniesienia fundamentów ludzkiego istnienia w danym momencie do obszaru nocnego nieba, przy jednoczesnym powiązaniu ich z wyraźnymi grupami gwiazd¹¹³. Poprzez pryzmat powyższych treści, można stwierdzić, iż sen stanowi próbę ukazania oblicza jednostki a zarazem zrozumienia niepewności, lęków wytyczających granice jej działania. W takim kontekście więc należy przyjrzeć się wykreowanemu w liryku Ludmiły Marjańskiej sennemu przekazowi.

Wyraziste wydaje się przede wszystkim odczucie ciężkości, masywności. Owa ciężkość wpisana zostaje między innymi w wyobrażenie łap Niedźwiedzicy. Natomiast złota obręcz kół Wielkiego Wozu to przede wszystkim eskalacja materialności. Materialności przytłaczającej, inicjującej wręcz myśl o przebudzeniu, gdyż pierwiastek, który uczestniczy w akcie miażdżenia snu przywołuje obraz twardości. Sen natomiast, jak pisze Gaston Bachelard, żyje przekształceniami. Nie podoła im tworzywo

¹¹² L. Marjańska, *Niebo*, w: tejsze, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [10].

¹¹³ Zob., E. Pittich, D. Kalmancok, *Z dziejów gwiazdozbiorów*, w: tychże, *Niebo na dłoni*, przeł. J.M. Kreiner, Warszawa 1998, s. 186.

pozbawione plastyczności, wówczas zostanie on przerwany¹¹⁴. Aby trwał to, co go wypełnia powinna cechować swoista miękkość, płynność. Pozostanie po stronie onirycznego stanu świadomości potwierdza wyobrażenie lejącego się mleka gwiazd, a więc przywołanie materii obdarzonej cechami kreacyjnymi. Jednak ten ostatni, łagodny w swej istocie motyw, nie eliminuje wywołanego uprzednim epatowaniem przytłaczającą twardością, wrażenia niezmienności losu, pozbawionego wówczas plastycznych własności.

Emanująca zatem z wiersza nieuchronność, nie tylko odzwierciedla wewnętrzne odczucia, ale stanowi zarazem integralną cechę rzeczywistości przekazu marzeń sennych. Alexander Borbély słusznie pisze, iż:

*(...) we śnie zdarzenia, przedmioty pochłaniają całą uwagę, nie sposób się od nich uwolnić i pomyśleć o czymkolwiek innym.*¹¹⁵

Stąd całość obrazu poetyckiego wypełnia przywołanie nocnego, czerwcowego nieboskłonu, owa nazwa miesiąca widnieje bowiem pod wierszem. Jest to zarazem zwrot w stronę świata mitów i legend. Świata, w którym Berenika, żona egipskiego króla Ptolemeusza III Euregetesa składa swój warkocz Afodycie jako ofiarę wotywną za szczęśliwy powrót męża z wyprawy wojennej do Syrii. Kasjopeja, małżonka króla Etiopii swą próżnością ściąga klęskę na własny kraj. Natomiast Orion, dzielny myśliwy traci życie w skutek ukąszenia przez wielkiego skorpiona. Zatem rodzą się wizje ukazujące spełnianie ofiary dziękczynnej inspirowanej samotnością, tęsknotą i lękiem przed stratą. Wizje kary ponoszonej za pychę, a tym samym będącej ostrzeżeniem przed błędem. I ostatecznie wizje towarzyszącej wciąż przestrogi śmierci. Jednym słowem splot niepokojów, obaw, jakich doświadcza jednostka ludzka. Zespół doznań, przed którymi nie można się skryć. Sen pełni więc rolę wyraziciela owego ludzkiego świata przeżyć. Posługując się zasłoną tradycji kultury ewokuje obraz natury człowieka, przed którą nie ma ucieczki.

Sytuację tę akcentuje już samo wyobrażenie ruchu wpisane w słowa rozważanego liryku, mianowicie obraz Oriona i Kasjopei zamkniętych w wiecznej pogoni po sferze nieba. Biegu, który nie ma końca, wyznaczonego pojawieniem się

¹¹⁴ Zob., G. Bachelard, *Metaforyka twardości*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł., H. Chudak., A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 232.

¹¹⁵ A. Borbély, *Marzenia senne*, w: tegoż, *Tajemnice snu*, przeł. W. i M. Szelenbergowie, Warszawa 1990, s. 50.

o świetle konstelacji Oriona na wschodnim krańcu letniego nieba i zniknięciem przed objawieniem pełnego blasku Kasjopei w południowej części nocnego już firmamentu. Z jednej strony można powiedzieć, że jest to cykl, sakralne odradzanie się czasu. Jednak przywołując kontekst wydobywania na jaw oblicza człowieka to raczej wizja zdradzająca charakter desakralizujący. Obraz koła czasu, jak pisze Mircea Eliade, obracającego się w nieskończoność¹¹⁶. Zatem życia obdarzonego wiecznym bagażem lęków przed popełnianiem błędów i tych wynikających z wszechobecności pierwiastka śmierci. Toteż samo wyobrażenie, które inicjuje materia budująca sen, nie sprzyja ucieczce w zapomnienie. Ukazuje natomiast to, co zostaje odrzucone przez codzienność. Pod obrazami, zainspirowanymi tradycją kultury, sen odkrywa psychofizyczną kondycję człowieka. Medium stanowi język pełen plastycznej ekspresji.

Owa oniryczna jakość świadomości, mimo iż nie ucieka od trudów ludzkiego losu, nie budzi w poetyckiej przestrzeni tomów wierszy Ludmiły Marjańskiej negatywnego wydzźwięku. Przeciwnie jest jawa, której forma przekazu nieraz go zyskuje.

Umysł - puszka Pandory.

Wysypują się z niej

wszystkie klęski.

Syczą. Podnoszą łeb.

Nie można zasnąć.

I nagle spośród nich

Wypęłza złocisty padalec:

*zwyczajne szczęście.*¹¹⁷

Okazuje się, iż poetka język bogaty w mitologiczny aspekt kultury przypisuje nie tylko prezentacji podstaw ludzkiego bytu w świecie umysłu pogrążonego we śnie, lecz i tej w świetle dnia. Stan snu, posługując się owym przekazem, nie skrywa prawdy o obliczu człowieka, lecz i nie ukazuje go wprost. Czy podobnie czyni jawa? Świadomość wpisana w obraz puszki Pandory bardziej niż istotę natury ludzkiej

¹¹⁶ Zob., M. Eliade, *Czas święty i mity*, w: tegoż, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, wyd. 3, Warszawa 1933, s. 120.

¹¹⁷ L. Marjańska, *Trzy znaki*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [31].

odzwierciedla kondycję życia. Życia, w którym codzienne troski nie pozwalają o sobie zapomnieć.

*Ledwie bowiem Pandora otworzyła beczkę, wysypały się z niej wszystkie utrapienia i choroby, poleciały na świat i osaczyły ludzi.*¹¹⁸

Na tle tej rzeczywistości szczęście przychodzi niespodziewanie, aczkolwiek jawi się jako akt jednorazowy, wobec wielości dających o sobie znać klęsk. Co jest zatem istotą języka jawy, co odróżnia go od sennego przekazu? Jawa wydaje się być domeną działania, dynamiki, wypełnioną objawiającymi się pełną wyrazistością głosami, dźwiękami, podobnie jak w rozpatrywanym już utworze *Pomiędzy nocą a dniem*. Owe ewidentne bodźce zewnętrznego nie pozwalają zapaść w sen. Sen będący zarazem metaforyczną grą obrazów, ukazującą człowiekowi istotę jego bytu. Aktywność jawy nie pozostawia momentu na zatrzymanie się, zastanowienie nad własnym obliczem.

Zatem świat rozgrywający się w świetle dnia, mimo inspiracji mitologicznych, przekaz na temat życia ujawnia z całą wyrazistością, formułując wprost wybrane treści bytu. Ów konkretny przekaz stanowi między innymi dwuwers kończący utwór o znamienym tytule *Żyję*.

*Żyję, nie znając dnia, ani godziny,
sentymalna, spokojna, bez winy.*¹¹⁹

To trwanie tu i teraz, dalekie od sennych treści ucieleśnionych w cyklicznej wizji ludzkich zmagania i niepokojów. Wystarczy jednak spojrzeć na strofę stanowiącą zasadniczą część owego liryku, by dostrzec obraz ludzkiego bytu, który może przekazać raczej metaforyczna wizja senna, niż jawa ze swą oczywistością.

*Gady o głowach ptasich,
podmorskie potwory
wzlatujące nad wody Sargassowych Mór,
lwy ociężałe, skamieniałe sfinksy
o ludzkich oczach,*

¹¹⁸ Z. Kubiak, *Pandora*, w: tegoż, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 101.

¹¹⁹ L. Marjańska, *Żyję*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [33].

*stwory o paszczach
zionących ogniem -
wypełzają w czysty krajobraz,
spadają z bezchmurnego nieba,
wyływają z zieleni,
skokiem dobywają się z tafli
jeziora.¹²⁰*

Dominantą obrazu poetyckiego staje się swoista hybrydyczność, zarówno jeżeli chodzi o cechy przedstawionych istot, jak i żywioły wyznaczające obszar krajobrazu. Niejednorodność przenika wszystkie poziomy wykreowanej przez Ludmiłę Marjańską wizji. Element powietrza zyskują byty związane z ziemią, jak i podmorskie potwory. W mieszaninie pierwiastków nie zabrakło również ognia.

Przeważa jednak żywioł wody, jako ów stan pośredni między żywiołami eterycznymi takimi, jak powietrze i ogień, a stałym elementem, którym jest ziemia¹²¹. Sferę akwaticzną akcentuje także przywołanie w liryku miejsc jej panowania, zatem tafli jeziora czy owianego legendą morza Sargassowego. Nawet akt wyłaniania się ze sfery zieleni zyskuje cechę płynności, tym samym podporządkowując się regułom oddziaływania wodnego pierwiastka, uosabiającego ponadto kreacyjną siłę i poprzez ową cechę tak idealnie odzwierciedlającego jakość tworzywa budującego marzenie senne. Jednocześnie utożsamianego z materią pierwotną, początkiem przyrody, jako że wszystko co żywe żyje wilgocią¹²².

Zatem wyeksponowanie owego żywiołu to zwrot w stronę idei całości, pełni. Przedstawienia sięgającego w swej istocie do aktu kontaminacji wszystkich sfer, stanowiącego dziedzinę *atropos*.

Świat bowiem wyznaczony poprzez pryzmat hybrydyczności to egzystencja naznaczona brakiem spójności. Przywołane w wierszu mityczne potwory przypominają, iż dawne cywilizacje posługiwały się wizerunkiem swoistej hybrydycznej bestii w celu przekazania pewnej intuicji dotyczącej jedności, obrazowanej jako łączenie cech. Mimo iż owe niejednorodne twory mogły budzić lęk, wiedziano jednak, że stanowią integralną część świata. Wyraz przeciwieństwa, którego nie można usunąć z rzeczywistości.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Zob., W. Kopaliński, *Woda*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 483.

¹²² Zob., tamże, s. 480-481.

Zarówno tej zewnętrznej, jak i tej stanowiącej ludzkie wnętrze¹²³. Jednak by móc dostrzec owe niespójne cechy bytu, składające się na wizerunek jego pełni, należy wyjść poza obszar oddziaływania jawy, którego aktywność odwraca wzrok od głębszych pokładów ludzkiej jaźni. Przekaz sfery dnia nie szuka refleksji. W lapidarnej treści podsumowuje codzienność. Tak jak w finalnej części liryku poświęconego życiu. Pisarka bogactwo owego życia prezentuje dopiero dzięki słowom właściwym śnieniu. To one stanowią przeważającą część utworu. Jednak spoglądając na ludzki byt o tym, co uchwytne i dostrzegalne, mówi przekaz jawy. Prosty i konkretny.

*Żyję nie znając dnia, ani godziny,
Sentymentalna, spokojna, bez winy*¹²⁴

Dopiero umysł egzystujący w odmiennym stanie świadomości, mianowicie pogrążony we śnie, ujawnia więcej. Odsuwa istnienie jedynie prostoliniżnego działania codzienności. Obrazuje pełnię ludzkiej egzystencji, w której przywraca to, co wyparte. To, o czym Monika Bakke pisze, iż może powracać ze wzmożoną siłą. Dawna sztuka, jak i współczesna kultura wizualna oferują wiele wizerunków istot wyobrażonych manifestujących się cieleśnie w formie hybrydy¹²⁵.

Język snu to zatem, w kształcie poetyckim nadanym mu przez autorkę *Prześwitu*, język obrazu mający swe źródło w tradycji kulturowej. Język odsłaniający głębsze pokłady ludzkiego bytu. Poczucie wewnętrznych rozterek, lęków i pragnień objawia się wówczas, gdy nie zagłusza go przestrzeń jawy. Sen w twórczości Ludmiły Marjańskiej odkrywa wnętrze istoty ludzkiej, stając się jednym z narzędzi zgłębiania natury człowieka a zarazem, jak pisze Zenon Waldemar Dudek, sposobem opisu rzeczywistości¹²⁶. Sposobem wyjątkowym, gdyż przemawiającym głosem pochodzącym z najgłębszych pokładów tradycji kultury, dalekim od konkretności jawy, wyrażającej *explicite* treści istnienia.

¹²³ Zob., J. Żak-Bucholc, *Starożytne hybrydy* [online]. *Racjonalista. Ośrodek Racjonalistyczno-sceptyczny im. De Voltaire'a*, 25 lipca 2005 [dostęp: 2011-10-25]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.racjonalista.pl/kk.php/t,402>.

¹²⁴ L. Marjańska, *Żyję*, w: tejsze, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [33].

¹²⁵ Zob., M. Bakke, *Wyobrażone ciałem się staje. O hybrydach, monstrach i istotach postludzkich*, w: *O wyobraźni*, pod red. R. Liberowskiego, W. Wilowskiego, Poznań 2003, s. 24.

¹²⁶ Zob., Z.W. Dudek, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: O. Vedfelt, *Wymiary snów...*, s.14.

Rozdział IV: Młodopolski pejzaż poetycki

Przedstawienie blasku, którego źródłem jest słońce, natężenie owego blasku, kolor rozproszony w różnorodności odcieni i półtonów, kompozycja przestrzeni, nastroj oraz czas odzwierciedlony w materialnej formie. Jednym słowem barwno-światlna zmienność wrażeń ujęta w pejzaż¹²⁷.

Pejzaż wyjątkowy, gdyż realizujący senne spojrzenie, a zarazem wyznaczający charakterystyczny rys twórczości Ludmiły Marjańskiej, poetki która w sposób plastyczny buduje wizję świata w oparciu o pierwiastek zmienności, swoistej nietrwałości, tym samym sugerując źródło inspiracji dla kreowanej w tomach *Zmrozone światło* i *Prześwit* przestrzeni. Estetyczna kontemplacja świata ogniskująca się w wyraźnym nastawieniu na przeżywanie a zarazem utrwalanie chwilowych obrazów natury¹²⁸, przywodzi na myśl młodopolską konstrukcję literackiego krajobrazu. Konstrukcję opartą między innymi na tradycji impresjonistycznej.

Jakimi zatem, zaczerpniętymi z młodopolskiej tradycji, narzędziami kreacji posługuje się poetka, by sen uczynić atrybutem krajobrazu? Jaki charakter zdradza wizja owych sennych krajobrazów powołana do istnienia ową inspiracją? Joanna Zdun określa w swym artykule Ludmiłę Marjańską mianem pisarki niezwykle wyczulonej na świat, która swą twórczą wrażliwość ujawnia w sposób szczególnie piękny, zwłaszcza gdy podejmuje rolę obserwatora przyrody. Skupiając wzrok na nieustannej zmienności wpisanej w rytm trwania natury jednocześnie próbuje utrwalić jej obraz¹²⁹. Spróbujmy zatem określić ów akt uchwycenia onirycznego wizerunku natury w oparciu o próbę zastosowanych przez poetkę młodopolskich technik literackiej kreacji. W sposób nader sugestywny autorka *Prześwitu* prezentuje wieczorny krajobraz w utworze *Wieczór październikowy*:

*Już schodzi mgła.
W zamszowej rękawiczce
unoszą rozżarzony dysk,
żeby go cisnąć w ciemność.*

¹²⁷ Zob., *Krajobraz*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. S. Kozakiewicza, Warszawa 1969, s. 194.

¹²⁸ Zob., A. Hauser, *Naturalizm i impresjonizm*, w: tegoż, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczykówna, Warszawa 1974, s. 317-318.

¹²⁹ Zob., J. Zdun, *Pomiędzy*. „Literatura” 1996, nr 5, s. 58.

*Sekundę trwa wahanie.
Żarem spalony zamsz
opada na gałęzie
zmartwiałych drzew.*¹³⁰

W powyższym pejzażu główny temat przedstawienia stanowi niebo. Kreacja owego widoku dokonuje się poprzez zastosowanie techniki impresjonistycznej. Niebo bowiem w takim ujęciu pełni funkcję sceny, na której najważniejszym bohaterem jest słońce. Znamionym motywem jest tu pora dnia, która ma za zadanie najpełniej wyłonić kolorystykę a także nastrój krajobrazu, mający swe źródło w świetlistej tarczy¹³¹. W impresjonistycznych dziełach to wschody i zachody słońca były przedmiotem niezliczonych opracowań malarsko-lirycznych. W twórczości Ludmiły Marjańskiej natomiast spotkać można przede wszystkim drugą ze wspomnianych pór dnia, zatem moment przejścia słońca pod linię horyzontu. Moment odznaczający się charakterystyczną kolorystyką.

*Dysk spada za horyzont,
stygnie
i wschodzi na widnokrąg
przetopiony w srebro księżyca.*¹³²

W przeciwieństwie do pejzaży porannych, wieczorne promienie przesycają obraz barwą o dużej intensywności¹³³. Żar, wypełniający treść dwóch pierwszych strof utworu, jednocześnie wyznacza układ całości malarskiego przedstawienia, gdyż uchwycona okiem poety chwila wieczornej gry światła nie nosi na sobie cech statycznego ujęcia. To proces, w którym rozpalony do czerwoności wizerunek słońca, kierunkiem ruchu wertykalnie organizuje przestrzeń.

Wyobrażenie zmierzchu, zatem kresu dnia ucieleśnionego w rozproszonym w atmosferze blasku, nie zostało skreślone za pomocą przymiotników. Poetka nie

¹³⁰ L. Marjańska, *Wieczór październikowy*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [12].

¹³¹ Zob., A. Rossa, *Ziemia i niebo, czyli impresjonistyczna kategoria przestrzeni*, w: tejże, *Impresjonistyczny świat wyobraźni*, Kraków 2003, s. 272-273.

¹³² L. Marjańska, *Wieczór październikowy*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [12].

¹³³ Zob., A. Rossa, *Ziemia i niebo, czyli impresjonistyczna kategoria przestrzeni*, w: tejże, dz. cyt., Kraków 2003, s. 273.

zastosowała tu ich niecodziennych połączeń w celu wydobywania najsubtelniejszych odcieni kolorystycznych. Zmienność barw wyrażona została dzięki czasownikom, które jednocześnie w wizji zachodu wyeksponowały aspekt przemijalności¹³⁴. Jak pisał Charles Bally, impresjonista mając alternatywę użycia przymiotnika bądź czasownika, zawsze wybierze drugą z wymienionych części mowy. Czasownik bowiem zawsze jest bardziej ekspresywny, w momencie gdy cechy danej kreacji odbierane są jako zdarzenia. Ponadto czasownik mówiący o czynności jest bardziej ekspresywny niż ten wskazujący na stan¹³⁵.

Stąd też w utworze tak sugestywna wizja żaru wyrażającego purpurę nieba, opadającego na gałęzie drzew, które zarazem spełniają jedynie funkcję wyznaczenia linii horyzontu. Kolorystyka nieba całkowicie pochłania ich obraz, tym samym czyniąc je zaledwie odbiciem barwnej tonacji nieboskłonu. Zapadanie zmroku rysuje się w sposób niemal namacalny już od pierwszych wersów liryku. Dzieje się tak, gdyż sam akt chylenia się słońca w stronę widnokregu zamknięty został w geście dłoni obleczonej w zamsz, materię pozbawioną pierwiastka ulotności, lecz jednocześnie wprowadzającą miękkość w zobrazowaną rzeczywistość. Tak zasygnalizowany rys aksamitności w poetyckim przedstawieniu wskazuje jednocześnie na płynność ruchu wypełniającego wieczorny pejzaż.

Pejzaż, którego kompozycję inicjuje zjawisko mgły, bowiem to właśnie jemu przypisana została uchwytna poprzez zmysły postać dłoni spowitej w zamszową materię. W impresjonistycznych przedstawieniach mgła niejednokrotnie przybierała postać lekkiego obłoku wywołującego wrażenie zwiewności. W swym wierszu jednak Ludmiła Marjańska odwróciła własność owej substancji, podkreślając w ten sposób inny z zespolonych z nią młodopolskich aspektów krajobrazowych. Mgła to także plastyczny ekwiwalent przemiany dnia w noc, jak podkreśla w swej książce Anna Rossa. Za jej zasłoną zawsze skrywa się pierwiastek tajemnicy¹³⁶. Tajemnicy, którą niesie zapadający mrok. Zatem już nie ulotność, a wrażenie swoistego przytłoczenia emanuje o zmierzchu z materii mgły.

Ów poetycki wizerunek skojarzony w utworze z ruchem skierowanym w dół wprowadza oniryczną aurę. Jest niczym pierwsza faza snu. Nasuwająca się analogia

¹³⁴ Zob., A. Rossa, *Pejzaż literacki, poszukiwanie źródeł definicji*, w: tejże, dz. cyt., Kraków 2003, s. 103.

¹³⁵ Zob., Ch. Bally, *Impresjonizm a gramatyka*, w: *Stylistyka Bally'ego. Wybór tekstów*, pod red. M. R. Mayenowej, przeł. U. Dąbska-Prokop, Warszawa 1966, s. 196.

¹³⁶ Zob., A. Rossa, *Pejzaże akwatywne, czyli impresjonistyczna gra światła, barwy i odbicia*, w: tejże, dz. cyt., Kraków 2003, s. 143.

pomiędzy uczuciem ciężkości powiek a uczuciem ciężkości wpisanej w opadanie dogasającego blasku na gałęzie drzew, wprowadza pejzaż w senny nastrój.

Intensywna barwa promieni ostatecznie znika, by jej miejsce mogło zająć światło księżyca. Pejzaż zatem skomponowany został w dwóch tonacjach. Jednej przynależnej słońcu i zamkniętej w semantyce słowa „żar” oraz drugiej skojarzonej ze srebrem nocnego nieba. Natomiast na akt kolorystycznego przejścia pomiędzy nimi nakłada się przejście czasowe. Jednak nie tylko owa barwna przemiana sygnalizuje w liryku obecność dostrzegalnej za pomocą zmysłów zmienności czasowej. Czas bowiem, jak wspomina Anna Rossa, w sposób naturalny łączy się z symboliką drzew¹³⁷. Taka sytuacja ma również miejsce w utworze autorki *Zmrożonego światła*, w którym zaledwie chwilowe zasygnalizowanie ich obecności, wprowadza melancholijną aurę października. Wizja zmartwiałej przyrody to wyraz przemijalności naznaczonej smutkiem i tęsknotą, towarzyszącym jesiennej porze roku. Porze roku, która jak podkreśla Kazimierz Wyka, najlepiej zgadzała się z uczuciami modernistycznych poetów, stąd też to właśnie jej poświęcili tak wiele lirycznych wyobrażeń¹³⁸. Podobnie Ludmiła Marjańska niejednokrotnie właśnie ów okres czyni tematem poetyckiej wypowiedzi.

*Nie zgrabiaj tych opadłych liści
rozsypanych jak blaszki bransolet.
Niech świecą jeszcze, odbijają
gasnący blask.
Ich szelest jest szeptem strumieni,
sykiem odlatujących gęsi,
brzęczeniem ula.
Niech śniedziejąca ściółka otula
biedną nagość
staruszki ziemi.*¹³⁹

Kolejne obrazy prezentowane w utworze składają się na spójną perspektywę poetyckiego spojrzenia. Tym, co decyduje o harmonijnym połączeniu odległych

¹³⁷ Zob., A. Rossa, *Ziemia i niebo, czyli impresjonistyczna kategoria przestrzeni*, w: tejże, dz. cyt., Kraków 2003, s. 269.

¹³⁸ Zob., K. Wyka, *Znaczenie modernizmu*, w: tegoż, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 229.

¹³⁹ L. Marjańska, *Październik*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 48.

skojarzeń, jest emanujący z nich nastrój. Nasycenie obrazu treścią uczuciową, zatem poddanie go procesowi tak zwanej psychizacji¹⁴⁰, sprawia iż ową melancholijną atmosferę inicjują same, następujące po sobie, krajobrazowe wariacje na temat jesiennego pejzażu. Natomiast wpisane w nie swoiste operowanie barwą i blaskiem jedynie uwydatnia paździenikową aurę, tym samym podkreślając jedność lirycznej wizji.

Wizji, która skonstruowana została na fundamencie dwóch aktów wzrokowych. Jej pierwszą część buduje odbicie światła. Prezentacja blasku nieujęta w barwne ramy, lecz poddana czynności dogasania. Druga natomiast poprzez wspomnienie śniedzi, wpisana już w kolorystyczne ujęcie, także zdradza procesualny charakter. Owo wizualne działanie komponuje szczególny układ z brzmieniową kreacją obrazu. Wrażenie dźwięku utkane zostało z tonów stłumionych, cichych a zarazem nietrwałych. Jego specyficzną wartość uwydatnia także bliskie sąsiedztwo powtarzających się głosek „sz”, „s” oraz „ś”. W ten sposób rodzi się wyjątkowy układ semantyczny, w którym delikatne odgłosy towarzyszące powolnemu ubywaniu światła symulują doznanie usypiania. Dźwięk milknie odzwierciedlając stan natury zapadającej w sen. Poetka preferuje wrażenia słuchowe oscylujące gdzieś na granicy ciszy i subtelnych tonów. Niejednokrotnie też buduje wizje, w których owa cisza przyjmuje miano konstruktu całego pejzażu¹⁴¹.

*Na przemian popielate, perłowe, przejrzyste
przesuwa się nad nami powietrze obłoków
i skrapla w ciszę.
Łąki milkną pod kosą i kładą się trawy
na spoczynek w ostatnim, pachnącym oddechu.
Miód koniczyny skapuje na język.
Rumianek żółte oczko kryje w białych rzęsach.
Modrzewią się zielone i różowe szyszki
wśród pajęczyn igieł.¹⁴²*

¹⁴⁰ Zob., A. Rossa, *Pejzaże akwaticzne, czyli impresjonistyczna gra światła, barwy i odbicia*, w: tejże, dz. cyt., Kraków 2003, s. 136.

¹⁴¹ Zob., tamże, s. 138.

¹⁴² L. Marjańska, *Czerwiec*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 29.

Struktura utworu rozłożona została na osi wertykalnej. Wzrok przesuwają się od obrazu nieba w kierunku łąk. Ruchowi w dół towarzyszy zmiana percepcji. Wzrasta jej precyzja. Zbliżenie ku materii roślinnej pozwala na wydobycie szczegółu. Pojęcie ciszy jest tym, co spaja górną i dolną płaszczyznę krajobrazu. Początkowo owa cisza materializuje się z substancji powietrza. Ostatecznie jednak wyrażona zostaje jako działanie przypisane upersonifikowanym trawom. Ponadto proces ten obejmuje kojarzenie doznań zmysłowych ze sfery dotyku oraz słuchu. Abstrakcyjne pojęcie uzewnętrzniające brak dźwięku urzeczywistnia się w formie płynnej. Wykorzystany został tu zabieg literacki, którym ze szczególnym upodobaniem posługiwał się młodopolski symbolizm¹⁴³, mianowicie połączenie synestezyjne. Maria Podraza-Kwiatkowska pisze, iż właśnie ono najpełniej realizuje syntezę obrazów dokonującą się w jednym, momentalnym widzeniu¹⁴⁴. Zatem wspomniana zmiana perspektywy spojrzenia nie przydaje pierwiastka fragmentaryczności wykreowanemu pejzażowi. Spójność przestrzeni zachowana zostaje między innymi dzięki wszechstronności percepcji. Wszechstronności spełnionej w wizji łączącej w jedność wrażenia dotykowo-słuchowe, ale i tej doprecyzowującej przedstawienie poetyckie poprzez zasygnalizowanie zmysłów wzroku, węchu oraz smaku¹⁴⁵.

Zmysł wzroku podobnie jak zmysł słuchu pełni rolę dominującą. Barwy podkreślają poszczególne części, ukazanej na sposób malarski, kompozycji. W przeciwieństwie do wspomnianych już utworów przekazane zostały w formie przymiotnikowej, podkreślając tym samym subtelność kolorystyczną a zarazem swoistą próbę zatrzymania pochwyczonego na moment krajobrazu. Moment, którego kruchość i chwilowość manifestują zwłaszcza ostatnie wersy pierwszej strofy. Metaforyczna konstrukcja pajęczyny igieł nie tylko nadaje lekkości, ale i buduje określoną strukturę odzwierciedlenia natury, mianowicie impresyjnie dematerializuje obraz¹⁴⁶. Stąd wykreowane w wierszu „barwne szyszki” wprowadzają iluzję malowidła kształtowanego oddzielnymi dotknięciami pędzla. Dariusz Pestka podkreśla, iż impresjoniści, aby uchwycić ulotny moment natury, przyswoili sobie charakterystyczny styl szybkich, urywanych pociągnięć pędzla. Stosowali zarazem malowanie polegające

¹⁴³ Zob., A. Okopień-Sławińska, *Synestezja*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red., I. Sławińskiego, Wrocław 2008, s. 551.

¹⁴⁴ Zob., M. Podraza-Kwiatkowska, *Połączenia synestezyjne*, w: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 218.

¹⁴⁵ Zob., A. Rossa, *Ziemia i niebo, czyli impresjonistyczna kategoria przestrzeni*, w: *też*, dz. cyt., Kraków 2003, s. 301.

¹⁴⁶ Zob., *też*, s. 301.

na nakładaniu farby tak gęsto, by powstawała w ten sposób wypukła faktura na płótnie. Mieszanie kolorów wzmacniało fragmentaryczną technikę sugerującą ruch poprzez istotę uchwyconego, błyszczącego efektu świetlnego¹⁴⁷. W utworze autorki *Prześwitu* ten wręcz dywizjonistyczny odbiór krajobrazu podkreśla zastosowanie neologizmu „modrzewić się” nasycającego użyte kolory złudzeniem swoistej wibracji i świetlistości¹⁴⁸.

Wykorzystanie przez poetkę owego zabiegu lingwistycznego w świetle przyjętej przez nią impresjonistycznej stylistyki przywodzi na myśl młodopolskie próby przełamania konwencji językowej. Kreowanie innych niż, na co dzień używane, słów pomagało wówczas między innymi stworzyć określoną aurę przedstawianego fragmentu rzeczywistości¹⁴⁹. Zważając na poetyckie czynniki nastrojotwórcze, nie jest to jedyny element konstrukcji pejzażu oparty na modernistycznych założeniach. Należałoby zatem skierować wzrok ku drugiej strofie omawianego utworu.

*Czerwiec płacze nocami skryty i nieufny,
w dzień udaje wesołka, przebłykiem uśmiechu
ogrzewa, rzuca płóche obietnice,
wycofuje się szybko, kiedy błyskawice
rozrywają granatem horyzont i lecą
z niebieskiej trampoliny aż na dno jeziora,
nie zostawiając skazy na stłuczonym lustrze.*¹⁵⁰

O ile pierwsza część wiersza sprawiała wrażenie malarskiej iluzji krajobrazu, o tyle w drugiej krajobraz ów wyłania z siebie swoistą emanację nastroju. Jest nią upersonifikowana postać miesiąca, tytułowego czerwca. Wizja przyrody ukazana jest poprzez pryzmat doznań wysuwającej się na plan pierwszy kreacji. Kreacji będącej pierwiastkiem współtworzącym obraz natury. Senna aura ze strofy początkowej teraz uzupełniona zostaje o płochy, którą przejawia uosobienie miesiąca. W ten sposób spełnione zostaje istotne założenie budowy młodopolskiego pejzażu. Modernistycznym

¹⁴⁷ Zob., D. Pestka, *Symbolism and (vs.) Impressionism: Literature, Music and the Arts*, w: tegoż, *The ultimate Expressiveness in Literature and Other Arts: From the Post-Romantic to the Postmodernist*, Bydgoszcz 2008, s. 112.

¹⁴⁸ Zob., K. Zwolińska, Z. Malicki, *Dywizjonizm*, w: tychże, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1974, s. 89-90.

¹⁴⁹ Zob., M. Podraza-Kwiatkowska, *Próby przełamania konwencji językowej*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika ...*, s. 227-228.

¹⁵⁰ L. Marjańska, *Czerwiec*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 29.

artystom nie chodziło bowiem o stworzenie precyzyjnego opisu jego poszczególnych fragmentów. Ważne było emocjonalne nacechowanie. Wprowadzenie takiej konstrukcji, która najpełniej wyeksponowałaby walor nastrojowy¹⁵¹. Początkowe senne przedstawienie natury wpisane w na poły baśniowe, na poły malarskie ramy akcentuje właśnie owa druga część wiersza, gdyż nierealność pejzażu zostaje uwydatniona poprzez sposób charakterystyki wprowadzonej personifikacji. Nieufność, lękliwość to cechy podkreślające niestałość oraz kruchość kreacji pejzażowej w związku z jej sielankową wręcz idealizacją. Symboliczna emanacja nastroju spełnia się przede wszystkim w szczególnym zachowaniu postaci. Postaci, która wprowadzona w drugiej strofie utworu, jednocześnie odgrywa w niej rolę dominującą wobec przedstawienia pejzażowego, przyjmującego wówczas funkcję tła. Jednak Ludmile Marjańskiej nie obcy jest i taki akt twórczy, w którym uosobiony nastrój pełni znaczenie zaledwie elementu obrazu poetyckiego¹⁵².

*Błękit, gdy w srebro wpływa przed zachodem
i kwitnące jabłonki niby panny młode
zaróżowione wstydem, otula welonem
wieczornej ciszy -
błękit, co za chwilę
zszarzeje, zblaknie i spłoszy motyle
swą surowością,
jak młode mniszki widok przeoryszy -
błękit jest tylko zgęszczonym powietrzem
brakiem barwy, złudzeniem -
które zachód zetrze
jak ślad szminki na wargach,
które jeszcze płoną,
gdy młoda mniszka wraca do zakonu.*¹⁵³

Tym razem w prezentowanym liryku emocjonalne oddziaływanie krajobrazu poetka wyraziła dzięki wprowadzeniu pierwiastka kobiecego. Barwa drzew wyrażona

¹⁵¹ Zob., M. Podraza-Kwiatkowska, *Od alegorii do symbolu*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika ...*, s. 107.

¹⁵² Zob., tamże, s. 113.

¹⁵³ L. Marjańska, *Błękit*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [11].

została poprzez skojarzenie z obrazem panny młodej. Personifikacja uwydatnia czystość bieli oraz subtelność przeplatającego ją odcienia różu. Wyobrażenie kolorystyczne uzupełnione zostaje walorami słuchowymi. Wieczorna cisza nasycza przestrzeń natury. Zatem element wizualno-eufoniczny wprowadzony na samym początku wiersza określa sytuację liryczną, poetyckie przedstawienie sadu w porze wieczoru. Jednak nie ono odgrywa rolę nadrzędną, na co wskazuje już sam tytuł, mianowicie *Błękit*. To gra kolorów roztaczająca się na niebie pod koniec dnia stanowi tu pierwiastek najważniejszy, bowiem błękit ulega kolejnym przemianom, roztaczając paletę odcieni od szarości aż po srebro. Zmienność odzwierciedla impresjonistyczne obrazowanie, w którym, jak pisze Arnold Hauser każde, zjawisko jest przemijającą falą rzeki. Nie istnienie a stawanie się wyznacza formułę owej sztuki¹⁵⁴.

Ponadto Ludmiła Marjańska nadaje swojej wizji rys niematerialności, przezroczyści. Wskazuje na to wprowadzenie elementów lekkich, zwiewnych takich jak welon, ale i zasygnalizowanie sposobu istnienia barwy jedynie pod postacią powietrza. Całość natomiast złożona zostaje w formie ulotności, na co wskazuje użycie słowa „złudzenie”. Moderniści często podkreślali poczucie niepewności świata. Zaznaczali to wówczas za pomocą zwrotu „zda się”. Poetka wpisuje się w ów nurt, niepewność czyniąc konstruktem całego utworu¹⁵⁵. Kruchość przedstawienia uwydatnia gest ścierania śladu szminki. Gest, który zarazem wymazuje powołany w akcie poetyckim pejzaż.

Czynnikiem sprawczym owego ruchu jest pora dnia, mianowicie zmierzch. Toteż można wysnuć bezpośredni wniosek, iż następujące po sobie odcienie błękitu uwarunkowane są przemianami światła. Mimo że w utworze nie sposób doszukać się bezpośredniej obecności słońca, to jego dogasające promienie decydują o kompozycji całego przedstawienia¹⁵⁶. Jest to sygnalizowana już podstawowa zasada impresjonistycznego widzenia świata, opierająca się na przekonaniu, iż światło generuje kształty i barwy, a zarazem obdarza przedmioty życiem, materializując świat i nadając mu formę¹⁵⁷. Jego życiodajną wartość w sposób wręcz oczywisty realizuje liryk *Obok*

¹⁵⁴ Zob., A. Hauser, *Impresjonizm*, w: tegoż, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczyćówna, Warszawa 1974, t. 2, s. 316.

¹⁵⁵ Zob., M. Podraza-Kwiatkowska, *Ekwiwalentyzacja symboliczna*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika ...*, s. 212.

¹⁵⁶ Zob., A. Rossa, *Ziemia i niebo, czyli impresjonistyczna kategoria przestrzeni*, w: tejże, dz. cyt., Kraków 2003, s. 273.

¹⁵⁷ Zob., D. Knysz-Tomaszewska, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, pod red. J. Sztachelskiej, Białystok 1998, s. 56.

siebie. Tu zaledwie refleks światła obdarzony zostaje formą mocy sprawczej, budując wizualizację płynącego liścia grązeli.

*Słoneczna smuga będzie niosła
zerwany liść grązeli,
póki nie spłynie świat spod powiek
w kipiący pobrzęk skrzydeł pszczelich,
w samotność zielonego dna,
w ciemność topieli.*¹⁵⁸

Analizując występujące w twórczości Ludmiły Marjańskiej pejzaże uwagę zwraca przede wszystkim czas ich poetyckiej realizacji. Pisarka preferuje szczególnie obrazy rozgrywające się o zmierzchu, często poddając je próbie odzwierciedlenia subtelnego przejścia zmroku w noc, co stanowi zarazem wyraz poetyckiego światopoglądu nieubłaganie zmierzającego w stronę sennej rzeczywistości. Zachodzące słońce inicjuje atmosferę spokoju, co jednocześnie zostaje podkreślone warstwą brzmieniową akcentującą jedynie tony przytłumione lub ich zupełny brak. Ponadto niejednokrotnie wprowadza materię charakteryzującą się lekkością, zwiewnością. W konsekwencji prowadzi to do rozmycia wizji kreowanych krajobrazów, tym samym naznaczając je rysem onirycznego spojrzenia. By odzwierciedlić naturę uwikłaną w sen, poetka sięga po młodopolskie wzorce kreacji pejzażu. W ten sposób oniryczne postrzeganie przyrody, wsparte na fundamentach modernizmu, odrealnia jej formę, budując malarskie ujęcia. Podnosi ją tym samym do roli arcydzieła, o którym Rob Dunn mówi, iż czasem można je spotkać w muzeum, innym razem natomiast kołysze się na gałęziach drzew lub zaokrągla w postaci smukłej łodygi¹⁵⁹.

Młodopolska tradycja zatem staje się istotną inspiracją twórczą pozwalającą na wyjątkowe nacechowanie pejzażu walorem senności. U Ludmiły Marjańskiej realizuje ją przede wszystkim gra barw obleczone w impresjonistyczną formę. Malarskość ujęcia nie zatrzymuje się na pozbawionym głębszych funkcji uchwyceniu przelotnych odcieni. Próby odzwierciedlenia momentalnej kolorystyki mają na celu sprowadzić ją do roli ekwiwalentu nastroju, duchowego stanu. Modernistyczne zabiegi literackie służą więc

¹⁵⁸ L. Marjańska, *Obok siebie*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 12.

¹⁵⁹ Zob., R. Dunn, *Glory of leaves* [online]. *National Geographic*, październik 2012 [dostęp: 2012- 11- 12]. Dostępny w World Wide Web: <http://ngm.nationalgeographic.com/2012/10/leaves/dunn-text>.

pisarce spojeniu w jedną konstrukcję pejzażową dwóch elementów, zmysłowego oraz uczuciowego, by tym samym w pełni zilustrować słowem świat snu.

Rozdział V: Oniryczny światopogląd

Swoisty akt wyciszenia, pewne odczucie spokoju w sposób szczególny emanuje z późnych wierszy Ludmiły Marjańskiej złożonych w tomach *Zmrozone światło* oraz *Prześwit*. Ową atmosferę ewokuje ponadto niecodzienna gra światłem przywołująca wyobrażenia określonych momentów, mianowicie zachodu słońca oraz nocy. Wszystko to w ramach poetyckiej wizji intuicyjnie przywołuje senny nastrój, rodząc jednocześnie pytanie o istnienie onirycznego spojrzenia w lirykach pisarki.

W jakiej mierze prezentowany światopogląd poetycki podlega ukazaniu zjawisk poprzez pryzmat snu? Czy ów sen realizuje się jako zasada konstrukcji wypowiedzi, czy wręcz przeciwnie, nie wykracza poza granicę językowej płaszczyzny utworów?

Należałoby zwrócić uwagę na egzystencję samego słowa „sen” w materiale poetyckim wspomnianych tomików. Jego leksykalna obecność bowiem stanowić może miarę istotności onirycznego aspektu w rekonstrukcji światopoglądu twórczego pisarki. Zatem ważkie treści dla dalszych rozważań przynieść może próba odczytania zbiorów liryków z lat 1992 oraz 1994 pod kątem analizy statystycznej. Okazuje się, iż obecność rozpatrywanego wyrazu a także jego określonych wariantów gramatycznych i form pokrewnych, ujawnia się zaledwie w 4 utworach na 50 złożonych w tomie *Zmrozone światło*. Natomiast w zbiorze *Prześwit* sytuacja ta ulega pewnej zmianie, gdyż liczba utworów, w których występuje sen obejmuje już 9 liryków na 44 wiersze. Ponadto wśród tak wielu nie można odnaleźć ani jednego posiadającego w swym tytule powyższego słowa. Znamienny jest także fakt, iż zagłębiając się w treści, wyszczególnionych w toku analizy liryków, zaledwie 8 razy stwierdzić można obecność badanego leksemu w tomiku z roku 1992. Wartość ta wzrasta dwukrotnie w wydanym dwa lata później *Prześwicie*, obejmując szesnastokrotne użycie bezpośrednie wyrazu „sen”, lub jego określonych wariantów gramatycznych i form pokrewnych.

Istotny jest także sposób prezentacji rozpatrywanych treści w owej warstwie gramatycznej. Zatem inne aspekty będzie realizowała rzeczownikowa postać, czyli przywołany wyżej sen, a inne zastosowanie form czasownikowych bądź przymiotnikowych. W każdym bowiem wariancie transponowania owego zjawiska na podłoże literackie będzie realizowany inny, przynależny mu aspekt. Zatem aktualizowane mogą być wartości o ukierunkowaniu temporalnym bądź

ontologicznym¹⁶⁰. Lektura materiału poetyckiego liryków Ludmiły Marjańskiej pokazuje, iż w przeważającej mierze występuje tu rzeczownikowa forma wyrażania onirycznych sensów. Jednak skłonność ku stosowaniu owej formy nie neguje wieloznaczności i wielofunkcyjności, którą może pełnić wchodząc w różnorodne relacje z wyrazami budującymi kontekst określonych wypowiedzi poetyckich. Zatem nie zapominając o istocie badanego zjawiska, którą obrazuje swoista ulotność zagadnienia, można podjąć próbę wyszczególnienia pewnych funkcji, jakie spełnia sen w ramach twórczości lat dziewięćdziesiątych autorki *Prześwitu*.

Jego leksykalna obecność już na początku wprowadza czynnik pewnej niejednoznaczności. Aleksandra Okopień-Sławińska podkreśla, iż elementarna, słownikowa dwuznaczność tego wyrazu wynika z sytuacji równoprawnego odniesienia do stanu spania oraz stanu śnienia, zatem świadomości wyłączonej a zarazem świadomości czuwającej¹⁶¹.

Rozstrzygnięcie owej polisemiczności znajduje rozwiązanie w akcie interpretacyjnym kontekstu, w którym pojawia się badane słowo. Podążając tym tropem, już na wstępie dokonać można pewnej charakterystyki semantycznej wypowiedzi poetyckiej. Tym sposobem powołuje się swoistą typologię rozkładającą znaczenia w obrębie dwóch przeciwstawnych biegunów. Z jednej strony bowiem wchodzi się w obszar zjawiska somatycznego, interpretując sen jako stan fizjologiczny zapewniający organizmowi wypoczynek. Z drugiej natomiast wyłaniają się treści psychiczne. Otwiera się sfera zjawisk duchowych. W ten sposób wyznaczyć można zarys ram interpretacyjnych, które obejmą zasadę funkcjonowania motywu snu.

Próba scharakteryzowania owego motywu pod kątem wieloznaczności ujęć w poezji Ludmiły Marjańskiej skłania ku dalszym systematyzacjom, zatem określeniu pewnych sugestywnych form użycia ukazanych w obrębie wyznaczonych kategorii. Kategorie mających na celu wprowadzenie pewnego podziału, uwzględniającego jednak niewymierny i eteryczny charakter badanych treści. Toteż zastosowany schemat interpretacyjny nie może do końca oddać bogactwa, jakim opalizuje tekst kreowany przez żywioł oniryczny.

Poruszając się najpierw w obrębie snu będącego wytworem procesu śnienia dostrzec można kilka ról, które odgrywa. Ról otwierających określone obszary

¹⁶⁰ Zob., K. Wądolny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana*, w: tejsze, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 161.

¹⁶¹ Zob., A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*. „Teksty” 1973, nr 2, s. 14-15.

semantyczne, ale także wskazujących szczególne miejsce, sytuujące sen pośród komponentów wybranej wizji poetyckiej.

Pierwszą z owych ról jest marzenie senne rozumiane jako konstytutywny element podróży w krainę wspomnień. Ta sfera zastosowań w kompozycji lirycznej wykorzystuje przede wszystkim cechy materii, jaką jest pamięć.

*Tyle snów, tyle słów, tyle cierpień.
I to wszystko? Czy dopiero w podróży
wraca tamten czerwiec, tamten sierpień,
czysta noc, ciepły głos,
dotyk rąk?*¹⁶²

Teoretycy pamięci często podkreślają jej fragmentaryczny charakter¹⁶³, pisze John Cambell, formułując obraz struktury czasu w pamięci autobiograficznej, odpowiadający zarazem wizji poetyckiej Ludmiły Marjańskiej. Podkreśla on, iż wspomnienia są przerywane, pełne luk. Pamięć bowiem jest pluralistyczna, wypełniona wieloma wątkami będącymi w stanie rozproszenia, a jednak scalającymi się w jedność¹⁶⁴.

Ową sytuację odtwarza cytowany fragment wiersza zatytułowanego *Krąg*. Sen przyjmuje postać jednego z wielu równoprawnych komponentów budujących strukturę wspomnienia. Rzeczownikowa forma, wprowadzona w układzie wyliczeń, wchodzi w ów rozproszony stan wątków pamięci, budujących całokształt obrazu poetyckiego.

Warto zauważyć, że sen w opisanym ujęciu prezentowany jest na tle rzeczywistości dynamicznej. Konstrukcja świata przybiera postać daleką od statycznego ujęcia, co szczególnie ujawnia się we fragmencie wiersza *Wąwozy*.

*Już milczenie tylko i sen,
płynność rzeczy, smak czarnej soli.
Wisła, Loara, Ren
do tych samych niosą okolic.*¹⁶⁵

¹⁶² L. Marjańska, *Krąg*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [56].

¹⁶³ J. Campbell, *Struktura czasu w pamięci autobiograficznej*, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, pod red. Z. Rosińskiej, przeł. J. Górnicka-Kalinowska, Warszawa 2006, s. 123.

¹⁶⁴ Zob., tamże.

¹⁶⁵ L. Marjańska, *Wąwozy*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 34.

Zatem raz jeszcze objawia się swoista kompozycja. Sen znów staje się zjawiskiem paralelnym wobec kolejno wymienianych elementów wizji poetyckiej. Sam nie spełnia jednak roli aktywnej. Pozbawiony siły kreacyjnej biernie trwa w enumeracyjnym szeregu komponentów pamięci. Aspekt wspomnieniowy natomiast wywołuje, zobrazowane w końcowej strofie, odczucie bólu. To właśnie ono jest czynnikiem sprawczym zaistniałego wyobrażenia lirycznego.

*Wtedy przestrzeń daleka i bliska,
którą kolec bólu odmroził,
stapia się – i krwią wytryska
Wielki Kanion w lessowym wąwozie.*¹⁶⁶

Podsumowując w powyższym ujęciu sen jest zjawiskiem oglądanym z zewnątrz. Oniryczna wizja ucieleśnia się zarazem w pierwiastku świata, w którym żaden z elementów jego konstruktu nie uzurpuje sobie władzy nad pozostałymi. To ważna wskazówka, akcentuje bowiem, iż na linii czasu ukierunkowanej na przeszłość wśród fakultatywnych tworów, między innymi: aktu mowy, emocjonalnego przeżycia, czy działania zmysłu smaku, sen jest komponentem stałym. Zatem owo podejście skłaniałoby ku podkreśleniu jego istotności dla budowanego przez poetkę światopoglądu poetyckiego.

W kolejnych utworach akcentowanie zewnętrżności wobec snu ulega przełamaniu, pozwalając na wkroczenie do jego wnętrza. W tym miejscu rozpoczyna się więc kolejna odsłona sennego widzenia, mianowicie śnienie rozumiane jako przejaw treści o charakterze przypomnieniowym, lękowym bądź pragnieniowym. W poezji autorki *Zmrożonego Światła* można by więc dostrzec antyczne ujęcie wyróżniające kategorię snów określaną greckim mianem *enypnia*. Byłyby to sny wyrażające jedynie ślad, przeżytych na jawie, zdarzeń, w odróżnieniu od kategorii snów wróżebnych, zapowiadających przyszłość¹⁶⁷. Dominującą podstawą jednak wyróżnienia owej funkcji stanowiłaby zasygnalizowana już możliwość zbadania tematyki samego snu.

¹⁶⁶ Tamże.

¹⁶⁷ Zob., S. Tynecka-Makowska, *Dwa rodzaje snów: ἐνύπνια i όνειροι*, w: tejże, *Antyczny paradygmat prezentacji snu*, Łódź 2002, s. 27-28.

*Sny mam zwyczajne. Jedynie czasami
śni mi się miłość. Samo uczucie
bez fizycznych objawów (...)
Ta bezcielesna miłość wiatrem porywa w górę
i kołuje pod niebem jak miłosny jastrząb
łagodny, płynny. Zakrzywione szpony
schował i dziobem nie szarpie ofiary.
Udaje gołębicę w tym śnie, oszukuje,
w białym puchu pod skrzydłem kryje ponadziemski
spokój i szczęście – by w sekundę potem
runąć w dół w błysku przebudzenia,
ranić, szarpać, kaleczyć
wnętrze tej, która śniła.¹⁶⁸*

Zarysowane podejście poruszałoby obszar swoistej psychologii, bowiem przedmiotem wizji poetyckiej staje się pogranicze świadomości i podświadomości. Sen uwikłany w ów punkt widzenia przybliża prezentowaną rzeczywistość na zasadzie wprowadzania kolejnych odsłon. Kierunek widzenia mianowicie wyznaczony jest od peryferiów ku temu, co skryte w centrum.

Podkreślić należy, iż diametralnie zmienia się przy tym ranga, którą sen odgrywa wobec całości poetyckiego przedstawienia. Wcześniejsza bierność przechodzi bezpośrednio ku roli czynnika sprawczego. Zmiana perspektywy spojrzenia następuje w sposób płynny, poczynając od funkcji snu jako zaledwie elementu podróży w krainę wspomnień, by w następnej, prezentowanej kategorii użyć, przejść do żywiołu inicjującego opowieść przybliżającą złożone w śnieniu treści. Opowieść, w której opis uczucia zmienia się, zaczynając od konstrukcji opartej na porównaniu do sennych tworów, aż po ich bezpośrednią charakterystykę.

Prezentacja rozpatrywanej kategorii nie koncentruje się jedynie na przedstawieniu czynności śnienia wyłącznie wchodzącej w relację ze światem ludzkim. Sen bywa bowiem także traktowany jako zjawisko przynależne do świata natury. Flora, podlegając procesowi personifikacji, zyskuje możliwość przeżywania go. Działanie, którym jednocześnie zostaje obdarzona, nie wykracza poza ramy użycia realizującego

¹⁶⁸ L. Marjańska, *Jedynie czasem*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [26].

się w wyżej wspomnianej funkcji zogniskowanej wokół spełnienia pragnień lub przypominania elementów rzeczywistości rozgrywającej się na jawie.

Podkreślić bowiem należy, iż nie jest to zastosowanie urzeczywistniające się w budowie właściwej aury, gdzie sen organizujący istnienie świata przyrodniczego na zasadzie sennego trwania ma na celu jedynie emanację właściwego nastroju. Tutaj staje się on zjawiskiem zewnętrznym wobec ludzkiego bytu, a tym samym wyznacza określony status natury, nie odgrywa roli onirycznego ornamentu. Posiada rangę elementu zasadniczego.

*Żółty kwiat śpioszka zamyka przed nocą
swoje wnętrze.
Czy też śni o tym, czego mu nie wolno?
Czy we śnie znów się otwiera na słońce?
Może odbywa wędrówkę mozolną
ku szczytom kwietnych ambicji,
staje się różą?*¹⁶⁹

Sen został niejako wpisany w samą istotę przyrody dzięki zastosowaniu określonego nazewnictwa. Ludowa onomastyka staje się determinantem przynależnych roślinie cech. Już sama nazwa więc wyznacza reguły, według których spełnia się istnienie kwiatu żyjącego na sposób senny. Zatem przywołany stan określa formę trwania elementów świata, kształtując jednocześnie jego obraz.

Zwrócić należy jednak uwagę, iż nie została zastosowana tu forma stylistyczna zazwyczaj służąca opisowi własności przedmiotów bądź osób. Co ważniejsze forma ta, mianowicie epitet „senny”, nie występuje ani razu w utworach złożonych w tomach *Zmrozone światło* oraz *Prześwit*. Na ów sposób charakterystyki rzeczywistości, poprzez przywołaną wyżej przydawkę, zwrócił już uwagę Marian Stala w książce *Metafora w liryce Młodej Polski*, przypisując jej funkcję ontologiczną. Jeżeli wyraz „senny” rozumiany jest jako spokrewniony ze snem w sposobie istnienia bądź pojawiania się to tak użyte określenie sugeruje analogię ontologiczną, która obejmuje nie tylko konkretny przedmiot, o którym właśnie mowa, lecz całą wykreowaną rzeczywistość¹⁷⁰. Zatem

¹⁶⁹ L. Marjańska, *Noli me tangere*, w: tejże, *Zmrozone światło*, Warszawa 1992, s. 30.

¹⁷⁰ Zob., M. Stala, *Semantyka młodopolskiego epitetu albo Pytanie o przedmiot*, w: tegoż, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988, s. 188-191.

forma przymiotnikowa, poprzez zawartą w niej konsekwencję całościowego ujęcia, bezpośrednio wyznacza zarys światopoglądu opartego na podstawach onirycznych.

Toteż specyfika spojrzenia poetyckiego Ludmiły Marjańskiej, uwzględniająca oniryczne ramy, nie może ogniskować się jedynie wokół rozpatrywanego aspektu ontologicznego, mimo że takie ujęcie między innymi prezentuje przywołany liryk *Noli me tangere*. Dlatego też poszukiwać należy jeszcze innego aspektu kierującego się ku walorom onirycznym literackiej wizji. Można więc zwrócić się w stronę tego przedstawienia snu, które w warstwie gramatycznej powtarza się najczęściej. Realizuje się poprzez część mowy, jaką jest rzeczownik. Rzeczownik będący jednocześnie formą odczasownikową. Zatem już z samej swej morfologicznej istoty zapowiadającą realizację struktury świata opartą na aspekcie temporalnym.

Twórczość Ludmiły Marjańskiej ukazuje niejednokrotnie procesualne ujęcia onirycznej wizji spełniane w geście zasypiania. Kolejna kategoria użyć dokonuje się w owym geście wyrażonym w przejściu z obszaru jawy do obszaru snu.

*Jeszcze chwila – i tylko zasnąć,
a otworzy się przed nami jasność,
gdzie brodzą w niekoszonej trawie
uciszone białe żurawie.*¹⁷¹

W powyższym wierszu prozaiczna czynność zasypiania utożsamiona została z aktem kreacyjnym. Ponadto „ja” liryczne spełnia rolę prefiguracji „ja” onirycznego, które jak pisze Anna Sobolewska jest ukrytym podmiotem marzenia sennego¹⁷². Wychodzi bowiem poza obręb teraźniejszej chwili, dokonując opisu rzeczywistości przyszłej, dotyczącej śnionej wizji. Wizji zapowiadającej stany wyciszenia oraz spokoju. Zważywszy na ujęcie snu w poprzednim utworze, w którym było ono wpisane w perspektywę o charakterze pragnieniowym, nasuwa się pytanie, czy w takim razie u autorki *Zmrożonego światła* można dokonać swoistego wartościowania jawy i snu, skoro to śnienie pozwala na realizację pragnień i doświadczenie odprężenia. Przypisanie mu statusu o charakterze jednoznacznie dodatnim weryfikowałoby tym samym preferencje światopoglądu poetyckiego Ludmiły Marjańskiej. Skłaniałoby wówczas ku

¹⁷¹ L. Marjańska, *Klangor*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 47.

¹⁷² Zob., A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, w: tejże, *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1999, s. 20.

owym sennym wizjom jako bardziej istotnym, gdyż zawierającym pierwiastek twórczy. Pozostając dalej przy momencie zasypiania przywołać należy fragment wiersza *Trzy znaki*.

Umysł – puszka Pandory.

Wysypują się z niej

wszystkie klęski.

Syczą. Podnoszą łeb.

Nie można zasnąć.

I nagle spośród nich

wypelza złocisty padalec

*zwyczajne szczęście.*¹⁷³

Z pewnością jawa to źródło chaosu, gdzie przenikają się nawzajem dodatnie i ujemne aspekty bytu. Umiejscowione w jej granicach klęski nie mogą jednak przesądzić o destrukcyjnym ujęciu. Nie sugeruje tego bowiem zakończenie utworu lokalizujące szczęście pośród trosk. W prezentacji zjawisk dźwiękowych rysuje się wyrazisty kontrast. Emanacja ciszy po stronie snu i syczenie zainicjowane przez zdeorganizowaną rzeczywistość poza nim. Zatem porównaniu podlegałoby nie samo zestawienie kreacyjnych aspektów jawy i snu, ile przynależnych im warstw brzmieniowych. Artykulacja głoski „s” przeciągnięta w czasie budzi skojarzenia z dźwiękiem nieprzyjemnym, nie może jednak stanowić podstawy pejoratywnego odbioru rzeczywistości poza snem. Harmonijność ujęcia świata w ramach ciszy i spokoju wynika bowiem z konwencjonalnego przedstawienia treści sennych.

*Stosunkowo łatwo wskazać się dają typowe zestroje metaforyzujące, w których „senny” współwystępuje. U Miriama sąsiaduje on z białym, posepnym, cichym, sinym. (...) W „Thule” Szczepańskiego z cichym, księżycowym, czarnym. U Langego towarzyszy mu srebrny, nieskończony, nieskalany etc. Gdyby dalej rozszerzać tę listę okazałoby się być może, że szczególnie mocne związki łączą omawiany epitet z białym (czy srebrnym) oraz cichym*¹⁷⁴, pisze Marian Stala, analizując specyfikę młodopolskiego widzenia poetyckiego.

¹⁷³ L. Marjańska, *Trzy znaki*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [31].

¹⁷⁴ Zob., M. Stala, *Semantyka młodopolskiego epitetu albo Pytanie o przedmiot...*, s. 191-192.

Grę pojęć wokół odcieni semantycznych wyrażających bezgłos a ponadto preferujących określoną barwę, mianowicie biel, odnaleźć można w poetyckim obrazie Ludmiły Marjańskiej. Czy zatem dla światopoglądu lirycznego pisarki motyw snu wyczerpuje się w słowno-inkrustracyjnej funkcji, jak nazywa ją Maria Podraza-Kwiatkowska, rozważając, podobnie jak Marian Stala, charakterystyczne układy metaforyczne modernizmu? Dla młodopolskiej poezji owe układy jednoznacznie podporządkowane były wydobyciu pewnej nastrojowej aury. Najpełniej rolę tę sprawuje przymiotnikowa odmiana wyrazu „sen”, sugerująca zwolnienie tempa, łagodność ruchu, czy ściszenie dźwięku. Forma gramatyczna jest inna, lecz echa pewnej sugestii, o której pisze Maria Podraza-Kwiatkowska, dotyczącej funkcji hipnotyczno-usypiającej¹⁷⁵, można doszukać się u autorki *Zmrożonego światła*. Nie przypadkowo akt zasypiania otwiera asocjacje ze specyficznym odbiorem wzrokowo-słuchowym. Przypomnijmy jeszcze raz słowa cytowanego uprzednio fragmentu utworu *Klangor*.

*Jeszcze chwila – i tylko zasnąć,
a otworzy się przed nami jasność,
gdzie brodzą w niekoszonej trawie
uciszone białe żurawie.*¹⁷⁶

Zgodność z młodopolskimi prezentacjami snu zdradza: wybór białej barwy, preferencja ciszy, a także specyfika ruchu przedstawionych kreacji ptaków. Ruchu powolnego, utrudnionego, przywołującego obraz niespiesznego przedzierania się. W ten sposób otwiera się nawiązanie z właściwością zachowania pewnego typu postaci z kart modernistycznej twórczości, dla których określony sposób poruszania się oraz otoczenie, naznaczone brakiem dźwięku i statycznością, stanowiło podstawę budowy atmosfery dziwności i tajemnicy¹⁷⁷.

Sygnalizowanie owych wyobrażeń wyznacza miarę sennego spojrzenia Ludmiły Marjańskiej, bowiem ich pojawienie się onirycznie metaforyzowałoby tekst nawet w sytuacji braku obecności wyrazu „sen”. Jednak podkreślić należy, iż przedstawiona wizja poetycka wykracza daleko poza funkcję słownej ornamentyki,

¹⁷⁵ Zob., M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, w: tejże, *Somnambulicy-dekadenci-herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 148.

¹⁷⁶ L. Marjańska, *Klangor*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 47.

¹⁷⁷ Zob., M. Podraza-Kwiatkowska, „*Postać*”, w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej polski*, Kraków 1994, s. 112.

inicjującej swoistą aurę. Zastosowanie rozpatrywanego słowa, mimo iż współgra z nadaniem określonego tonu, bynajmniej nie zatrzymuje się w granicach funkcji inkrustracyjnej. Nawet bowiem warstwa frazeologiczna, wnosząca pewne konsekwencje użycia, różnorodnością kontekstów znaczeniowych, nie pozwala zatrzymać się na niniejszym jednostkowym spojrzeniu.

Młodopolski charakter prezentowanej wizji nie stanowi elementu na tyle wyrazistego, iż można by odebrać go jako dominantę owego poetyckiego obrazu. Najważniejszy akcent pada nie tyle na sposób konstrukcji sennej aury, ile na sam moment dokonanego przejścia. Akt zasypiania przemieszcza się ze sfery jawy do wyobrażeniowej warstwy snu, zogniskowanej wokół wspomnianych motywów nawiązujących do tradycji młodopolskich. Motywom tym nie można przypisać jedynie funkcji nastrojotwórczej. Jasność, cisza, biel postawione obok zapadania w sen odsyłają do frazeologicznej warstwy, w której rozpatrywana czynność zyskuje dodatkowy element znaczeniowy. Zasnąć na wieki, zasnąć snem wiecznym, zasnąć w Bogu¹⁷⁸, tego rodzaju asocjacje nasuwają się w momencie zestawienia zasypiania i obrazu poetyckiego, który prezentuje ostatnia strofa utworu *Klangor*, toteż funkcja oniryzmu wierszy poetki stanowi zjawisko złożone.

Pozostając jednak w kręgu procesualnego ujęcia śnienia, zwrócić należy uwagę na prezentowane także w twórczości Ludmiły Marjańskiej działanie odwrotne do ukazanego już momentu zasypiania. W kręgu analizowanej czynności bowiem uderza pewna powtarzalność poetyckiego przedstawienia. Kategorię odbioru snu jako formy przejścia z obszaru jawy do obszaru śnienia można by więc rozumieć znacznie szerzej, wprowadzając określoną modyfikację.

To już świt. Niebo bieleje
i kos budzi się z krótkiego snu.
Skrzeczy sroka naśladując słowika,
nieudolna poetka poranka.
I ze snu wstaje rzeczywistość
osaczając tysiącem głosów.
Jeszcze nie brzmią tak czysto jak w dzień:
pomrukują, szepczą, syczą, drżą

¹⁷⁸ Zob., *Zasnąć*, w: *Inny słownik języka polskiego*, pod red. M. Bańko, t. 2, Warszawa 2000, s. 1275.

w tej przestrzeni pomiędzy
w szczelinie
bielejącej na krawędzi jawy.
*Dziwność świata. I pragnienie snu,
niepoważnej ucieczki w noc.*¹⁷⁹

Wydaje się, iż jest to kolejna odsłona procesualnych treści snienia. Tym razem jednak wpisany w nią kierunek ruchu jest odwrotny. Przejście dokonuje się od warstwy oniryzmu ku rzeczywistości codziennej. Tym samym zmiana perspektywy eliminuje pierwiastek eschatologiczny, który towarzyszył jej w utworze poprzednim. Natomiast usytuowanie rozpatrywanego procesu pozostaje tożsame z tym zobrazowanym w liryku *Klangor*. Można więc dokonać rozszerzenia kategorii snu skupionej dotychczas na akcie zasypiania. Uogólnienie polegające na przypisaniu do niej działania odwrotnego, czyli przebudzenia, opiera się na zaakcentowaniu tego samego motywu w obu rozpatrywanych wierszach, mianowicie przejścia, bycia pomiędzy. Dlatego też ostatecznie wyznaczyć można kategorię użycia snu jako onirycznego zawieszenia pomiędzy różnymi obszarami, kategorię która obejmie zarówno czynność zasypiania, jak i przebudzenia.

Zapytać ponadto należy, czy nadal jest to obszar snienia? Wspomniana już pewna niejednoznaczność bowiem wkrada się w odbiór utworu *Pomiędzy nocą a dniem*. Argumentem stojącym po stronie nocnego marzenia byłoby przemieszczanie się pomiędzy zróżnicowanymi sferami oparte na odmiennej percepcji. Jawa wyraźnie została scharakteryzowana, natomiast sen pozostaje zagadką. Rozróżnienie pewnych przestrzeni dotyczy przede wszystkim zmysłu słuchu i zmieniającego się odbioru rzeczywistości, rozpoczętego od dźwięków stłumionych, poprzez ostre głosy, aż po swoistą zapowiedź ich natężenia. Fizjologiczny aspekt oniryzmu w sposób nie do końca jednoznaczny inicjowałby pierwiastek przestrzenny. Naprzeciwnie obszar dnia codziennego musiałaby wówczas stanąć rzeczywistość wyłączona. Niepodlegająca działaniu żadnego ze zmysłów. Natomiast poetycki obraz wyraźnie skupia się na myśleniu sytuacyjnym, przemieszczeniu z jednego świata do drugiego, nie sugerując przy tym, aby jeden z nich stanowiła owa swoista pustka, niebyt. Tym bardziej oznaczenie świata epitetem „dziwność”, w momencie osiągnięcia krawędzi jawy,

¹⁷⁹ L. Marjańska, *Pomiędzy nocą a dniem*, w: *też*, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [21].

stanować może wyraźne pokłosie przeżyć marzenia sennego. Śnienia, dla którego realność paradoksalnie opiera się na tym, co nierzeczywiste, na niczym nieograniczonej, wyobrazeniowej kreacji świata. Jeżeli przebudzenie nie dokonało się do końca, jeżeli nadal sen odznacza swe oddziaływanie, to właśnie z jego obszaru pochodzi myśl o dziwności. Nie mogłaby jej zrodzić pustka, nicość a jedynie świat, którego konstrukcję wyznacza nierzeczywistość.

Można zatem dokonać podsumowania, które określi miejsce snu w konstrukcji wizji poetyckiej autorki *Zmrożonego światła*. Snu rozumianego w tym punkcie wyłącznie jako obraz marzenia sennego. Role, które zostały mu przypisane, pozwalają w pewnej mierze wyznaczyć miejsce oniryzmu w poetyckim światopoglądzie Ludmiły Marjańskiej lat dziewięćdziesiątych. Okazuje się, iż kreacja snu zdradza głębokie dążenie do jak najbardziej wnikliwego zrozumienia go.

Zauważyć można pewien schemat prezentacji, występowania snu w lirykach. Z jednej strony odgrywa on funkcję komponentu w szeregu różnych przeżyć. Zaakcentowana zostaje jego obecność, nie ma jednak wskazanej drogi do jego wnętrza. Pozostaje spojrzenie z zewnątrz. Takie ujęcie zdradza pierwsza z rozpatrywanych ról, czyli marzenie senne rozumiane jako konstytutywny element podróży w krainę wspomnień. Gdy jednak pojawia się swoisty rys psychologiczny interpretujący śnienie jako wyraz stanów pragnieniowych bądź lękowych, perspektywa odwraca się. Można wówczas zagłębić się w jego treści, a raczej w warstwie przeżyć, odczuć z której został ukształtowany. Pomiedzy dwiema powyżej opisanymi perspektywami istnieje jednak jeszcze moment przejścia. Wyraźne wskazanie na to, co znajduje się pomiędzy obszarami snu i jawy. Toteż wydaje się, iż śnienie to podstawowy element obszaru życia. Oglądany z różnych perspektyw stanowi nieodłączny pierwiastek rzeczywistości. Oniryczne marzenie wyrażone jest w formie perspektywicznego zróżnicowania, co jednocześnie potwierdza i uzasadnia tak częsta w poezji pisarki obecność miejsc granicznych.

Odbiór zmienia się dopiero wówczas, gdy sen rozumiany jest jako czynność czysto fizjologiczna, pozbawiona swej siły kreacyjnej. Paradoksalnie stanowi wtedy rodzaj umiejętności, którą należy poznać i opanować.

*Niebo się schyla łagodnie,
chmurami otula ziemię.*

*Czas jak natura oniemieć,
snu nauczyć się od niej.*

*Czas z zimą się pogodzić.*¹⁸⁰

Marzenie senne wydawało się być działaniem naturalnym, spontanicznie odnajdywało miejsce pośród wspomnień bądź otwierało drogi do nowych przestrzeni. Fizjologiczna koncepcja snu nie jawi się jako czynność samoistna. Warunkiem jej zaistnienia jest proces uczenia się. Kategoria snów pozbawionych śnienia to rzadkie ujęcie w twórczości Ludmiły Marjańskiej. Mimo iż kontekst danego utworu nie zawsze daje jednoznaczne rozstrzygnięcia określające sen jako spanie lub przeżywanie sennego marzenia, to jednak drugie ze zjawisk bliższe jest rozumieniu i interpretacji treści zawartych w lirykach.

Jaką natomiast rolę spełnia fizjologiczny aspekt badanego zjawiska? Zapadnięcie w sen to skomplikowany proces, w którym dochodzi do wyłączenia świadomości człowieka. Kolejno zanikaniu podlega działanie zmysłów wzroku, słuchu, powonienia, smaku a nawet dotyku przy śnie głębokim. Jest to stan nie tylko wyłączonej aktywności zewnętrznej, ale również ograniczonej aktywności organicznej, gdyż następuje między innymi zwolnienie oddechu i tętna. Sen odgrywa rolę regenerującą. Jednak podkreślić należy, iż tylko głęboki sen obejmuje odpoczynkiem wszystkie obszary mózgu. W tym czasie świadomość najczęściej nie odbiera wizji sennych rodzących się w podświadomości¹⁸¹. Właśnie ta funkcja, czynnika inicjującego regenerację, a zarazem swoisty odpoczynek, wydaje się w największym stopniu potwierdzać treści zawarte w wierszu *Jezioro*. Ma to swoje uzasadnienie w rodzaju zaprezentowanego snu, czyli zimowego snu fauny. Dla przyrody czynność ta stanowić może rodzaj ucieczki, a tym samym sposób ochrony przed niebezpiecznym okresem mrozu. Natomiast dla tego, kto podejmuje naukę, świadomy wybór tego rodzaju snu wynikać może z pragnienia zatrzymania się.

Sen zimowy u zwierząt następuje z fazy *Non-rem*. Aleksander Borbély podkreśla, iż badania nad snem głębokim oraz snem zimowym pokazują wspólne cechy obu zjawisk, gdyż właśnie do fazy *Non-rem*, fazy głębokiej najbardziej podobny jest

¹⁸⁰ L. Marjańska, *Jezioro*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 9.

¹⁸¹ Zob., G. Grochowska, *Doświadczenie mistyczne a sen*, w: *Tajemnica snu*, pod red. A. J. Nowaka, Lublin 1997, s. 55-56.

sen zwierząt¹⁸². Należy zatem jeszcze podkreślić, iż to właśnie sen głęboki zapewnia najpełniejszą regenerację. Toteż rola rozpatrywanego działania dążyłaby ku aktowi świadomego zmanifestowania pragnienia odpoczynku niosącego ze sobą uczucie pewnej odnowy organizmu. Następowaloby swoiste wytchnienie dotyczące wręcz granicy niebytu, jako że ma tu miejsce stan znieruchomienia i braku świadomości.

Określone zostało więc kolejne zastosowanie rozpatrywanego w twórczości poetki zjawiska – mianowicie rola snu jako czynnika zapewniającego moment odpoczynku, a poprzez to regeneracji. Nastąpiło tu wyraźne odzwierciedlenie wartości wynikających z fizjologicznego aspektu snu. Poruszając się w kręgu owych zagadnień, poetka potwierdza ich znaczenie w swej twórczości. Wskazuje na pewną konwencjonalną formę rozumienia roli samej czynności spania. Opiera się na wątkach najbardziej wyrazistych, zamykając je zarazem w materii tekstu, którego ramy, zdradzają więcej niż owa sugestywna rola snu. Poszczególne elementy obrazu poetyckiego wchodzą w interakcje ze snem jako dominantą poetyckiej wizji utworu *Jezioro*, zmieniając ontologiczny status budowanej przestrzeni. Wykorzystanie wyrazistych aspektów onirycznego aktu nie niesie ze sobą konsekwencji monosemicznych odczytań tekstu. Zatem przypomnieć wystarczy kończące liryk wersy, informujące o działaniu, które nie stało się udziałem tego, kto postanowił zapaść w sen.

(...)

bez nas popłynie czółno

*po wiosennej wodzie.*¹⁸³

Motywy pojawiające się w rozważanym utworze, takie, jak: zima, czółno, bliskość nieba postawione wobec funkcji regeneracyjnej inicjują myśl o miejscu, w którym nastąpi odpoczynek. Natomiast wyróżnienie procesu oniemienia to przede wszystkim świadome odrzucenie aktu opisu, jak i kreacji świata za pomocą słowa. Konsekwencja bowiem niemożności wydobycia głosu odnosi się zarówno do tego, kto zaśnie, jak i przestrzeni poza nim, światów, które pozostaną jedynie w sferze prawdopodobieństwa, gdyż gwarancją ich powołania jest słowo obdarzone wartością

¹⁸² Zob., A. Borbély, *Sen u zwierząt*, w: tegoż, *Tajemnice snu*, przeł. W. i M. Szelenbergowie, Warszawa 1990, s. 113-114.

¹⁸³ L. Marjańska, *Jezioro*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 9.

twórczą. Sen więc otwiera drogę do niebytu, stanu odbieranego zarówno w kontekście wizji eschatologicznych, jak i aktu niemocy twórczej.

Podsumowując zatem należy zwrócić uwagę na to, iż wprowadzane do wierszy wątki oniryczne metaforyzują tekst o wiele głębiej niż wynikało to z oczywistego kontekstu sennych motywów. Podobną zasadę twórczą dostrzec można w płaszczyźnie związków frazeologicznych zorientowanych na onirycznej tematyce. Stosowane przez Ludmiłę Marjańską schematy językowe nie podlegają twórczemu przekształceniu, co jednak nie przekreśla wieloznaczności niesionych przez utwór treści.

*Jakiś drobiazg – szpilka czy grzebień –
przetrwa dłużej niż dłoń, niż włos.
Nowy człowiek z ziemi je wygrzebie
i w gablocie umieści pod szkłem,
jeszcze jeden śmieszny eksponat.
A ruch ręki? A uśmiech? Głos?
Co pod nami było, co ponad?
Ziemia, niebo? Otchłań? Niebios?*

*Biorę grzebień, przed lustrem się czeszę.
Srebrna szpilka błyszczy w białych włosach –
i tak bardzo, tak bardzo się cieszę,
że istnieją, że nie są snem.¹⁸⁴*

Snem nazwać można coś tak pięknego lub niezwykłego, że wydaje się to nierzeczywiste. Ostatni wers utworu stawia owo przerośnięte znaczenie rozważanego zjawiska obok przedmiotów codziennego użytku. Rzeczy takie, jak: grzebień, szpilka do włosów są wyznacznikami codzienności. Nie są wyjątkowe, toteż ich istnienie nie ma onirycznego charakteru. Ukazanie natomiast sennych cech bytu niesie ze sobą wartość ujemną. Atrybutami rzeczywistości wynikającej z porównania do snu, jak pisze Bogumiła Truchlińska, jest ulotność, zwodniczość, zawodność¹⁸⁵. Świat o takim statusie został zobrazowany w pierwszej strofie liryku. Prezentuje ona byt człowieka, przestrzeń

¹⁸⁴ L. Marjańska, *To, co istnieje*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [47].

¹⁸⁵ Zob., B. Truchlińska, *W krainie Oneirosa*, w: tejże, *Między afirmacją a sceptycyzmem (W kręgu literatury i filozofii)*, Kielce 1995, s. 34.

jego działania. Chodzi tu nie o materialne przedmioty a przejawy życia, drobne gesty, wypowiedziane słowa. Wariabilizm ludzkiego świata uwydatniony zostaje poprzez przyrównanie go do sfery onirycznej. W takiej przestrzeni rządzi prawo przemijania. Sen zyskuje wówczas wartość negatywną, spełniając rolę ontologicznego wyznacznika kondycji życia, będącego przejawem nietrwałości.

Zatem rozważany już brak epitetu „senny” w poezji Ludmiły Marjańskiej, odpowiadającego za formę trwania bytu, wypełniony zostaje poprzez wykorzystanie warstwy frazeologicznej języka. Przyrównanie świata do snu zmienia status rzeczywistości, tym samym pozwalając na zrozumienie światopoglądu poetyckiego reprezentowanego przez utwory zebrane w tomach *Zmrozone Światło* i *Prześwit*. Sen bynajmniej nie odgrywa roli ozdobnika, ornamentu wprowadzającego zaledwie aurę mglistości i tajemnicy, bez poważniejszych konsekwencji dla konstrukcji wierszy. Perspektywiczne ujęcie, oparte na swobodnym poruszaniu się pomiędzy wnętrzem a zewnątrz sfery onirycznej, wskazuje zarówno na czynną, jak i bierną rolę owej sfery w budowaniu krajobrazu lirycznych utworów pisarki. Natomiast analiza poszczególnych znaczeń zastosowania zjawiska snu zdradza oniryczne fundamenty poetyckiego światopoglądu. Okazuje się, iż ponadto prezentowana rzeczywistość sama przez się przejawia cechy senne poprzez określone operowanie światłem i dźwiękiem, mianowicie przytłumione, zgaszone motywy wizualno-brzmieniowe. Wyraziste porównania do snu ontologicznie warunkują sposób jej istnienia w formie ulotnego i zmiennego świata. Ponadto przestrzeń temporalna utworów skupia się na zmanifestowaniu zmiany czasu w formie przejścia z jawy do snu i z powrotem. Zatem procesualny charakter wizji poetyckiej gwarantuje właśnie sen, stanowiąc tym samym podstawę istnienia zarówno czasu, jak i przestrzeni w twórczości Ludmiły Marjańskiej.

Pozostaje jednak jeszcze odpowiedź na drugie pytanie, postawione na wstępie rozważań. Czy sen jako podstawa światopoglądu poetyckiego zatrzymuje się na płaszczyźnie językowej, czy też sięga głębiej, do konstrukcji utworów. Aleksandra Okopień-Sławińska prezentuje trzy literackie odsłony snu, które staną się tu pewną przestrzenią odniesienia:

(...) anegdota senna rozgrywa się na płaszczyźnie fabularnej, ekwiwalentyzacja snów podporządkowuje sobie całą konstrukcję utworu, najsłabiej stosunkowo odbijając

się w jego leksyce, z kolei zaś tematyżacja snów konkretyzuje się w układzie językowym.¹⁸⁶

Oniryczna materia poetycka w sposób niejednokowy dotyka wymienionych poziomów organizacji utworów autorki *Prześwitu*. Anegdota, jako wyraz tradycyjnej formy wprowadzania snu do literatury, nie często gości w jej twórczości z lat dziewięćdziesiątych. Będąc pewnym autonomicznym układem obrazów, śniona historia stanowić może wyraz rozmaicie motywowanego przeświadczenia o poznawczej doniosłości nocnych wizji¹⁸⁷. Czy taką też rolę pełni w rozważanej twórczości? W lirycie Ludmiły Marjańskiej odnaleźć można takie wiersze, jak: *Jednocześnie* lub cytowany już *Jedynie czasem*. Pierwszy utwór to przedstawienie poetyckie jak najpełniej wpisujące się w konwencję śnionych historii i opowieści. Wiersz prezentuje szereg sytuacji, obrazów będących reminiscencją wydarzeń, które miały miejsce w przeszłości. Poetka w sposób wyrazisty odtworzyła w owej anegdocie charakter świata snów. Często a zarazem momentalnie zmiane ulega sceneria. Powracają z przeszłości określone osoby oraz wypadki. Zarówno struktura czasu, jak i przestrzeni podlega rozchwianiu¹⁸⁸.

Drugi utwór, mianowicie wiersz *Jedynie czasem*, oprócz opisu określonych zdarzeń, akcentuje przede wszystkim warstwę emocjonalną. Plan pierwszy wypełniają przeżycia „ja” onirycznego. Ponadto sama zawartość snu zostaje uzupełniona o analizę jego formy. Słowa jednego z początkowych wersów, mianowicie: *Sen nie ma twarzy, nie ma postaci*, zmieniają konwencjonalną rolę prezentacji treści onirycznych jako swoistej anegdoty. Tradycyjna opowieść ulega rozerwaniu. Następuje przeniesienie uwagi z opisu sytuacji na rodzaj materii, w której została utrwalona. Liryk zdradza pewną autotematyczność. Treść marzenia sennego wypełnia refleksja o jego istocie. Cytowany wers poprzez swe usytuowanie w środku sennej opowieści nasuwa wniosek, iż nie jest on jedynie refleksją zaistniałą po przebudzeniu, a integralną częścią nocnego obrazu. Byłoby to więc marzenie senne o śnie i jego niebywalej amorficzności. Amorficzności, której przejaw można także zauważyć w konstrukcji całej śnionej historii. Stanowi ona bowiem powracające na jawie wspomnienie, zmienne i niejednoznaczne jak materia pamięci, która je powołała. Czy zatem zabieg ten nie

¹⁸⁶ A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*. „Teksty” 1973, nr 2, s. 22.

¹⁸⁷ Tamże, s. 8.

¹⁸⁸ Zob., S. M. E. Raszczyk, *Sen jako królewska droga do sfery podświadomości*, w: *Tajemnica snu*,..., s. 70.

byłby wprowadzeniem w kolejną odsłonę transponowania zjawisk sennych w tworzywo literackie, mianowicie snu odbieranego jako model wizji poetyckiej¹⁸⁹. Konstrukcja wiersza przyoblega się wówczas w postać snu. Poezja nie opowiada nocnego marzenia, ale kreuje ekwiwalent sennej wizji. Aleksandra Okopień-Sławińska podkreśla, iż podmiot pozbawiony zostaje przywilejów zewnętrznej perspektywy, całkowicie poddając się jej nurtowi. Rolę nadrzędną zaczyna odgrywać odwzorowanie samego procesu śnienia. Słowa liryku próbują odtworzyć śniony świat z jego asocjacyjnym charakterem, afabularnością oraz niejednoznacznością¹⁹⁰. Rozpatrywany wiersz nie do końca wpisuje się w powyższe założenia. Zaznaczona w pierwszym wersie świadomość podmiotu sytuuje senną wizję w kategorii zrelacjonowanego wspomnienia. Senny obraz uległ werbalizacji, tracąc w ten sposób swój pierwotny charakter. Zatem utwór nie mieści się w kategorii ekwiwalentyzacji snu, lecz jednocześnie wykracza poza ramy tradycyjnej sennej anegdoty.

W twórczości Ludmiły Marjańskiej pochodzącej z lat dziewięćdziesiątych nie można jednak wskazać utworu jednoznacznie realizującego model kompozycyjny snu jako wizji poetyckiej. Najbardziej wyrazistym wobec dwóch powyższych sposobów prezentacji jest tematyżacja, czyli leksykalna obecność badanego zjawiska w materii utworu. Należy podkreślić, iż liczba a zarazem różnorodność zastosowania danego słowa, prowadzą bezpośrednio do zrekonstruowania światopoglądu poetyckiego pisarza¹⁹¹. Dzieje się tak, gdyż powiązania i układy, w które wchodzi owo słowo, pozwalają przyjrzeć się wartościom wyznawanym i kreowanym przez twórcę. W wierszach autorki *Prześwitu* sposób odtworzenia sennego aktu warunkuje zatem cechy jej twórczości. To jakim pojęciom towarzyszy oniryczny obraz, odnosi się w pewien sposób do całości wizji poetyckiej, toteż przywołać można między innymi to ujęcie, w którym zebrane wokół snu odcienie semantyczne sugerowały odbiór w kontekście funkcji ornamentu, odpowiedzialnej za nastrój i mającej swe źródło w tradycjach młodopolskich. W takim odbiorze oniryczny światopogląd dotyczyłby wyłącznie budowy zewnętrznej aury liryków, prezentacji świata bez rozważań nad istotą samego snu. Jest to w pewien sposób powierzchowne wykorzystanie jego znaczeniowej wartości. Nie można jednak nie zgodzić się, iż często pojawiający się w poezji z lat dziewięćdziesiątych motyw pogranicza jawy i snu niejednokrotnie właśnie taką

¹⁸⁹ A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*. „Teksty” 1973, nr 2, s. 10.

¹⁹⁰ Tamże, s.12.

¹⁹¹ Tamże, s.19.

koncepcję realizuje. Koncepcję, której istotę prezentuje Jerzy Kwiatkowski, dokonując interpretacji twórczości Leopolda Staffa. Badacz podkreśla między innymi istnienie snu w formie wizji nierealnej, zamglonej, „zdematerializowanej”¹⁹². Liryki Ludmiły Marjańskiej potwierdzają ów aspekt w sposobie patrzenia na rzeczywistość. W literackim opisie świata cechy te mają swe ugruntowane miejsce. Niejasność, mglistość wielokrotnie wyznaczają jego rys. Nie oznacza to jednak, że pisarka zatrzymuje się na owym obrazowaniu. Wręcz przeciwnie wykracza poza nie, by zgłębić istotę onirycznej przestrzeni. Sięgając dalej, w jednej płaszczyźnie umieszcza wspomnienia, sen, stany lękowe i odczucie cierpienia. To wszystko poddaje swoistej psychologizacji, dążąc do zweryfikowania własnego miejsca w świecie. Początkowo weryfikacja ta dotyczy warstwy snu. „Ja” oniryczne uświadamia pewien zespół przeżyć „ja” istniejącemu po stronie jawy, dając tym samym impuls do zrozumienia postawy zajmowanej w świetle dnia. Owemu zrozumieniu towarzyszą nieustanne powroty w sen. Konwencja ukazania go wykracza więc poza zwerbalizowany obraz historii, gdyż na opowieści ciąży piętno psychicznego wnętrza reinterpreterującego senne wizje. Zatem związek snu ze sferą nieświadomości wydaje się odgrywać istotną rolę, a z pewnością stanowić zapowiedź takiego kierunku rozwoju twórczego.

W wierszach z lat dziewięćdziesiątych oniryczny światopogląd spełnia się w nieustannych rozważaniach na temat zajmowanego statusu ontologicznego, istnienia na granicy dwóch światów. Zaczerpnięta od snu nieokreśloność, niematerialność przeniesiona zostaje nie tylko na rodzaj stwarzanej wizji, lecz przede wszystkim na postawę wobec rzeczywistości. Postawę opartą na niepewności, swoistej amorficzności inicjującej nieustanną wędrówkę pomiędzy snem a jawą.

¹⁹² Zob., J. Kwiatkowski, *Poeta paradoksu*, w: tegoż, *U podstaw Liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 135.

Rozdział VI: Odzwierciedlenie rzeczywistości emocjonalnej w przestrzeni onirycznej

Marzenie senne odzwierciedlać może wydarzenia, które rozegrały się w sferze dnia. Wydarzenia te jednak musiałyby posiadać rangę pewnych faktów wysoce znaczących, by wpłynąć na to, co ukazuje przestrzeń oniryczna. Jeżeli taka sytuacja ma miejsce należy zwrócić uwagę, iż samo marzenie senne nie odeśle wprost do owego obszaru świadomości, który stał się dla niego źródłem treści. Doświadczenie, które dało mu początek, przekazane zostanie w innym sposobie istnienia, niż ten oferowany przez monosemiczny przekaz jawy. Oprócz świadomego działania bowiem, kryje się tu jeszcze przestrzeń podświadomości, toteż doświadczenie dzienne przełożone na mowę snu intrygować będzie sposobem owego przełożenia. Tym większą obudzi ciekawość, gdy podkreśli się fakt, iż marzenie senne, będące przedmiotem niniejszego rozdziału, stanowi jedynie pozór realnego snu. Pozór powoływany do życia za pośrednictwem twórczego działania.

Zatem akt kreacji swe siły skupia na zbudowaniu pewnej sennej wizji będącej formą onirycznej opowieści, odcinającej się od sposobu prezentacji wydarzeń poprzez jawę. Aleksandra Okopień-Sławińska podkreśla, że owa śniona lub przyśniona historia może posiadać, wobec sytuacji dziejących się w świetle dnia, sens sterujący: proroczy, konsolacyjny lub objawiony. W konstrukcji utworu fabularnego spełnia ona wówczas rolę dynamicznego bądź statycznego komponentu świata przedstawionego, komplikującego zarazem wewnętrzny układ jego sensów¹⁹³.

Według tradycji sen może posiadać moc odsłaniania pewnych tajemnic lub stanowić wejrzenie w zaświaty, tym samym buduje związek z obrazem jawy. Utrwalony w lirycznym tworzywie rodzi ponadto pytanie o istotę swego bytu, zamkniętego w słowie względem zwyczajności dnia. Pytanie o relację wobec tego, kto powołuje go do życia, mianowicie artysty stawiającego go w opozycji do szeroko pojętej przestrzeni jawy.

Jaka jest więc relacja owej sztuki budującej senną opowieść do postawy emocjonalnej zajmowanej w przestrzeni codzienności, jaką wobec niej spełnia funkcję, w momencie gdy to właśnie w codzienności kryje się geneza onirycznej anegdoty.

¹⁹³ Zob., A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*. „Teksty” 1973, nr 2, s. 8.

W jaki sposób zatem wydarzenia trwające poza snem wpływają na jego poetycki przekaz? Istotny jest tu proces przekształcania za pośrednictwem snu przeżyć zaczerpniętych ze sfery jawy, nie zaś wpływu snu na bieg wydarzeń dnia.

Iwona Smolka, pisząc o twórczości Ludmiły Marjańskiej, wspomina o świecie emocjonalnym, dla którego schronieniem, otuliną jest przestrzeń oniryczna. To w niej wyrażają się według badaczki stany podświadomości, lęki i napięcia uczuciowe¹⁹⁴. Pozostaje zatem wyjątkowa wypowiedź poetycka zamknięta w słowach liryków pochodzących z tomu z roku 2011. *Żywica* to tytuł zbioru utworów prezentujących swoiste zderzenie pomiędzy snem a jawą, przy czym pierwszy z wymienionych obszarów sięga do pierwiastka „ja” lirycznego znajdującego się w sferze nieświadomości. Należy zatem przyjrzeć się senniej anegdocie, by poznać sens aktu przeobrażenia wydarzeń jawy i zainscenizowania ich w formie onirycznych treści, a tym samym dotrzeć do wyjątkowej relacji międzyludzkiej stanowiącej kanwę tomu poetyckiego *Żywica*.

W snach
nieistniejący mężczyzna
przekupując strażników
pomaga mi przejść przez granicę
gdzie będę wreszcie mogła
zostawić kołyskę z koca
z dzieckiem
nie do udźwignięcia
*odpocząć*¹⁹⁵

Sny są wyrazem doświadczenia osobistego, i jak pisze Zenon Waldemar Dudek, dostarczają wprost z nieświadomości wielu cennych informacji. Ponadto niosą bogaty ładunek uczuć i emocji¹⁹⁶. Marzenia sennie mogą zatem spełniać różnorodne funkcje. W powyższym utworze nad wyraz sugestywnie nasuwa się przede wszystkim jedna z nich. Odpoczynek, porzucenie jakiegoś ciężaru, świadomość ulgi to odczucia, które przywodzi na myśl literacki obraz. Rodzi się więc swoista oniryczna wizja

¹⁹⁴ Zob., I. Smolka, *Blask z rany*. „Nowe Książki” 2001, nr 9, s. 43.

¹⁹⁵ L. Marjańska, *** [W *snach*], w: tejsze, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 16.

¹⁹⁶ Zob., Z. Waldemar-Dudek, *Psychologiczne funkcje marzeń sennych*, w: tegoż, *Jungowska psychologia marzeń sennych. Teoria, praktyka, interpretacje*, Warszawa 2007, s. 111.

konsolacyjna. Spełnienie pragnienia w sposób oczywisty niesie ze sobą wytchnienie. Realizacja owego pragnienia skłania jednak do postawienia pewnych pytań.

Pierwszy wers utworu wskazuje nie na pojedynczy sen, lecz w formie liczby mnogiej zdradza istnienie wielu snów przynoszących ze sobą to samo urzeczywistnione odczucie, powtarzające ów akt ukojenia. Dlaczego rzeczywistość snu tak sugestywnie ponawia działanie o charakterze konsolacyjnym? Czy w ten sposób buduje wyraźną opozycję wobec jawy, w której życzenie być może nie tylko jest niemożliwe do spełnienia, ale wręcz nie powinno zostać zrealizowane? Marzenie dzienne wyraża życzenia świadome, jak wspomina Hanna Segal, mianowicie te, które zostały zracjonalizowane, zaakceptowane przez świadomość. Dopiero sfera nocnych pragnień oferuje możliwość spełnienia tych życzeń, które uległy wyparciu, gdyż w przeciwnym wypadku zakłóciłyby życie psychiczne¹⁹⁷.

Poetycki sen zawarty w tomie *Żywica* nie podejmuje aspektu wizji o zabarwieniu jednoznacznie pozytywnym. To obraz porzucenia, pozbycia się tego, co przeszkadza, a co powinno być wyrazem troski i opieki – bezbronного dziecka. Senna anegdota zatem może zostać odczytana w zupełnie inny sposób. Prowadzić może bowiem głębiej, poza wyobrażenie będące kompromisem pomiędzy siłami świadomości i podświadomości¹⁹⁸. To mianowicie, co zostało wyparte z granic owej świadomości, znajduje spełnienie w wyobrazeniowej aktywności snu¹⁹⁹. W nim myśli, które uległy odrzuceniu w przestrzeni jawy, przybierają formę obrazów, realizujących pragnienia, nie budząc przy tym wprost treści nieakceptowalnych.

Zatem wydawać by się mogło, iż relacja onirycznej sztuki poetyckiej do postawy zajmowanej w obszarze jawy mogłaby zamknąć się w akcie obrazowego prezentowania tego, co wyparte, tak samo jak dzieje się to we śnie rozgrywającym się poza literackim światem. Oniryczna anegdota jednak tylko pozornie wpisuje się w ramy powyższej interpretacji, w której działanie snu, przekłada na język obrazów najgłębsze pokłady jaźni. Gdy wyraźnie podkreśli się, iż pomiędzy owym śniącym podmiotem a stworzonym przez niego snem znajduje się swoisty akt kreacyjny, wówczas poetyckie działanie, które ukonstytuowało senny świat, w sposób jednoznaczny wykracza poza

¹⁹⁷ Zob., H. Segal, *Królewska dogma*, w: tejże, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków 2003, s. 8.

¹⁹⁸ Zob., tamże, s. 9.

¹⁹⁹ Zob., O. Vedfelt, *Freud i noefreudyści. Spojrzenie Freuda na sny*, w: tegoż, *Wymiary snów. Istota, funkcje i znaczenie marzeń sennych*, przeł. P. Biling, Warszawa 1998, s. 23.

istotę rozpatrywanej funkcji, zmieniając tym samym charakter onirycznej rzeczywistości.

Same słowa wiersza zdradzają pozór wpisany w jego byt: *W snach / nieistniejący mężczyzna / przekupując strażników / pomaga mi przejść przez granicę (...)*. Oniryczne „ja” otrzymuje pomoc od tego, kto naznaczony jest niebytem. Pierwiastek nicości wpisany w utwór wskazuje na świadomą kreację. Artysta powołuje do życia świat, w którym może spełnić swoje nieświadome życzenia, lecz w swoich twórczych kreacjach zawsze odnajduje drogę powrotną do rzeczywistości. Twórca zakłada jedynie pewien rys realności tworzonego przez siebie sennego obszaru²⁰⁰ z pełną świadomością naznaczenia go pierwiastkiem braku. Poetycki akt zdradza wiedzę o drodze powrotnej.

*Błysk reflektora gasi sen
jest północ
życia
rzeczywistości
Z kamieniem u szyi
wypływam z dna snu
na powierzchnię
półmartwa²⁰¹*

Pomiędzy snem a jawą istnieje połączenie dające możliwość przebudzenia niezacierającego jednak tego, co objawił sen. Istnieje zatem swoista komunikacja między nieświadomością a świadomością. Marzenie senne bowiem pozostawia swe odbicie w rzeczywistości dnia. Opuszczenie jego granic nie jest aktem momentalnym, lecz jak prezentuje to powyższy utwór, powolnym procesem, niepozwalającym całkowicie odciąć się od tego, co przyniosła noc.

Ową pamięć o marzeniu sennym Hanna Segal określiła jako możliwość komunikacji z symbolicznymi formami, będącymi wyrazem nieświadomości²⁰². Zatem poetycki akt powołujący oniryczną anegdotę spełnia szczególną funkcję wobec postawy emocjonalnej rysującej się w przestrzeni dnia. W wykreowanej sennej opowieści

²⁰⁰ Zob., H. Segal, *Freud i sztuka*, w: tejże, *Marzenie senne...*, s. 110.

²⁰¹ L. Marjańska, *** *[Powoli się zanurzam]*, w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 9.

²⁰² Zob., H. Segal, *Marzenie senne i ego*, w: tejże, *Marzenie senne...*, s. 91.

wskazuje na te elementy życia, które wyparte zostały ze sfery świadomości. Ukazuje to, co odrzuciła rzeczywistość jawy, lecz zarazem jako oniryczny akt twórczy nie traci z nią kontaktu. Dzieje się tak, gdyż sen jako wyraz sztuki, nie jest jedynie obrazem, w którym śniący dzięki spełnieniu ukrytych pragnień unika konfliktu z własnym „ja”. W tej sytuacji ów konflikt sytuuje się w zupełnie odmiennym punkcie. Zewnętrzna rzeczywistość psychiczna nie zostaje zanegowana, lecz pozostaje w kontakcie ze światem snu, budując swoisty wymiar relacji z obszarem jawy. Wymiar niejednokrotnie pojawiający się w twórczości Ludmiły Marjańskiej, mianowicie istnienie w sferze pomiędzy.

Zatem zgłębienie onirycznej wizji kieruje ku zrozumieniu tego, co skrywa jawa. Artysta tworzy świat różny od tego, który rozgrywa się w świetle dnia. Senna anegdota powołuje odmienny obraz bytu, nieprzystający do postawy zajmowanej poza nią, lecz jednocześnie oniryczny akt owej postawy nie zagłusza, tworząc swoisty palimpsest jawnych i skrywanych odczuć.

*Ani to życie ani umieranie
takie szaropajęczne trwanie
omotane siecią
niepotrzebne dzieciom
niepojęte
zamknięte
we śnie
samo w sobie
jak w pustym
za wcześniej
wybudowanym grobie²⁰³*

Poza uprzednio rozpatrywaną warstwą wyobrazeniową sennej anegdoty, przynoszącą poczucie ulgi, a zarazem obrazującą pewne działanie, które ową ulgę przyniosło, rozciąga się obszar niemocy. Symbolizowany jest poprzez wspomnienie pajęczyny, stanowiącej wyraz swoistego sparaliżowania, unieruchomienia w zaistniałej sytuacji. Tym razem sen w poetyckiej wizji przyjmuje na siebie rolę przestrzeni

²⁰³ L. Marjańska, *** [Ani to życie], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 28.

mogącej pomieścić wspomnianą formę istnienia, czyli trwanie na granicy życia i śmierci w poczuciu niemocy. Stając się obszarem wypełnionym, sen przekształca się jakoby w owo rozpatrywane, niewytłumaczalne życie. Życie, które samo w sobie zdradza cechy nierealności wynikającej z niemożności jego akceptacji.

Oniryczny pierwiastek odpowiada zatem za pewną autorefleksję. Nierealność prezentowanej postawy bytu inicjuje porównanie do snu. Wówczas zachodzi swoista kontaminacja, zespolenie snu i codzienności. Oniryczny obszar spełnia funkcję odwzorowania przeżyć jawy. Odwzorowania dogłębnego, gdyż prowadzącego do samopoznania odzwierciedlonego w słowach liryku: */takie szaropajęczne trwanie/ (...) / zamknięte / we śnie / samo w sobie*. W psychologicznej teorii interpretacji snów można odnaleźć zagadnienie manifestacji podświadomości, która tworzy swoistą dualność w celu zobaczenia siebie²⁰⁴. Zatem poznanie, zrozumienie własnego „ja” stanowiłoby uogólnienie wcześniejszej relacji sennej anegdoty wobec jawy. Funkcja poznawcza wydaje się dominować w nocnym obrazie. Kwestią znaczącą jest również charakter inspiracji, która ów obraz zrodziła. Impuls artystyczny, odpowiedzialny za wizję oniryczną, kryje się w określonej postawie emocjonalnej. W każdym z rozpatrywanych utworów postawa ta zdradzała pewne odczucia negatywne, wynikłe z sytuacji bezsilności, mogące w jej świetle odnieść jedynie destrukcyjny wpływ na jednostkę. Sen pozwolił je zgłębić, a zarazem zrozumieć, poprzez ukazanie ich w pryzmacie zaaranżowanej przez siebie rzeczywistości. Zatem impuls twórczy wynikałby z postawy, którą przenika przygnębienie i rezygnacja.

*Artysta bowiem odczuwa potrzebę odtworzenia (recreate) tego, czego doświadcza w głębiach swego wewnętrznego świata. Żywione przez niego przekonanie, że w dziele sztuki musi odtworzyć całkiem nowy świat własnego doświadczenia, wypływa z wewnętrznego postrzeżenia, że oto jego wewnętrzny świat uległ zniszczeniu.*²⁰⁵

Senny żywioł w twórczości Ludmiły Marjańskiej mógłby zatem wpisać się w ów artystyczny wyraz siły kreacyjnej. W poetycką drogę, upatrującą w oniryzmie

²⁰⁴ Zob., A. Mindell, *Symbole to gałązki, które wypuszczają korzenie*, w: tegoż, *O istocie snów. Psychologiczna i duchowa interpretacja snów*, przeł. R. Palusiński, Katowice 2007, s. 92.

²⁰⁵ H. Segal, *Sztuka i pozycja depresyjna*, w: tejże, *Marzenie senne...*, s. 122-123.

narodzin bądź odtworzenia świata jednostki, który uległ zniszczeniu. Powrót utraconej rzeczywistości jest za jego sprawą możliwy. Towarzyszy mu doznanie ulgi.

*Powoli się zanurzam w morzu snu
oddycham wolno
nie tracić zapasu tlenu
Srebrne ryby umykają ze szczelin
Za koralową rafą czyha
rekin przeszłości
(...)
Z ulgą
uciekam w tamten świat²⁰⁶*

Podobnie jak uprzednio rozpatrywane przebudzenie również zasypianie odbywa się w ramach powolnego procesu. Ten rodzaj przejścia charakterystyczny jest także dla poprzednich tomów wierszy Ludmiły Marjańskiej. Zagłębianiu się w sen towarzyszą obrazy inicjujące poczucie lęku. Co stanowi ich źródło? Biorąc pod uwagę nie tylko czynność ruchu, powolne przemieszczanie się w głąb, lecz i czas który ono zabiera, obszar jawy sytuowałby się w granicy tego, co położone na powierzchni i zarazem w przeszłości. To co budzi niepokój, ucieleśnione w wizji rekina byłoby więc tym, co wypełnia sferę doświadczenia dnia. „Ja” oniryczne doznaje ulgi, opuszczając tę przestrzeń. Ponownie pojawia się funkcja konsolacyjna. Poetycki sen to antidotum na rzeczywistość. Pozwala odzyskać to, co utracone. Pełni rolę emocjonalnego ekwiwalentu, odcinając się od bezsilności realnego życia.

*Niech śpi
niech śpi jak najdłużej
oddzielony od własnej niemocy
Uwiera go ciało
obce mu
obolale od nocy
Spętana dusza nie może*

²⁰⁶ L. Marjańska, *** [Powoli się zanurzam], w: tejże, Żywica, Warszawa 2001, s. 9.

*przebić się
na jasność dnia*²⁰⁷

Powtórnie motywowi onirycznemu towarzyszy wizja spętania niepozwalającego na podjęcie jakichkolwiek działań. Sen wyraźnie odcina się od owej niemocy, lecz zarazem paradoksalnie uświadamia jej wszechwładność w kręgu aktywności dnia. Noc pozostaje symbolem działania, a jednocześnie stanowi pułapkę, gdyż poza nią rozciąga się obszar niemocy. Daje zatem złudne poczucie własnych możliwości. Tym razem jednak świadomość istnienia dwóch przestrzeni i panujących w nich praw przypada nie temu, kto śpi a temu, kto sen zsyła. Artyście, który powtarzając słowa brzmiące niczym rozkaz, kreuje przestrzeń realizacji pragnień. Wypowiadając zdania na kształt magicznej formuły zdradza posiadaną przez siebie wiedzę, o tym że indywidualne „ja” człowieka nie może odizolować się od subiektywnych odczuć i nieświadomych reakcji na wewnętrzne potrzeby inicjowane sytuacjami zewnętrznymi²⁰⁸. Zsyłając sen dokonuje tym samym aktu samopoznania, próby analizy przyczyny własnych przeżyć i emocji. Ujawnia niemoc w akcie przyniesienia ulgi cierpiącej osobie a zarazem uświadamia sobie sytuację, w której ta osoba się znajduje. Sytuację będącą zarazem źródłem jego własnych cierpień. Zesłanie snu jest zatem swoistą formą psychoanalizy, formułowaniem śnienia od początku w celu zgłębienia tego, co dotąd skrywane. Kreowanie snu to zarazem tworzenie jego interpretacji. Nie jest to już bowiem etap śnienia, który stanowił wcześniej przywołany obraz sennej anegdoty. Teraz dokonuje się przejście do tego, co stanowiło jej nieuświadomione sedno. W psychoanalitycznym postępowaniu mamy do czynienia z dwoma aktami: pierwszym zachodzącym pomiędzy pisarzem i śniącym, który ujawnia swoją wyobraźnię, swoje ukryte myśli oraz drugim pomiędzy pisarzem i psychoanalitykiem, który tworzy powiązania pomiędzy myślami, co równoznaczne jest z ujęciem ich w spójną kreację²⁰⁹. W liryku Ludmiły Marjańskiej te poszczególne instancje warunkowane są poprzez jedność odgrywającej je osoby. Artysty, który przechodząc do drugiego z wymienionych działań odkrywa nieuświadomione motywy śnienia, formułując kolejny sen tak, jak gdyby budował go

²⁰⁷ L. Marjańska, *** [*Niech śpi*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 29.

²⁰⁸ Zob., Z. Waldemar-Dudek, *Psychologiczne funkcje marzeń sennych*, w: tegoż, *Jungowska psychologia marzeń sennych...*, s. 110.

²⁰⁹ Zob., M. Ileana, *People as Artifacts in Freud or Rhetorical Weapons Fire Back*. „Annales of Ovidius University Constanta” 2008, nr 19, s. 52-53.

od początku. Weryfikuje tym samym to, co dotąd leżało u podstaw onirycznych wizji w śnionej opowieści.

W dialogu zatem pomiędzy świadomością a podświadomością fundamentem jest sen. Sen jako śnione obrazy oraz jako senna interpretacja odsłaniająca świadomość niemożności pogodzenia się z cierpieniem drugiego człowieka. To on pozwala zdobyć doświadczenie umożliwiające zrozumienie nowych obszarów rzeczywistości psychicznej oraz społecznej²¹⁰. W ten sposób opuszczenie onirycznej sfery daje zupełnie inne spojrzenie na przestrzeń jawy. Pobyt w miejscu, gdzie dokonała się swoista kompensacja, przygotowuje do wyzbycia się po przebudzeniu czysto egocentrycznego charakteru bytu i podjęcia określonych działań. Zatem sen to, co odrzucone, pozwala poznać i zrozumieć.

*Gdzie ono we mnie mieszka
to pełne pychy ego
Zwykły poranek dźwiga je ze snu
wklada mu w rękę laskę
Podeprzyj się wstań
jest obok ciebie człowiek
trzeba go podnieść umyć
spróbować ubrać namówić
by zechciał jeszcze żyć
choć przez chwilę
Zbuntowane stłamszone
wtłoczone w rygor dnia
chowa się w najciemniejszy kąt
to pełne pychy ego²¹¹*

Powyższy wiersz kreśli obraz, w którym sen stał się synonimem wycofania. Ucieczki przed traumatyczną sytuacją, mianowicie pożegnaniem z tym, kto w bólu i chorobie odchodzi, by nigdy już nie powrócić. Pełne cierpienia okoliczności egzystencjalne stały się impulsem do rozważań nad własnym ego, grą pomiędzy

²¹⁰ Zob., Z. Waldemar-Dudek, *Psychologiczne funkcje marzeń sennych*, w: tegoż, *Jungowska psychologia marzeń sennych...*, s. 110.

²¹¹ L. Marjańska, *** [Gdzie ono we mnie mieszka], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 19.

pragnieniem poświęcenia a ciężarem nie do udźwignięcia. Z rzeczywistością nieakceptowalną zmierzył się oniryczny akt.

W *Żywicy* bowiem, jak pisze Zofia Zarębianka, na plan pierwszy wysuwa się konieczność odnalezienia się bohaterki w przestrzeni braku, tęsknoty, opuszczenia, w doświadczaniu rozmaitych lęków i czynionych sobie wyrzutów²¹². Sytuacja liryczna temu określa doświadczenia związane z ostatnim etapem życia najbliższej osoby, jej stopniowym odchodzeniem ku śmierci i w końcu odejściem pozostawiającym pustkę²¹³. Do ogarnięcia owego traumatycznego, ludzkiego losu pisarka w swych wierszach wybrała narzędzie onirycznej kreacji.

Postawa emocjonalna zobrazowana w lirykach została zatem przekazana poprzez pryzmat rzeczywistości snu. Jedną z form jej odzwierciedlenia stała się senna anegdota, historia przybierająca postać snu, zamykająca odczucia w warstwie wyobrażeniowej zdarzeń i sytuacji onirycznych. Sytuacji, których wyjątkowy status ontologiczny kieruje ku odczytaniu w ramach interpretacji marzenia sennego. Określenie natomiast jego funkcji pozwala na zdefiniowanie rodzaju relacji, która rodzi się pomiędzy przedstawionym w lirykach Ludmiły Marjańskiej świadomym wizerunkiem uczuciowym a nieświadomością wykreowaną poprzez sztukę oniryczną. Poetycki sen przede wszystkim koncentruje się na dotarciu do tych pierwiastków emocjonalnych, które wyparła jawa. Prezentuje więc w formie opowieści, jak dzieje się to w utworze o incipicie *W snach*, odrzucone pragnienia, dążąc jednocześnie do ich realizacji i do kompensacji niezrealizowanych potrzeb. Obrazy i metafory pojawiające się w marzeniach sennych, jak pisze Zenon Waldemar Dudek, są próbami innego zdefiniowania życia niż czyni to świadomość. Prezentują pominięte części psychiki, te którym nie dane było ujawnić się bezpośrednio, dlatego też objawiają się w warstwie metaforycznej²¹⁴, jaką ukazują wydarzenia sennej anegdoty.

Zatem poetycka relacja pomiędzy snem a jawą w utworach autorki *Żywicy* znajduje odzwierciedlenie w czysto psychologicznej funkcji przypisywanej marzeniu sennemu, mianowicie kompensacji. Bynajmniej nie pozostaje na jej poziomie. Jako akt poetyckiej kreacji pogłębia ową funkcję, przesuwając obraz wewnętrznego konfliktu do sfery pogranicza. Obszaru, w którym treść snu przenika świadomość jawy. Zbudowanie emocjonalnej równowagi wyznacza kierunek dalszych rozważań zmierzający ku

²¹² Zob., Z. Zarębianka, *Ból zastygający w żywicy*. „Topos” 2002, nr 4-6 (65-66), s. 202.

²¹³ Zob., tamże.

²¹⁴ Zob., Z. Waldemar-Dudek, *Psychologiczne funkcje marzeń sennych*, w: tegoż, *Jungowska psychologia marzeń sennych...*, s. 115.

zglębianiu własnego „ja”. Podmiot wierszy wchodzi w rolę „ja” onirycznego, by w ten sposób dokonać samopoznania. Kompensacja to jedynie pewna strona relacji sennych realiów do świadomości jawy. Równie istotną podstawą owej relacji jest funkcja poznawcza. Odwzorowanie przeżyć w onirycznej materii prowadzi do wnikliwego zrozumienia własnych postaw życiowych. Zyskana tym sposobem wiedza skutkuje istotnymi konsekwencjami, mianowicie zmianą nastawienia do treści budujących sytuację dnia.

Istnieje jednak jeszcze jeden, interesujący rys rozważanej relacji, wyjątkowy dla problematyki zawartej w tomie *Żywica*. Zbioru utworów, którego strukturę determinuje swoisty dialog, jak wcześniej wspomniano, pomiędzy tym, kto odchodzi złożony chorobą, a tym, kto pozostaje i jednocześnie odgrywa rolę towarzysza w ostatniej drodze. Wyżej rozważana relacja zamykająca się w charakterze kompensacji i poznania odnosi się do świata emocji drugiej z wymienionych postaci. I to właśnie dla niej marzenie senne objawia się nie tylko jako rodzaj autoterapii, ale i praktyczne narzędzie. To ona bowiem posługuje się nim w sposób świadomy, by w formie magicznej formuły zesłać sen na tego, kto stoi u końca drogi życia. Owo zesłanie snu, powołanie go do istnienia można przyrównać do swoistej psychoanalizy. Onirycznej interpretacji powstającej na drodze uświadomienia przyczyn wcześniej ukazanych treści sennych anegdot.

Relacja sennej przestrzeni do sfery uczuciowej jawy staje się wyrazem czystej siły kreacyjnej. Ma ona za zadanie skonstruowanie emocjonalnego ekwiwalentu świata, który uległ rozpadowi. W ramach funkcji konsolacyjnej przybiera wówczas formę zapomnienia, odcięcia się od przestrzeni codzienności. Dla tego natomiast, kto posiadał moc sprawczą realizującą się poprzez zesłanie snu, również istnieje w jego obszarze droga o wartości konsolacyjnej. Jednak tym razem zdobyta wiedza nieodwołalnie ustanawia pomost pomiędzy tym, co świadome, a tym, co nieświadome. Pomost wykluczający definitywne odcięcie się od obszaru jawy. Pozostaje zatem niejednokrotnie pojawiająca się w twórczości Ludmiły Marjańskiej sfera pomiędzy, odzwierciedlenie rzeczywistości emocjonalnej na granicy jawy i snu.

Rozdział VII: Pisarz wobec onirycznej materii słowa

Przestrzeń pomiędzy artystą a rezultatem pracy twórczej, wychodzącym spod jego ręki, nie jest przestrzenią pustą. To obszar panowania aktu kreacyjnego, który wyrażając się w bezpośrednim działaniu, skrywa zarazem wielość nieodgadnionych napięć, związków, inspiracji składających się na obraz jego istoty.

Twórca i tekst to dwa bieguny podjętej drogi interpretacyjnej, której kres wyznacza określenie specyfiki łączącej je relacji. *Akt twórczy prowadzący nas od autora poprzez dzieło do jego odbiorcy przypomina nieregulowaną rzekę, nie tylko pełną zawirowań, ale i wielu odnóg, rozlewisk, dopływów, podlegających naprzemiennie już to kontroli, już to wszelkim nieprzewidzianym siłom swego żywiołu*²¹⁵, pisze Romuald Oramus, rozpatrując owo zagadnienie w perspektywie trzech komponentów procesu twórczego. Przywołana metafora ukazuje charakter rozważanego problemu. Nie upraszcza go bynajmniej skupienie się jedynie na pierwszych dwóch elementach kreacji artystycznej, czyli twórcy i jego dziele. Relację ustanawia działanie artysty, którym w tym wypadku jest poeta. Natomiast zdefiniowanie tekstu wyznacza przestrzeń onirycznej wizji zapisanej na kartach tomu wierszy *Żywica* Ludmiły Marjańskiej.

Zatem pytanie o charakter relacji pomiędzy twórcą a tekstem będzie przebiegać w obszarze wspomnianej specyficznej przestrzeni, gdzie sen przybiera postać tworzywa a zarazem warunku możliwości spełnienia aktu kreacyjnego.

W jakiej mierze więc owa oniryczna materia poddaje się woli twórcy? W czym kryje się jej istota, jako niezbędnego narzędzia ekspresji twórczej Ludmiły Marjańskiej?

Pierwszy krok do zdefiniowania odpowiedzi na powyższe pytania prowadzi ku zarysowaniu związku zachodzącego pomiędzy snem a poezją, przy jednoczesnym uwzględnieniu przeniesienia pojęcia snu na pojęcie tekstu.

*Wiersz jak sen
przywraca życie zmarłym
siadają z nami za stołem
piją herbatę
patrzą w oczy*

²¹⁵ R. Oramus, *Twórcza przestrzeń artysty*. „Konspekt” [online]. 2002, nr 13 [dostęp: 2011-02-18]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/13/oramus13.html>.

zwyczajni
zupełnie jak żywi²¹⁶

Powyższy utwór, opierając swą treść na konstrukcji porównania, działanie snu i poezji sprowadza do jednakowego efektu podjętej kreacji. Zatem zarysowa sytuacja pozwala sądzić nie tylko o podobieństwie wynikłym z aktu przyrównania dwu zjawisk, ale wręcz ich wzajemnym nakładaniu się, potwierdzonym tożsamym następstwem spełnianej przez nie funkcji.

Podstawę owego powinowactwa snu i poezji przybliża Aleksandra Okopień-Sławińska, wyszczególniając najważniejsze aspekty, które ją wyznaczają. Istotne wydawałoby się wspomniane przez badaczkę przekonanie o nadprzyrodzonym źródle inspiracji poetyckiej i sennej, przywodzące na myśl zdolność do wytwarzania sensów zagadkowych oscylujących pomiędzy najgłębszą tajemnicą a złudnym pozorem²¹⁷, sensów które ujawnia kreacja złożona w ramach tekstu.

Nie odchodź zostań
w księdze snów
Gdy ją otworzę
może
spotkam cię znów
i już nie będzie
*rozstań*²¹⁸

Sen, byt niematerialny zamknięty został w konkretnym przedmiocie, namacalnym, fizycznym obiekcie stanowiącym zapis myśli ludzkiej. Ma on jednak charakter szczególny, gdyż użyta nazwa, „księga snów” sugeruje zbiór pewnych wyjaśnień i interpretacji składających się na formę sennika. Senniki podejmowały problematykę oniryczną, doszukując się w niej zesłanego przez bogów objawienia tajemnic losu. W tym punkcie właśnie przejawia się fundament rozumienia snu jako tekstu.

Anna Kamieńska trafnie pisze, iż:

²¹⁶ L. Marjańska, *** [Wiersz jak sen], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 68.

²¹⁷ Zob., A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*. „Teksty” 1973, nr 2, s. 7.

²¹⁸ L. Marjańska, *** [Nie odchodź zostań], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 60.

*Cała rzeczywistość, także jawa, jest pełna znaków, choć nie zawsze umiemy je odczytywać, jak i sny. Wykładowca snu jest onejrokrytykiem, wykładowca znaków na jawie, prorokiem, zaś obaj w nomenklaturze greckiej mogliby się nazywać hermeneutami. Czytać i zrozumieć mowę znaków to także właściwa funkcja poety.*²¹⁹

Zatem artysta jest tym, który sen traktuje jako tekst generujący enigmatyczny sens. Sens, który finalnie objawia się przed nim jako uchwytne i zrozumiałe. Ma on prawo zgłębić ową księgę snów, stanowiących zarazem, jak sugerował to inicjalny wers poprzednio cytowanego utworu, przyczynę stwórczą:

*Wiersz jak sen
przywraca życie zmarłym*²²⁰

Sen jest niczym tworzywo, dzięki któremu pisarz przywołuje to, co przeminęło. Aczkolwiek relacja, która go z nim łączy, wyznaczona zostaje sposobem potraktowania snu. Zapoczątkowana bowiem motywem księgi reifikacja skłania ku zewnętrzności snu, gdyż znaki i słowa wyznaczające wówczas owo tworzywo spełniają się w bytowo zewnętrznej wobec poety formie. Potrafi on je modelować, lecz treść utworu nie sugeruje zespolenia lub zanurzenia się w materii słowa. Podmiot aktu twórczego dystansuje się wobec tworzywa, które kształtuje.

Czy jednak w ten sposób zyskuje on nad nim pełniejszą władzę? Użyte w wierszu słowo „może” nie sugeruje pewności, ale wystarczy przywołać wersy pochodzące z utworu zatytułowanego *Klangor*, zamieszczonego w tomie wcześniejszym, mianowicie *Zmrozone światło*, by owej pewności, jednak nie wykluczać.

*Tak, to już wiosna prawie –
przyleciały żurawie.
Może niebo tym ptasim kluczem
otwierać się nauczę?*

²¹⁹ A. Kamińska, *Sny biblijne*, w: tejże, *Twarze księgi*, Warszawa 1990, s. 130.

²²⁰ L. Marjańska, *** [Wiersz jak sen], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 68.

*Może podniebny klangor
przebiję to, co za mgłą
i zobaczymy z bliska
pozaziemskie pastwiska?*

*jeszcze chwila – i tylko zasnąć,
a otworzy się przed nami jasność,
gdzie brodzą w niekoszonej trawie
uciszone białe żurawie.*²²¹

Przyroda nie jest tu pośredniczką przekazującą tajemnice. Pełni natomiast funkcję źródła inspiracji, rozpala pragnienia, nie dając możliwości ich realizacji. Owe możliwości bowiem są w zasięgu ręki jedynie artyści. W powyższym utworze wydaje się, że proces, rozgrywający się pomiędzy podmiotem twórczym a wytwarzanym dziełem, to akt momentalny, nieobciążony zmaganiem z senną materią tekstu.

Zatem by scharakteryzować przedstawioną sytuację należałoby najpierw nakreślić pewną typologię poczynąń artystycznych. Można zwrócić uwagę na dwie perspektywy. Pierwsza określa zamysł twórczy jako w pełni ukształtowany i skończony, oczekujący jedynie uzewnętrznienia. Druga prezentuje go jako nieodgadnione do końca przecucie, które rozwinąć może się dopiero w samej działalności kreacyjnej poprzez akt formowania danego tworzywa²²².

Zacytowany wiersz *Klangor* przywodzi na myśl sytuację pierwszą, gdyż wizja artystyczna zainicjowana w wyobraźni dąży do najwierniejszego odtworzenia w materii tekstu²²³. Władysław Stróżewski, rozpatrując ową sytuację, doprecyzowuje relację, jaka wówczas łączy fazę pomysłu i fazę realizacji artystycznej. Podkreśla między innymi aspekt, gdy pomysł uprzedza zapis, przy czym pomysł jest dany od razu, niekiedy w jednym błysku natchnienia, zapis zaś jest czynnością czysto mechaniczną²²⁴. Zatem w wierszu autorki *Prześwitu* sen-tekst realizuje się poza kategorią niewyraźności. Jest przejawem duchowej komunii z tajemnicami świata natury, które nie mogłyby zostać ujawnione poza nim. W tym przypadku twórcza fantazja artysty nie napotyka żadnych

²²¹ L. Marjańska, *Klangor*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992, s. 47.

²²² Zob., W. Stróżewski, *Dialektyka procesu twórczego. Problem jedności*, w: tegoż, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007, s. 254.

²²³ Zob., tamże, s. 255.

²²⁴ Tamże, s. 255.

ograniczeń ze strony tworzywa, które jest mu dane. Poeta początkowo jest obserwatorem a zarazem tym, kto próbuje odczytać znaki przyrody. W konsekwencji deszyfracja ma miejsce dopiero w rzeczywistości dzieła, jakim jest sen, dopiero wówczas spełnia się to, co wcześniej niemożliwe w przestrzeni realnej, co niemożliwe w przestrzeni jawy.

Zwrócić należy uwagę, iż autor owego onirycznego dzieła nie poświęca uwagi procesowi, który za nie odpowiada. To pomysł, a więc rodząca się wizja rozpisana została na kolejne wersy dwóch pierwszych strof zamkniętych w pytaniach bez odpowiedzi. Sama realizacja natomiast pojawia się momentalnie bez towarzyszących, pełnych niepewności rozważań, zyskując tym samym status przejrzystości i oczywistości. Takie podejście przywołuje romantyczną koncepcję twórczości, poszukującą kryteriów artyzmu w stopniu wierności realizacji wobec zamysłu. Jednak to właśnie na jej gruncie zaistniały skargi na opór, który stwarza samo tworzywo²²⁵.

Zatem rodzi się pytanie, czy u Ludmiły Marjańskiej wierność zapisu za każdym razem idealnie odzwierciedla nieograniczony żywioł myśli?

*Niezdarne słowo,
nieudolna mowa,
co nie potrafi nazwać
splątanych myśli.*²²⁶

Opisana w powyższym wierszu zatytułowanym *Szczygieł* sytuacja może zaistnieć w momencie, gdy pomysł rozwija się równolegle z zapisem²²⁷. Jej ramy wyznacza najczęściej natchnienie. Stan będący wyrazem duchowego ożywienia, dążenia twórczego. Pragnienie zamknięcia owej nieskończonej inwencji w skończonej formie materii słowa rodzi opór ze strony tworzywa, jakim jest język. Zatem jest to zdarzenie odmienne od poprzednio reprezentowanego, gdyż zapis następuje tu równolegle do rodzącego się pomysłu. Upřednio sama koncepcja twórcza ukonstytuowana została w myśli jako twór gotowy i skończony, domagający się jedynie swoistego aktu reprodukcji na papierze. Zmiana formy procesu twórczego zapowiada przełamanie odczucia całkowitej zewnętrżności wobec powoływanego do życia tekstu.

²²⁵ Zob., tamże, s. 255.

²²⁶ L. Marjańska, *Szczygieł*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994, s. [5].

²²⁷ Zob., W. Stróżewski, *Dialektyka procesu twórczego. Problem jedności*,..., s. 255.

Należy zatem zbadać samo oniryczne tworzywo. Tekst, odbierany jako sen, nie może pozostać obojętny na strukturę, którą ów sen posiada.

*Noce pojemne gęste
jak miód prosto z pasieki
Lecą ze stron dalekich
zapachy słowa gesty*

*Lecą pszczoły pamięci
osy buczące trzmiele
złociste żuki z chrzęstem
toczą się na wesele*

*Cale armie skrzydlate
roją się w ciemnym ulu
składają w nim lato za latem
i czarne krople bólu²²⁸*

Materia słów, z której artysta formuje swoje dzieło, nie prezentuje się przed nim jako harmonijna w swej prostocie substancja, oczekująca jedynie gestu kreacyjnego. Słowem, które mogłoby odzwierciedlić jej istotę, byłby zdecydowanie rzeczownik pełnia. Stan obfitości i dostatku. Rzeczywistość wiersza została wpisana w obszar nocy, zatem obszar stanu wprowadzającego swoistą sugestię onirycznego widzenia. Owa noc jest zjawiskiem fizycznie uchwytym. Swą namacalność zawdzięcza konstrukcji zbudowanej z materii o określonej konsystencji, mianowicie skupionej, gęstej. Przywodzącej na myśl obszar nieprzenikniony, niedający się łatwo przejrzeć. Jego tkankę tworzą następstwa działań przeróżnych zmysłów. Słowa mieszają się ze wspomnieniami, zapachami, gestami. Brak przejrzystości wzmaga ponadto zmysł słuchu. Rozkłada on swą aktywność na obraz gwaru, będącego następstwem wizji owadów, wpisanego w strukturę zamierzonej instrumentacji. Strukturę rozpisaną nie tylko na warstwę wyrazów naśladujących swym brzmieniem określone dźwięki, ale i na całość złożoną w zgiełku powtarzających się twardych głosek: „sz”, „cz”, „rz”, „s”.

²²⁸ L. Marjańska, *** [Noce pojemne], w: *tejże, Żywica*, Warszawa 2001, s. 7.

Jedność wizji, wyznaczonej wielością elementów, dopełnia symbolika kryjąca się w przywołanych w utworze motywach. Motywach zogniskowanych wokół kolorów. W aspekcie symbolicznym barwa widzialna na zewnątrz, pisze Manfred Lurker, stanowi o wewnętrznej istocie rzeczy²²⁹. Tu natomiast istotę przedstawienia wyraża dominująca złocista kolorystyka, objawiająca się nie tylko w formie stematyzowanej, ale i nawiązującej bezpośrednio do ukazanego obrazu, którego fragmenty wyznaczają szczegóły takie, jak: miód, pszczoły. Maria Podraza-Kwiatkowska wspomina, iż powyższe motywy wiązano w jeden szereg kompozycyjny z kolorem dojrzałego zboża, który odkrywał sens spełniony w urodzaju, sytości, dostatku²³⁰. Ów ogłód ostatecznie przesądzałby o istocie przedstawienia jako pełni. Pełni nieprzeniknionej, chaosu, mieszaniny, której niejasność potęguje jeszcze noc i wspomniana w ostatnim wersie czerń.

Zatem esencja tekstu to esencja marzenia sennego, o którym Anna Sobolewska pisze, iż:

*oprócz tkanki fabularnej i słownej, zawiera żywioł jakiejś obrazowo-uczuciowej „masy plastycznej”, wypełniacza, który wdziera się wprost w świadomość.*²³¹

Zatem sen jest warunkiem zaistnienia aktu kreacji, przyjmuje bowiem postać tworzywa, wspomnianej masy plastycznej czekającej na nadanie jej kształtu. Jednak ten sposób spojrzenia stawia go w opozycji do wcześniejszego odczytania. W wierszu *Klangor* sen nie był tworem amorficznym, lecz posiadał formę skończoną. Toteż można by go nazwać mianem dzieła, rozumianego jako przedmiot, nad którym artysta zakończył pracę i prezentuje go odbiorcy. Na linii twórca-proces-wytwór byłby to etap ostatni. W liryku o incypicie *** [*Noce pojemne*] sen natomiast wyznaczałby fazę poprzednią. Obraz dzieła w akcie stwarzania. Należy zwrócić uwagę, iż skupienie na owym stadium równałoby się prezentacji rodzaju podjętej drogi twórczej. Toteż właśnie na tym aspekcie opiera się opozycyjne rozumienie kategorii snu jako wytworu i tworzywa. Tworzywa, którym staje się on w momencie, gdy objawia się szczególna interakcja pomiędzy czystym pomysłem, a tym ucieleśniającym się w zapisie. Pomysł

²²⁹ Zob., M. Lurker, *W barwnym odbłasku ujmujemy życie*, w: tegoż, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 188.

²³⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka-otchłań-pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, w: tejże, *Somnabulicy-dekadenci-herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 70.

²³¹ A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego, A. Sobolewskiej, Toruń 1999, s. 15.

twórczy nie poprzedza tu zapisu, jak w wierszu *Klangor*, lecz rozwija się równolegle z nim²³². To swoista gra pomiędzy sferą immanencji, a światem na zewnątrz.

*W tym pustym domu tyle wspomnień
w pustce tylu ludzi
powraca do mnie
Głosy i gesty i melodie
szepty i śmiechy i rozmowy
i nagła cisza
a pustka nocą budzi*²³³

Przywołana przestrzeń to pustka skrywająca w sobie potencjalną pełnię. Pełnię myśli, wspomnień, odczuć doświadczanych przez podmiot twórczy. Owo przeżycie nie jest aktem jednorazowym, o czym zaświadcza idea powrotu sygnalizowana w wierszu. To wizja narastania koncepcji twórczej, która choć nie ukonstytuowała się do końca, domaga się uzewnętrznienia. Stąd przywołanie nocy, obszaru snu. Snu, który często bywa źródłem artystycznych kreacji, powołując do istnienia różnorodne motywy i wątki. Ponadto może komunikować oryginalne ujęcia a nawet rozwiązania, które umykają podczas dnia²³⁴. W utworze Ludmiły Marjańskiej jest wyrazem pragnienia tekstu, paradoksalnie żądającego przebudzenia, czyli ucieleśnienia myśli w słowie.

*Wyłynęłam
Twardnieję
Ostre wierzchołki
kaleczą
rękę szukającą oparcia

Pod powierzchnią
nie ma granitowej skały
Roztapia się wśród
przerywanych wodorostów snu*

²³² Zob., W. Stróżewski, *Dialektyka procesu twórczego. Problem jedności*,..., s. 255.

²³³ L. Marjańska, *** [W tym pustym domu tyle wspomnień], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 55.

²³⁴ Zob., M. D. Stone, *Creativity in dreams* [online]. *International Institute for Dream Research* [dostęp: 2012-12-09]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.dreamresearch.ca/pdf/creativity.pdf>.

*sznurów koralowych łez
rozkładającej skalę
rozpaczy*²³⁵

Sen przybiera postać substancjonalną. Proces metaforyzacyjny, zamykający go w ramach sieci wodorostów, potęguje odczucie istnienia swoistego splotu, w jakim podmiot aktu kreacyjnego zatapia własny byt. Towarzyszący temu żywioł akwaticzny pogłębia wrażenie zanurzania się w sferze tekstualnej. Okazuje się, iż podjęcie działania twórczego, to zgoda na pogrążenie się w dziedzinie słów, pragnień, inaczej materii, którą się stwarza.

Na myśl nasuwa się więc swoiste zestawienie tkaniny i tekstu dokonane przez Rolanda Barthesa:

*obecna teoria tekstu odwraca się od tekstu powłoki i pragnie dostrzec tkaninę w jej strukturze, w mozaice kodów, formuł, elementów oznaczających, w tej to tkaninie lokuje się i ztraca niczym pająk, który rozpływałby się we własnej pajęczynie.*²³⁶

Prezentowany w wierszu brak stabilnego oparcia oraz motyw roztopiania się sugerują odzwierciedlenie ujęcia podmiotu wobec kreowanego przezeń tekstu w ramach powyższej teorii. Element wątpliwości wprowadzają jednak słowa pierwszej strofy liryku.

*Wyłynęłam
Twardnieję
Ostre wierzchołki
kaleczą
rękę szukającą oparcia*²³⁷

W momencie podjęcia aktu twórczego budzi się opór wobec całkowitego zagubienia własnej podmiotowości. Proces twardnienia to postawa obronna wobec żywiołu akwaticznego, żywiołu w którym absolutne zatrącenie może stać się

²³⁵ L. Marjańska, *** [Wyłynęłam], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 46.

²³⁶ R. Barthes, *Teoria tekstu*, w: *Teoria literatury i metodologia badań literackich*, przeł. A. Milecki, Warszawa 1999, s. 68.

²³⁷ L. Marjańska, *** [Wyłynęłam], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 46.

równoznaczne z niebytem, a więc śmiercią, gdyż jak pisze Gaston Bachelard woda to jedyne medium, które pochłania bez reszty, nie pozostawiając namacalnego śladu²³⁸. Zatem gest poszukiwania oparcia to gest rozpacz, próba zachowania własnej tożsamości, nawet za cenę cierpienia, którego wyrazem jest skaleczenie. Skaleczeniu bowiem, jako wynikowi przerwania ciągłości skóry, towarzyszy zawsze utrata krwi. Tej najbardziej materialnej, fizycznej substancji będącej znakiem własnej cielesności pozostawionej w obszarze snu-tekstu. Pozostawionej przez kobietę pisarkę, gdyż żeńskość objawia już pierwsze słowo utworu, mianowicie „wypłynęłam”. Zatem artysta nie godzi się na zatracenie swego twórczego „ja” w onirycznej pajęczynie słów. *Kobiety piszące (tworzące)*, jak trafnie wspomina Grażyna Borkowska, *tkwią wewnątrz konstruowanego dyskursu, niezdolne do dystansu, do zerwania łączących je z tekstem więzi, niezdolne do samokrycia, przysłonięcia i ucieczki. Metafora pajęczyny przybliży rozumienie aktu twórczego (kobiecego?) jako praktyki podmiotowej, odsyłającej do sfery sensu konstytuowanego przez podmiot lub konstytuującego się w kręgu jego doświadczeń egzystencjalnych.*²³⁹

Zwrócić należy uwagę, iż owa oniryczna materia, budowana wodorostami snu, z samej swej istoty komplikuje relacje wobec stwarzającego ją podmiotu. Sen to substancja o naturze subiektywnej, niejednoznacznej, splątanej zatem niesprzyjającej zachowaniu dystansu przez artystę, który ową substancję kształtuje.

Tym samym idealnie wpisuje się w odzwierciedlenie tworzywa słów, którym posługuje się pisarz, ale i charakteru procesu twórczego. Procesu mogącego w pewnych aspektach przywodzić na myśl swoistą zewnętrżność, pozycję niezależności w stosunku do tego, co jest stwarzane. Sugestia powodowana szczególną łatwością operowania materia w stanie momentalnego natchnienia, nie przekreśla jednak faktu uczestnictwa własnej podmiotowości w tkaninie snu-tekstu. Uczestnictwa silnie akcentowanego w wizji poetyckiej Ludmiły Marjańskiej. Pisarki powołującej świat onirycznej przestrzeni wyznaczonej regułami kobiecego aktu kreacyjnego.

²³⁸ G. Bachelard, *Kompleks Charona i kompleks Ofelii*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 165.

²³⁹ G. Borkowska, *Zamiast wstępu. Krytyka feministyczna wobec sztuki i teorii kultury. Rekonesans*, w: tejże, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 13.

Rozdział VIII: Kamień fundamentem snu

Marzenie senne można przyrównać do opalizującej znaczeniami plastycznej masy, jak czyni to Anna Sobolewska²⁴⁰. Można również wyróżnić zbiór cech, składających się na charakter budującej go materii, mianowicie miękkość, płynność, które przypisuje mu Gaston Bachelard²⁴¹.

Tym, co zwraca uwagę w przytoczonych perspektywach badawczych snu, jest sugestywna cielesność. Zaznaczenie swoistej sensualności zjawiska na ogół odbieranego jako coś nieuchwytnego, eterycznego. W wyobrażeniu poetyckim owo zjawisko niejednokrotnie kieruje ku poznaniu spełniającemu się w akcie dotyku. Sen można bowiem odczytać w kategoriach substancji. Zyskuje on wówczas wymiar fizyczności. Jest tworzywem o określonych właściwościach, odzwierciedlających żywioł niestabilny, zmienny a zarazem pełen dynamizmu. Żywioł będący wyrazem onirycznego temperamentu²⁴², mianowicie element akwaticzny, którego istotność w wyobrażeniu snu potwierdzają słowa wspomnianego już we wstępie francuskiego filozofa:

*Śpi się dobrze tylko i jedynie w wodzie, w falach letniej wody.*²⁴³

Potwierdzenie powyższego poglądu można odnaleźć między innymi w tekstach młodopolskich, realizujących poetyckie przedstawienia snu w kategoriach substancji ciekłej²⁴⁴. Akwaticzny wymiar rozpatrywanego zjawiska objawiał się również w lirykach Ludmiły Marjańskiej z lat dziewięćdziesiątych, sytuując je tym samym pośród pewnej tradycji odzwierciedlania motywów onirycznych. Dlatego też swoista substancjalność w procesie ukazywania marzeń sennych jest tak intrygująca w tomiku poetyckim *Żywica*. W recenzji niniejszego zbioru bowiem Iwona Smolka ukazuje, iż zawarty w wierszach motyw wodnego elementu:

²⁴⁰ Zob., A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego, A. Sobolewskiej, Toruń 1999, s. 15.

²⁴¹ Zob., G. Bachelard, *Ziemia, wola i marzenia*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 232.

²⁴² Zob., tamże.

²⁴³ Tamże.

²⁴⁴ Zob., K. Wądolny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana*, w: tejże, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 170.

*Jest obrazem ze snu, żywiołem tajemniczym, w którym również ukrywają się groźne skały.*²⁴⁵

Zatem obok sfery tego, co płynne, pojawia się przestrzeń zupełnie odmienna. Obszar panowania żywiołu ziemi, elementu będącego w opozycji do świata wody, ale co istotne, i świata snu, gdyż skała, jako twór stały i niezmienny w swej cielesności, pochodzi z granic, gdzie panuje bezsenność. W życiu snów brak natomiast miejsca dla tego, co twarde i nieporuszone²⁴⁶.

Dlaczego więc sen w tomiku *Żywica* uwikłany zostaje w istnienie zamknięte w dwóch opozycyjnych żywiołach? Jako wyraz bytu o określonej ulotnej specyfice wydaje się przeczyć zamknięciu w kamiennym tworzywie. Czy jednak owa sprzeczność nie stanowi jedynie pozoru? Czy wnikliwsze poszukiwania nie doprowadzą do odnalezienia wspólnej płaszczyzny? Odkrycia i zrozumienia onirycznej jedności wody i kamienia, a tym samym potwierdzenia odbioru kamienia jako fundamentu snu obok żywiołu wody. O ile oczywiście owa płaszczyzna istnieje, gdyż może być i tak, że zobrazowanie snu w materii stałej to celowa gra, która finalnie zaprzeczy procesowi metaforyzacji marzenia sennego w tworzywie twardym i niezmiennym, podkreślając zarazem wartość przedstawień akwaticznych.

Punktem wyjścia rozważań powinien stać się moment, w którym dochodzi do spotkania żywiołu akwaticznego i żywiołu ziemi, dwóch odmiennych materii, przy założeniu, iż woda odzwierciedla sen, kamień natomiast mu przeczy. Sytuację współistnienia prezentuje utwór o incipicie ****[Zamilkł szczygiel]*.

*Zamilkł szczygiel zgasły ogrody
Złote liście zrzuciła brzoza
Tylko schody kamienne schody
na dno morza*²⁴⁷

Słowa liryku kreślą pewien krajobraz. Stanowi on swoistą ramę wypełnioną wyobrażeniami roślinnymi, zwierzęcymi, jak i wodno-kamiennymi. Treść kolejnych wersów układa się w wędrówkę wzroku podążającego od sytuującego się w górnej

²⁴⁵ I. Smolka, *Blask z rany*. „Nowe Książki” 2001, nr 9, s. 43.

²⁴⁶ Zob., G. Bachelard, *Ziemia, wola i marzenia*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka...*, s. 232.

²⁴⁷ L. Marjańska, ****[Zamilkł szczygiel]*, w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 31.

części pejzażu świata ptaków i drzew, aż ku morskim głębinom ukazany w dole. Zatem wertykalny układ wizji poetyckiej zaznacza się w dość sugestywny sposób. Jego obecność odzwierciedla się w onirycznej głębi krajobrazu. Ów wertykalizm bowiem zdradza określony kierunek ruchu, mianowicie kompozycja wyraźnie ciąży ku dołowi, akcentując tym samym niejednokrotnie wspomniany już w twórczości poetki motyw przestrzennej organizacji aktu zasypiania.

Ponadto podkreślić należy, iż już sama forma, w jakiej ukazuje się żywioł kamienia, czyli schody, pobudza świadomość, o czym wspomina Gaston Bachelard, do marzeń sennych. Wspomniane elementy wyznaczające krajobraz, prócz zorientowania kierunkowego, podlegają także wartościowaniu opartemu na odczuciu znamiennej nieuchronności przemijania. Rzeczywistość fauny i flory podlega wyłączeniu z odbioru zmysłowego. Przestrzeń ta zostaje opisana w formie czynności, które już się dokonały. To obszar braku dźwięku, światła, barwy. Śpiew ptaków zastępuje milczenie, ogród gaśnie niczym świat pozbawiony nagle słońca, natomiast liście koloru złota zostają ostatecznie zrzucane, inicjując wyobrażenie nagich drzew. To, co pozostaje, co skupia wzrok stanowi obraz wód i kamienia.

Wydaje się, iż uwypuklenie owych elementów, dokonane między innymi poprzez powtórne wypowiedzenie słowa „schody”, to następstwo procesu marginalizacji. Procesu, w którym Arnold Mindell upatruje charakterystycznej tendencji odbioru sennego marzenia. Psycholog, porównując sen do sztuki odgrywanej na deskach teatru, bada mechanizmy jego funkcjonowania. W onirycznym marzeniu światło reflektora oświetla tylko jedną część sceny, pozostałe tymczasem znajdują się w cieniu lub na marginesie. W ten właśnie sposób obserwuje się zdarzenia rozgrywające się w „Krainie Snów”²⁴⁸. Zatem ukazany w liryku świat roślinno-zwierzęcy to zaledwie tło, podczas gdy motyw główny kryje się w zetknięciu dwóch żywiołów. Elementów wobec siebie przeciwnych.

Kamień to pierwiastek twardy i nieprzenikliwy, obcy strukturze żywej tkanki, jak podkreśla Marzenna Jakubczak. Zdaje się być przeciwieństwem życia, tego, co w nim naturalne i zmienne. Jako czysty wyraz nieugiętego uporu ów nieruchomy kamień kontrastuje z uległą wodą²⁴⁹. Płynną materią pozostającą w ruchu, zmienną

²⁴⁸ Zob., A. Mindell, *Demokracja Twórcy Snów*, w: tegoż, *O istocie snów. Psychologiczna i duchowa interpretacja snów*, przeł. R. Palusiński, Katowice 2007, s. 60-61.

²⁴⁹ Zob., M. Jakubczak, *Ziemia – źródłowe motywy wyobraźni*, w: *Estetyka czterech żywiołów, Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002, s. 48.

w kolorach, ożywiającą wyschniętą roślinność, a przede wszystkim traktowaną w wielu religiach jako żywa istota²⁵⁰.

Taki obraz prezentuje łączona z rozpatrywanymi żywiołami symbolika. Woda jednak, jako metaforyczny wyraz zmienności, nieprzewidywalności, może przyjmować i inne od ukazanych znaczeń. Zależy to bowiem od kierunku, który obierze kreująca żywioł akwaticzny wyobraźnia, toteż ukazana opozycja nie ma wymiaru absolutnego. Woda w swej substancji może zawierać także śmierć, dając początek marzeniu nasyconemu powolną, spokojną grozą²⁵¹. Rysuje się więc pewne uzasadnienie zamknięcia snu w materii kamienia. Eschatologia warunkuje oniryzację dwóch odmiennych tworzyw, inicjując wizję zastygnięcia bądź rozplynięcia się w nich jako formy uśpienia elementu życia.

Pierwiastek śmierci stanowi pewien trop, który w sposób sugestywny wprowadziły pierwsze wersy liryku o incipicie *** [*Zamilkł szczygieł*], mianowicie: cisza, dogasanie, opadające liście, akty znamionujące koniec postawione wobec żywiołów wody i ziemi. Czy faktycznie śmierć jest przesłanką możliwości zaistnienia snu w materii tak nieprzystępnej jak kamień?

*Ani to życie ani umieranie
takie szaropajęcze trwanie
omotane siecią
niepotrzebne dzieciom
niepojęte
zamknięte
we śnie
samo w sobie
jak w pustym
za wcześniej
wybudowanym grobie²⁵²*

Istnienie, które nie jest równoznaczne z pełnią życia, zamknięte zostaje we śnie. Ów efekt zamknięcia dodatkowo wydobywa porównanie go do za wcześniej

²⁵⁰ Zob., W. Kopaliński, *Woda*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 482.

²⁵¹ Zob., G. Bachelard, *Woda i marzenia*, w: tegoż, *Wyobraźnia poetycka...*, s. 163.

²⁵² L. Marjańska, ***[*Ani to życie*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 28.

wybudowanego grobu, co zarazem obliguje do rozważań onirycznego marzenia w kontekście kategorii miejsca. Powstaje tu pewna wspólna płaszczyzna odnosząca się do formy przyrównanych elementów. Ich rola, jako ograniczonego obszaru mogącego pomieścić życie, zostaje ukazana poprzez obrazowanie przestrzenne. Jednak akt wyznaczenia określonego miejsca, niekoniecznie zmierzać musi ku asocjacji z przestrzenią pustki, próżni czekającej na wypełnienie. Sen ukazany w liryku można odnieść do dziedziny materii. Mógłby on wówczas zyskać cechy substancji stałej. Warunek stanowi tu wyróżnienie onirycznej funkcji medium przechowującego informacje. W tradycji stojące pionowo w formie nagrobków kamienie były niejednokrotnie pojmowane jako miejsca pobytu lub siły zmarłego²⁵³. Zatem budujące je tworzywo mogło pomieścić w sobie dalszą formę życia jednostki. Sen zestawiony z owym ujęciem grobu poprzez pryzmat tradycji zawartej w kulturze również przeistacza się w substancjalną formę nośnika treści bytu. Wyrażony w kamiennej materii pozwala na odcisnięcie w niej śladu danego istnienia. Zwrócić należy jednak uwagę na epitet określający kondycję ludzką w inicjalnej części utworu, mianowicie „szaropajęczne trwanie”. Sugeruje ono zaledwie pozór życia. Zamknięcie w formie snu-grobu jawi się zatem jako pejoratywna forma istnienia. Zatrzaśnięcie nie może akcentować pozytywnego w swej wymowie aktu utrwalenia, zapisania tego, co przemija. Kojarzony ponadto z obrazem snu wymiar ulotności budzi sprzeciw wobec odbioru jako swoistego pomnika, niezmiennej, zastygłej materii.

Czy zatem możliwe jest by kamień ewokował oniryczne treści, użyczał swej materii jako budulca sennej wizji? Wszak to, co twarde, ostre konotuje przebudzenie. Otwiera myśl o świecie stawiającym opór²⁵⁴. Nieprzekładalnym na efemeryczną, a zarazem zmienną substancję.

*Błysk reflektora gasi sen
jest północ
życia
rzeczywistości
Z kamieniem u szyi
wyływam z dna snu*

²⁵³ Zob., M. Zaborski, *Kamień jako świadek historii*. „Seminare” [online]. 2006, t. 23 [dostęp: 2011-11-10]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.seminare.pl/23/Zaborski.pdf>.

²⁵⁴ Zob., G. Bachelard, *Ziemia, wola i marzenia*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka...*, s. 232.

na powierzchnię

*półmartwa*²⁵⁵

Raz jeszcze zaakcentowana zostaje obecność dna, elementu przestrzeni inicjującego wertykalizację poetyckiego obrazu. Wpisany weń ruch skierowany jest ku powierzchni. Ponownie objawia się więc przestrzenna organizacja snienia, układ, który tym razem prezentuje kres onirycznego marzenia, czyli przebudzenie. Wyrazistość owego aktu uwydatnia pojawiający się błysk reflektora, zatem emanacja światła skupionego oraz intensywnego. Sen natomiast jest przestrzenią, która nie podlega oświetlaniu. Nie ma tu bowiem miejsca na przedmioty zbyt ostro zarysowane światłem, gdyż one stanowią już dziedzinę przeciwną wobec tego, co oniryczne²⁵⁶. Substancję snu cechuje łagodność, w utworze ucieleśniająca się w płynności. Jednak i tu pojawia się kamień. Jest on nieodłącznym towarzyszem tego, kto we śnie się pograżył, i kto z tego snu się budzi. Kamień wraz z nim ku temu przebudzeniu dąży. Odbierany poprzez pryzmat materii, jako ciało stałe, posiadające określoną masę, powinien ciążyć w dół. Jednak słowa wiersza jednoznacznie wskazują kierunek, w którym się przemieszcza, gdyby zatem rozpatrywać go w kontekście warstwy znaczeń przenośnych, mógłby wówczas stanowić obraz zmartwień i trosk, wyznaczając tym samym kondycję psychiczną podmiotu. Jednak owa interpretacja nie zbliżałaby go do istoty snu. Wręcz odwrotnie, wyznaczałaby krąg antynomicznych treści. Wystarczy przyrzeć się fragmentowi pierwszej strofy rozpatrywanego liryku.

Powoli się zanurzam w morzu snu

oddycham wolno

nie tracić zapasu tlenu

Srebrne ryby umykają ze szczelin

Za koralową rafą czyha

rekin przeszłości

(...)

Z ulgą

*uciekam w tamten świat*²⁵⁷

²⁵⁵ L. Marjańska, ***[*Powoli się zanurzam*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 9.

²⁵⁶ Zob., G. Bachelard, *Ziemia, wola i marzenia*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka...*, s. 232.

²⁵⁷ L. Marjańska, ***[*Powoli się zanurzam*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 9.

Końcowy wers definiuje świat snu w kontekście ulgi. Podsumowując zatem wydaje się, iż wyraźnie zarysowuje się brak wspólnego mianownika pomiędzy tym, co oniryczne, a tym, co stałe i twarde. W psychicznej przestrzeni podmiotu kamień ewokuje odczucia diametralnie różne od tego, co oferuje sen. Ponadto śnienie znajduje swój wyraz w materii płynnej, tak jak obrazuje to pierwszy wers powyższego utworu. Oniryczny obszar to pewien akwen. Kamień byłby tu jedynie zanurzonym w nim obcym ciałem, rodzącym opór wobec tego, co płynne a zarazem wchodzącym w relację z aktem przebudzenia. Może więc kamień, który wciąż towarzyszy warstwie onirycznej, to wyraz intensyfikacji przeciwieństwa. Próba podkreślenia nieuchwytności, zmienności substancji onirycznej.

Dlaczego zatem ten, kto zanurza się w niej, kto zasypia tak mocno łączy swój byt z tym, co kamienne i twarde?

*Wyłynęłam
Twardnieję
Ostre wierzchołki
kaleczą
rękę szukającą oparcia*

*Pod powierzchnią
nie ma granitowej skały
Roztapia się wśród
przerywanych wodorostów snu
sznurów koralowych łez
rozkładającej skałę
rozpaczy²⁵⁸*

„Ja” oniryczne zanurza się w substancji ciekłej. Liryk powtarza więc perspektywę obrazu poetyckiego zastosowaną w cytowanym uprzednio utworze. W materii płynnej zagłębia się to, co twarde, zatem ciało stałe. Rysuje się tu jednak pewna zmiana. Dotąd kamień zaledwie towarzyszył „ja” onirycznemu w przestrzeni snu. Tym razem dochodzi do przeniesienia cech z przedmiotu martwego na jednostkę

²⁵⁸ L. Marjańska, ***[*Wyłynęłam*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 46.

ludzką. Kamień jako wyraz emanacji twardości, niezniszczalności, będącej ponadto jak pisze Ernest Niemczyk materią zimną, niezbyt przyjazną człowiekowi²⁵⁹, staje się jego atrybutem. Natomiast skała, która utraciła swe cechy na rzecz człowieka, zmienia swój stan skupienia. Pozbawiona bowiem swych konstytutywnych wartości zostaje pochłonięta poprzez siłę żywiołu akwaticznego.

Zatem to, co dotąd odbierane było jako byt przeciwstawiony rzeczywistości snu może stać się jego podstawą. Sen w tradycyjnym spojrzeniu łączony był z wodą. W nim można się bowiem zanurzyć podobnie jak w falach wodnych. Podobieństwo oparte na zasadzie odpowiedniości materii budującej oba żywioły zdecydowanie wyklucza kamień. Jest to bowiem byt, który nie dopuszcza człowieka do swego wnętrza, stanowi nieprzenikalną całość, dając jedynie obraz powierzchowności.

Gdy jednak postawić kamień u podstaw treści onirycznych, zrodzić się musi swoisty zmysł udziału, świadomość łącząca tworzywo twarde ze snieniem i tym, kto śni. Droga do szczelnie zamkniętego dotąd wnętrza kamiennej formy prowadzi poprzez pewien proces reifikacji. Próbę utożsamienia się z tym, co kształtuje jego istotę.

*Między litością a rozpaczą
między słabością a przymusem
po kamiennej podłodze nienawiści
schodzę na dno współzucia
krok po kroku
kamieniejąc²⁶⁰*

Skała pozbawiona w poprzednim liryku na rzecz człowieka określających ją cech utraciła swą istotę, zmieniając stan skupienia, dotąd istniejąca jako ciało stałe przeszła w niebyt. Czy zatem ta sama sytuacja dotyczyć będzie jednostki ludzkiej? Proces kamienienia zniszczy istotę człowieczeństwa? Utwór o incipicie ***[*Wypłynęłam*] zaprzecza takiej sytuacji. Pojawiająca się w nim krew świadczy o intensywności ludzkiego przeżycia, a tym samym intensywności snienia. Wydaje się, iż namacalność onirycznego doświadczenia tym bardziej zmanifestowana zostaje dzięki procesowi zastygania, przeistaczania się w ciało twarde i kamienne w swej istocie.

²⁵⁹ Zob., E. Niemczyk, *Żywioł ziemi*, w: tegoż, *Cztery żywioły w architekturze*, Wrocław 2002, s. 218.

²⁶⁰ L. Marjańska, ***[*Między litością a rozpaczą*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 15.

*Ale woda to także powierzchnia lub lustro, po którym dryfuje łódź a także skryta a zarazem zwodnicza moc głębi, która właśnie dlatego jest tak kusząca, iż czai się pod powierzchnią*²⁶¹, ukazuje Monika Bakke, dokonując interpretacji prac współczesnej artystki Izabeli Gustowskiej. *Wystarczy tylko jeden krok dalej*²⁶², podkreśla. W „ja” onirycznym z utworu Ludmiły Marjańskiej zwycięża pragnienie poddania się owej przywodzącej je tajemniczej, onirycznej sile głębi. Podróż pod powierzchnię lustra wody przynosi szereg odczuć trudnych i bolesnych, niestanowiących jednak zaskoczenia a świadomy wybór.

Być może bowiem proces przeistoczenia się w materię twardą, nieprzystępną nie przeczy przyjęciu owej materii do kręgu żywiołów onirycznych. Akt całkowitego zatopienia się w wodnej materii snu w sposób wyrazisty wspiera przyjęcie cech kamiennego bytu. Zatem oba żywioły woda i kamień dążą ku sferze onirycznej, panując zarówno nad materią snienia, jak i śniącym podmiotem. Za tą oniryczną jednością kryje się głębia inicjująca procesy i zmiany, które kształtują senną sferę życia. By odnaleźć jej istotę, należy przyjrzeć się nie tylko materii snu, ale i formie, w jakiej zostaje zamknięty. Podążając za wersami liryków, przed odbiorcą rysuje się wizja „ja” onirycznego zanurzającego się w morzu snu, materii roztopiającej się wśród przerywanych wodorostów snu, sznurów koralowych łez. Akwen wyobrażający śnienie mieści się więc w obrazie morza. Ten, kto śni zanurza się w jego głębi, staje się jego częścią, podobnie jak skała roztopiająca się w jego materii.

W czym zatem kryje się specyfika wody morskiej wśród innego rodzaju wód? Co skrywa tak istotnego dla snu? Woda morska nie jest statyczna. Porusza się, lecz nie w taki sposób jak rzeka bądź strumień, zmierzając w konkretnym kierunku. Wydaje się, iż oceaniczny ruch fal czerpie swą energię właśnie z samych fal. Jedna przenosi go na drugą. Obraz pozornie nieskończonej wody morskiej to analogia czasu poruszającego się w sposób kołowy i rządzonego zasadą wiecznego powrotu²⁶³. Poetka w swych lirykach daje wyraz wyobrażenia oceanicznej głębi skojarzonej z przestrzenią panowania snu. Prezentuje odbiorcy wizję czasu wszechobecnego, pochłaniającego byt i wszystko, co się z nim łączy. Głębi, od której nie można się uwolnić, a jedynie poddać

²⁶¹ M. Bakke, *Into the night*, w: M. Bakke, A. Jamrozikowa, R. Kubicki, *Pleroma. Art. In search of fulness*, Poznań 1998, s. 26.

Tłumaczenie własne: *But water is also a surface or a mirror on which the boat is so tempting because it lurks under the surface.*

²⁶² Tamże.

Tłumaczenie własne: *It is just one step away.*

²⁶³ Zob., Z. Kalnická, *Symboliczno-estetyczne znaczenie wody*, w: *Estetyka czterech żywiołów...*, s. 123.

jej nurtowi. Przestrzeń czasu ucieleśniona zostaje w morzu, wodnej toni, o której wspomniana już artystka Izabella Gustowska pisze, iż akt zawieszenia w niej to stan, w którym ciało lewitujące pomiędzy światem żywych i martwych, szczelnie otula przezroczysta, wszechogarniająca masa²⁶⁴.

*Ani to słowo ani miłość ani brzask
już nic więcej tylko słony ocean
Wchłaniający obojętny czas
który kamień najtwardszy zżera*²⁶⁵

Skala rozpuszcza się w oceanie-śnie wypełnionym wszechogarniającym czasem. Dlaczego tak łatwo mu ulega? Ponieważ stanowi jego część, fragment czasu zamknięty w pamięci. Ten, kto śni stoi po stronie wspomnienia. Stąd sam kamienieje stając się żywym pomnikiem pamięci. Kamień bowiem odbierany jako świadek tego, co niesie czas, wypełnia funkcję nośnika pamięci²⁶⁶. Proces kamienienia to emanacja siły wspomnień, próby zachowania w sobie części tego, co odeszło. Trwałość i twardość, konstytutywne cechy kamienia, to wyraz przeciwieństwa biologii poddanej prawom zmiany²⁶⁷, a jednocześnie wiecznie żywej pamięci zanurzonej w nurcie przemijającego czasu.

*Nic ciebie nie przywróci
Tylko pamięć wraca
nieruchoma bezsenna
ciężka niby kamień
którego żaden anioł nie odrzuci*²⁶⁸

U źródeł wiecznego powrotu Ludmiła Marjańska sytuuje pamięć. Pamięć kreowaną poprzez pryzmat materii, w formie zjawiska nieruchomego. Wpisanego bowiem w substancję, którą cechuje bezwład, budującą zarazem wyraźny kontrast z dynamicznym, aktywnym żywiołem wody. Pamięć pojawia się więc jako pierwiastek

²⁶⁴ Zob., I. Gustowska, *Kobiety z Archipelagu*, w: tejże, *Płynąc. Wideo-instalacje*, Warszawa 1996, s. 40.

²⁶⁵ L. Marjańska, ***[*Ani słowo ani miłość*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 39.

²⁶⁶ Zob., M. Zaborski, *Kamień jako świadek historii*. „Seminare” [online]. 2006, t. 23 [dostęp: 2011-11-10]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.seminare.pl/23/Zaborski.pdf>.

²⁶⁷ Zob., J. E. Cirlot, *Kamień*, w: tegoż, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 174.

²⁶⁸ L. Marjańska, ***[*Nic ciebie nie przywróci*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 53.

bezsenny, ciężki niczym kamień. Jednocześnie jej idea wpisuje się we wcześniej zaprezentowany ruch fal, swoistą nieskończoną dynamikę reemigracji morskiej wody. Jednak istota tworzywa, w którym się spełnia, przedstawia się jako coś nieruchomego, zatem coś co paradoksalnie wydawałoby się przeczyć powyższym wyobrażeniom. Wystarczy jednak zwrócić uwagę na subtelą grę odcieni semantycznych, by w czymś nieruchomym odczytać to, co bezwładne, bezsilne. Cecha ta podkreślałaby więc poddanie się odwiecznej sile powrotu, wykluczającej jakikolwiek wpływ jednostki ludzkiej na jej bieg. Dynamikę, od której nie ma ucieczki, gdyż pamięć to żywioł bezsenny, pogrążony w stanie czuwania, może się objawić w każdej chwili. Zamknięty w spójnej, ciężkiej niby kamień materii, dokonuje przeniesienia owej cechy tworzywa, jakim jest, na obraz snu. To, co dotąd jawiło się jako nieuchwytnie, obdarzone zostanie masywnością kamiennej substancji. Ów ciężar kamienia przypisany do sfery pamięci odbieranej jako obszar bezsenności w istocie swej materii stanowiłby wyraz zgodności z pozbawioną oniryzmu zdolnością zapamiętywania. Potwierdzałby ujęcie wyrażone w duchu bachelardowskiej teorii o przebudzeniu zapoczątkowanym tym, co twarde i nieporuszone.

Co zatem sprawiło, iż pierwiastek o takim statusie począł tworzyć konstrukcję zjawiska spełniającego się w materii płynnej, objawiającej się w przekształceniach? Spójrzeć należy na miejsca w tradycji, które ukazują sen współgrający z motywem kamienia. Wskazówkę mogą przynieść słowa Anny Kamieńskiej obrazujące biblijną historię Jakuba, syna Izaaka, który w drodze do Mezopotamii syryjskiej odpoczywa, zapadając w sen, złożywszy uprzednio głowę na kamieniu. Sen przynosi wówczas objawienie. Nie ono jednak stanowi tu przedmiot zainteresowania, a sam akt oddania się rzeczywistości śnienia, w sposób niemal poetycki wyrażony w słowach Anny Kamieńskiej.

*W krainach południa słońce zapada niemal pionowo za widnokrąg. Nagle wraz ze zniknięciem słońca – zapada zmrok. Bez zmierzchu, bez całego teatru zorzy. Noc i chłód. Podróżnik owija się płaszczem i szuka miejsca do snu. Jakub wziął kamień, wybrał go bezwiednie z leżących przy sobie kamieni i podłożył pod głowę. Zasnął od razu. Umysł jego pogrążył się we śnie, tak jak kamień w wodzie i jak słońce zapada za horyzont.*²⁶⁹

²⁶⁹ A. Kamieńska, *Sny biblijne*, w: tejże, *Twarze księgi*, Warszawa 1990, s. 128-129.

Autorka powyższego szkicu akcentuje przede wszystkim momentalność wpisana w rzeczywistość biblijnej opowieści. Momentalność przemawiającą poprzez akty natury, na które odpowiedzieć musi człowiek, dostosowując swe działania do oferowanego przez nie świata. Jednak oprócz owego temporalnego nacechowania w prezentowanym opisie kryje się coś jeszcze. Feeria barw, gdyby rozegrała się o zachodzie słońca w krainach północy, zostałaby wyrażona w horyzontalnej wizji. Jej brak w sferze południa spowodowany chwilowością działań przyrody przenosi na plan odmiennego obrazowania. Zaakcentowaniu podlega układ wertykalny, odbywa się to między innymi za sprawą materii, która odcisnęła na nim swój ślad. Jakub zapada w głęboki sen niczym kamień zatapiający się w żywiole akwaticznym, ściągany w dół poprzez swą masę. Dąży do głębi, w której kryje się tajemnica, uwydatniając przy tym oniryczny aspekt owej wędrówki. Podążając w określonym kierunku, nacechowanym sennym wyobrażeniem, staje się wyrazistym rysem przestrzennej organizacji motywu onirycznego w twórczości autorki *Żywicy*.

Zatem kamienna materia poprzez swój ciężar i spójność intensyfikuje przeżycie oniryzmu. Przeżycie, którego źródło kryje się w pamięci. Oniryczna jedność wody i kamienia rodzi się w nurtach wspomnień paradoksalnie pozbawionych pierwiastka snu. Mimo to właśnie pamięć staje się genezą onirycznego przeżycia wspartego na fundamentach dwóch jakże odmiennych żywiołów. Zanurzenie w akwaticznym obszarze odzwierciedla przeżycie snu, zespolenie się z sennymi wodami poetyckiego obrazu morza. „Ja” oniryczne zanurza się w tej głębinie, stając się częścią wykreowanej przezeń całości lirycznej wizji. Całości, w której kamienna materia nie pozostaje zamknięta przed podmiotem marzenia sennego. Poddając się swoistemu procesowi kamienienia, podmiot ów także staje się elementem stałego tworzywa, by w tej właśnie formie zatopić się w wodny żywioł jak zapada się w sen. Twarde tworzywo nie stawia oporu wobec onirycznej wizji. Nie przerywa snu, wręcz przeciwnie swobodnie przenika wodny element, pozostając z nim w stanie harmonii. Zespala się z nim, gdyż siłą zdolną przekształcić je w senną kreację jest pamięć, żywioł myśli stroniący od światła dnia, szukający natomiast schronienia w krainie snu. Emanacja wspomnień dokonuje się w tworzywie spójnym, ciężkim, które poprzez owe integralne cechy swej materii intensyfikuje akt przemieszczania się w przestrzeni snu, poddania tajemniczej sile onirycznej głębi.

Zatem pamięć, wspomnienia znajdują swój wyraz w twardej, kamiennej materii mogącej objawić się obok tego, co akwaticzne w postaci fundamentu onirycznej sfery

życia. Fundamentu potwierdzającego zarazem wertykalną podróż do głębi snu w twórczości poetyckiej Ludmiły Marjańskiej.

Rozdział IX: Sen jako medium tańca

Wizualność stanowi podstawę konstrukcji marzenia sennego. Nie wyklucza to jednak możliwości, by obrazowość, swoistą plastyczność ujęć, które oferuje świat nocnego wyobrażenia, zilustrować gestem opisu dokonanego za pomocą słowa. Słowa jawiącego się wówczas jako akt kreacji, o którym Czesław Dziekanowski pisze, iż wyzwala w podmiocie snu pamięć oniryczną naznaczoną twórczym rysem²⁷⁰. Owa kreacja artystyczna znajduje swój wyraz w poetyckim geście przekładu obrazowych treści na materię słowa. Wizualna przestrzeń ruchu, dynamiki kryjącej się w obszarze snu, nie musi zarazem utracić swej ontologicznej istotności. Słowo i ruch łączy związek odzwierciedlający się w sennej przestrzeni, przy czym słowo do istnienia powołuje sztuka poetycka. Natomiast ruch, spełniający się w określonym obszarze czasu i miejsca, wyraża się poprzez sztukę tańca.

Jeżeli zatem przestrzeń snu może zaistnieć jako splot sztuki poetyckiej i tanecznej, jakim sposobem to czyni? Czy w owych sztukach odkrywa oniryczny pierwiastek będący warunkiem bliskości, wzajemnej relacji obu form sztuki jednostki ludzkiej?

Ludmiła Marjańska swemu tomikowi wierszy wydanemu w roku 2002 nadała tytuł *Córka bednarza*. Tytuł ten odnosi się zarazem do utworu zajmującego w zbiorze miejsce ostatnie. Ów wiersz, będąc wyrazem splotu rytualnych gestów, wyznacza pryzmat znaczeń, poprzez które należy odbierać treści złożone w rozpatrywanym tomie. Liryk uwikłał bowiem sen w przestrzeń i czas dokonującego się aktu przysięgi, swoistej gry pomiędzy żądającym obietnicy, a tym kto ową obietnicę ma złożyć, przy czym materią, w której dokonuje się konfrontacja nie jest słowo. Symboliczną, a zarazem sprawczą wartością obdarzony został ruch. Słowo pozbawione mocy działania spełnia się w jego obrazowej kreacji.

Córkę bednarza proszę do tańca
W lipcowym słońcu beczki się suszą
Lśnią ciasną miedzią sny i obręcze
Mam obietnicą poręczyć duszę
Córka bednarza pragnie zaręczyn

²⁷⁰ Zob., Cz. Dziekanowski, *Taniec z nieświadomością*, w: *Taniec i literatura*, pod red. E. Czaplejewicza, J. Potkańskiego, Pułtusk-Warszawa 2002, s. 287.

*W beczkach dojrzewa sierpniowe wino
Tańcem kreślimy ciemne kęgi
Nici pajęczne butle owinę
Z wiatrem uleć nici pajęczne
Córka bednarza żąda przysięgi*

*Na skraj podwórza beczka się toczy
Skończony taniec pękły obręcz
Wsiąka w piach grudnia dojrzałe wino
Przed białą panią kornie klęczę
Córka bednarza zamknie mi oczy²⁷¹*

*Tanec to układ ruchów i gestów człowieka, uporządkowanych w czasie (rytm) i w przestrzeni (kompozycja), wykonywanych zazwyczaj przy akompaniamencie muzyki.*²⁷²

Zatem tym, co między innymi definiuje jego istotę, jest określone miejsce i czas dokonującego się ruchu, będącego jego wyróżnikiem. Istotne staną się więc te słowa liryku, które wskażą swoiste granice mogące zobrazować istotę tańca w poetyckim przedstawieniu pisarki. Ponieważ w założeniu warunkiem zaistnienia owej sztuki jest sen, na niego należy zwrócić uwagę. Pojawia się już w pierwszej strofie liryku. Usytuowany w bliskości „miedzianych obręczy” odpowiadałby za te same, co one wartości semantyczne. Obręcz, rozumiana w utworze jako rodzaj metalowego pasa przytrzymującego w sposób ścisły i zwarty drewnianą konstrukcję beczki, konotuje wyobrażenie przestrzeni zamkniętej w wąskich, jednoznacznie określonych granicach.

Czy zatem rozumiany w ten sposób motyw snu warunkowałby miejsce, w którym rozgrywa się taniec? Lilianna Bieszczad podkreśla, iż niezależnie od tego, co stanowi miejsce tańca, sama struktura ruchów podjętych przez tancerza może je zdefiniować. Ruchy o małym zasięgu bowiem odwracają uwagę widza od tego, co je otacza, skupiając wzrok na ciele tancerza. Natomiast ruchy o dużym zasięgu kierują

²⁷¹ L. Marjańska, *Córka bednarza*, w: *też*, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 44.

²⁷² *Tanec*, w: *Encyklopedia popularna PWN*, wyd. 23 zm., pod red. J. Kofmana, Warszawa 1993, s. 853.

uwagę w stronę otoczenia, w sposób szczególny mogą je wówczas scharakteryzować²⁷³. Przyjmując, że sen kreśli tu wizję przestrzeni wyznaczonej poprzez układ ruchów tego, kto tańczy, miejscem dokonującego się aktu sztuki byłoby poruszające się ciało. Ciało podległe działaniu snu, on bowiem akcentuje jego istnienie.

Tykanie zegara
bicie serca
zaledwie wyczuwane
w przegubie ręki
Nieustanne
przesuwanie się
czasu
w nieruchomej przestrzeni
ciała
*zanurzonego we śnie*²⁷⁴

Ciało zanurzone we śnie rozumianym jako czynność spania całkowicie poddaje się jego działaniu. Liryk kreśli jednak wizję odmienną wobec tej z utworu poprzedniego. Dominantą poetyckiego obrazu jest bezruch. Bezruch wpisany jednak w pewien wyraźny rytm. Tykanie zegara oraz nieznacznie wyczuwalne ludzkie tętno towarzyszą czynności spania.

Natomiast obszarem, w którym rozgrywa się kinetyczny spektakl, nie jest akt spania a śnienia. Marzenie senne, bez którego taniec w utworze *Córka bednarza* nie istnieje. Gdy pękają obręcze, gdy sen nie zakreśla już ciasnych ram, taniec kończy się. Ostatnia strofa prezentuje statyczne wyobrażenie niedawnej tancerki teraz zastygłej w geście pokory. Zatem definicja przestrzeni tańca w wizji Ludmiły Marjańskiej ulega reinterpretacji wobec tradycyjnego ujęcia. Jest to nie tylko przestrzeń ruchu tancerza. Obligatoryjnym warunkiem zaistnienia tańca jest sen. To on stanowi jego płaszczyznę, zaś na swoje terytorium wyznacza ciało. Fizyczny wymiar jednostki pogrążonej we śnie poetka przenosi na obszar śnienia, gdzie realizuje się on w tańcu, czynności, o której

²⁷³ Zob., L. Bieszczad, *Wymiary przestrzeni w tańcu. Kontekst filozoficzno-estetyczny*, w: *Czas przestrzeni*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2008, s. 199.

²⁷⁴ L. Marjańska, ***[*Tykanie zegara*], w: *też*, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 29.

Roderyk Lange pisze, iż zrodziła się z uwarunkowań biologicznych²⁷⁵. Ruchy ciała tancerza to jednak również wyraz uzewnętrznienia koncepcji twórczych powstałych w jego umyśle. Zatem tancerz jest zarazem kreatorem, jak i instrumentem wyrażającym twórczą myśl. Człowiek zagłębia się więc w przeżyciach duchowych, posługując się w tańcu wyobraźnią, dzięki czemu ma możliwość osiągnąć szczyty człowieczeństwa przy jednoczesnym użytkowaniu ciała należącego do sfery biologii²⁷⁶.

Dochodzi więc do zespolenia pierwiastka materialnego i duchowego, które rodzi przeżycie swoistego oderwania od ziemskiej przestrzeni, uniezależnienia się od fizycznego prawa ciężenia. Owe wrażenia nasuwa wyobraźni, zarysowany w liryku *Córka bednarza*, obraz wiatru porywającego pajęczę nici. Swoisty wizerunek lekkości, który niesie pewien rys atmosfery, jaką budzi taniec. Istotne są tu bowiem pewne walory wewnętrznej treści, ucieleśniające się we wrażeniu, jakie nie tylko odczuwa sam tancerz, ale które odbiera pisarz na taniec patrząc, bądź tworząc obrazy, których jest on środkiem wyrazu²⁷⁷. Owe odczucia ulotności, zwiewności odnaleźć można w wyobrażeniach ewokujących symbole transcendencji oraz wolności ducha, w subtelnych obrazach sennej kreacji tańca-lotu.

*Teraz sny się z życiem splątały
dni jesienne napelniają ciepłem
radość budzi się razem z ptakami
bo to ptak - lękliwy zuchwał
puka do drzwi uderzeniem serca
wpada we mnie uderza porywa
na skrzydłach unosi w przestrzeń
w półsenne przymglone powietrze
ponad pasma Andów Kordyliarów
w gwiazdozbiorów rozrzedzony tlen
aż tchu braknie
i powracam w sen*²⁷⁸

²⁷⁵ Zob., R. Lange, *Gdy ruch staje się tańcem*, w: tegoż, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988, s. 57.

²⁷⁶ Zob., R. Lange, *Kiedy taniec staje się sztuką*, w: tegoż, dz. cyt., s. 66.

²⁷⁷ *Słowo wstępne*, w: *Taniec w literaturze pięknej*, wybór I. Jaszczewska, komentarz J. Mierzejewska, Warszawa 1963, s. 3.

²⁷⁸ L. Marjańska, ***[*Teraz sny się z życiem splątały*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 28.

Żywiołowość emanująca z przedstawienia poetyckiego kieruje ku słowom Gastona Bachelarda, opisującym ruch, jakim jest lot ptaka i bezpośredni jego związek z dynamicznym pięknem obrazu²⁷⁹. Pięknem wyrażającym artyzm podniebnego tańca, w którym przezroczysta substancja, jaką jest powietrze, współtworzy wizję ruchu, unoszenia się. Tracąc swe integralne cechy bezbarwności, przezroczystości w onirycznej kreacji zespala się z lotem. Motyw snu przekształca pewne elementy artystycznej wizji w celu wyrażenia swoistego splotu słowa i ruchu. Żywioł powietrza zobrazowany zostaje w wyobrażeniu eterycznej, aczkolwiek nieprzejrzystej mgły. Sen bowiem poszukuje przedstawienia, które uwydatni samą lekkość ruchu. Stąd ukazanie ptaka i skrzydeł poprzez pryzmat substancji nie do końca przejrzystej wywołuje myśl o zatarciu konturów, zagubieniu kształtu, dając tym samym wyraz swoistego zespolenia tego, kto tańczy z materią, która stanowi przestrzeń owego tańca. Sen dematerializuje podmiot, by w obrazowej warstwie liryku przenieść go w sferę lekkości, jaką byt osiąga w tańcu. Przedstawiany w sztuce motyw wzlatywania, unoszenia się w powietrzu bądź w przestrzeni pustej, niewypełnionej żadnym medium, obecność swą w sposób szczególnie manifestuje w strukturze marzenia sennego, gdyż objawia się jako ilustracja zasadniczej tendencji stanu śnienia. Wyzwala świadomość od swoistego automatyzmu w kategoryzowaniu aktów poznania i działania²⁸⁰.

W świetle owej tezy taniec i sen znajdują wyraz we wspólnym medium. Tancerz bowiem wkracza na analogiczną drogę zgłębiania wiedzy. Wiedzy, jak wspomina Manfred Lurker, że uda mu się przewyciężyć siłę ciężkości, by nawiązać kontakt z „wyższymi” mocami. Toteż pewne rozluźnienie tancerza kreuje pozór zdjęcia z ciała ziemskiego ciężaru i wprawienia go w niebiański korowód²⁸¹. Poezja natomiast współgra z odcieniami semantycznymi żywiołu powietrza i skojarzonego z nim onirycznego motywu lotu, uzyskując w ten sposób plastyczny wyraz ewokacji tańca. Ów żywioł staje się jakoby ekwiwalentem stanu, jakiego doświadcza ten, kto sztuce tańca się oddaje. Powietrze podlega bowiem lirycznej gradacji, w której „ja” oniryczne doświadcza w tańcu sfery kosmicznej, obszaru w którym dominować zaczyna próżnia. Wydaje się, iż moment, krótka chwila nim całkowicie zabraknie tchu, obrazuje kulminację tanecznego występu, wyraz wszechogarniającej ulotności, jaką wyzwala.

²⁷⁹ G. Bachelard, *Poetyka skrzydeł*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 181.

²⁸⁰ Zob., M. Sacha-Piekło, *Drogi oniryków, czyli powietrze odrealnione*, w: *Estetyka czterech żywiołów*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002, s. 226-227.

²⁸¹ Zob., M. Lurker, *Taniec do nieba*, w: tegoż, *Przesłanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 340.

Początkowo bowiem przemieszczanie się odbywało się w powietrzu zanurzonym we mgle. Substancji eterycznej lecz otwierającej skojarzenia z materią w większym stopniu sensualną.

W jaki sposób natomiast poetka wyraziła pierwszy krok w tanecznym repertuarze? „Tańcem kreślimy ciemne kręgi” – opisują słowa wiersza zatytułowanego *Córka bednarza*. Zatem inicjalny ruch wyznacza kształt koła, jego spodziewana lekkość gubi się jednak w początkowej ciemności, barwnej wizualizacji tańca, którą charakteryzuje swoista gęstość. Przedstawienie tego, co ciemne budzi myśl o pochłanianiu światła, budowaniu materii skondensowanej, przeczącej eterycznej próżni.

Podsumowując zatem sen z zapisaną weń tradycyjną strukturą nocnego marzenia w formie lotu realizuje taniec, wizualizując w ten sposób jego lekkość. Ukazując go jako sferę zmysłowego a zarazem duchowego odczucia zamkniętego w medium żywiołu powietrza.

Twórczość poetycka Ludmiły Marjańskiej, wykorzystując więc pewne senne motywy jak wspomniany lot, buduje tym sposobem sensualne wyobrażenie tańca w słowie. Ponadto sen poprzez formę, która została mu przypisana w liryku *Córka bednarza*, wyznacza prefigurację ruchu, w jakim spełni się taniec. Ruchu rozumianego w tym wypadku jako przestrzenne ustrukturuwanie wyrażone w postaci określonej kompozycji²⁸². Pewien potencjał choreograficzny kryłby się więc w samym motywie onirycznym, zogniskowanym w słowach wersu z pierwszej strofy: „Lśnią ciasną miedzią sny i obręcze”.

Zatem inicjalny ruch tanecznego przedstawienia mieści się w ściśle wyznaczonych granicach kompozycji okręgu. Owe wyraźne ramy nie przeczą jednak atmosferze lekkości wywołanej archetypicznym symbolem lotu. Wręcz przeciwnie, podkreślenie konkretnego kinetycznego układu akcentuje ową ulotność, którą artysta osiąga w tańcu. Pisarka lekkość i wirowanie zamyka w geście wyobrażenia dążącego ku uwydatnieniu kompozycyjnej dominanty aktu poruszania się.

Tańcem kreślimy ciemne kręgi

Nici pajęczę butle owiną

*Z wiatrem ulecą nici pajęczę*²⁸³

²⁸² Zob., L. Bieszczad, *Wymiary przestrzeni w tańcu...*, s. 195.

²⁸³ L. Marjańska, *Córka bednarza*, w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 44

Bliskie wyobrażeniu niematerialności pajęczne nici wpisują się w strukturę działania, którą konotuje akt owinięcia, czyli okręcenia danego przedmiotu dookoła wybranym tworzywem. Nie odbiera to jednak możliwości uniesienia się wraz z wiatrem w kolejnej sekwencji ruchu. Stanować może nawet naturalną konsekwencję owej czynności. Przywodzi bowiem na myśl uczucie zawrotu głowy inicjujące utratę równowagi oraz brak poczucia jakiegokolwiek oparcia. Powstała wówczas dezorientacja, jak pisze Monika Bakke, to nie tylko znane z karuzeli uczucie zawrotu głowy i swoiste zawirowanie świata, ale również mentalne uchylenie sztywnych ram percepcji. Budzi to przeświadczenie o świecie i podmiocie nieistniejącym w utrwalonych formach, ale stającym się, a więc posiadającym charakter dynamiczny²⁸⁴.

Zatem wybór układu tanecznego to świadomy gest kreacyjny poety, intensyfikujący w słowie przeżycie dynamizmu, a zarazem powołujący iluzję wirowania rzeczywistości z centrum owego ruchu sytuującym się w działaniu „ja” onirycznego. Tym sposobem rodzi się przeświadczenie o swoistym zawieszeniu praw codzienności, łącznie z prawem grawitacji. Każda ze strof mieści w sobie obrazy podkreślające ów taneczny układ. Poszczególne elementy świata liryku sygnalizują ruch, którego geneza tkwi w tańczącym podmiocie. Dopiero przerwanie sennej struktury okręgu stanowi jednoznaczny finał i początek bezruchu.

Na skraj podwórza beczka się toczy

Skończony taniec pękły obręcze

*Wsiąka w piach grudnia dojrzałe wino*²⁸⁵

Ludmiła Marjańska tworzy swoisty ekwiwalent tańca, skupiając wzrok nie tylko na samym podmiocie tanecznym, ale wprowadzając w ruch całą przestrzeń wokół. Uwypukla wybraną kompozycję ruchów, by w istocie najpełniej oddać atmosferę tanecznego aktu. Krok zakreślający kręgi, toczenie, owijanie to działania imitujące istnienie w tańcu. Sen natomiast wyznacza sposób trwania owych działań, gdyż, mimo że stanowi wyraz substancji eterycznej, nieuchwytnej, przybiera na siebie kształt obręczy, zatem formę okręgu, by tym samym warunkować liryczne wyobrażenie tańca.

²⁸⁴ Zob., M. Bakke, *Przeciw pustce – sztuka pamiętająca materialność powietrza*, w: *Czas przestrzeni*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2008, s. 297.

²⁸⁵ L. Marjańska, *Córka bednarza*, w: *też*, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 44

Wyobrażenie oparte na pewnym podobieństwie, zgodności w budowaniu przekazu doświadczenia, gdyż sen i taniec to akty, których istota sprowadza się do kreacji. Ponadto rolę zasadniczą odgrywa ruch obrotowy, o którym Jolanta Kowalska pisze, iż ruch tego rodzaju generalnie posiada konotację działania twórczego²⁸⁶. W owej konotacji mieści się również śnienie, powołujące do istnienia oniryczną rzeczywistość. Leży zarazem u podstaw mitologicznych opowieści stworzenia. Ową inicjalną historię prezentuje Manfred Lurker, sięgając do wierzeń ludów Ameryki Północnej, mówiących o bogu początku, który cyklicznie wprawiał w ruch wirowy ptaka ulepionego z ziemi. Tym sposobem wywoływał emanację form przypominających sen. Wówczas dostający zawrotu głowy ptak widział powstające wokół obrazy, będące rzeczami świata²⁸⁷. Zatem oba przejawy ludzkiego działania sen i taniec kierują w stronę aktu stwarzania.

Śnienie narzuca kształt choreografii tańczącemu podmiotowi. Warunkiem tego jest jednak odpowiedniość w sposobie trwania, swoistego odczuwania bycia we śnie i bycia w tańcu. Przeżycie oparte na pierwiastku nierealności świata wokół, świata który rozmywa się, stanowi niedokończony obraz, przejawiający się w niedookreśloności.

Rytmiczne uwarunkowanie tańca, odzwierciedlone w wizji okręgu, akcentuje ową sferę przekazu. Wirowanie skłania ku percepcji niewyraźnej, rozmytej. Poetyckie obrazowanie tego rodzaju pisarka powtarza w spojrzeniu, któremu towarzyszy oniryzm. Sny w liryku *Córka bednarza* „lśnią ciasną miedzią” natomiast powietrze w wierszu o incipicie ***[*Teraz sny się z życiem splątały*], jako wyraz materii półsensnej jest również, o czym już w niniejszym szkicu wspomniano, przymglone. Zarówno to, co lśni, jak i to, co zanurza się we mgle nie pozwala na dostrzeżenie wyraźnych konturów.

Zatem sen wyraża się w przywołaniu określonej percepcji wzrokowej. Spojrzeniu dążącemu ku przedstawieniu tańca w kontekście przeżycia estetycznego. Ten, kto tańczy, ukazany poprzez pryzmat swoistej niedookreśloności, za pośrednictwem wykonywanej czynności artystycznie kształtuje przestrzeń. Ciało zmienia się w plastyczny materiał twórczego wyrazu. Mglistość, lśnienie kierują ku interpretacji sztuki tańca jako tej, która przenika sferę transcendencji²⁸⁸, wkracza na obszar *sacrum*, leżące zarazem u jej podstaw. Sztuce tej bowiem można przypisać pewien sens ogólny, który Juan Eduardo Cirlot ujmuje w formie obrzędu rytmicznego

²⁸⁶ Zob., J. Kowalska, *Na początku był ruch*, w: tejże, *Koło bogów. Ruch i taniec w mitach i obrzędach*, Warszawa 1995, s. 64.

²⁸⁷ Zob., M. Lurker, *Taniec do nieba*, w: tegoż, dz. cyt., s. 340.

²⁸⁸ Zob., M. Podraza-Kwiatkowska, *Memento Mori i memento vivere (O tańcu)*, w: tejże, *Somnambulicy-dekadenci-herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 465.

mającego na celu dokonanie zmiany poprzez ruch sytuacji statycznej²⁸⁹. Rytualne gesty zaręczyn oraz przysięgi wpisane w kolejne sekwencje tańca potwierdzają owo zogniskowanie niewerbalnej sztuki w poezji Ludmiły Marjańskiej wokół sfery obrzędowej. Ponadto akcentuje je użyty układ stroficzny. Na tle twórczości, w której raczej owe układy pojawiają się nieczęsto, wprowadzenie strofy pięciowersowej jest wyjątkowe i znaczące zarazem. Sięgając do historii owej kompozycji dowiadujemy się, iż strofa pięciowersowa w wielu odmianach rymowanych pojawiała się w ludowej pieśni, głównie w utworach o tematyce miłosnej i co istotne obrzędowej. Toteż jej zastosowanie współgra z treścią wiersza, potwierdzając zawarty w nim swoisty odcień rytualny²⁹⁰.

Sen w powyższym kontekście jawi się jako czynnik, który poprzez swe niematerialne działanie, uwypukla oderwanie rozpatrywanego aktu od tego, co wyznacza codzienność. W istocie wymiar onirycznego motywu percepcji obrazuje rytualną sferę jako pewien wyraźnie zamknięty obszar. W wierszu *Córka bednarza* sekwencja ruchu rozpoczyna się od zaproszenia, a jej kres pisarka oznacza w sposób nadto wyrazisty: „Skończony taniec pękły obręcze”.

Analogicznie przedstawia się wizja wznoszenia, lotu ukazana w drugim z rozpatrywanych liryków. Działanie wpisuje się w ramy przebudzenia i powrotu w sen. Kres i początek kinetycznego aktu to wyraźne granice mieszczące w sobie cały spektakl ruchu, a zarazem będące sygnałem temporalnego aspektu tańca. *Przecież jedną z istotniejszych cech tańca, jak pisze Andrzej Kotliński, jest jego charakter procesualny: taniec to stawanie się, dzianie się, działanie....*²⁹¹ Zatem sekwencja zmian, którą przynosi ruch nim zmieni się w finalny bezruch. Dlatego też wspomniany pisarz figurę tańca porównuje do aktu mediacji, antropologicznego terminu przekraczania wszelkich granic²⁹². Taniec, jako wyraz niejednorodności obszaru poetyckiego liryków autorki „Żywicy”, skłania ku wrażeniu dynamiki ruchu poprzedzającej bezruch obciążony konsekwencją przemiany.

*Jeszcze trochę jesieni
odrobinę świata*

²⁸⁹ Zob., J. E. Cirlot, *Taniec*, w: tegoż, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 440.

²⁹⁰ Zob., L. Szczerbicka-Ślęk, *Strofa pięciowersowa*, w: *Strofika*, pod red. M. R. Mayenowej, t. 6, Wrocław 1964, s. 176.

²⁹¹ A. Kotliński, *Taniec na wulkanie*, w: *Granica w literaturze. Tekst-świat-egzystencja*, pod red. S. Zabierowskiego, L. Zwierzyńskiego, Katowice 2004, s. 161.

²⁹² Zob., tamże, 160-161.

*i wygaśnie pragnienie
przyciemnieje poświata
i zagasną obrazy
i zamilknie wołanie
nic się więcej nie zdarzy
nic się więcej nie stanie*

*Ale teraz w tej chwili
na sekundę przed końcem
chcę nad różą się schylić
wyprostować pod słońcem
spojrzeć w jesienną jasność
i pod niebo zawołać
niech pozwoli mi zasnąć
pod skrzydłami anioła²⁹³*

W powyższym utworze noszącym tytuł *Na sekundę przed*, taniec nie zostaje nazwany *explicite*, jednak biorąc pod uwagę ruch, jako tworzywo i jedyny sposób jego materialnej egzystencji²⁹⁴, można wskazać w obrazie poetyckim pewne jego przejawy. Skłon, wyprost, zatrzymanie się, by na moment wzrok spoczął w danym punkcie, przedstawione w drugiej strofie wiersza przywodzą na myśl swoistą pantomimę. Ta niewerbalna autoekspresja podmiotu, pokrewna dziedzinie tańca, potwierdza pewną odpowiedniość w prezentacji kinetycznych działań człowieka w twórczości Ludmiły Marjańskiej. Treść przekazana za pomocą gestu, ruchu ciała objawia się w wymiarze procesualnego trwania, na którym spoczywa świadome dla tego, kto ów ruch kreuje, następstwo przemiany. Przejście natomiast pomiędzy sferą owego ruchu a bezruchu warunkuje śnienie. Sen sam w sobie stanowi zjawisko ucieleśniające pewien proces, rozwijający się w kolejnych fazach aż do przebudzenia. Wpisanie go w sztukę tańca bądź pantomimę rozgrywającą się na chwilę przed przekroczeniem granicy, skłania do poszukiwań w tym, co senne rytualnego pierwiastka. Po sekwencji ruchów ukazanej w utworze *Na sekundę przed* następuje bowiem prośba o sen. Sen wyjątkowy, gdyż zesłany od niebios, usytuowany pod skrzydłami anioła.

²⁹³ L. Marjańska, *Na sekundę przed*, w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 43.

²⁹⁴ Zob., J. Kowalska, *Na początku był ruch*, w: tejże, *Koło bogów...*, s. 39.

W *Córce bednarza* natomiast, mimo iż sen objawia się w strofie inicjalnej, zakończenie jest antytetyczne wobec przebudzenia. Niedawny taniec kończy oczekiwanie na zamknięcie oczu. Zatem sen, otwiera drogę, której symboliczna wymowa skłania ku naznaczonemu eschatologicznym rysem doznaniu kresu. Inicjuje więc wymiar snu wiecznego, śmierci i tym samym zdradza kierunek, w którym zmierza taniec. Akt, którego wspomniane już procesualne zorientowanie, eksponuje symetrycznie do niego, odbywające się sporządzanie wina.

Zatem taniec uwypukla pewien przebieg życia człowieka, dla którego ruch, wysiłek fizyczny to jednocześnie wyraz eksploatującej siły działania czasu wobec ludzkiego ciała²⁹⁵. Owa metamorfoza życia rozpoczyna moment przygotowania i świadomego wkroczenia na rytualną drogę w promieniach lipcowego słońca. W tej inicjalnej części pojawia się sen, budując poetycką całość metafory bytu wraz z jego ulotnością, ucieleśnioną w onirycznej formie wiatru, unoszenia się, tanecznej dynamice kreślonych kręgów. W tej atmosferze spełnia się dynamika ruchów dwójki tancerzy, tytułowej córki bednarza i tego, kto poprosił ją do owego tańca. Kim jest opisana jako biała pani tancerka, odpowiadająca przychylnie na gest zaproszenia?

W beczkach dojrzewa sierpniowe wino

Tańcem kreślimy ciemne kręgi

Nici pajęczę butle owiną

*Z wiatrem ulecą nici pajęczę*²⁹⁶

Materialność eterycznego żywiołu zogniskowana wokół swoistej rotacji ruchu rodzi skojarzenie z antropomorfizacją powietrznego wiru. Biel szat i lipcowe słońce budzą wówczas skojarzenie z wywodzącą się ze słowiańskiej mitologii południcą, żeńskim demonem wiatru, dla którego taneczny akt ma swój epilog w śmierci²⁹⁷.

Czy zatem istotę liryku odzwierciedla motyw tańca śmierci? Motyw ucieleśniony w słowach sąsiadujących ze sobą, jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska, na zasadzie przemienności ludzkiej fortuny, gdzie ujemna wartość semantyczna wyrazu śmierć oddziałuje na wyobrażenie tańca, pozbawiając je jakichkolwiek wartości

²⁹⁵ Zob., A. Kotliński, *Taniec na wulkanie*, w: *Granica w literaturze...*, s. 160.

²⁹⁶ L. Marjańska, *Córka bednarza*, w: *też, Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 44.

²⁹⁷ Zob., K. Moszyński, *Wierzenia*, w: *też, Kultura ludowa Słowian*, t. 2, *Kultura duchowa*, wyd. 2, Warszawa 1967, s. 689-690.

dotadnich. Czy jest to *dance macabre* manifestujący tragizm kończącego się śmiercią pojedynczego życia²⁹⁸?

Ludmiła Marjańska zobrazowała taniec jako wizję pewnego, rozwijającego się w czasie procesu, mającego swą odpowiedniość w etapach dojrzewania wina. Początek sytuuje się w lipcowym słońcu i zaproszeniu, punkt kulminacyjny spełnia się w ulotności ruchu, finał to już statyczność i oczekiwanie. Podobnie w liryku zatytułowanym *Na sekundę przed*. Nim nadejdzie kres pantomimiczna gra odkrywa świat barw, zapachów, dotyku. Konwencjonalna róża, czy też słońce to wyraz pewnej intensywności odczucia. Zatem nie można mówić tu o wymiarze tańca śmierci jako przypomnienia budzącego lęk. Z poezji emanuje swoista świadomość spełnienia zamknięta w powadze sytuacji. Kręgi taneczne to nie płasy pełne lekkości, ich naznaczenie ciemnością skupia uwagę na wieloaspektowości życia. Odwołując się do badań Smarandy Ștefanovici, podkreślić należy, iż środek okręgu wyznacza właśnie ciemność i brak przejrzystości. Człowiek natomiast ów okrąg buduje z własnego bytu, próbując jednocześnie ustanowić w nim swoją tożsamość²⁹⁹. Podobnie sekwencja ruchów w pantomimicznym przedstawieniu nie stanowi przypadkowego zbioru gestów, lecz wyraz przeżycia emocjonalnej pełni, po której nastąpi zasłużone oczekiwanie snu pod skrzydłami anioła.

Zatem taniec w twórczości poetki to synonim trwania, egzystencji człowieka, w której sen stanowi bramę przypominającą o nadejściu kresu. „Lśnienie ciasną miedzią” przypisane do wymiaru snu w wierszu *Córka bednarza* warunkuje jego temporalną, jak i ontologiczną determinantę istnienia. Toteż oniryczność tańca sięga w liryku po metaforę życia. Podkreśla zarazem zawarty w nim pierwiastek nicości, akcentując jednocześnie pełnię przeżycia. Ów pierwiastek nicości ma w nim udział jako element świadomy i akceptowalny.

*I muzyka muzyka
wodospady dźwięków
rozwijające listki półtony
ćwierćnuty ptasie i gamy głosów
wracających z głębi zapomnienia*

²⁹⁸ Zob., M. Podraza-Kwiatkowska, *Memento Mori i memento vivere (O tańcu)*, w: tejsze, *Somnambulicy-dekadenci-herosi...*, s. 459-461.

²⁹⁹ Zob., S. Ștefanovici, *The Metaphor of the Circle in the Writings of Nathaniel Hawthorne and Liviu Georgescu*. „Studia Universitatis Petru Maior Philologia” 2009, nr 8, 66-69.

*Znajome kroki
na biało-czarnej klawiaturze akordów
szepty zwierzeń
gra w domino w mahjonga
w miłość
pas de deux łabędzich skrzydeł
królewski balet na pointach słów
pożegnalny walc nieobecności
w huku silników odrzutowca
grudka ziemi
ostatni akord
cisza³⁰⁰*

Ostatni taniec przed nadejściem kresu, pożegnalny walc zawiera w sobie już pierwiastek niebytu, który przenosi go w sferę sennego marzenia. Powyższy utwór obraz artystycznej ekspresji jednostki zamyka w kwintesencji życia człowieka, wpisując się tym samym w tradycję tańca odbieranego jako sposób wyrazu trudnych do wyartykułowania uczuć. Nie mówi on bowiem wprost o świecie a przekazuje intuicyjny wymiar rzeczywistości³⁰¹. Specyficzne myślenie ruchem, jak ukazuje Roderyk Lange, było pierwszym krokiem człowieka na drodze do samowrażania się, na drodze do życia duchowego i twórczości³⁰². Zaakcentowana w wierszu nieobecność nie ztraca ekspresyjnego przekazu jednostki w zobrazowanym świecie sztuki. Wspomnienie o wyjątkowej formie widowiska baletowego potwierdza owo personalne istnienie bytu. *Pas de deux*, jako występ duetu solistów, mający na celu ukazanie ich tanecznego kunsztu, kieruje wzrok właśnie na jednostkę. Przenosząc wymiar sztuki kinetycznej na wersy liryku, Ludmiła Marjańska baletowe figury ucieleśnia w słowach, obdarzając je materialnym wymiarem nie na zasadzie porównania a synkretycznego zlania się aktów twórczych człowieka. Balet rozgrywa się na puentach słów, w owej wizji pisarka sięga do onirycznej techniki kreacji, gdyż właśnie w marzeniu sennym słowo może być tożsame z rzeczą. Słowo może stać się widzialne, dotykalne, budując tym samym

³⁰⁰ L. Marjańska, ***[I muzyka muzyka], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 32.

³⁰¹ Zob., R. Lange, *Taniec elementem życia duchowego człowieka*, w: tegoż, *O istocie tańca...*, s. 74.

³⁰² Zob., R. Lange, *Kiedy taniec staje się sztuką*, w: tegoż, *O istocie tańca...*, s. 65.

sensualną aurę poetyckiego przekazu. Wizualna sztuka i myśl, śnieniu zawdzięcza możliwość wzajemnego przekładu na wizję tanecznej ekspresji istnienia³⁰³.

By zobrazować sztukę tańca w poezji, Ludmiła Marjańska sięga po plastyczne tworzywo, jakim jest dla niej sen. On bowiem wyznacza przestrzeń, w której rozegrają się działania onirycznego „ja”. Pisarka bada archetypiczne motywy śnienia takie, jak lot, budując tym sposobem materialny przekaz wizualnego spektaklu. Podążając tą drogą, odkrywa wspólne medium tego, co oniryczne i taneczne. Żywioł powietrza wizualizowany we śnie staje się, jak pisze Małgorzata Sacha-Piekło, substancją koagulującą w niezliczone ilości przenikających się form³⁰⁴. Ów aspekt metaforycznej zmienności, przekładalności zjawisk pozwala poetce na wyrażenie tańca poprzez splot tego, co duchowe i eteryczne oraz tego, co niesie ze sobą sensualność ruchu. Dążąc do przedstawienia w słowie misterium tańca, sięga po koncepcję, której choreograficznej formy użycza sen. Koło, okrąg odpowiada za wizualizację przekazu poetyckiego, która w pełni oddaje atmosferę tanecznej dynamiki z jej lekkością, ulotnością a zarazem niedookreślonością kształtu zanurzonego w niej podmiotu.

Sen bowiem obdarza słowo, które nazywa gest tańca, niedookreślonością. Percepcja zatracą wyrazistość szczegółu, by tym samym skupić wzrok na czystej ekspresji ruchu, będącej wymiarem symbolicznej pełni doświadczenia. Pełni zawierającej w sobie zarówno istnienie, jak i niebyt. Oniryczna rama tańca, rozumianego jako życie, przydaje mu rys nicości.

Zatem Ludmiła Marjańska wykorzystuje senne motywy w celu zbudowania artystycznej wizji tańca w słowie. Przenosi pewne jego konstytutywne cechy na wersy liryków, formując wizję przymgloną, eteryczną, nierealną. Posuwa się o krok dalej, sięgając do onirycznych technik kreacji, nakładając prawa snu na prawa poezji. Wówczas abstrakcyjne wyobrażenie zamyka się w sensualnej wartości słowa, będącego ekwiwalentem tanecznych kroków. Przekład oniryzmu na język utworu pozwala więc na materialne zaistnienie tanecznej wizji. Czyni zarazem coś jeszcze. Owe ewokacji artystycznego ruchu przydaje pewien ciężar semantyczny, zaprezentowany między innymi w liryku, którego tytuł stanowi jednocześnie nazwę całego zbioru wierszy z roku 2002. *Córka bednarza*, poetycka wizualizacja tańczącej pary wpisana w proces

³⁰³ Zob., A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego, A. Sobolewskiej, Toruń 1999, s. 22.

³⁰⁴ Zob., M. Sacha-Piekło, *Drogi oniryków, czyli powietrze odrealnione...*, s. 236.

dojrzewania zamknięty finalnym bezruchem. W senny taniec wkłada się rys eschatologii, zmieniając jego lekkość w powagę zainicjowaną myślą o śnie wiecznym.

Podsumowując zatem sen dla Ludmiły Marjańskiej to narzędzie kreacji pozwalające na zbudowanie swoistej bliskości form sztuki jednostki ludzkiej, jakimi są poezja i taniec. Narzędzie odpowiedzialne ponadto za sensualno-symboliczną formę twórczego aktu ucieleśnionego w słowie.

Rozdział X: Akt poetyckiej kreacji snu wobec bliskości

żywiolu ognia

Obrazy snu kreowane w poezji Ludmiły Marjańskiej ogniskują się wokół przeżyć ze sfery dotyku. Wyobraźnia pisarki kreśli między innymi wizje, które dokonują się w rozkołysanym morzu snu. Ów sen przenosi się do świata zmysłowego odczucia, jakie umożliwia materia wód. Materia, która przejawia swą obecność w warstwie onirycznej liryków nie tylko w formie przedstawienia określonego akwenu. Odpowiada bowiem także za realizację snienia poprzez proces zatapiania się, zanurzania w przestrzeni akwaticznej bądź rozpuszczania się w niej, jak to miało miejsce w tomie *Żywica*. Zaśnięcie równoznaczne z akceptacją przebywania w wodnym żywiole otwiera zarazem drogę ku substancji twardej. Kamień za sprawą swej struktury, a także ciężaru intensyfikuje przeżycie oniryzmu. Senna jedność morza i kamienia zrodzona w nurtach wspomnień ukazuje pokłady wyobraźni pisarki zdominowane przez dwa pierwiastki świata, mianowicie wodę i ziemię. Gdy jednak przypomnimy sobie o śnie pełniącym rolę tworzywa umożliwiającego przedstawienie tańca, krystalizuje się wówczas wizja powietrza. Powietrza, w którym Ludmiła Marjańska sytuuje zarówno oniryczność, jak i taneczność. Sięgając do archetypicznych motywów snu, buduje atmosferę tańca spełnioną w akcie lotu, tym samym jednoznacznie wprowadza pierwiastek powietrza w senną przestrzeń.

Prezentacja kolejnych odsłon gestu snu zogniskowanych wokół elementów wody, ziemi i powietrza łączy w swym charakterze wyraz zmysłowego doświadczenia. Rodzi się zatem pytanie o akt kreacji oparty na kompletności tworzących go pierwiastków. Skoro trzy spośród czterech mają swój udział w oniryzacji twórczości Ludmiły Marjańskiej, to czy i ten brakujący, jeszcze niewspomniany, nie ma wstępu do obszaru sennych wizji poetki? Wszak Gaston Bachelard pisze o nim, iż spośród przedmiotów tego świata, odpowiedzialnych za sprowadzanie marzeń, stanowi on jeden z największych twórców obrazu³⁰⁵.

Czy zatem senność twórczości pisarki nie znajduje odzwierciedlenia w jego materii, w doświadczeniu, które niesie obcowanie z płomieniem? By udzielić odpowiedzi należy odnaleźć i zgłębić ślad obecności ognia w sąsiedztwie marzeń

³⁰⁵ Zob., G. Bachelard, *Wstęp*, w: tegoż, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996, s. 7.

o śnie. Określić możliwość zaistnienia snu w substancji, jaką jest płomień. Poszukiwanie czwartego żywiołu rozpoczniemy więc w pobliżu pierwiastka, w którym mieści się jego źródło życia. Krąg poszukiwań wyznaczy zbiór utworów z roku 2002 zatytułowany *Córka bednarza*. Tu bowiem poetka zobrazowała eteryczną istotę snu w obrazie lotu, sytuującego się w sferze powietrza. Spójrzmy więc na kreację, pozostającego w bliskości owego żywiołu, płomienia.

*Jeżeli to szaleństwo
pozwól jej być szaloną
zapomnieć o rozpacz
rozsądku i rozwadze
Jej ciało domaga się doznań
dotyku dłoni
zbliżenia
Tak dawno żyje samotne
osobne oddalone
Pojedynczość
pusta bez dna
krzyczy nocą
pożera sen
W szaleństwie jasność płomienia
pozwól jej spłonąć w ogniu³⁰⁶*

Sen sytuuje się pośród dwóch pojęć, które swym działaniem dotykają jego istoty. Kształtują jego przebieg. Jedno z nich stanowi samotność. To ona jest siłą dominującą, aktywną. Wypowiedziana jako forma skargi intensyfikuje swą obecność poprzez wprowadzenie słów bliskoznacznych takich, jak: osobność, oddalenie, pojedynczość. Drugim elementem, trwającym w pobliżu snu, jest płomień. Płomień będący odpowiedzią na problem samotności. Owo współwystępowanie samotności i płomienia otwiera asocjacje z marzeniem w ujęciu Gastona Bachelarda. Przywodzi bowiem obraz sytuacji czuwań samotnych w obecności zapalanej świecy, które w rozważaniach filozofa skłaniają ku postawieniu pytania o wpływ pojedynczego

³⁰⁶ L. Marjańska, ***[*Jeżeli to szaleństwo*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 20.

płomienia na odczuwanie samotności przez marzyciela, o jej pogłębienie bądź pocieszenie w marzeniach³⁰⁷.

Czy jednak płomień ukazany przez poetkę, to płomień świecy? Ten, który jest nade wszystko towarzyszem samotnej pracy? W takim ujęciu byłby bowiem pierwiastkiem budującym wyobrażenia pierwotne, sceny kreujące wizje rozważań w odosobnieniu³⁰⁸. Tym z pewnością nie jest w przywołanym liryku. Płomień z utworu pisarki nie dotyka sfery myśli, sfery wnętrza. Porusza się w obszarze tego, kto śpi. Należałoby więc zbadać, czy dociera on do podmiotu snu, przeżywanego przezeń śnienia. Podmiotu, który w świetle wcześniejszych badań doświadcza snu i zarazem kreuje go. Zarysowana w wierszu samotność nie przynosi ulgi. To rodzaj doświadczenia stanu wrogiego dla jednostki, stanu niebezpiecznego i zadającego cierpienie. Zatem sen, który pozwala na przejaw treści, o tym charakterze, według rozważań wspomnianego już Gastona Bachelarda, jest próbą odzwierciedlenia snu prawdziwego, snu, w którym podmiot oniryczny traci swój byt, roztapiając się w ekspansywności śnienia³⁰⁹. Wobec powyższych rozważań występujące w liryku wyrażenie „pożerać sen” niesie ze sobą istotne treści. Pożeranie sugeruje gest niszczycielski. Podległy owej czynności przedmiot zostaje pochłonięty, doprowadzony do stanu nicości. Zatem rodzi się sugestia o próbie unicestwienia snu. Akt poetycki, by się dokonać, sięgnął do inspiracji złożonej w nocnym koszmarze. Noc wypełnia więc krzyk. Dzień korzysta z nocy, by za pomocą snu ową noc usunąć. Tu pisarka przywraca jej obecność³¹⁰. Sen podlega procesowi odchodzenia w celu jej przywołania. Nie sposób jednak odnaleźć informacji o tym, aby ów akt dokonał się ostatecznie. W momencie gdy źle przeżyta samotność pochłania sen, pojawia się wówczas płomień. Stanowi on swoiste zakończenie dramatycznego procesu.

Czy ma on wstęp do wnętrza snu, do śnienia? Niszczy on samotność zatem siłą, która śnieniu zagraża i tym samym przedłuża byt snu, mimo to nie ma wstępu do onirycznego wnętrza. Podmiot roztopiony w śnie-koszmarze nie jest odbiorcą działań płomienia. Płomień bowiem unicestwia samotność, która kumuluje się w określonej przestrzeni. Przypomnijmy słowa wiersza.

Jej ciało domaga się doznań

³⁰⁷ Zob., G. Bachelard, *Samotność marzyciela świecy*, w: tegoż, *Płomień świecy...*, s. 47.

³⁰⁸ Zob., tamże, s. 69.

³⁰⁹ Zob., G. Bachelard, *Wprowadzenie*, w: tegoż, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 23.

³¹⁰ Zob., M. Blanchot, *Sen, noc*. „Literatura na świecie” 1996, nr 10, s. 44-45.

dotyku dłoni
zblżenia
Tak dawno żyje samotne
*osobne oddalone*³¹¹

Płomień w swym akcie działania konkretyzuje się w wyodrębnionym obszarze. W miejscu, w którym przebywa zatrzymana na moment osoba śpiącego. Całą swą istotą stanowi, jak prezentuje Maurice Blanchot, to ograniczone miejsce, gdzie świat jest obecny w niej a ona w nim nie. Osoba, która śpi jest samym usytuowaniem, sen oznacza bowiem, że pobyt równy jest bytowi³¹². Stąd więc obszar sennych wizji, do którego poeta dopuszcza żywioł ognia, jest przestrzenią przebywającego we śnie ciała. Przestrzenią trwania, które jest samą obecnością poddaną działaniu płomienia. Ponadto pierwiastek ów zatrzymuje proces wychodzenia ze snu, którego finałem mogłoby okazać się całkowite przebudzenie. Sam natomiast posługuje się swoistą siłą sprawczą, siłą unicestwiania. By określić jej istotę wobec onirycznych treści należy zwrócić uwagę na kolejny utwór z tomu *Córka bednarza* stawiający obok siebie byt ognia i byt snu.

Taka burza o północy życia
taki huk
w najciemniejszym kącie
gdzie się skryła
przed sobą
To nie zegar budzi o świetle
tylko grom
nalot najpiękniejszych grzechów
których spowiedź z pamięci
nie zetrze
Ogniem zajął się pusty dom
Taka burza
Już ciało płonie

³¹¹ L. Marjańska, ***[*Jeżeli to szaleństwo*] ..., s. 20.

³¹² Zob., M. Blanchot, *Sen, noc*. „Literatura na świecie” 1996, nr 10, s. 46.

*nawet popiół nie zostanie po niej*³¹³

Maria Popczyk przypomina, iż żywioły dane są poprzez wielość manifestacji³¹⁴. W powyższym liryku ogień przejawia się w kształcie pioruna sprowadzającego pożar. Jego zapowiedź przynosi burza i towarzyszący jej huk. Momentem zaistnienia owych zjawisk w świadomości podmiotu jest chwila, w której powinno dokonać się przebudzenie, w której zegar zwyczajowo powinien obwieścić początek dnia. Taki akt przebudzenia stanowiłby tradycyjny gest wyjścia ze sfery snu. Zamiast dźwięku zegara pojawia się jednak inny. Bardziej wyrazisty, ponadto wyjątkowy, gdyż równoznaczny z obrazami wspomnień niedającymi się usunąć. Grom objawiający się o świcie staje się zarzewiem ognia. Jako przejaw wspomnianej mocy obrazotwórczej wydaje się więc odzwierciedlać istotę ognia akcentowaną przez Gastona Bachelarda. Chodzi mianowicie o wspomniany na wstępie aspekt płomienia jako twórcy obrazów. Obrazów, które niosą ze sobą dwa skrajne usposobienia. Widok pożaru nasuwa myśl o sprowadzaniu wszystkiego do kresu. Zarazem jednak nakazuje czerpać przyjemność z oglądania ruchliwych płomieni³¹⁵. Owo przeświadczenie o istocie żywiołu potwierdza twórczość Ludmiły Marjańskiej. Doznanie, które generuje doświadczenie płomienia w formie gromu mieści się w wizji tego, co określane mianem najpiękniejsze.

*nalot najpiękniejszych grzechów
których spowiedź z pamięci
nie zetrze*³¹⁶

Grzech mimo aktu spowiedzi, pozostaje jako wyraz wspomnienia, które staje się akceptowalne. Wspomnienia, które prowadzi do zatracenia. Ogień pochłania bowiem byt tego, kto uległ marzeniu. Pochłania bez reszty, gdyż zawierzenie obrazowemu światu wspomnień zdąża ku nieistnieniu, potwierdzonemu brakiem śladu w postaci popiołu. Ten dwuznaczny byt świadomości, zdążającej do kresu naznaczonego niebytem ciała, sugerują już początkowe wersy liryku.

³¹³ L. Marjańska, ***[*Taka burza o północy życia*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 21.

³¹⁴ Zob., M. Popczyk, *Ogień. Wprowadzenie*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Karków 2002, s. 135.

³¹⁵ Zob., tamże, s. 163.

³¹⁶ L. Marjańska, ***[*Taka burza o północy życia*] ..., s. 21.

*Taka burza o północy życia
taki huk
w najciemniejszym kącie
gdzie skryła się
przed sobą³¹⁷*

W inicjalnej części wiersza pojawia się motyw ucieczki od samego siebie. Towarzyszące jej północ życia oraz ciemność definiująca miejsce przebywania, kierują ku wyobrażeniu nocy. Potwierdzałyby to późniejsza wzmianka o momencie przebudzenia. Sugerowałby on bowiem, iż w początkowej części liryku przytomność była uśpiona, zatem znajdowała się w stanie, jaki przyjmuje, gdy zapada noc. Kto nie śpi, nie może zostać przebudzony³¹⁸, zaznacza Maurice Blanchot. Wydaje się więc, iż ogień, żywioł który wkracza w ów akt przebudzenia będący istotą powrotu przytomności, zatrzymuje proces opuszczania nocnej sfery. To bowiem co zapewnia ucieczkę od samego siebie, od zgiełku dnia, co zapewnia wyłączenie ze spraw świata, to sen. Sen, który staje się nakazem świadomości³¹⁹. Zostaje on wsparty poprzez żywioł ognia. Jego siłę obrazowania, która prowadzi ku oderwaniu od rzeczywistości dnia. Ponadto, jak akcentuje Gaston Bachelard, przy obecności płomienia dochodzi do zatruty w marzeniach³²⁰. Zatrącenie własnego bytu dokonuje się, nie pozostawiając śladów obecności.

Czym zatem jest płomień dla snu? Materią, która odsuwa dzień, która tkwi u podstaw zatrącenia się w marzeniu onirycznym. Pojawia się momentalnie i niespodziewanie, nie pozwalając powrócić świadomości do porządku dnia. Tworząc obrazy, których doświadczenie wymazuje bez reszty byt z przestrzeni jawy. Ogień stoi zatem po stronie kreacji. Jest twórczym pierwiastkiem stanowiącym natchnienie myśli powołujących do życia wyobrażenia.

Przedstawienie ognia pod postacią zarówno płomienia, jak i gromu w twórczości Ludmiły Marjańskiej można by odnieść do prefiguracji aktywności artystycznej człowieka archaicznego, o której pisze Maria Popczyk. On to bowiem za każdym razem w swym działaniu odwołuje się do bezpośredniego doświadczenia, jakim jest

³¹⁷ Tamże.

³¹⁸ Zob., M. Blanchot, *Sen, noc*. „Literatura na świecie” 1996, nr 10, s. 44.

³¹⁹ Tamże.

³²⁰ Zob., G. Bachelard, *Wstęp*, w: tegoż, *Płomień świecy...*, s. 9.

światlistość płomienia i termiczność doznań w ciele³²¹. Pisarka w swej twórczości poetyckiej porusza owo zorientowanie kulturowe pierwiastka ognia, nadając mu jednocześnie dodatkową sferę działania. Jasność płomienia mieści się w pierwszym z omawianych wierszy, ciepło stanowi inspirację procesów kreacji dokonujących się w utworze o incipicie ***[*Nadeszła pora odpoczynku*].

Nadeszła pora odpoczynku
Skąd ten niepokój
jesień minęła nadeszła zima
trzeba rozpaść ogień w kominku
usiąść w fotelu wyciągnąć dłonie
niech się ogrzej
I naraz tylu ludzi koło niej
z czegoś się śmieją
Przymknęła oczy
a więc wrócili
Jak tutaj jasno
Zamknęła oczy
teraz spokojnie
*może już zasnąć*³²²

Początkowe wersy stanowią już pryzmat, poprzez który pisarka zbuduje wizję ognia. Dla porównania przypomnieć należy, że w poetyckim obrazie rozważanych wcześniej utworów dominował dynamizm. Liryczne przedstawienie spajała manifestacja witalności, żywiołowości płomienia. Jednym słowem siły, która zdolna była zmieniać rzeczywistość w sposób momentalny. Temu, kto został poddany jej działaniu w wierszach o incipitach *** [*Jeżeli to szaleństwo*] oraz *** [*Taka burza o północy życia*] nie dane było zaznać spokoju i ulgi.

Powróćmy zatem do wyżej zacytowanego utworu. Przywołanie stanu odpoczynku w zestawieniu z zagadnieniem żywiołu ognia inicjuje myśl o pierwiastku spokojnym, monotonnym, a przede wszystkim ujarzmionym. Przyjmuje on wówczas

³²¹ Zob., M. Popczyk, *Ogień. Wprowadzenie...*, s. 135.

³²² L. Marjańska, ***[*Nadeszła pora odpoczynku*], w: *też*, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 24.

postać zjawiska jednostajnego, a zarazem świetlistego³²³. Staje się wyrazem aktu odpoczynku. Zgodnie ze słowami utworu powołanie do życia ognia w kominku jest oczywistym następstwem pragnienia spokoju. Spokoju totalnego obejmującego zarazem ciało, jak i ducha. Ma to być remedium na wewnętrzne obawy, a jednocześnie chłód doznawany przez ciało.

Zarysowuje się sytuacja poszukiwania bezpiecznego miejsca, schronienia przed tym, co niesie zima, jak sugerują kolejne wersy. Ten, kto do owego schronienia dąży, zakotwicza swój niepokój w miejscu, które przekształca dla niego ogień. Płomień, pozostający pod jego kontrolą, wyzyskuje do oswojenia przestrzeni wokół siebie. Gdy uczyni ją przyjazną, wówczas oddaje się marzeniu zainspirowanemu ogniem. Marzeniu, któremu Gaston Bachelard przypisuje proces pogłębiania się. Dokonując bowiem aktu marzenia wobec ognia, doznaje się marzenia stałego. Płomień posiada moc onirycznej integracji. Dochodzi do aktu wniknięcia w materię świata, zakorzenienia w nim³²⁴.

Zatem mamy do czynienia z jedną z odsłon żywiołu ognia, która wobec uczestniczącego w nim podmiotu, roztacza sferę uspokojenia, swoistego zatrzymania się w codzienności. Tym samym przygotowana zostaje przestrzeń na mający nadejść sen. Atmosferę aktywności dziennej zastępuje oczekiwanie na przejście świadomości w obszar snu. Można więc zwrócić uwagę na to, jaka jest funkcja uczestnictwa płomienia w działaniu mającym na celu przeprowadzenie jaźni ze sfery jawy do kręgu śnienia. Wydaje się, iż jego byt przyczynia się do zaistnienia stopniowego aktu zanurzania się w sen, aktu opartego na kreacji. W tym momencie dochodzi więc do realizacji wyrażonej na wstępie idei płomienia jako siły sprowadzającej marzenia, a ponadto będącej najpiękniejszym twórcą obrazów³²⁵. Ogień ujarzmiony, zamknięty w znaczeniu zaproszenia do odpoczynku, osiąga swą twórczą pełnię na drodze obcowania z odbiorcą jego siły. Odbiorcą, wobec którego owo działanie ognia stanowi jednoznaczny kierunkowskaz w stronę snu. Rodzi się zatem wizja tych, którzy kiedyś odeszli, teraz powracają na styku przecięcia światów snu i jawy. Kreacja zainspirowana ogniem daje możliwość powrotu, który w realnej rzeczywistości nie może mieć miejsca. Świadomość zanurzająca się we śnie doświadcza wizualnej, jak i słuchowej obecności powracających ludzi. Nie wnika jednak w przestrzeń tej obecności. Śmiech przybyłych nie odkrywa przed nią przyczyny swego zaistnienia. Brak pełnego utożsamienia się

³²³ Zob., G. Bachelard, *Marzenie senne i marzenie na jawie*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 33.

³²⁴ Zob., G. Bachelard, *Marzenie i kosmos*, w: tegoż, *Poetyka marzenia...*, s. 224.

³²⁵ Zob., G. Bachelard, *Wstęp*, w: tegoż, *Płomień świecy...*, s. 7.

z kreowanym światem wynika z momentu, w którym znajduje się podmiot. Ogień bowiem tworzy swoistą przedkreację, po której dopiero nastąpi kreacja właściwa a zatem sfera snienia. W tym momencie jeszcze dochodzą do głosu akty świadomości będące próbą potwierdzenia zaistniałego stanu rzeczy. Dokonuje się swoista obiektywizacja obszaru marzenia. Weryfikacja jego stanu, a nie intencjonalne wnikięcie wewnątrz. Ten etap byłby bowiem już etapem snu.

W tym miejscu wyraziste stają się rozważane już podstawowe własności płomienia. Pierwszą z nich, która zaistniała na wstępie liryku, było ciepło, drugą pojawiającą się w tematyce kreacyjnej, jasność. Jasność, która budzi zdumienie, a ponadto wydaje się inicjować akt przymknięcia oczu. Światło bowiem, emanujące z ognia, objawia swój aspekt niszczący, głęboko zapisany w swej materii. Silny blask uniemożliwia spojrzenie, jak i zobrazowanie świata. Sprawia, że kontury rzeczy pozbawione zostają wyrazistości, natomiast kształt podlega dematerializacji. Zmysł wzroku bowiem najbardziej wrażliwy jest na zmiany światła³²⁶. Żywioły wywierają na niego znamieny wpływ. I tak poprzedzając akt zaśnięcia skłaniają wzrok do przyjęcia określonej postawy. Postawy, która zarazem znamionuje przyzwolenie na nadejście snu.

Podsumujmy zatem jak żywioł ognia wpływa na snienie. Jaką wobec niego przybiera postawę? W rozważanym poprzednio liryku własności, jakie niesie ze sobą płomień, wyznaczają pozycję, w jakiej człowiek przygotowuje się do nadejścia snu. Sen stanowi bezgraniczne zawierzenie, dzięki któremu widząc granicę świata zyskuje się pewność jego istnienia. Z tej perspektywy odbiera się go tak, by trwał dalej, dając pozycję i oddech³²⁷. Pewność zamknięta w akcie kreacji, pewność, która nadchodzi wraz z ogniem ewokuje postawę podmiotu istniejącego w sąsiedztwie ognia, a zarazem uczestniczącego w nim. Wyraża się w oczywistości, z jaką podmiot potwierdza doświadczany przez się świat. Maurice Blanchot wskazuje, iż bezsenność to niemożność znalezienia miejsca, pozycji bytu, w której świat wyrzeknie się swojego obłądnego ogromu³²⁸. Poszukiwane centrum istnienia warunkowane jest przez żywioł ognia. Nie odgrywa on roli materii snu a stanowi swoistą drogę, która do snienia prowadzi. Jest zatem wyznacznikiem owej pozycji, w której podmiot marzenia poddaje się procesowi przejścia w sferę snu.

³²⁶ Zob., M. Popczyk, *Światło i obrazy*, w: *Estetyka czterech żywiołów...*, s. 174.

³²⁷ Zob., M. Blanchot, *Sen, noc*. „Literatura na świecie” 1996, nr 10, s. 45.

³²⁸ Tamże.

Można postawić jednak pytanie, czy w ten sam sposób ogień zachowywał się wobec snu w pierwszych dwóch przywołanych lirykach? Wówczas płomień objawił swą moc niszczycielską. Tym bowiem, co uległo wyakcentowaniu w poetyckim przedstawieniu był wyrażony w zakończeniu liryków wyjątkowy gest działania. Konkretna czynność stanowiąca naturalny przejaw życia ognia, mianowicie spalanie, zobrazowane w wierszu jako totalne i wszechogarniające. Po aktywności tego typu nie pozostaje jakikolwiek ślad wcześniejszej obecności. Konstrukcja obu utworów wydaje się być zatem podobna. Omawiany gest stanowi zamknięcie liryków. Tym samym akcentuje wydźwięk siły płomienia jako tej, która sprowadza ostateczny kres.

Podkreślić jednak należy, iż żywiołowi ognia dla swojego przejawiania się niezbędny jest jakiś materiał, który będzie mógł przenikać w postaci temperatury i spalać w formie płomienia³²⁹. Przejaw działalności owego żywiołu oparty jest bowiem na jego niesamoistności. Nie może on zatem stanowić materii snu, jak to działo się w przypadku pozostałych pierwiastków świata. To tłumaczyłoby jego brak w onirycznych kreacjach Ludmiły Marjańskiej. Jego zaistnienie natomiast łączy się z sytuacją, w której byt snu jest zagrożony. Gdy śnienie zakłócają stany lękowe mające swe źródło w negatywnych przeżyciach bądź nadejście świtu wyznacza początek dnia, wówczas pojawia się rozpatrywany pierwiastek. Początek dnia przekształca w obszar sennego marzenia. Za swe tworzywo, które da mu życie, przyjmuje tego, kto śpi, podmiot snu-spania. Zajmując miejsce w jego ciele, obiera pozycję w niebywalej bliskości ze snem. Bezpośrednio nań oddziałując, staje się jego strażnikiem. Sen mieści się w pozycji ciała. Ciało natomiast to niezbędna materia do życia ognia. Zatem płomień pozwala na przedłużenie śnienia.

*A jeśli się otworzy dzień
i powie: wstań
przez okna snu
zdmuchnę
niezgase dotąd świece
zdejmę zasłony
wpuszczę blask*

³²⁹ Zob., M. Popczyk, *Światło i obrazy*, w: *Estetyka czterech żywiołów...*, s. 174.

Żywioł ognia symbolizowany w liryku przez światło świec zanika dopiero wówczas, gdy przychodzi przebudzenie. Słowa wiersza wyraźnie akcentują obecność płomienia, aż do momentu nadejścia dnia. Płomień ów przybliża sytuację mędrca czuwającego w swej celi przy zapalanej świecy. Wówczas, jak ukazuje Gaston Bachelard, rodzi się wezwanie płynące od żywiołu ognia, aby oderwać wzrok od książki, podnieść oczy, porzucając czas lektury przejść do porządku czasu rozmyślań. Czas zaczyna wtedy czuwać w samym płomieniu³³¹. Pewien odcień tego typu atmosfery zarysowuje w swym liryku Ludmiła Marjańska. Buduje bowiem wizję, w której zasłony akcentują wyraźne odcięcie od świata z zewnątrz a zarazem mrok rozświetlony jedynie wspomnianym światłem świec. Aktem, którego dokonuje przebywający w tej przestrzeni, nie jest jednak czuwanie a czynność śnienia. Nie zmienia to jednak wbrew pozorom wezwania, jakie mieści się w życiu świecy. Krystalizujące się wokół niej odczucie czasu nadal w duchu bachelardowskiej teorii skupia się na czuwaniu. Toteż płomień towarzyszący śpiącemu czuwa, przenosząc myśli i obrazy, jakie za jego sprawą rodzą się w umyśle, z planu jawy na plan śnienia.

Zobrazowana w liryku przestrzeń ponadto początkowo musiała stanowić obszar zamknięty, zmianę owej sytuacji sugeruje inicjalny wers trzeciej strofy, gest otwarcia i zdjęcia zasłon. W takim ujęciu motyw ten wyraźnie korespondowałby ze snem, którego realizacja dokonuje się w wybranym miejscu, jakie zajmuje śpiący podmiot.

Zatem działanie płomienia ogniskuje się wokół aktu podtrzymywania snu, zapewnienia mu trwania. Płomień towarzyszy śnieniu, nie przenika bynajmniej jego istoty. Tradycja literacka pokazuje jednak, iż pośród substancji, stanów skupienia i materii, których własności mógł osiąść sen pojawiał się także żywioł ognia, między innymi w twórczości młodopolskiej. Inspirację dla poetyckiego obrazu stanowiła wysoka temperatura, żar oraz efekt spalania. Zatem te elementy, które również zaakcentowała Ludmiła Marjańska. W okresie modernizmu jednak sny same stanowiły żar lub przedstawiały metaforyczną wizję bytu żarzącego się lub bytu iskry. Ponadto

³³⁰ L. Marjańska, ***[*Noc mnie okrywa prześcieradłem*], w: *tejże, Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 27.

³³¹ Zob., G. Bachelard, *Przeszłość świec*, w: *tegoż, Płomień świecy...*, s. 33.

sam w sobie sen mógł wystąpić jako substancja łatwopalna, stanowił wówczas materię wykorzystywaną w pracy, jakiej dokonuje płomień³³².

Poetka nie skłania się jednak ku tak sugestywnym wyobrażeniom bliskości snu i płomienia wyrażonym w ognistej substancji śnienia. Stosunek, zachodzący pomiędzy jednym z elementów natury a snem, jest dla pisarki czynnością skomplikowaną. Nie może ona zatem sięgnąć po metaforyczny obraz bezpośredniego połączenia obu rozważanych elementów. Poetka nie dąży bowiem do wyzyskania własności ognia, na zasadzie prostego zespolenia ze snem, budując tym samym jego charakter. By ukazać cechy sennego przeżycia sięga znacznie głębiej. Zmierza ku psychologizacji gestu śnienia. Wykorzystując właściwości płomienia, jako siły zdolnej w procesie pochłaniania, spalania wymazać elementy świata, dąży do wyodrębnienia snu jako jedynej siły, która powinna pozostać, której przeżycie jest przeżyciem oczekiwanym i niezbędnym. Podmiot owego przeżycia za istotne uważa ucieczkę od jawy. Wprowadzenie ognia w obręb opisywanej przestrzeni inicjuje atmosferę swoistej tajemnicy i tym samym bliższe jest nocnemu śnieniu, a nie sferze dnia. Ogień w takich przypadkach jest znakiem życia, ruchu, istnienia, gdy gaśnie wszystko zamiera, gdy płonie świat nabiera głębszego sensu, budzi się do życia, jak opisuje Dariusz Tomasz Lebioda, rozważając nastrojotwórczą rolę płomienia w opisach doby romantyzmu³³³. Życie snu kończy się więc, gdy gasną świece, gdy następuje brak źródła odpowiedzialnego za rolę kreacji odpowiedniej atmosfery. Powróćmy jeszcze raz do słów wiersza.

*A jeśli się otworzy dzień
i powie: wstań
przez okna snu
zdmuchnę
niezgasłe dotąd świece
zdejmę zasłony
wpuszczę blask
zwykłego dnia*³³⁴

³³² Zob., K. Wądolny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana*, w: tejże, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 176.

³³³ Zob., D.T. Lebioda, *Ogień*, w: tegoż, *Mickiewicz. Wyobrażenia i żywioł*, Bydgoszcz 1996, s. 91.

³³⁴ L. Marjańska, ****[Noc mnie okrywa prześcieradłem] ...*, s. 27.

Być może świat bez światła płomienia nie zamiera całkowicie, jak to ukazał wspomniany badacz. Atmosfera liryku z pewnością jednak dąży do uspokojenia, wyciszenia. Nie ma już burzy, a świat nie budzi zdziwienia. Nadchodzi najzwyczajniejszy dzień, niczym niezaskakująca wizja bytu. Nieprzewidywalność i efemeryczność przypisane do obrazu snu w tej przestrzeni nie mają już miejsca.

Jak zatem oniryczność odzwierciedla się w materii ognistego żywiołu, który w twórczości Ludmiły Marjańskiej wydaje się budować określoną, wyrazistą acz niełatwą relację ze snem?

*Senny obraz palenia się należy przede wszystkim widzieć zupełnie ogólnie w aspekcie symboliki ognia, który może mieć niszczące, ale także oczyszczające działanie, wskazuje zarówno na przemijalność, jak i na przewyciężenie wszelkiej ziemskiej szlaki wiążącej z czasem i przestrzenią, wyraża motyw piekła, czyśćca (a więc oczyszczenia) oraz feniksa, symbolizuje wojnę i miłość.*³³⁵

Senne obrazy zbudowane wokół motywu ognia, jak ukazuje wyżej przytoczony fragment, mogą nieść ze sobą szereg znaczeń. Manfred Lurker podkreśla jednak, że dotarcie do nich umożliwia jedynie szeroko pojęta wiedza. Zakresem swym bowiem sięgać powinna do historii religii, kultury, etnologii oraz etnografii³³⁶.

Poetka ową symbolikę oraz narzucające się aspekty kulturowe przedkłada nad skonkretyzowanie związku zaistniałego między snem i ogniem. Przy czym nie postępuje tak, jak w przypadku pozostałych żywiołów wykreowanych w jej pisarstwie. Nie czyni bowiem płomienia materią snu. Ów sen sam w sobie nie przybiera więc ognistej postaci. Nie jest to bynajmniej przeszkoda w budowaniu wzajemnej bliskości obu elementów i swoistej interakcji pomiędzy nimi. Przestrzenią spotkania obu pierwiastków jest rzeczywistość ludzkiego ciała. To ono przybiera formę materii dającej życie płomieniowi w procesie spalania. I to właśnie w nim objawia się przestrzeń styczności oniryzmu i ognia, jako że jest to ciało pogrążone we śnie. Zmienność, migotliwość, zbytnia żywotność ognia zawiera w sobie gest obrazotwórczy. Swoistą siłę odrealniania rzeczywistości, która zarazem koresponduje z istotą snienia jako zjawiska o charakterze metamorficznym, zmiennym i zaskakującym. Ognisty żywioł

³³⁵ M. Lurker, *Mity, baśnie i sny*, w: tegoż, *Przesłanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 66.

³³⁶ Tamże.

sprawia więc wrażenie czynnika, który poprzez swą własną naturę wzmacnia istnienie snu. Jego wygaśnięcie przywołuje dzień. Powraca wówczas zwyczajność oraz stabilność, jakie niesie codzienność.

Współistnienie ognia i snu wydaje się więc warunkować konkretnie wyznaczone miejsce, obszar będący wyjściem do zaistnienia ich działania. Gdy nadchodzi jego kres, ciało, którego pozycję wyznaczał spoczynek, przyjmuje postawę aktywną. Głos o przebudzeniu sugeruje więc uprzednie ułożenie ciała wpisujące się w czynność snu, odpoczynku. Również przebywanie w pobliżu kominka inicjuje zajęcie miejsca w fotelu, zatem postawy sugerującej moment wytchnienia. Wygaśnięcie płomienia równoznaczne jest z głosem nawołującym do powstania. Toteż płomień wobec snu funkcjonuje w twórczości Ludmiły Marjańskiej na zasadzie czynnika wspierającego określone działanie, wyznaczone zajęciem wybranej pozycji i miejsca w przestrzeni. Ciało poddaje się sile płomienia. Zostaje przezeń pochłonięte bądź odczuwa ciepło. W obu sytuacjach zaistniały akt stanowi o sile pobudzającej śnienie, intensyfikującej obrazy onirycznego marzenia.

Zatem ogień wspiera byt snu, wychodząc od najbardziej adekwatnej dlań pozycji spoczynku. Pozostaje z nim w wyjątkowej bliskości, bliskości, która jednak w poezji Ludmiły Marjańskiej nie dąży do utożsamienia. Ogień zatrzymuje się na krawędzi przeistoczenia płomiennej materii w żywioł snu.

Rozdział XI: Percepcja wobec doświadczenia kresu

Istnieją pewne aspekty symbolicznego wymiaru snu sytuujące go w obszarze wartości eschatologicznych. *Sen obraz śmierci*³³⁷, frazę tę przywołuje Władysław Kopaliński, prezentując układy znaczeniowe, w których mieści się sen.

W kulturze niejednokrotnie wkracza on w ową semantyczną warstwę śmierci. Odzwierciedlenie powyższych słów stanowi postać greckiego boga snu Hypnosa. Syna nocy i zarazem bliźniaczego brata boga śmierci Tanatosa. Wspólna tym bóstwom sfera, symbolizowana przez młodość i skrzydła, ściśle wiąże się z przejściem w inny aspekt rzeczywistości, gdyż mają oni udział w zawieszeniu czynności życiowych jednostki ludzkiej. Hypnos przynosi senny bezwład, natomiast Tanatos odpowiedzialny jest za ostateczny bezruch³³⁸.

Dla starożytnych Greków stany śmierci i snu były podobne. Z jednej strony ową analogię postrzegano w antyku poprzez pryzmat powierzchowności. Bezruch towarzyszący śmierci i spokojnemu śnieniu bywał porównywalny przynajmniej zewnętrznie³³⁹, z drugiej jednak owa zbieżność w szczególności wyrażała się w przemianie relacji duszy do ciała. Zatem jej interpretacja sięgała głębiej, poza granice poznawalnej przez zmysły rzeczywistości.

Przywołana powyżej analogia dwóch sfer ludzkiego bytu znajduje swój wyraz w lirycznej grze, w jakiej zanurza się kategoria snu zawarta w poetyckim przekazie twórczości Ludmiły Marjańskiej. W zbiorze utworów o znamennym tytule *Otwieram sen* wydanym w rok przed śmiercią pisarki, mianowicie 2004, motywy eschatologiczne stają się ramą kreacji artystycznej, w jakiej wyraża się śnienie. Warstwa tradycji, otwierająca drogę ku odczuciu swoistej przenikalności stanów snu i śmierci, stanowi wyrazisty gest, w którym akcentacji ulega doświadczenie krańcowości. Czyniąc punktem wyjścia rozważań wspomniany motyw, zakorzeniony w przestrzeni kultury, trzeba zastanowić się, w jaki sposób oniryzm w twórczości Ludmiły Marjańskiej ewokuje kres ludzkiego życia. Istotną rolę odegrają zapewne zmysły, które pozwolą zgłębić wykreowany obraz śmierci. Znaleźć zatem należy odpowiedź na pytanie, jak

³³⁷ W. Kopaliński, *Sen i sny*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 370.

³³⁸ Zob., J. Zagożdżon, *Figury snów w literaturze antycznej*, w: tejże, *Sen w literaturze średniowiecznej i renesansowej*, Opole 2002, s. 16.

³³⁹ Zob., S. Tynecka-Makowska, *Sny w mitologii greckiej i rzymskiej*, w: tejże, *Antyczny paradygmat prezentacji snu*, Łódź 2002, s. 54.

kształtuje się owo poznanie przestrzeni eschatologicznej na drodze percepcji uwikłanej w sen?

Lirycznym ucieleśnieniem pierwszego kroku w stronę owego snu-śmierci jest wiersz będący inicjalnym utworem tomu *Otwieram sen*. Wiersz, którego tytuł określa jednocześnie cały zbiór.

*Otwieram sen
wchodzę przez jego bramę
jak nieproszony gość
Ko mnie przywita?
Kogo tam zastanę?
pustkę?
Ruiny jako pobojowisko
przeżytych lat?
Czy kogoś kto tak blisko
był i zaginął
w świecie snu
w zaświatach?
Czy nasze drogi zejdą się
czy miną
po tylu latach?
Otwieram sen
za jego ciężka bramą
nic nigdy nie jest
takie samo*

*Otwieram sen
już serce mocniej bije
Umieram
Żyję³⁴⁰*

³⁴⁰ L. Marjańska, *Otwieram sen*, w: *też*, *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 5.

Obecność granicy stanowi pewien sugestywny rys poezji Ludmiły Marjańskiej. Wyrazisty akt przejścia, zogniskowany dotąd w zjawisku prześwitu, ulega przemianie w wyniku przekształcenia proporcji wpisanych weń wartości. Stan pomiędzy, zdefiniowany jako sfera na obrzeżach jawy i snu naznaczona subtelnym odcieniem eschatologii, zajmuje odmienną od dotychczasowej przestrzeń. Sen nie sytuuje się już po jednej ze stron warunkujących istotę podziału, gdyż tym razem, pełniąc funkcję drogi, kieruje ku przestrzeni kresu, za którą pojawia się śmierć. Ponadto granice, dla których tworzywem był świat natury, zobrazowane w postaci rzeki zapomnienia bądź przepaści, ustępują na rzecz wyobrażenia o architektonicznej proveniencji, mianowicie bramy. Oniryczne przekroczenie owej bramy nie stanowi dokonanego gestu. Forma czasownika wskazuje na niespełnioną teraźniejszość, mianowicie „wchodzę”. Otwiera pewien obszar prawdopodobieństwa. Obszar przynoszący sugestię wizji eschatologicznej, do której oniryzm pozwala jedynie dotrzeć. Finalne wersy jednoznacznie wskazują na splot życia i śmierci, nie natomiast jawy i snu. Podmiot oniryczny podlega specyficznej sytuacji zawieszenia między dwoma światami. Jest to pewien stan przejściowy, który fizycznie, jak i symbolicznie zarazem, znajduje swe odzwierciedlenie w obrzędzie przejścia. Zatem sen poprzez swe temporalne uwarunkowanie mógłby zostać odczytany jako wyraz sfery neutralnej³⁴¹, tymczasowego miejsca pobytu stanowiącego konsekwencję podróży przedstawionej w poezji lat dziewięćdziesiątych. Świadomie podjęta wówczas senna wędrówka kres znajduje w architektonicznej metaforze przejścia, sytuującej swe rozwinięcie w mitologicznym motywie wrót, ukazanym w tekście XIX pieśni *Odysei*.

*Bo, jak mówią, do krain sennych wchód dwojaki:
Bramą z kości słoniowej i bramą rogową.
Więc sny z pierwszej idące plotą to i owo,
A ich wróżby kłamliwe zawsze nas zawodzą;
Za to sny, co przez bramę rogową przechodzą,
Iszczą się i nie myślą ludzi, co śnią nimi.*³⁴²

³⁴¹ Zob., A. van Gennep, *Przejście fizyczne*, w: tegoż, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii. O bramie i progu, o gościnności i adopcji, o ciąży i porodzie, o narodzinach, dzieciństwie, dojrzewaniu i inicjacji, o święceniach kapłańskich i koronacji królów, o zaręczynach i zaślubinach, o pogrzebie i porach roku, i o wielu innych rzeczach*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006, s. 43.

³⁴² Homer, *Pieśń XIX*, w: tegoż, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wyd. 10 (pierwsze nowe zupełne), Wrocław, Kraków 1992, s. 385-386.

Charakterystyka bramy w liryku Ludmiły Marjańskiej zatrzymuje się jedynie na jej ciężarze. Ów opis nie zdradza jednak materiału, z którego została zrobiona. Natura snów, realizująca się dopiero za granicami wrót, pozostaje poza zasięgiem rozważań poetki.

Co więcej, brak jednoznacznego zdefiniowania snu stanowi świadomy gest wobec obrazu, jaki kreuje śniona wizja. W świecie snu bowiem nic nigdy nie jest takie samo – akcentują końcowe wersy strofy pierwszej. Podkreślenie uwydatniające amorficzność i zmienność wpisana w sen sugeruje niejasność onirycznej przestrzeni, toteż zdecydowane zamknięcie rzeczywistości w obszarze pozoru bądź prawdy nie może dokonać się na etapie, dla którego wiedza wyraża się w nieograniczonym potencjale myśli i możliwości. Jest on bowiem konstytutywną cechą poznania, które stało się udziałem podmiotu onirycznego. Motto, którym został opatrzony utwór zdradza dążenie ku owej interpretacji – *Śnie, który uczysz umierać człowieka / I okazujesz smak przyszłego wieku*. Fragment fraszki Jana Kochanowskiego *Do snu* poprzedzający treść utworu, patronujący mu zarazem, reprezentuje rozważany stosunek do śnienia.

*Śnie, który uczysz umierać człowieka
I okazujesz smak przyszłego wieku,
Uśpi na chwilę to śmiertelne ciało,
A dusza sobie niech pobuja mało.
Chceli, gdzie jasny dzień wychodzi z morza,
Chceli, gdzie wieczór gaśnie pozna zorza.
Albo gdzie wyschły przed gorącym wody.
Wolno jej w niebie gwiazdom się dziwować
I spórnym biegom z bliska przypatrywać.
A jako koła w społecznym mijaniu
Czynią dźwięk barzo wdzięczny ku słuchaniu.
Niech się nacieszy nieboga do woli,
A ciało, które odpoczynek woli,
Niechaj tym czasem tesknice nie czuje,
A co jest nie żyć, w czas się przypatruje.³⁴³*

³⁴³ J. Kochanowski, *Do snu*, w: tegoż, *Jan Kochanowski. Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 2004, s. 69-70.

Właśnie fraszka 32 *Ksiąg drugich*, jak pisze Barbara Otwinowska, nie jest wspomnieniem (opisem) przeżytego już doświadczenia – jest jego projekcją, jest marzeniem o kontemplacji, prośbą skierowaną do snu, by stał się dawcą takiego właśnie utęsknionego, upragnionego momentu³⁴⁴.

Zatem jest to wkroczenie na obszar percepcji niemożliwy do osiągnięcia poza snem, otwierający natomiast szczególny wymiar poznania tego, co ostateczne w niczym nieograniczonym, onirycznym gościę poetyckiej kreacji. Pisarka nie sytuuje więc wymiaru snu w kryteriach pewności i złudy pozyskanej wiedzy, spełnia bowiem wewnętrzne pragnienie poznania nieobciążone naukowym aktem wiedzy. Śnienie daje możliwość odbioru rzeczywistości poprzez pryzmat eschatologicznego doświadczenia. Przy czym refleksja o krańcowości egzystencji ludzkiej rodzi się zarówno w odbiorze zamierającego świata poprzez określone zmysły, jak i próbie analizy własnego „ja”. Sen funkcję poznania kształtuje jednak według własnych uwarunkowań. Śnienie realizuje przecucie śmierci w formie sensualnego gestu, w formie wyraźnie wyznaczonej granicy udziału. Kontakt z przestrzenią dokonuje się między innymi za sprawą najbardziej materialnej ze zdolności poznawczych człowieka³⁴⁵. Dotyk, bo o nim mowa, pozwala orientować się w ciemności, a zarazem stanowi substytut słuchu³⁴⁶. W onirycznej przestrzeni, w której przebywa bohaterka liryku zatytułowanego *Patrząca*, dotyk obrazuje ingerencję we wzrokowe doznanie śmierci. Dzieje się tak, gdyż nadaje jej, jak wyjaśnia Jarosław Barański, rozważając istotę owego zjawiska w kulturze, wymierną przestrzeń fizyczną³⁴⁷.

*Jak płomyk wypalanej świecy
tli się nim zgaśnię
tak jej uśmiech
na małą chwilę twarz rozjaśni
już omroczoną cieniem nocy
Jeszcze prostuje szczupłe plecy*

³⁴⁴ Zob., B. Otwinowska, *Sen w poezji Jana Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka-Twórczość-Recepcja*, pod red. J. Pelca, P. Buchwald-Pelcovej, B. Otwinowskiej, t. 1, Lublin 1989, s. 409.

³⁴⁵ Zob., J. Le Goff, *Mentalność, wrażliwość, postawy (X-XIII wiek)*, w: tegoż, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1995, s. 352.

³⁴⁶ Zob., D. Ackerman, *Dotyk*, w: tejże, *Historia naturalna zmysłów*, przeł. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 106.

³⁴⁷ Zob., J. Barański, *Dotyk śmierci*, w: tegoż, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Wrocław 2000, s. 49.

*ale wystarczy chwila
i głowa ciężko się pochyla
powieki opadają – sen
spada tak nagle że patrzącą
szklankę z herbatą strąca
i siwych włosów z niepokojem
dotyka Czy się zbudzi
czy spojrzy jeszcze w oczy moje
czy to już moment – ten?
Ujmując z drżeniem białą dłoń
czuje raptowny powiew chłodu
jak gdyby w mroźny dzień zimowy
wyszła bez szala do ogrodu³⁴⁸*

Wspomniana w wierszu przestrzeń stanowi zarazem terytorium panowania snu. Wydaje się, iż to, co istnieje wokół, potwierdza ów senny rodzaj kontaktu ze światem, kreując rzeczywistość tak, by zintensyfikować jego działanie. Momentałość emocji zaznaczających się w mimice twarzy skreślona zostaje w metaforycznym wyobrażeniu dogasającego płomienia świecy, będącego zwiastunem wizji braku światła. Akcent padający bowiem na krótkotrwałość przeżycia odnosi się do odczucia jasności, która przez daną chwilę gości w ludzkim uśmiechu. Tu natomiast dominację zyskuje cień. Gęsty i nieprzenikniony, na co wskazuje akt okrycia mrokiem, określający zarazem kondensację ciemności. Dotyk wówczas jest wyłącznym potwierdzeniem realności istnienia.

Działanie owego zmysłu obejmuje swym zasięgiem rzeczywistość bohatera. „Ja” oniryczne tymczasem wciela się w rolę obserwatora. Sen natomiast, pojawiając się w sposób niespodziewany i zaskakujący, redefiniuje realność przeżycia, gdyż tytułowa patrząca nadal odczuwa prawdziwość swego istnienia, a co więcej stara się potwierdzić ją w pełnym niepokoju geście dotyku.

Zatem sen wydaje się być równie rzeczywisty jak jawa a jego pozorna realność to swoisty paradoks. Ten, kto śpi, nie posiada wiedzy o stanie, w którym się znajduje, nie jest świadomy swego snu. Brak mu bowiem perspektywy, która dałaby możliwość

³⁴⁸ L. Marjańska, *Patrząca*, w: *też*, *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 24.

ogarnięcia całości otaczającego świata³⁴⁹. Liryk sygnalizuje zaledwie przeblysk poczucia nadejścia snu, jego konsekwencję sanowi przeciw gest zweryfikowania obecności własnego bytu. Wydaje się jednak, iż owa momentalność przeżycia, zaakcentowana w utworze, ową świadomość snu zaciera, budząc jednocześnie lęk.

Dlaczego tak się dzieje? Nie jest to zwykły sen a nieuświadomione przeczucie konsekwencji, które ze sobą niesie, spełniające się w doznaniu niepokoju. Niepokoju wynikającego z metaforycznego znaczenia zawartego w geście snu, sytuującego się w przestrzeni eschatologii. Wyobrażenia a zarazem zawarte w nich fantazmaty zrodziły bowiem lęk przed martwym ciałem, tym samym uwrażliwiły dotyk i uprzedziły każde jego doznanie głęboką obawą, którą wzmacnia bojaźń wynikająca z uczucia ingerencji w tabu³⁵⁰. Co istotne, dotyczy ona tylko jednej osoby. Osoby, która w sytuacji krańcowej zawiera fizycznemu kontaktowi. Mowa tu o bohaterce, czyli tej która bezpośrednio podlega działaniu snu. Nie natomiast tej, która pozostaje jedynie niezaangażowanym świadkiem onirycznego aktu. Obserwując zdarzenie, pozostaje niezauważalna dla tytułowej patrzącej. Nie postępuje jednak analogicznie do niej. Potwierdzenia siły snu-śmierci nie szuka w bodźcach pochodzących od zmysłu dotyku, mimo iż wzrok okazuje się niewystarczający. Kryterium potwierdzającym śmierć okazuje się fizyczne doznanie w bliskości z ciałem, które odchodzi w niebyt³⁵¹. Zatem dotyk, który według Diane Ackerman pełni funkcję wyjaśniającą i uzupełniającą w stosunku do scenograficznej pracy oczu³⁵², w hierarchii doznań wysuwa się na plan pierwszy, mimo iż tytuł wyraźnie definiuje bohaterkę, jako tą która patrzy. Natomiast ten, kto obserwuje, przejawów życia szuka w spojrzeniu. Jediną weryfikacją stanu obserwowanej okazuje się jednak zmysł dotyku. Obserwującemu pozostają pytania bez odpowiedzi. Poznanie wyłącznie wzrokowe nie zapewnia mu pozyskania wiedzy.

Toteż śnienie, wkraczając na metaforyczną płaszczyznę śmierci, ulega materializacji. Oniryzm ewokuje odczucie krańcowości ogniskujące się w doznaniu chłodu. Ponadto skupienie się na samej czynności rozumianej jako zapadnięcie w sen, eksterioryzuje jego dotychczasową formę. Poznanie nie obliguje do wkroczenia we wnętrze onirycznego podmiotu. Sen nadchodzi z zewnątrz. Odciska widoczny ślad swej obecności w obliczu tego, kto ów gest obserwuje. Sen nie jest już prywatnym aktem

³⁴⁹ Zob., D. Coxhead, S. Hiller, *Nocne wizje*, w: tychże, *Sny. Nocne wizje*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 1994, s. 4.

³⁵⁰ Zob., J. Barański, *Dotyk śmierci...*, s. 49.

³⁵¹ Tamże.

³⁵² Zob., D. Ackerman, *Dotyk*, w: tejże, dz. cyt., s. 106.

a złożonym w ramach zmysłu wzroku widomym znakiem. Wzrok bowiem rejestruje jego działanie, budując tym samym wymiar monitorowanej warstwy zewnętrznej snu.

*I patrzeć
tylko patrzeć
na świat pod szronem
na rzeki uciszone
na krzewy uśpione
na świat zaczarowany
bajkowy krajobraz
Nie ma w nim cienia zła
ni blasku dobra
Uśpione serce
kryje się pod ziemię
w której od wieków
śpi już ludzkie plemię*³⁵³

Inicjalne wersy liryku w sposób nader wyrazisty kreślą pozycję podmiotu, analogiczną do tej zarysowanej w utworze zatytułowanym *Patrząca*. Bezokolicznikowa forma czasownika, zaakcentowana powtórzeniem, ponownie kładzie nacisk na sytuację widza. Linearny porządek opisu obserwowanego świata spełnia się w impresji będącej następstwem wyjątkowego spojrzenia. Pejzaż ujęty w formie enumeracyjnego szeregu stanowi zamkniętą kompozycję, której ramy wyznacza swoisty odbiór całokształtu przestrzeni. Poszczególne elementy krajobrazu układają się w spójne wyobrażenie. Synchroniczna wizja świata zamyka się więc w odbiorze sugerującym odmienną percepcję. Wizja, będąca konsekwencją środka artystycznego, jakim jest enumeracja, skłaniałaby ku sugestii rzeczywistości rozbitej. Integralność obserwowanej panoramy zachowana zostaje poprzez odbiór płaszczyzny dźwięku. Szereg wyliczeń spaja emanujący z krajobrazu spokój. W sprawiającym wrażenie zatrzymanego kadru pejzażu, wyrażenia takie, jak: „uciszone”, „uśpione” konotują warstwę brzmienia objawiającą się brakiem dźwięku. Cisza przejawia się w utworze jako stan wyjątkowy,

³⁵³ L. Marjańska, ***[*I patrzeć*], w: *tejże, Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 65.

by zaistnieć musi zaznaczyć swą obecność w spostrzeżeniu podmiotu, który jak ukazuje Piotr Michałowski, nawet gdy wstrzyma oddech usłyszy rytm własnego serca³⁵⁴.

W liryku zatem cisza zyskuje wymiar absolutny, gdyż wspomniany rytm serca zostaje wykluczony poprzez przypisanie mu stanu uśpienia. Rodzi się sugestia o całkowitym braku dźwięku. Cisza jednak dopiero na drodze szczególnego obramowania zjawiska jakim jest, zyskuje wymiar wymowności, znaczenia³⁵⁵. Owo obramowanie mieści się w funkcji, jaką spełnia sen. Stan bezruchu, pozbawiony jakichkolwiek przejawów życia. I tym razem doznanie, które niesie zmysł słuchu, jak poprzednio zmysł dotyku, obejmuje zarówno świat wokół, jak i tego, kto nań patrzy. To zapewnia swoistą spójność ujęcia. Dostrzegalność ciszy budzi wpisana weń wymowność snu-śmierci.

Zatem oniryzm realizuje pierwiastek śmierci w kreacji świata pozbawionego brzmienia. Brak dźwięku przeradza się w obraz nicości charakteryzującej rzeczywistość. Spoglądając na dotychczasową twórczość Ludmiły Marjańskiej, czynność spania zewnętrznie wyrażała się poprzez bezruch ciała. Towarzyszyło jej jednak tykanie zegara, jak i rytm ludzkiego tętna. Na tym etapie poetyckiej drogi akty uśpienia a zarazem uciszenia okazują się definitywne, obejmując najdrobniejsze gesty życia i przenosząc je w sferę śmierci. Zatem odarcie przestrzeni bytu z waloru dźwięku tkwi u podstaw onirycznego aktu urzeczywistniającego wymiar eschatologii. Sen więc, jako wyraz ontologicznego statusu obiektów przyrody, intencjonalnie zakłada spokój oraz cichość wyobrażenia artystycznego. Finalne wersy potwierdzają jego ujęcie w kategoriach śmierci, ukazując przypisaną żywiołowi ziemi wartość eschatologiczną. Przeznaczeniem ziemi jest bowiem, jak pisze Marzenna Jakubczak, nie tylko dawać życie, ale również pochłaniać, asymilować i obdarzać formą ponownie to, co poprzez procesy życia przekształciło się w bezbarwne i bezpłodne³⁵⁶.

*Patrzeć jak biały obłok
wierzchołki drzew otula
do zimowego snu
Pogodzone z przemijaniem*

³⁵⁴ Zob., P. Michałowski, *Granice głosu (cisza)*, w: tegoż, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001, s. 133.

³⁵⁵ Tamże.

³⁵⁶ Zob., M. Jakubczak, *Ziemia – źródłowe motywy wyobraźni*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002, s. 31.

*zrzucają pozłacane ozdoby
niech okryją ziemię
przed szronem śmierci
I my oddajemy jej
wszystko co mieliśmy najdroższego*³⁵⁷

Zadanie ziemi mieści się w zachowaniu równowagi pomiędzy dwiema rzeczywistościami istnienia: stanem aktywności życiowej oraz zamkniętej w zimowym śnie prowizorycznej śmierci, chwilowego odpoczynku³⁵⁸. Swoista momentalność, którą prezentuje, nie dotyczy świata ludzkiego. Finalne wersy budzą doznanie nieodwracalności czasu. Pomiędzy aktem zrzeczenia się tego, co jeszcze posiada człowiek, a świadomością utraty i wynikającego zeń braku, nie istnieje jakakolwiek przestrzeń refleksji. Ostatnie wersy układają się w puentę, w której zmiana czasu z teraźniejszego na przeszły dokonuje się jeszcze zanim jej słowa wybrzmiały do końca.

Ponadto istotnym jest, iż doświadczenie krańcowości w trzech powyżej prezentowanych lirykach spełnia się w momencie wyrazistego wskazania funkcji wzroku. Dwa spośród omawianych utworów rozpoczyna bezokolicznikowa forma „patrzeć”, w trzecim obecność motywu spojrzenia zaznacza się w tytułaturze wiersza. Wydaje się więc, iż treści, które niesie doznanie wzrokowe, opatrzone zostały czynnikiem pewnej istotności poznawczej. Sen spełnia wówczas rolę obrazową, jak i sprawczą. Kształtuje nie tylko krajobraz, ale i wpływa na tych, którzy bezpośrednio mu nie podlegają, weryfikując ich byt. Czyni to we właściwy sobie sposób. Podległe mu istnienia ogarnia chłód i stagnacja. Symboliczne wyobrażenie zimy, które przynosi, stanowi wyraz śmierci a zarazem egzystencjalnej sytuacji, którą jest osamotnienie. Ową zależność ukazują badania z zakresu psychologii potwierdzające częste kojarzenie chłodu z samotnością i odczuciem wykluczenia. Owa samotność odgrywa ważną rolę w akcie doświadczenia zimna. Dlatego też literackie obrazy odnoszące się do temperatury mogą być powiązane z poczuciem akceptacji lub swego wyobcowania³⁵⁹. Obserwator nie ingeruje w gest pojawiającego się nagle snu. Potwierdza jedynie fakt jego obecności, lecz dopiero wtedy, gdy nie może spotkać się już ze świadomością drugiego człowieka. Oniryzm na drodze zgłębienia istoty śmierci

³⁵⁷ L. Marjańska, ***[*Patrzeć jak biały obłok*], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 64.

³⁵⁸ Zob., M. Jakubczak, *Ziemia – źródłowe motywy wyobraźni...*, s. 31.

³⁵⁹ Zob., G. Chiciudean, *Cold, a recurrent motif in literature*. „*Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*” 2010, nr 11/3, s. 243.

wykorzystuje narzędzie, jakim jest wzrok. Wzrok będący równocześnie jednym z najbardziej kulturowo wyrafinowanych zmysłów, będących źródłem poznania empirycznego³⁶⁰.

Przy czym, co należy jeszcze raz podkreślić, w percepcji snu-śmierci poznający ów wymiar rzeczywistości jest sam. By więc odszukać i zrozumieć umysł świadomy wejścia w ów stan można spojrzeć tylko i wyłącznie we własne oblicze.

*A więc umarłam. I było nas trzy:
trzy trumny, ja w trzech różnych sukniach –
żółtej, czerwonej i (chyba) niebieskiej.
Ten trzeci kolor nie był zbyt wyraźny.
Oglądałam się z zewnątrz w trzech lustrach.
Odbicia były wyraźne. Dziwiłam się jednak
tej potrójności. Czy była już we mnie
od urodzenia?*³⁶¹

Rozważane spojrzenie, skierowane w stronę własnego „ja”, ma miejsce w sytuacji egzystencjalnej prezentowanej w liryku w sposób nader wyrazisty. Nie sposób poczynić obserwacji samego siebie wprost, bezpośrednio. Potrzebne jest medium, które odsłoni to, co niewidoczne dla oczu. Jest nim zwierciadło. Za jego pomocą ten, kto patrzy, widzi odbicie samego siebie. Odbicie wyraziste, sugerujące, iż nie czyni ono zniekształcenia wizji, którą ukazuje. Obserwator bowiem nie poddaje w wątpliwość tego, co dostrzega. Zatem w powstałym obrazie brak jakichkolwiek pierwiastków nietożsamości zdradzających różnice z pierwowzorem. Zwielokrotnienie pojedynczego podmiotu w potrójny przedmiot postrzegania wydaje się więc procesem powołującym do istnienia wierne kopie. Zasygnalizowane w liryku zdziwienie nie wynika z zaprzeczenia podobieństwa, własna tożsamość nie jest kwestionowana. Zdumienie inicjuje sama liczba powstałych obrazów „ja”, gdyż nie można powiedzieć, aby literacka kreacja zakładała jakąkolwiek niepełność i względność wizerunku, który powstał³⁶².

³⁶⁰ Zob., J. Barański, *Ciało i zmysły*, w: tegoż, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Wrocław 2000, s. 131.

³⁶¹ L. Marjańska, *Trzy suknie*, w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 8.

³⁶² Zob., P. Michałowski, *Granice samopoznania (autoportret)*, w: tegoż, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001, s. 57.

„Ja” zostaje zweryfikowane pozytywnie. Odbiorca aktu nie przeczy swej osobowości powstałej w odbiciu. Udział w geście niepewności inicjuje dopiero pewien zmienny, jak i zewnętrzny wobec przedmiotu obserwacji, walor. Wątpliwość mieści się w barwie stroju w jednej z trzech odsłon podmiotowego odbicia. W tym punkcie lustrzany autoportret zdradza swe gatunkowe zapożyczenie ze sztuk plastycznych³⁶³. Przeniesienie odbicia zwierciadlanego na płótno wymaga pośrednictwa słowa, które sytuuje się w nazwaniu kształtu, koloru, padającego światła. Druga z wymienionych jakości wizualnych³⁶⁴ potwierdza ów malarski akt.

Deskrypcja rozpoczyna się zatem od, różnicującego poszczególne odzwierciedlenia bytu, szczegółu. Stanowi on charakterystykę poszczególnych wcieleń „ja”. Bez niego gest dyferencjacji nie byłby możliwy. Podmiot rozpoznaje siebie w wyrazistości odbicia. Zwierciadlane reprodukcje „ja” poprzez swe potrójne zwielokrotnienie stają się odmianą swoistej hiperboli stojącej u podstaw onirycznych wizji³⁶⁵. Odbicie zakłada bowiem analogie ze snem, gdyż w myśl współczesnych teorii wyrosłych z psychoanalitycznych koncepcji w jakimś sensie odwzorowuje, a więc odbija doświadczalną przez człowieka rzeczywistość³⁶⁶.

Myśl tę ugruntowuje treść kolejnego utworu kontynuującego poetycką perspektywę potrójności. Oniryzacja eschatologicznej płaszczyzny zostaje nazwana wprost w finalnej części wiersza.

*Ona która przeze mnie mówi
ty którą obserwuję
ja która siebie nie zna
te trzy umarłe dawno we śnie
w trzech różnych sukniach*³⁶⁷

Sen pozwala na obserwację własnego „ja”. Funkcję poznawczą realizuje zmysł wzroku. Jednak owa obserwacja dotyczy podmiotu usytuowanego w obszarze śmierci. Swoista hiperbolizacja osobowości, odbywająca się za pośrednictwem snu, definiuje

³⁶³ Zob., tamże, s. 56.

³⁶⁴ Zob., tamże, s. 58.

³⁶⁵ Zob., A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego, A. Sobolewskiej, Toruń 1999, s. 22.

³⁶⁶ Zob., K. Wądołny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana*, w: *też, Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 170.

³⁶⁷ L. Marjańska, *** *[Ta niepojęta i nie święta]*, w: *też, Otwieram sen*, Warszawa 2004, s.9.

osobowość tylko i wyłącznie w przestrzeni eschatologicznej. Dokonuje się rozkład bytu na lustrzane odbicia. Śmierć widziana poprzez pryzmat oniryzmu odpowiedzialna jest za proces rozkładu, w którym przemieszczeniu ulega przedmiot tejże czynności. Nie dotyczy sfery ciała, a nieuchwytnych w tradycyjnym spojrzeniu psychicznych komponentów podmiotu.

Symboliczna kolorystyka sukni stanowi sugestię, iż za każdą z powielonych osobowości kryje się inne „ja”. Można by rzec, inna rola odgrywana przez człowieka na deskach teatru świata. Dostrzeżenie toposu *theatrum mundi*, to dostrzeżenie znikomości i przemijalności, pierwiastków wpisanych w grę na scenie życia³⁶⁸. Role, które stały się udziałem ludzkiego istnienia, muszą zostać porzucone w obliczu doświadczenia krańcowości. Oniryzm weryfikuje ów motyw. Zmienia tradycyjną percepcję w lustrzane odbicie dokonujące się w realiach śmierci sprowadzonych do sprawdzalnego aktu. Rola staje się obrazem bytu pozornie pozostającym w postawie relacyjnej kreacji „ja” po drugiej stronie zwierciadła. Podmiot odpowiedzialny za gest twórczy wprost określa podjęte działanie w kolejnym liryku.

*Kiedy rozmawiam ze sobą
rozmawiam też z tobą
a kiedy mówię o niej
mówię też o sobie
Myśląc o sobie
myślę o nas trzech
Jakbym wyśniła przed laty
tamte trzy suknie
w trzech różnych barwach
Ile nas potrojonych
kryje się w jednym ciele
Czy ty ja ona
to naprawdę jedno?*³⁶⁹

³⁶⁸ Zob., J., Kotarska, *Topos „theatrum mundi” w poezji przełomu XVI i XVII wieku*, w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, pod red. B. Otwinowskiej, J. Pelca, Wrocław 1984, s. 153.

³⁶⁹ L. Marjańska, *** [*Kiedy rozmawiam ze sobą*], w: *też, Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 10.

„Ja” oniryczne czynność śnienia sprowadza do kategorii kreacyjnej. Całość liryku poddaje jednak w wątpliwość zajmowaną przezeń pozycję, mianowicie podmiotu snu. Tuż przed aktem tworzenia wydaje się istnieć wyłącznie jedna płaszczyzna obecności, płaszczyzna lustra. Zwierciadło stanowi więc motyw powtórzenia budującego wspólną tożsamość³⁷⁰. Potrojenie można zatem zweryfikować jako eksterioryzację pewnej obecności w ramach „ja” onirycznego. To dialektyczna część całości, która nie niszczy harmonijnego bytowania podmiotu³⁷¹. Odbicie lustrzane jako powtórzenie prezentuje perspektywę potrójnego podmiotu zogniskowaną tylko po jednej stronie zwierciadła. Oniryczne „ja” stapia się z ową potrójnością, aczkolwiek wspomnienie aktu kreacji sugeruje istnienie obserwatora dostrzegającego zewnętrzne różnice w trzech odbiciach.

Poznanie nie odgrywa tu jednak jedynego warunku potwierdzenia obecności. Również mowa ma w nim swój udział, zaświadczać o tożsamości ról z podmiotem³⁷². Język to swoisty zmysł udziału, który objawia relacyjny układ bezpośredniego doświadczenia własnego „ja” w perspektywie śnienia. Mowa potwierdza jedność a tym samym akcentuje oniryczną zasadę zawieszenia tożsamości³⁷³. W twórczości Ludmiły Marjańskiej staje się ona obrazem rozbicia jedności na wiele przenikających się kopii, które zachowują integralność. Senność kształtuje eschatologiczny pierwiastek według własnych technik kreacji, pozwalając przy tym na dogłębne poznanie osobowości.

Śnienie odpowiada więc za artystyczny gest pragnienia lepszego poznania siebie, swoistego wniknięcia we własną duszę, tak jak czyni to malarz, grafik lub rzeźbiarz, kierując się ku zwierciadłu w celu sportretowania samego siebie³⁷⁴. Ludmiła Marjańska wpisuje liryki z tomiku wierszy z roku 2004 w oniryczną strukturę, budując tym sposobem niecodzienny rodzaj postrzegania rzeczywistości w świetle eschatologicznego doświadczenia. Sen oraz śnienie, jako najbliższe mu akty, stają się narzędziem jego poznania, zdobycia wiedzy na drodze sensualnego gestu. Zgłębianie pogranicza istnienia umożliwia sztuka oniryczna. Zawarte w nazwie tomu, jak i tytule otwierającego go utworu, działanie weryfikuje odbiór całokształtu artystycznej kreacji. Sen zmienia dotychczasowe formy tradycyjnego poznania świata, rozszerzając zakres

³⁷⁰ Zob., M. Bednarek, „Ty” lustrem „Ja”. *Relacje interpersonalne w liryce zwrotu do adresata w świetle filozofii Lévinasa*, w: *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze. Rozprawy-szkice-eseje*, pod red. A. Borkowskiego, E. Borkowskiej, M. Burty, Siedlce 2006, s. 211.

³⁷¹ Zob., tamże, s. 212.

³⁷² Zob., tamże, s. 218.

³⁷³ Zob., A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu...*, s. 23.

³⁷⁴ Zob., M. Wallis, *Człowiek przed zwierciadłem*, w: tegoż, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Warszawa 1973, s. 72.

ich ingerencji w ludzki byt. Dotyk, słuch a przede wszystkim wzrok w kategorii onirycznego ujęcia stają się refleksją o możliwościach zrozumienia własnej tożsamości w antropologicznym odczuciu końca. Wybrany przez poetkę motyw zwierciadła odbija wewnątrz „ja” onirycznego, zwielokrotniając pierwiastki jego bytu. Stąd obserwator a zarazem podmiot owego procesu ma możliwość zgłębić go, rozważając każdy jego aspekt.

*Czy śmierć nas rozsypuje,
zamiast scalać w jedno?*³⁷⁵

zadaje pytanie zastanawiając się nad obrazem, jaki ma przed sobą. Gest zapatrzenia w siebie dokonuje nie bierny byt a świadome ja oniryczne, które śniąc kreuje rzeczywistość. Nie jest to czynność określona znakiem przypadku, który mieści się w naturze treści pojawiającego się raptownie snu. Przypomnijmy, rozważany sen nie przyśnił się a został wyśniony. Świadomie dokonał się ów akt spojrzenia w siebie, o którym Michał Głowiński, rozpatrując ujęcie symboliczne, mówi, iż dzięki niemu można wyjść poza powierzchnię zjawisk, dotrzeć do rzeczywistości świata idei, a w porównaniu z nimi to, co zewnętrzne jest tylko mało interesującą, pozbawioną istotności powłoką³⁷⁶. W analogicznej sytuacji Ludmiła Marjańska uświadamia, że w obrazie antropologicznej przestrzeni doświadczenia, krańcowość jest nieuchwytna bez istniejących poza jawą narzędzi sprawczych.

Pisarka prezentuje pełnię przeżycia finityzmu ludzkiej egzystencji za pomocą kreacyjnych technik śnienia. Rodzi się wizja zaczerpnięta wprost ze snu, w którym tożsamość podlega zawieszeniu kształtujących ją praw. Pomiedzy stanem istnienia a nieistnienia granica zostaje zatarta. Relatywizm staje się pierwszą zasadą poetyckiej rzeczywistości. Nie oznacza to bynajmniej utraty mocy poznawczej doświadczenia wobec tego typu przestrzeni. Wręcz przeciwnie. Właśnie ów relatywizm o onirycznej genezie kieruje ku płaszczyźnie zrozumienia siebie. Eschatologiczny obszar poznania otwiera się w twórczości poetki przed aktem poznawczym zweryfikowanym w intencji snu.

³⁷⁵ L. Marjańska, *Trzy suknie*, w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 8.

³⁷⁶ Zob., M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia*, w: tegoż, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, labirynt*, Kraków 1994, s. 72.

Nim człowiek opuści scenę świata, wyzbywszy się swych życiowych ról, otwiera się przed nim droga pozyskania wiedzy o sobie samym. Percepcyjny gest swoistej interpretacji wrażeń zmysłowych czekających za braną snu.

Rozdział XII: W kontekście poetyckiego ujęcia snu Jana

Kochanowskiego

Cytat, który posiada status motta, skłania ku rozważeniu okoliczności, w jakich przyszło mu zaistnieć. Kontekst, który wyznacza dana partia tekstu położona w jego bezpośredniej obecności, zawiera odpowiedź na pytanie o sens owego zaistnienia. Jednak zauważyć należy, iż niekiedy kontekst może być znacznie szerszy, na przykład obejmować całe dzieło. Wówczas nawiązanie do przytoczonego fragmentu pojawia się w znacznej od niego odległości³⁷⁷.

Zatem kilka wersów świadomie zaczerpniętych z twórczości innego artysty staje się motywem, poprzez który odczytać można treści zawarte w dziele autora posługującego się cytatem. Wyrażone przez niego treści wchodzą bowiem w swoistą interakcję z tekstem pożyczonym na drodze wyboru, kreując nową jakość materii słowa. Pierwsze wersy liryku rozpoczynającego tom Ludmiły Marjańskiej z roku 2004 brzmią *Otwieram sen*, więc tak, jak i tytuł całego zbioru. Zawarta w nich podwójna inicjalność wyznaczona pozycją zajmowaną w liryku, jak i semantyką tytułu, rzutuje na przekaz wszystkich wierszy znajdujących się w rozważanym dziele. Owe wersy stanowią wstęp zdeterminowany wybraną postawą, dając tym samym zapowiedź określonego odbioru treści zebranych w utworach. W świetle owych rozważań można przyjąć, iż decyzja poetki, o uczynieniu słów fraszki Jana Kochanowskiego *Do snu* mottem owego liryku, w znamienity sposób dotyka nie tylko inicjalnego wiersza, ale i całego zbioru. Zaakcentowane tym sposobem dwa pierwsze wersy fraszki: *Śnie, który uczysz umierać człowieka / I okazujesz smak przyszłego wieku* wskazują na pewną sytuację zawieszenia pomiędzy bytem przebywającym w świecie fizycznym, a tym usytuowanym w obszarze metafizycznym, pośród między innymi spraw istnienia, w które wpisuje się temporalna możliwość zgłębiania świata, doznanie z teraźniejszości wybiegające w to, co przyszłe.

Owe treści mogą zatem stać się drogowskazem prowadzącym ku interpretacji stanu snienia w twórczości poetki, gdyż wyznaczają ontologiczny status, który pisarka stawiać może sobie za przedmiot swych rozważań.

W owych rozważaniach niezwykle istotnym wydaje się być moment na chwilę przed opuszczeniem przez człowieka sceny świata. Pozyskanie wiedzy w geście

³⁷⁷ Zob., P. Michałowski, *Granice tekstu (cytat)*, w: tegoż, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001, s. 176-177.

zrozumienia doświadczenia zmysłowego dokonało się w określonej przestrzeni bytu. Tej, która trwa na granicy światów, warunkowanej jedynie obecnością snienia. W renesansowym utworze kryje się obraz udziału jednostki ludzkiej w doznaniu, które niedane byłoby jej na scenie życia. Kontemplacja wspaniałości teatru wszechświata, jak pisze Jadwiga Kotarska, w płaszczyźnie snu przechodzi na człowieka³⁷⁸.

Zatem zważywszy na treści kryjące się w użytym przez Ludmiłę Marjańską motcie wobec liryków złożonych w tomie *Otwieram sen*, należałoby odnaleźć odzwierciedlenie istoty renesansowej fraszki skrywanej w przekazie toposu *theatrum mundi* w stosunku do materii tekstu poetki. Jakiego typu relację ów motyw, ukazujący kondycję człowieczego istnienia w renesansowym goście literatury, buduje względem poezji pisarki współczesnej?

Przywołanie słów mistrza z Czarnolasu zatrzymuje spojrzenie na określonym odbiorze snu, przydaje mu bowiem konkretną interpretację. Twórczość autorki *Żywicy* staje się kontekstem owego poglądu na rzeczywistość, który zapisany został w zupełnie nowych ramach, kreowanych myślą poety XXI wieku. Próbę zweryfikowania owych ram zainicjować powinno przytoczenie w całości fraszki Jana Kochanowskiego.

*Śnie, który uczysz umierać człowieka
I okazujesz smak przyszłego wieka,
Uśpi na chwilę to śmiertelne ciało,
A dusza sobie niech pobuja mało.
Chceli, gdzie jasny dzień wychodzi z morza,
Chceli, gdzie wieczór gaśnie pozna zorza.
Albo gdzie wyschły przed gorącym wody.
Wolno jej w niebie gwiazdom się dziwować
I spórnym biegom z bliska przypatrować.
A jako koła w społecznym mijaniu
Czynią dźwięk barzo wdzięczny ku słuchaniu.
Niech się nacieszy nieboga do woli,
A ciało, które odpoczynek woli,
Niechaj tym czasem tesknice nie czuje,*

³⁷⁸ Zob., J. Kotarska, *Topos „theatrum mundi” w poezji przełomu XVI i XVII wieku*, w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, pod red. B. Otwinowskiej, J. Pelca, Wrocław 1984, s. 100.

*A co jest nie żyć, w czas się przypatruje.*³⁷⁹

Sen mieści w sobie wyjątkową moc sprawczą. Umożliwia realizację ludzkich pragnień, które w świecie jawy pozostają zaledwie myślą niepodlegającą urzeczywistnieniu. Do snu zwraca się ten, kto marzy o zgłębieniu sfery sytuującej się poza codziennym doświadczeniem.

W jaki sposób natomiast jawi się owa sfera? Fraszka Jana Kochanowskiego należy do kręgu tradycji zarówno myślowej, jak i artystycznej okresu renesansu, która przywołuje obrazy teatru kosmicznego inspirowanego twórczością Platona i Seneki³⁸⁰. Topos *theatrum mundi* za pośrednictwem motywu snu w okresie odrodzenia poszerza zakres tradycyjnych znaczeń o obraz przemiany człowieka-aktora w jednostkę, dla której *najwyższy arcy mistrz*, jak pisze Jadwiga Kotarska, *aranżuje kosmiczne widowisko*³⁸¹. Jego kontemplacja spełnia się w onirycznym geście percepcji.

Czy za bramą snu w twórczości Ludmiły Marjańskiej również czeka kosmiczny teatr, dla którego człowiek osiąga status obserwatora, a nie uczestnika?

*Teraz już zaśniesz
I nadejdą sny
które ci wrócą
lekkość stóp i serca
Biegając pod górę
nie spojrzysz za siebie
dopiero na szczycie
zatrzymasz się spojrzysz
na to co zostawiasz
Ogarniesz wzrokiem wszystko
dopiero wtedy
porwie cię zachwyt
I zrozumiesz nagle
skąd ta osobność
bezwład i niechęć*

³⁷⁹ J. Kochanowski, *Do snu*, w: tegoż, *Jan Kochanowski. Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 2004, s. 69-70.

³⁸⁰ Zob., J. Kotarska, *Topos „theatrum mundi” w poezji przełomu XVI i XVII wieku...*, s. 160.

³⁸¹ Zob., tamże, s. 149.

do zamkniętego okna
Otwórz je szeroko
wpuść powietrze
przestrzeń
słońce
*świat*³⁸²

Pierwszy wers jednoznacznie definiuje położenie, w jakim znajduje się człowiek. Jest nim moment przed nadejściem snu. Pewność zawarta w inicjalnych słowach wiersza definiuje wiedzę o owej onirycznej przyszłości, jako nieodwołalną i niewątpliwą. Brak tu formuły prośby w związku z pozyskaniem od snu rzeczywistości, którą skrywa. Wyrażenie „teraz już zaśniesz” zdradza przeświadczenie o nieuchronności przekonań tego, kto je wypowiada, tym samym ukazując jego swoiste poczucie władzy nad snem. W renesansowej fraszce, na co zwróciła uwagę Barbara Otwinowska, miała natomiast miejsce prośba do snu o spełnienie pragnienia³⁸³.

W liryku Ludmiły Marjańskiej nadejście snienia dokonuje się za sprawą świadomego wywołania go w konkretnie oznaczonej chwili. Ponadto zawarte jest ono w formule zwrotu do kogoś, kogo sen ma objąć. Zatem ów sprawca snu może nim w jakimś stopniu kierować. Czynność snu traci część swej autonomii, stając się narzędziem poznania dla tego, kto potrafi się nią posługiwać.

Dla mistrza z Czarnolasu sen sprawia wrażenie sfery bardziej niedostępnej i nieosiągalnej, stąd pozycja człowieka wobec niej jest podległa i wyraża się w prośbie, nie zaś w stwierdzeniu o mocy sprawczej. Mimo to przestrzeń, jaką otwiera snienie, nadal mieści się w ramach projekcji. Poetka również nie buduje iluzji wkroczenia w nieprzewidywalny obszar snu. Zarówno dla renesansowego twórcy, jak i dla niej to, co oferuje sen, pozostaje w zakresie wyobrażenia. Ten, kto ma stać się onirycznym bohaterem, czerpie wiedzę z aktu dokonującego się na podstawie założeń opartych na możliwościach przypisanych snieniu. Poetycka kreacja nie rozmywa granicy pomiędzy jawą a snem. To na jawie dokonuje się wyobrażenie o obszarze onirycznym, brak bowiem iluzji całkowitego zanurzenia się w owym obszarze. Akcent padający na sferę projekcji jest zbyt widoczny, by ową iluzję stworzyć.

³⁸² L. Marjańska, ***[*Teraz już zaśniesz*], w: *tejże, Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 53.

³⁸³ Zob., B. Otwinowska, *Sen w poezji Jana Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka-Twórczość-Recepcja*, pod red. J. Pelca, P. Buchwald-Pelcowej, B. Otwinowskiej, t. 1, Lublin 1988, s. 409.

Zatem myśli poetów podążają tym samym torem, mimo iż deklarowana przez nich władza nad snem jest różna. Nadchodzi moment porównania sennych wizji. W obu utworach oniryczny bohater odgrywa rolę widza. Jego zadanie wyraża się w obserwacji rozpościerającego się wokół teatru świata. Ludmiła Marjańska nie przytacza wprost widowiska kosmicznego, jak czyni to Jan Kochanowski. Bynajmniej nie oznacza to innego usytuowania myśli pisarki. Poetka wyróżnia pewien punkt obserwacji. Szczyt będący zarazem szczytem świata powodującym hiperbolizację gestu percepcji. Wzrok ogarnia swym zasięgiem wszystko i w tym jednym słowie mieści się cały teatr owego renesansowego obrazu czterech stron świata, kosmosu i wpisanej weń harmonii sfer.

Ponadto w obu utworach doznanie dane człowiekowi poprzez pryzmat snu przekształca się w doświadczenie rzutujące na obraz całego życia. Jan Kochanowski w poincie fraszki wyraził przekonanie o boskości duszy, ukazuje Joanna Zagożdżon. Podczas snu dusza opuszcza ciało, by wpatrywać się w szczytne rzeczy niebieskie. Zatem człowiek powinien żyć, pamiętając o ideale cnót wiecznych, gdyż ostatecznie tylko one naprawdę się liczą. Śmierć stanowi więc powrót duszy do życia wiecznego³⁸⁴. Ludmiła Marjańska nie sygnalizuje wprost zamknięcia sylwetki onirycznego bohatera w kategorii duszy, mimo to buduje antytetyczną, w stosunku do jawy, wizję jednostki ludzkiej we śnie. Opiera owo przeciwstawienie na wyobrażeniu lekkości, ulotności przysługującej jedynie w sferze onirycznej. Kreacja ta skłania raczej do myśli o pierwiastku duchowym niż cielesnym.

Istotna jest również zasygnalizowana w liryku pisarki idea ponownego doświadczenia wyżej rozpatrywanych własności bytu. Coś, co kiedyś było udziałem jednostki ludzkiej, powraca we śnie. Akt pamięci daje o sobie znać dopiero w obliczu śmierci. Śmierci, którą mistrz z Czarnolasu nazywa wprost zarówno w poincie, jak i inicjalnych wersach utworu, tworząc tym samym ramę okalającą senną wizję. Śnienie pozwoliło jedynie na migawkowe zdjęcie maski. Przebudzenie oznaczać będzie powrót do rzeczywistości teatru życia, ponowne nałożenie kostiumu.

Zatem akt całkowitego zdeiluzjonizowania to dzieło śmierci, a sen przyjmuje rolę nauczyciela, uczy „umierać człowieka”³⁸⁵. Pozwala także na zmiany perspektywy odbioru rzeczywistości. Człowiek może więc zyskać dystans do wszystkiego, co było jego udziałem. Ludmiła Marjańska sytuuje obecność śmierci w słowach o utracie,

³⁸⁴ Zob., J. Zagożdżon, *Sny w literaturze pięknej polskiego renesansu*, w: tejże, *Sny w literaturze średniowiecznej i renesansowej*, Opole 2002, s. 300.

³⁸⁵ Zob., J. Kotarska, *Topos „theatrum mundi” w poezji przełomu XVI i XVII wieku...*, s. 160.

naznaczonych brakiem tego, co stanowiło życie. Nie czyni tego wprost w przeciwieństwie do ujęcia renesansowego. Śmierć pośrednio odzwierciedla się w geście ogarnięcia wzrokiem tego, co należy pozostawić za sobą. To akt porzucenia świata pozostającego w kreacji teatru życia, lecz nie tylko. Dane jest jednostce ludzkiej dostrzec więcej. Dokonuje się więc swoiste uświadomienie wartości ponadczasowych, a dokładniej przypomnienie niedostrzegalnych dotąd aspektów bytu.

Zapomnienie łączy się ze stanem duszy w ciele. Natomiast sen otwiera możliwość czasowego pozbycia się stanu niepamięci, jako że wówczas dusza jest wolna od ciała. Podobnie od zapomnienia uwalnia śmierć³⁸⁶. Śmierć i sen jawią się bowiem jako szczególne granice pokonywane przez duszę. Owa specyficzność wiąże się z przekonaniem, o którym mówił Platon, iż dusza, także ta przebywająca w sferze onirycznej, przechowuje pamięć o swoim pobycie na ziemi. Zatem rozpatrywany stan, mianowicie śnienie, według greckiego filozofa wpisywałby się w obszar królowania pamięci³⁸⁷.

*W ciemnej krainie za zasłoną powiek
tajemne sprawy jawią się jak upiór
wynurzający się z gęstwiny lasu
Powraca nagle
zapomniany człowiek
w dymach w oparach
w przebraniu sprzed czasu
Można go pytać
nigdy nie odpowie
tylko ruch ręki zdradzi że rozumie
W nieznanym kraju
i w nieznanej mowie
błądzą znajomi a nieznani ludzie*³⁸⁸

³⁸⁶ Zob., A. Burek, *Reinkarnacja*, w: tejże, *Zakryta przez ciało. O refleksach platońskiej idei pamięci w kulturze współczesnej*, Kraków 2008, s. 101.

³⁸⁷ Zob., tamże, s. 82.

³⁸⁸ L. Marjańska, ***[*W ciemnej krainie za zasłoną powiek*], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 29.

W płaszczyźnie snu rzeczywistość *theatrum vitae humanae* zostaje zastąpiona wyjątkowym obszarem onirycznym przynależnym śniącemu. Bohater fraszki *Do snu* jako obserwator widowiska kosmicznego ma w owym obszarze mniejsze pole działania od aktora-marionetki, którym jest w przestrzeni jawy, gdyż we śnie znajduje się poza sceną życia³⁸⁹. Renesansowy poeta wyraźnie kreśli ramy owego działania duszy, wyznaczając dostępne dla niej przejawy aktywności, mianowicie przypatrywanie się bądź doznawanie zdziwienia wobec tego, co obserwuje. *Anima* nie wchodzi jednak w żadną interakcję ze światem, który dane jest jej zgłębić. Gesty te nie zakładają bowiem jakiegokolwiek wpływu na to, co widzi, nie dane jest jej nawet poszukiwać zrozumienia działania kontemplowanej rzeczywistości. To, co ją zadziwia nie implikuje przyzwolenia na zadanie pytania o istotę niezrozumiałego.

Ludmiła Marjańska w swej onirycznej kreacji rozszerza zakres działań po stronie snu, jednak nie bez konsekwencji dla aktu poznania. Oniryczny bohater ma możliwość postawić pytanie dotyczące tego, co obserwuje. Nie jest jednak w stanie uzyskać odpowiedzi innej niż milczenie. Zaistniała interakcja z obszarem snienia pociąga za sobą spotęgowanie gestu teatralizacji. W teatrze cisza pojawia się w otoczeniu słów, jest elementem konstytutywnym. Milczenie niesie ze sobą określoną wartość w zależności od motywacji, która je powołuje³⁹⁰. W liryku próba jej zdefiniowania mieści się w przypisaniu ciszy głębszego sensu, jako że kryje się za nią akt teatralizacji pewnych stanów egzystencji³⁹¹. Ten, kto powraca w krainie snu dla podmiotu jest niemy, tym sposobem rola widza pozostaje zachowana. Śniący, mimo iż sfera jego działań uległa rozszerzeniu, nadal nie ma wpływu na przestrzeń snu. Tym razem to owa przestrzeń dostrzega jego obecność. Nie zdradza jednak nic prócz gestu zrozumienia.

Dusza w kreacji Jana Kochanowskiego pozostaje niezauważona poprzez widziany przez nią świat. Ludmiła Marjańska zmienia przebieg granic roli widza we śnie, tym samym dokonując głębszego zanurzenia się w przestrzeni teatru. Teatru, w którym pantomimiczny gest, sugerujący zrozumienie, jest wyrazem bezsilności wobec odgrywanej roli. Powracający w liryku zapomniany człowiek ukazuje, iż i tym razem sen to królestwo pamięci. Powrót mieściłby się w akcie przypomnienia. Okazuje się jednak, że poznanie nie jest pełne, pierwiastek tego, co nieznane odzwierciedla się

³⁸⁹ Zob., J. Kotarska, *Topos „theatrum mundi” w poezji przełomu XVI i XVII wieku...*, s. 160.

³⁹⁰ Zob., P. Michałowski, *Granice głosu (cisza)*, w: tegoż, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001, s. 134.

³⁹¹ Zob., tamże, s. 135.

w obrazie przebrania, wskazującego na teatralizację rzeczywistości. Widziany we śnie świat staje się rodzajem gry, w której obraz rzeczywistości przestaje być wyrazisty. Jego rysy kreślą dym i opary.

Zatem zgłębienie świata jest nie do końca spójne z tym, jakie prezentuje mistrz z Czarnolasu. Jan Kochanowski przedmiotem spojrzenia czyni kosmos, ku któremu, jak pisze Barbara Otwinowska, unosi się dusza wyzwolona z więzów ciała. Sen uczy zatem umierać człowieka nie przez wzgląd na podobieństwo stanów snu i śmierci wyrażone w bezruchu i uśpieniu zmysłów. Hypnos, jak i Thanatos są wyzwoleniem dla duszy, aktywizacją jej sił poznawczych niezakłócanych poprzez błędy zmysłów³⁹². Zatem przekroczenie przysługujących roli widza działań niesie ze sobą częściowe zakrycie świata poznawanego we śnie. To, co pozornie miało przynieść wiedzę o przestrzeni poza *theatrum mundi* rozgrywanym na jawie, dało przeciwny skutek. Poetka dokonała aktu przekroczenia sfery działań dostępnej onirycznemu bohaterowi, pozwalając zadać mu pytanie o granicę roli widza, a tym samym narzędzie poznania, jakim człowiek dysponuje we śnie.

Skoro na jawie przysługuje człowiekowi wyłącznie rola aktora, to czy we śnie również repertuar ról jest z góry ustalony? Okazuje się, iż we śnie podmiot oniryczny może wyjść z roli biernego obserwatora, lecz tym samym godzi się na powrót do roli aktora – marionetki. Angażuje się bowiem w świat, w którym przebywa. Traci więc rozpatrywaną w utworze o incipicie ***[*Teraz już zaśniesz*] perspektywę spojrzenia. To czyni obraz obserwowanej przestrzeni niejasnym i zamglonym.

Zatem Ludmiła Marjańska w stosunku do twórczości poety odrodzenia próbuje przekroczyć ramy możliwości odbioru świata we śnie z perspektywy zajmowanej przez podmiot roli. Finalnie okazuje się jednak, iż tylko czyste odegranie postaci obserwatora przynosi pełnię wiedzy, jaką sen bliski śmierci oferuje człowiekowi.

*A jeśli wracasz na powierzchnię zdarzeń
snów pozbawiony
pozbawiony marzeń
nagi jak z martwych wstały
pytasz w jakiej krainie
działo się to wszystko*

³⁹² Zob., B. Otwinowska, *Sen w poezji Jana Kochanowskiego...*, s. 406.

*Lecz nie ma odpowiedzi
choć wiesz
że jest blisko*³⁹³

Rzeczywistość wykreowana przez poetkę to wyjątkowe w swej tajemniczości, trudne poznawczo zderzenie bliskich sobie i przenikających się aktów snu i śmierci. Śnienie ewokuje ciemność i swoiste odczucie grozy. Brak tu piękna świata, które można by podziwiać. Jan Kochanowski w poetyckiej formie zamyka obraz uniwersum, które swym ogromem przytłacza człowieka sprawiając, iż zwykłe ziemskie sprawy muszą okazać się mało ważne³⁹⁴. Ludmiła Marjańska w swej liryce skrywa podobne założenia, aczkolwiek czyni to za pomocą innego przekazu poetyckiego. Przekazu zweryfikowanego poprzez tajemnicę, niedookreśloność, która ponadto stanowi charakterystyczny dla poetki sposób kreacji snienia.

Powrót do sfery jawy przypomina o śmierci. Świadczy o tym zorientowanie aktu przebudzenia w ramach eschatologicznej wizji zmartwychwstania a zatem powrotu do cielesnego życia ze stanu ziemskiego niebytu. Tym, co pozostaje wówczas w pamięci jest wiedza o istnieniu rzeczywistości poza obszarem codziennych spraw. Choć ten, kto podlega sennej wędrówce nie uzyskuje pełnej informacji o świecie, w którym było mu dane przebywać, to otrzymuje coś na kształt przeczucia. Przeczucia, które nie podlega weryfikacji ani zbadaniu, oniryczny bohater bowiem finalnie stoi po stronie roli obserwatora. Akcentuje ją charakterystyka zawarta w nagości. Brak tu opisu przebrania bądź maski, które są rekwizytami aktora. Sen pozwala na chwilowe zdjęcie owej maski.

Zarówno u mistrza z Czarnolasu, jak i Ludmiły Marjańskiej rola widza jest krótkotrwała³⁹⁵. O nieuchronnie uciekającym czasie przypomina wątek eschatologiczny. Spojrzenie obserwatora pozwala na wspomniany już dystans. Istotę owego dystansu wyraża właśnie temporalne ujęcie wizji życia. Obrazuje ono pewną prawdę. Uczestnik teatru świata ma za zadanie zapamiętać, iż cały spektakl trwa krótko, kostium, noszona maska zostaną odebrane, jak pisze Irena Sławińska, *będziemy musieli złożyć rekwizyty*,

³⁹³ L. Marjańska, ***[*W ciemnej krainie za zasłoną powiek*] ..., s. 29.

³⁹⁴ Zob., J. Zagożdżon, *Sny w literaturze pięknej polskiego renesansu...*, s. 300.

³⁹⁵ Zob., J. Kotarska, *Topos „theatrum mundi” w poezji przełomu XVI i XVII wieku...*, s. 160.

gdy spektakl się skończy³⁹⁶. Akcentacja owej temporalnej strony istnienia mieści się w semantyce pojęcia snu – stanu, który znamionuje nietrwałość, przemijanie³⁹⁷.

*Wiesiołek śpi. Zwinięty w listek
w swej stożkowej otulinie
kryje przeczucia, chęci mgliste,
aby już słońce się schowało –
wtedy swą dumną doskonałość
ukáže światu:
wysunie słupka złote ostrze,
wystrzeli płatki i rozpostrze
sto małych słońc w zieleni listków.
W jednej minucie, w jednym błysku
wiesiołek złotem się okrywa
i słodkim pyłkiem ćmy przyzywa.
Zlatują się nocne motyle
a letnia noc trwa tylko chwilę –
jeszcze nie zdążysz się napatrzyć,
a wszystko znika – jak w teatrze,
kiedy umilkną już oklaski.
Świt – i wiesiołka złote blaski
gasną.³⁹⁸*

Renesansowy poeta w rozważanej fraszce *Do snu* kreśli obraz kontemplacji kosmosu. Postulat kontemplacji wynika z renesansowego neoplatonizmu, odzwierciedlającego ją w przedstawieniu naturalnego działania duszy pragnącej powrócić tam, skąd przybyła. Jednak według filozofii Marsilia Ficina najwyższy akt owej kontemplacji nie jest osiągalny w ziemskim życiu człowieka³⁹⁹. Pamięć rzeczy boskich mimo to sprawia, że dusza dąży do opuszczenia krepującej ją powłoki ciała i powrócenia *ad astra*. Doświadczenie to może osiągnąć w czasie wędrówki mentalnej,

³⁹⁶ I. Sławińska, *Świat jako spektakl*, w: tejże, *Moja gorzka europejska ojczyzna, Wybór studiów*, Warszawa 1988, s. 273.

³⁹⁷ Zob., W. Kopaliński, *Sen*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 372.

³⁹⁸ L. Marjańska, *Wiesiołek*, w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 23.

³⁹⁹ Zob. B. Otwinowska, *Sen w poezji Jana Kochanowskiego...*, s. 408.

którą umożliwia między innymi właśnie sen. Wiąże się on bowiem z porzuceniem na pewien czas cielesnej powłoki⁴⁰⁰. Podróż dokonuje się w przestrzeni kosmosu, będącej jednym ze stopni w akcie dążącym ku poznaniu⁴⁰¹.

Także dla autorki *Otwieram sen* wyobrażenie kosmiczne sytuuje się w centrum przeżycia dokonującego się w teatrze wszechświata. Pisarka ukazuje wizję gestu odbywającego się pod osłoną nocy. Ciemność, noc zyskują walor dynamiki mogącej odkryć to, co skryte we wnętrzu. Paradoksalnie czas snu zmienia się w moment przebudzenia a zatem swoistej wędrówki duszy wcielonej w wierszu w formę kwiatu. Ciałem natomiast, więc tym co zewnętrzne dla świata, jest otulina utworzona z listka.

Kontemplacja, jakiej doświadcza dusza, przyjmuje jednak odmienny od renesansowego obraz. Przesunięciu ulega bowiem umiejscowienie widzialnego dla duszy kosmosu, a zarazem obiektu podziwu. Oniryczny bohater nie kieruje już swego wzroku ku gwiazdom a sam staje się centrum kosmicznego widowiska. Porównanie czasu trwania owego spektaklu do krótkości teatralnej sztuki nie tylko przedstawia charakterystyczny dla toposu aspekt temporalny, ale przede wszystkim buduje wrażenie uczestnictwa w grze. Z płaszczyzny antropologicznego przeżycia jednostki pisarka przenosi bohatera snu w centrum kosmicznej gry obejmującej przedstawienie gwiazd tożsamyh z nim samym.

Zatem śnienie obrazuje topos teatru, w którym pragnienie zdjęcia maski krystalizuje się w głębszym geście stanowienia o własnym życiu. Inscenizacja wszechświata odczuwana we śnie, podobnie jak we fraszce mistrza z Czarnolasu, daje wolność. Oniryczny bohater nie jest już tylko wykonawcą roli.

Czy jest zatem w twórczości Ludmiły Marjańskiej nadal obserwatorem rzeczywistości? Obserwator to ktoś, kto zajmąszy wybraną pozycję śledzi przebieg zdarzeń, zachowując dystans. Tytułowy wiesiołek nie w pełni realizuje tę rolę. Wydaje się, iż przesłaniem jego działania jest kreacja. To on wyznacza kolejne akty na kosmicznej scenie, przyzywa nocne motyle, inscenizując tym samym kolejne odsłony widowiska. Jednocześnie nie dana jest mu moc sprawcza, by zachować ów stan. Rzeczywistość jest tylko chwilową grą. Jednak ukazany motyw florystyczny zaświadcza o przełamaniu zamknięcia i otwarciu znamionującemu wolność. W śnie kwiat-psyche zyskuje rolę przekraczającą własne działania z przestrzeni życia. Boska

⁴⁰⁰ Zob., J. Zagożdżon, *Sny w renesansie*, w: tejże, *Sny w literaturze średniowiecznej i renesansowej*, Opole 2002, s. 212-213.

⁴⁰¹ Zob., B. Otwinowska, *Sen w poezji Jana Kochanowskiego...*, s. 409.

rola kreacji zaświadcza o swoistej transcendencji dokonującego się gestu. Kosmiczny teatr w utworze Ludmiły Marjańskiej jest obrzędem⁴⁰² uwielbienia skierowanym w stronę głównego aktora i reżysera spektaklu. Nim jednak przebrzmia oklaski wszystko gaśnie. Tradycyjny schemat teatru świata zostaje zwielokrotniony na rzecz uniwersalności owego pierwiastka w każdym przejawie bytu. Chwilowa wolność od odwiecznej roli oraz zmysłowej powłoki ciała, została osiągnięta. Oniryczne doświadczenie mieści w sobie jednak pierwiastek depersonalizujący podległy mu podmiot.

W renesansowej twórczości dusza zachowuje własne „ja” w akcie podziwu wszechświata. W poezji Ludmiły Marjańskiej kwiat symbolizujący *psyche*, jako wyraz natury, stapia się z jej istotą. Obraz kosmosu ulega przesunięciu w miejsce „ja” onirycznego. „Ja”, zyskującego wyjątkowy obszar przestrzeni życia za pośrednictwem szczególnego odbioru snu. Oniryczny motyw w świetle toposu *theatrum mundi*, a szczególnie płaszczyzny bytu, oferuje perspektywę wędrówki nakierowanej ku duchowemu wnętrzu człowieka.

Treści, którym poetka nadaje status motta, akcentują wyjątkowy odbiór śnienia w kontekście antropologicznego doświadczenia bytu, dokonującego się w realiach gry. Jednak wobec twórczości odrodzenia Ludmiła Marjańska przydaje rozważanemu toposowi *theatrum mundi* wyraz swoistego rozmycia pewnych granic i ról. Wyraz mieszczący się przede wszystkim w usilnym dążeniu do interakcji z otaczającą przestrzenią. Poznanie zakłada gest fizycznego działania, odrzucając czysto duchową kontemplację. Śnienie w odzwierciedleniu mentalnej wędrówki przeobraża się w przestrzeń nastawioną na kreację. Stąd wyobraźnia poetycka podejmuje próby przywołania i sprawdzenia własnych możliwości. Naprzeciw renesansowej tradycji dwóch odsłon ludzkiej roli, mianowicie roli widza podziwiającego piękno stworzone przez Boga oraz roli człowieka bożego igrzyska⁴⁰³ poetka stawia wewnętrzną chęć kreacji w obszarze snu. W owej wyśnionej przestrzeni „ja” onirycznemu przysługuje rola aktywnego uczestnika zdarzeń, spełniająca się w działaniu bądź jedynie pozostająca pozorem mocy sprawczej.

Sen wyzwala więc zapisany weń potencjał kreacji, odzwierciedlając go w działaniach „ja” onirycznego biorącego udział w spektaklu. Temporalnym uwarunkowaniem uczestnictwa w nim jest jednak krótkość, chwilowość przyjętej roli.

⁴⁰² I. Sławińska, *Świat jako spektakl...*, s. 280.

⁴⁰³ Zob., J.Kotarska, *Topos „theatrum mundi” w poezji przełomu XVI i XVII wieku...*, s. 154-155.

Zatem poetka pogłębia udział motywu snu w toposie teatralnej gry świata. Posługując się renesansowym ujęciem snienia, nakłada ów motyw na charakter samego snu. Tym samym pogłębia jego kreacyjny walor, sprawczą moc leżącą u podstaw roli poety kreatora, wpisaną jednak w aspekt czasu. Temporalnej zależności sprowadzającej śnione widowisko do obrazu chwili.

Rozdział XIII: Sen w ujęciu perspektywicznym

Przestrzeń snu może wyrażać się na różnych poziomach kreacji artystycznej. Słowo poety, odzwierciedlając oniryczny świat, zdradza zawarty w nim potencjał, ukazując tym samym ukryty w nim pierwiastek ekspansji wobec lirycznego obszaru. Potencjał, o którym mowa, to oczywiście wzorzec myśli i odczuć, które jest w stanie rozbudzić sen u danego artysty. Podążanie za owym wzorcem jawi się wówczas jako poszukiwanie inspiracji twórczych działań. Sen oraz wpisany weń wachlarz znaczeń może zatem określić drogę, którą wybierze pisarz.

Liryczna twórczość Ludmiły Marjańskiej z lat dziewięćdziesiątych ujawniła zainteresowanie poetki dla sennej tematyki. Zatem analiza tomików wierszy ukazujących się począwszy od roku 2001 może potwierdzić wybór określonej drogi twórczej w zakresie intensyfikacji onirycznego światopoglądu. Sfera snu przełożona z nieuchwytniej substancji na obraz danych zogniskowanych wokół wskaźnika frekwencyjnego w sposób wyraźny zilustrować może stronę, w którą zmierza twórczość autorki *Żywicy*.

Należy zatem, analogicznie jak w stosunku do tomów *Zmrożone Światło* oraz *Prześwit*, podjąć próbę odpowiedzi na pytanie o rolę obecności onirycznej tematyki w zbiorach poetyckich *Żywica*, *Córka bednarza* oraz *Otwieram sen*. Pojawienie się bowiem słowa sen zarówno w formie rzeczownikowej, jak i w różnorodnej wielości form pokrewnych, stanowi potwierdzenie nie tylko obecności onirycznego żywiołu, ale i przede wszystkim zdefiniowania prawidłowości zarysowującej się w rozwoju, naznaczonej motywem snu, sztuki poetyckiej pisarki. Owe badania pozwolą na określenie stopnia, w jakim twórcze spojrzenie poetki przenika pierwiastek snienia, a zarazem formy, w której ów pierwiastek wkrada się w słowa utworów literackich. Dadzą możliwość uzyskania odpowiedzi na pytanie, czy sen sytuuje się w warstwie języka, odzwierciedla układ znaczeń zarysowanych w lirykach, czy też wyznacza zasady konstrukcji poszczególnych wierszy?

Twórczość z lat dziewięćdziesiątych, na podstawie analiz frekwencyjnych, sugerowała obranie sennego kierunku w pisarstwie autorki *Zmrożonego Światła*. Czy była to chwilowa tendencja, czy też głębsze dążenie w ramach wyboru konkretnej drogi twórczego rozwoju ukaże podjęta analiza ilościowego zastosowania słowa sen oraz jego

wariantów w tomikach wierszy *Żywica*, *Córka bednarza* oraz *Otwieram sen*, zatem w zbiorach wydanych odpowiednio w latach 2001, 2002 oraz 2004.

Obliczenia dokonane na powyższych tomach wierszy Ludmiły Marjańskiej przynoszą informację o swoistym statystycznym współczynniku częstotliwości pojawiania się słowa „sen” oraz jego różnorodnych odmian. Leksykalna obecność sennych treści ujawnia się w 10 utworach na 62 złożone w zbiorze *Żywica*. Liczba ta jest więc porównywalna z wartością, jaką osiągnęło leksykalne użycie snu w tomiku *Prześwit* z roku 1994. Występowanie badanego wyrazu, potwierdzające zainteresowanie pisarki dla motywu sennego, ilustruje zatem etap pewnego ugruntowania owych treści wobec całokształtu myśli twórczej. Otrzymana bowiem na drodze statystycznych badań liczba nie sygnalizuje spadku ciekawości twórczej, przejawianej wobec snienia. Pozyskane wartości liczbowe, zatem 9 liryków, w których występuje sen na 44 wiersze w tomie *Prześwit* oraz wspomniane już 10 wierszy na 62 liryki w *Żywicy* to dane porównywalne w świetle podjętych rozważań frekwencyjnych. Mamy tu zatem do czynienia z okresem swoistego zadomowienia się w przestrzeni snu. Zmianę niesie ze sobą dopiero rok 2002 oraz 2004. W *Córce Bednarza* na 40 utworów 11 niesie ze sobą językową warstwę snu, natomiast w *Otwieram sen* spośród 62 zebranych w tomiku wierszy 15 zdradza leksykalną obecność rozpatrywanego wyrazu.

Pozornie różnica statystyczna nie akcentuje wyraźnych zmian. Sytuacja ulega jednak modyfikacji, gdy spojrzysz się głębiej. Okazuje się, iż obecność badanego leksemu w treści wyszczególnionych w toku analizy wierszy wynosi 13 dla tomiku *Żywica* z roku 2001. Przypomnijmy w *Prześwicie* z roku 1994 wartość ta obejmowała szesnastokrotne użycie wyrazu „sen” lub jego form pokrewnych. Natomiast w zbiorze *Córka bednarza* poetka dwadzieścia dwa razy sygnalizuje użycie słowa „sen” i jego określonych wariantów gramatycznych, podczas gdy w ostatnim wydanym przed śmiercią poetki tomiku utworów liczba ta wynosi 23.

Ponadto znaczącym faktem dla potwierdzenia onirycznego kierunku drogi twórczej Ludmiły Marjańskiej jest tytuł zbioru z roku 2004, mianowicie *Otwieram sen*. Tytuł będący jednoznacznym zaakcentowaniem inspiracji leżącej u podstaw kreacji w przestrzeni słowa. Znamienne jest również to, iż dotychczas sen nie pojawiał się w tytułach wierszy z lat dziewięćdziesiątych. Począwszy jednak od 2002 roku gości on już w incipitach kilku liryków, a także w tytule jednego z utworów. Istotność sennych treści dla drogi artystycznej autorki *Prześwitu* ilustruje stosunek liczby utworów zawierających leksem sen i wyrazy mu pokrewne wobec ilości wierszy danego zbioru

oraz całkowita ilość obecności badanego leksemu i jego odmian gramatycznych, a zarazem form pokrewnych w poszczególnych zbiorach wierszy.

Dane te ukazują nie tylko jeden z kierunków obranej drogi twórczej, ale przede wszystkim świadomy krok artystyczny, którego potwierdzenie ilustruje swoisty proces ugruntowania się sennej myśli. Wzrost bowiem ilości użyc danego słowa na tle procentowego udziału sennych wierszy wobec całości zbioru zakłada gest uczynienia snu obligatoryjnym elementem myśli poetyckiej. Ponadto należy podkreślić, iż powyższe badanie statystyczne rozważało jedynie wyraziste odzwierciedlenie onirycznej tematyki, mianowicie bezpośrednie przejawy w warstwie językowej słowa sen i wyrazów mu pokrewnych. Natomiast szereg wierszy Ludmiły Marjańskiej wspomnianą tematykę realizuje poprzez liczne obrazy złożone w atmosferze snu, takie jak świat za zamkniętymi powiekami bądź kreacje określonej pory, mianowicie nocy.

Skupiając się jednak na warstwie snu prezentowanej tu wyłącznie w charakterze jednoznacznych form językowych, można dokonać pewnej typologii, wykreślić swoistą mapę kategorii użyc słowa sen. W ramach twórczości poetki można naszkicować pewien model prezentacji poetyckiej, w jakim słowo sen zostaje przekazane. Możliwe jest wyznaczenie pewnej struktury poetyckiej przekazującej senne treści, tak jak uczyniono to w rozdziale analizującym uniwersum sennych ról w twórczości z lat dziewięćdziesiątych. Wówczas okazało się, że motywy senne można wpisać w ujęcie perspektywiczne, gdyż niosło ono ze sobą przestrzenny odbiór rozpatrywanej tematyki. Zmiana perspektywy pozwalała na ogląd snu z zewnątrz, zgłębienie jego wnętrza jak i istnienia granicy światów będącej tłem procesualnego ujęcia badanych treści.

Wyznaczenie perspektywy, w której obrazowany jest motyw snu w tomach wydawanych od roku 2001, pozwoli uchwycić zmiany, jakie nastąpiły w onirycznym światopoglądzie pisarki, a tym samym jednoznacznie określić model prezentacji snu w jej twórczości. Umożliwi to przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie o poetyckie podejście do tematyki onirycznej, jego przekształcenie bądź punkty statyczne lirycznego ujęcia owej sfery twórczości.

Próbie odpowiedzi niech zainicjuje poszukiwanie wspomnianego przestrzennego zorientowania sennej topiki. Dla twórczości Ludmiły Marjańskiej charakterystyczne jest pewne podejście do rzeczywistości snu. Rzeczywistości odbieranej w sposób bardziej konkretny niż wskazuje na to sam przedmiot analizy. Sen zyskuje bowiem formę namacalną, otrzymuje realny kształt złożony w wyobrażeniu pewnej przestrzeni. Jest nią morze bądź szczelina. Pisarka szczególnie często odwołuje się do motywu

akwaticznego, o czym już wielokrotnie wspomiano, zatem snu jako zbiornika wodnego o znaczącej głębokości⁴⁰⁴. Obrazują to przywołane poniżej fragmenty liryków.

Powoli się zanurzam w morzu snu
(...)

Z kamieniem u szyi
wypływam z dna snu
na powierzchnię
*półmartwa*⁴⁰⁵

Spać – zasnąć – śnić
w słonecznym śnie
w rozkołysanym morzu snu
zatonąć – zasnąć – spać
*bez snów*⁴⁰⁶

W powyższych utworach przedstawiony jest konkretny akwen, czyli morze. Uzewnętrznia się tu również metafora kierunkowa związana z aktem zasypiania. Chodzi mianowicie o odzwierciedlenie owej czynności w ruchu skierowanym ku dołowi. W pierwszym z cytowanych liryków sen wyraźnie sytuuje swój byt w pobliżu dna. Przebudzenie to wówczas ucieczka ku powierzchni. Natomiast odwzorowaniem zaśnięcia, jego semantycznym odpowiednikiem, staje się zatonięcie⁴⁰⁷. Ten sam kierunek zyskuje wymiar śnienia w jednym z liryków pochodzącym z tomiku *Otwieram sen*.

Zapadnij teraz w szczelinę snu
zapadnij w nicość
pionowe skały cię uchronią

⁴⁰⁴ Zob., K. Wądołny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana*, w: tejże, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 171.

⁴⁰⁵ L. Marjańska, *** [*Powoli się zanurzam*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001, s. 9.

⁴⁰⁶ L. Marjańska, *** [*Noc mnie okrywa prześcieradłem*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 27.

⁴⁰⁷ Zob., K. Wądołny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana ...*, s. 171.

i rozpacz spłycą
Od ścian kamiennych nabierz siły
i wyniosłości
Pomiędzy nimi gniazdko spokoju
*sen ci wymości*⁴⁰⁸

Wyobraźnia artystyczna wydaje się więc budować obraz oddania się przestrzeni snu. Oddania równoznacznego swoistemu zatraceniu się w jego obszarze, zaakcentowanemu doświadczeniem wertykalnym.

Każdy ponadto z wyżej wspomnianych rejonów sennej dominacji posiada swe wyraziste granice. Nieprzekraczalny dla bytu kres akwenu, jakim jest dno oraz w przypadku szczeliny wymierna powierzchnia jej szerokości, zogniskowana w pejzażu kamiennych ścian. Akty zatonięcia, zanurzenia się bądź zapadnięcia otwierają uniwersum znaczeń skupionych wokół gestu zagłębienia się w czymś, opadnięcia w daną przestrzeń lub skrycia się w niej. Sen odbierany jako morze a także szczelina wyraźnie więc kieruje uwagę ku zjawiskom, które mają ściśle wytyczone granice. Morze, jako wyodrębniona część oceanu, oddzielona od otwartych wód, oprócz owej formy zewnętrznej, posiada treść. Treść będącą tym, co wypełnia jego kontury. Podobne odczytanie ma miejsce w aspekcie snu ucieleśnionego w obrazie szczeliny. Wąski otwór w materii ziemi obdarzony zostaje przez pisarkę treścią. Zapaść w szczelinę snu to zapaść w nicość. Nicość osiągającą status sennej esencji w poetyckim wyobrażeniu.

Wydaje się zatem, iż wybór form czasownikowych o specyficznej budowie językowej, wyrażonej w obecności przedrostka „za” nie jest zjawiskiem incydentalnym. Potwierdzenia owej tezy należy szukać w samej formie gramatycznej „za”, która jako powszechnie używany przyimek, odpowiedzialna jest za konstrukcję wyrażień, w których wskazuje na to, co poprzedza w przestrzeni lub czasie dany element znajdujący się wówczas dalej niż następujące po przyimku wyrażenie. Podobnie czynność w nazwach ruchu przestrzennego odbywa się w pewnej odległości, w kierunku dalszym niż to, co sytuowane w miejscu po przedrostku „za”⁴⁰⁹. Forma językowa określająca sytuację bycia, znajdowania się za czymś, przestrzennie

⁴⁰⁸ L. Marjańska, *** [Zapadnij teraz w szczelinę snu], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 50.

⁴⁰⁹ Za, w: *Mały słownik języka polskiego*, pod red. S. Skorupki, H. Auderskiej, Z. Łempickiej, wyd. 7, Warszawa 1969, s. 957-958.

orientująca dane zjawisko na drugim planie, połączona natomiast z czasownikowym gestem zagłębiania się, akcentuje swoiste przejście na stronę tła, znajdującego się za tym, co widzialne na pierwszym planie. W doświadczeniu wzrokowym nie skupia więc na sobie spojrzenia. Raczej skrywa się w planie zmysłowej mapy rzeczywistości. Tym samym znajduje punkt styczny w sposobie bycia w świecie, jakim jest wspomniane na początku zatracenie. Jest to bowiem sytuacja pełnego zaangażowania się w rzeczywistość, w celu dotarcia do tego, co znajduje się poza obiektami dostrzegalnymi na pierwszy rzut oka.

„Zatracić” nie oznacza ponadto aktu zagubienia lub utraty czegoś. To stan, który uwalnia od lęku, niepewności. Jedyne, co człowiek traci, to poczucie przemijania dzięki zawieszeniu dwudzielności świadomości i świata⁴¹⁰. Następuje utożsamienie się z wszelkimi treściami rzeczywistości potęgujące zaangażowanie jaźni w dane przez świat doświadczenie. Tym samym rodzi się rodzaj doznania oparty na wyjątkowej relacji z nim. Poetycka wyobraźnia pogrąża się w oferowane przezeń doświadczenie, porzucając zarazem wszystko inne, co świat ze sobą niesie, by osiągnąć tym sposobem wyjątkowy stan pustki. Owo poczynanie można wpisać w ramy strategii zatrądy ascetycznej, którą charakteryzuje Stanisław Jasionowicz. W swej istocie opiera się ona bowiem na ograniczeniu wpływu świata zewnętrznego, ucieczce od bodźców⁴¹¹. W rozważanych lirykach kreacja snu wyraża się w emanacji spokoju. Oniryczna szczelina pełni funkcję ochronną. Wydaje się, iż tym samym redukuje przeżycia sennego podmiotu. Zanurzenie w nicości jest więc paradoksalnie wyrazem zagłębiania się w materii, która tłumi odgłosy świata. Nie pozwala im dotrzeć do bytu przenikającego jej tworzywo. Podobnie sensualne doznanie świata zewnętrznego wygłusza materia wód. Powróćmy więc jeszcze raz do słów cytowanego uprzednio utworu.

Spać – zasnąć – śnić
w słonecznym śnie
w rozkołysanym morzu snu
zatonąć – zasnąć – spać

⁴¹⁰ Zob., S. Jasionowicz, *Współczesny podmiot poetycki i doświadczenie zatrądy*, w: tegoż, *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009, s. 121.

⁴¹¹ Zob., tamże, s. 125.

Wydaje się, iż znaczenie, jakie niesie ze sobą liryk, mianowicie usypiania, wyciszenia się na odgłosy rzeczywistości, wspiera bezpośrednio warstwa brzmieniowa. Nagromadzenie spółgłosek środkowojęzykowych „ś”, „ć” oraz syczących „s” otwiera skojarzenia ze zjawiskiem odczucia onirycznej monotonii. Materia nicości z poprzedniego utworu, tu odczytana zostaje jako zatracone doznanie senności oferowanej przez substancję akwaticzną. Nie przypadkowo substancja ta według myśli wspomnianego już Stanisława Jasionowicza jest środowiskiem kreującym w sobie szczególne moce, związek z metafizycznym przeczuciem źródłowej pustki⁴¹³.

Warstwa brzmieniowa utworu oparta na użyciu określonych głosek budzi skojarzenie z próbą materializacji w słowach wyciszenia, uspokojenia. Wydaje się służyć temu również strona wyobrazeniowa liryku, morze bowiem w twórczości literackiej wielokrotnie urasta do swoistej metafory owego wyciszenia, obszaru gdzie nie wybrzmiewa żaden język, żaden głos. Kontekst ten wyraźnie rysuje się zwłaszcza u poetów, którzy w sposób szczególny związani są z owym akwenem, mianowicie twórców z krajów północnej Europy. Ciszę, na kształt właściwości morskich wód, zasklepiają ponad głową uczestniczącego w niej podmiotu, tworząc iluzję zatapiania, zanurzania się w niej⁴¹⁴. Sen zatem idealnie współgra z ujęciem morskiego akwenu naznaczonego walorem ciszy, uspokojenia.

Przypomnijmy zatem jeszcze raz istotę powyższego rozważania. Jaką perspektywę snu tym razem podjęła pisarka w swoich lirykach? Czy powyższą kategorię prezentacji motywu sennego można jednoznacznie zaliczyć do perspektywy zewnętrznej czy wewnętrznej?

To, co jest wyraziste w prezentacji snu to rodzaj zatracenia się, jaki towarzyszy lirykom o treści onirycznej. Zatracenia w świecie snu, który jest zjawiskiem jak najbardziej konkretnym. Przybiera postać wybranego elementu krajobrazu. Poznanie nie dokonuje się jednak z perspektywy obserwatora, któremu dane jest zobaczyć treści śnienia. Nie można bowiem zapomnieć, iż podmiot całkowicie zanurzenia się w owej przestrzeni. Wypełnia zatem miejsce dotychczasowej pustki. Sen posiada jednoznaczną

⁴¹² L. Marjańska, ***[*Noc mnie okrywa prześcieradłem*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 27.

⁴¹³ Zob., S. Jasionowicz, *Poetyckie przestrzenie pustki*, w: tegoż, *Pustka we współczesny doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009, s. 109.

⁴¹⁴ Zob., E. Soovik, *Crossing the sea: Tomas Tranströmer and Jaan Kaplinski*. „Interlitteraria” 1999, nr 4, s. 242.

widzialną formę. Natomiast „ja” oniryczne od razu przystępuje do próby odkrycia jego wnętrza. Owo odkrywanie przynosi określone emocje takie, jak: spokój, wyciszenie, ulga. Emocje adekwatne do funkcji, jaką sen w rozważanym ujęciu spełnia. Senne doświadczenie to odczuwanie stanu zatracenia się, przebywanie w obszarze pustki, do którego nie docierają bodźce ze świata spoza snu. Owo odczucie wspiera warstwa brzmieniowa, pogłębiając wyobrażenie owego stanu poprzez wyrażenie ciszy. Natomiast zobrazowana w lirykach pustka albo wprost zostaje nazwana nicością albo poprzez pryzmat bachelardowskiej teorii wód przejawia się na poziomie wyobrażeniowym poprzez poetyckie ukazanie szczególnie bliskich krajobrazów. Pejzażów, poprzez które może zaistnieć, takich jak rozległy akwen morski.

Ludmiła Marjańska buduje ponadto obraz umiejscowiony pośród pionowych skał bezdennej przepaści. Zatem widzimy formę, jaką przyjmuje sen, a jednocześnie forma ta odzwierciedla pewien stan emocjonalny. Stan pustki oznaczający określoną kondycję psychiczną „ja” onirycznego. Obcowanie z nicością bez wątpienia przynosi ulgę. Zauważalne są zatem emocje, jakie rodzi dana prezentacja sennego motywu.

Przypomnijmy, iż przełamanie zewnętrżności snu i wkroczenie do jego wnętrza oznaczało odbiór śnienia jako przejawu treści o charakterze przypomnieniowym, lękowym bądź pragnieniowym w lirykach z lat dwudziestych. Wówczas utwory prezentowały swoisty temat snu i towarzyszące mu zarazem wewnętrzne odczucia podmiotu lirycznego.

Wyobrażenia pisarki wydaje się dążyć do pogłębienia owej relacji ze snem, jaka miała miejsce w tomach poprzednich. Kreacja śnienia przynosi tu bowiem swoiste zrozumienie owych treści psychicznych. Śnienie nie ukazuje już lęku. Poetka podąża głębiej w swym lirycznym akcie snu. Wciąż oczywiście pozostaje w sferze treści o charakterze psychicznym. Tym razem jednak głębszy poziom perspektywy pozwala odpowiedzieć na uprzedni lęk doświadczeniem spokoju, ulgi we wspomnianym już stanie zraty ascetycznej. Zatem stanie, w którym świat z zewnątrz nie ma dostępu do „ja”, bytującego we śnie.

W jego obszarze tymczasem pojawiają się głębiny, w których to Gaston Bachelard dostrzega gest otarcia się o nicość, według filozofa bowiem sen pogrąża podmiot śnienia w sferze nicości. Nicości nazwanej przez poetkę wprost. Co więcej badacz przywołuje dla owych snów materię wyobraźni, jaką jest woda. Zanurzenie w wodach spokojnego snu daje odczucie równowagi ze światem. Te sny w nicości lub w wodzie to sennie marzenia z najgłębszej nocy. To obrazy, w których podmiot traci

swój byt, to sny bez podmiotu⁴¹⁵. W świetle powyższych treści wydaje się więc, iż poetka odrzuca oniryczną świadomość na rzecz podjęcia perspektywy najgłębszego wnętrza śnienia.

Jak zatem owo przestrzenne ujęcie przekłada się na model prezentacji snu? Zauważyć należy przede wszystkim dominację pewnej konstrukcji obrazu poetyckiego. W tomikach *Zmrożone światło* oraz *Prześwit* pisarka wielokrotnie akcentowała moment przejścia do sfery snu, używając słów niosących ze sobą wartość swoistego oznajmienia o prezentowanym stanie. Stosowała wówczas na przykład prostą formułę „śnić się” ujętą w odpowiednim czasie i osobie. Językowy zwrot wyraźnie definiował stan śnienia.: „Jedynie czasami śni mi się miłość”; „Czy też śni o tym, czego mu nie wolno?; „Jeszcze chwila – i tylko zasnąć, a otworzy się przed nami jasność”. Dopiero po tego typu wprowadzeniu następowała charakterystyka zdarzeń i towarzyszących im emocji we śnie, i to właśnie na nie padał akcent. W lirykach poczynawszy od roku 2001 autorka bardzo rzadko używa prostych określeń na akt przejścia w rozpatrywany stan. Bezpośrednie oznajmienie o czynności śnienia zastępują formuły opisowe, metaforycznie prezentujące wejście w stan marzenia sennego, tym samym zwracają uwagę już na sam akt snu. Pisarz zawiera w utworach rodzaj świadomego pragnienia, kilkakrotnie powtarzanego w kolejnych wersach, „spać – zasnąć – śnić / w słonecznym śnie / w rozkołysanym morzu snu” lub występującego w formie rozkaznika „zapadnij teraz w szczelinę snu”. Towarzyszą mu konkretne warunki, postępowanie, jakie musi spełnić podmiot oniryczny „oddycham wolno nie tracić zapasu tlenu”. Działa on zatem w sposób bardzo świadomy, zaakcentowaniu przejścia w sen towarzyszy między innymi pierwiastek emocjonalny.

Ciężar przeniesiony zostaje zatem z treści, jaką opowiada śnienie, na samą formę, którą przyjmuje, substancjalny akt, którym jest. Czemu służy zatem ów poetycki aspekt zmiany perspektywy we wprowadzeniu obszaru śnienia?

By udzielić odpowiedzi na powyższe pytanie należałoby najpierw zgłębić tradycję, która akcentowała moment wejścia w sen za pomocą wyrazistej formuły językowej. Owa konwencjonalna reguła językowo-stylistycznej prezentacji snu w okresie antyku realizowana była jak ukazuje Słowinia Tynecka-Makowska jako:

⁴¹⁵ Zob., G. Bachelard, „*Cogito*” marzyciela, w: tegoż, *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 167-168.

(...) *formuła sprawozdawcza, która sprowadza się do syntetycznych zdań, wprowadzających zwięźle zwykle prezentowaną fabułę: „śnił, że...”, we śnie zobaczyła, że (jak)..., zapadł w sen o...”. Świat snu ujmowany jest makroskopowo i globalnie z pominięciem szczegółów i z wyeksponowaniem całości. W literaturze sny są obecne jako zjawiska przetworzone, uporządkowane i komunikowane z emocjonalnego dystansu.*⁴¹⁶

Dystans ten obecny w prezentacji snów w literaturze antycznej to rodzaj skupienia się wyłącznie na opowiadaniu, historii. Sen jest wówczas czymś biernym, swoistym chwytem formalnym w rzeczywistości, w której sztukę formować może jedynie racjonalna strona życia. Ta sytuująca się w przestrzeni dnia⁴¹⁷. Celem Ludmiły Marjańskiej nie jest oczywiście precyzyjne odzwierciedlenie owej formuły nawet w utworach złożonych w tomach z lat dziewięćdziesiątych. Wydaje się jednak, iż poetka prowadzi pewną grę z ową tradycją.

Takie ujęcie wyklucza odbiór snu jako przeżycia „ja” onirycznego. Podmiot bowiem, który śnił i ten, który sen opowiada, jak zauważa Gaston Bachelard, z pełnym przekonaniem nie są tożsame⁴¹⁸. Mimo iż prezentacja snu sugerować może wejście do jego wnętrza okazuje się, że oniryczne przeżycie ma charakter stopniowalny w twórczości Ludmiły Marjańskiej. Kolejne odsłony sennych treści prezentują coraz głębsze poznanie. Poetka zanurza się w materii sennej, by dotrzeć do jej jądra. Pisarka zmierza zatem ku modelowi prezentacji przekraczającemu bierną relację. „Ja” oniryczne jest dla niej podmiotem, który sen przeżywa a nie wyłącznie opowiada z perspektywy czasu. Zmiana przekształcająca relacyjną formułę wprowadzenia snu zdaje się zatem akcentować ów aspekt onirycznego „ja”.

Wobec tego, czemu liryczny model snu, którym posługuje się poetka w swej twórczości, nie stanowi odzwierciedlenia logiki snu z jego irracjonalnością, nieciągłością⁴¹⁹, skoro śnienie ukazuje zanurzony w nim podmiot w czasie jego trwania? Podmiot, który doświadcza głębi snu tak pochłaniającej, iż wymazuje ona jego świadomość. Z pełnym przekonaniem powiedzieć można, że oniryczny model poezji

⁴¹⁶ S. Tynecka-Makowska, *Zakończenie*, w: tejże, *Antyczny paradygmat prezentacji snu*, Łódź 2002, s. 185-186.

⁴¹⁷ Zob., M. Baranowska, *Wyobraźnia surrealna*, w: tejże, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 36.

⁴¹⁸ Zob., G. Bachelard, *Wprowadzenie*, w: tegoż, *Poetyka marzenia...*, s. 20.

⁴¹⁹ Zob., M. Baranowska, *Wyobraźnia surrealna*, w: tejże, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 159.

wpisuje się w ukazanie wnętrza snu. Siega głębiej w swych kreacjach niż prezentowane było to w lirykach wcześniejszych. Powróćmy zatem jeszcze raz do pytania, dlaczego ukazane w warstwie języka przejście do snienia, do jego najgłębszego wymiaru nie ma przełożenia na konstrukcję liryków?

Pisarka podejmuje kolejny krok w formie przestrzennego ukazywania snienia. Ujęcie wnętrza snu prowadzi do zbadania tego, co znajduje się w głębi. Formułę, która wyrażała dystans wobec snienia, zastępuje odpowiednio skonstruowany, metaforyczny opis wejścia w sen. Nie ma już prostych zdań typu „śniło się”, „zapadł w sen”, mających na celu jedynie zrelacjonowanie tego, co się dzieje. Sen bowiem rozumiany jako snienie ma już skryształizowaną formę. Nie jest informacją, którą należy przekazać. Śniący podmiot zdaje sobie sprawę z jego materialności, gdyż sam świadomy jest swojego udziału w kreacji marzenia sennego. Przeżycia i emocje świadomie przekłada w obraz poetycki snu. Świadomie czyni eteryczne zjawisko materialnym.

*Można i tak: poddać się
złożyć nadzieję pod kamieniem snu
Wyrzec się śmiechu
radości świtania
rozmowy z nieznanym
Można i tak Ale czy wolno
skoro po raz drugi
otrzymało się życie?*⁴²⁰

Metaforyczny obraz kamienia snu wyraża substancjalny odbiór świata. Dla zrozumienia przestrzennej prezentacji snienia, a tym samym odpowiedzi na pytanie o obecność sennej konstrukcji liryków, nie jest istotna wartość, jaką mu się przypisuje. Pominąć należy odbiór owego metaforycznego określenia jako procesu, który usypia nadzieję, wprowadza marazm w życie. Należy natomiast spojrzeć na sposób, w jaki ukazane zostają w utworze przeżycia, emocje, myśli. Poeta, by je wyrazić, posługuje się określeniem „kamień snu”. Nie oddaje jednak swej świadomości we władanie rzeczy, lecz warstwę przeżyć kształtuje w oparciu o ich byt. Rzecz nie stanowi także samodzielnej istoty. Kontakt z nią oparty jest na budowaniu wyobrażenia świata uczuć.

⁴²⁰ L. Marjańska, *** [*Można i tak: poddać się*], w: *tejże, Otwieram sen*, Warszawa 2002, s. 44.

Pisarka wydobywa z niej te cechy, które pozwalają uchwycić rodzaj pustki, jaka dominuje w sytuacji załamania, swoistego poddania się w walce z losem. Kreowanie poetyckiego obrazu w oparciu o żywioł materii pozwala w pełni wyrazić kondycję ludzkiego bytu. Stanisław Jasionowicz ukazuje iż:

*(...) skupienie się na istocie doświadczenia rzeczy, to – niezależnie od indywidualnych uwikłań, jakim podlega wyobraźnia dwudziestowiecznych poetów – kolejna próba właściwej człowiekowi potrzeby negacji śmierci i upływu czasu.*⁴²¹

Kwestię tę potwierdza tematyka wiersza wyrażająca pytania o istotę odbioru życia w pełni mimo krótkości czasu, jaki pozostaje człowiekowi. Dla ujęcia snu nie jednak owa treść jest ważna a forma, w jakiej została przekazana. Świadomość i jej trudna relacja z bytem przenosi się do substancjalnego świata wyobraźni onirycznej.

Podkreślmy jeszcze raz to świadomość poprzez substancjalny świat snu wyraża swój byt. Sytuacja liryczna utworów nie zakłada więc braku obecności podmiotu. Wręcz przeciwnie w przestrzeni śnienia pisarka sytuuje podmiot o aspiracjach twórczych. Podmiot dysponujący wiedzą na temat aktu zatopienia się w sen i tego, czego się w nim spodziewać. Zatem początkowy odbiór sennych obrazów morza i szczeliny, jako wyobrażeń z najgłębszej nocy, w których to podmiot traci swoje „ja”, jest założeniem przedwczesnym. Oczywiście mamy tu do czynienia z kreacją głębokich pokładów śnienia, ale przy założeniu, iż stanowią one marzenie „ja” onirycznego obecnego we śnie w czasie jego trwania. Sen nie jest więc stanem, w którym brak obecności, który pojawia się w sposób zaskakujący i pozbawiony praw logiki.

Podsumujmy zatem perspektywę, z której poznajemy sen. Nie jest on już biernym komponentem tego, co składa się na obraz wspomnień jednostki ludzkiej w utworach z lat dziewięćdziesiątych. Wejście do jego wnętrza, poznanie go nie opiera się także na przytoczeniu pewnej opowieści w formie sennej historii, anegdoty. Poetka natomiast bardzo wyraźnie akcentuje udział we śnie. Obecność słowa sen nie jest również przypadkowym elementem w lirykach, co miało za zadanie wywołać określony nastrój.

⁴²¹ S. Jasionowicz, *Współczesny podmiot poetycki i doświadczenie zatury, w: tegoż, Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009, s. 156-157.

Ludmiła Marjańska konsekwentnie w swej twórczości nie ukazuje obrazów, w których sen służyłby funkcji budowania wyłącznie określonej atmosfery. Potwierdza to między innymi ucieczka przed formą przymiotnikową „senny”. Prezentowane jest natomiast wnętrze snu. Sprawia on wrażenie materialnego bytu, którego zgłębienie staje się równoznaczne z poznaniem siebie. Dlaczego? „Ja” oniryczne jest podmiotem snu w chwili jego trwania. Zatraca się w jego przestrzeni i tym samym dąży do odizolowania się od świata zewnętrznego. Jest to pierwszy krok na drodze prowadzącej ku obrazowaniu wątpliwości i przeżyć przez sen w formie materialnej. Wejście w niego stanowi wówczas rodzaj wejścia w siebie.

Ponadto nie jest także celem poetyckiej sztuki stworzyć utwór przypominający logikę snu. Pisarka nie porzuca podmiotu w kreowanym śnie. Marzenie senne rozpraszałoby byt na widma bytów, niebędących już nawet cieniem śniącego podmiotu⁴²². Tego Ludmiła Marjańska nie czyni, co potwierdza, iż nie jest jej celem odtworzenie konstrukcji śnienia wraz z tym, co składa się na jego strukturę oraz przebieg samego procesu, a zatem i jednoznacznego zanegowania jednolitego bytu onirycznego podmiotu. Kreacja poety, który w marzeniu sennym zgłębia istotę sennej świadomości, nie tworzy iluzji śnienia, gdyż śnienie niezależne byłoby od „ja” onirycznego znajdującego się w nim. Co więcej owo „ja” całkowicie pozbawione byłoby świadomości. Przeczy temu sytuacja podmiotu snu. Przeżywana przezeń samotność przynosi ulgę i pozwala poznać samego siebie. Sen natomiast pozbawiony świadomości kreującego go marzyciela przeciążony byłby źle przeżyтыми za dnia namiętnościami, jak podkreśla Gaston Bachelard. W marzeniu sennym, rozgrywającym się poza światem poezji, samotność jest zawsze wroga⁴²³. Dlatego też brak u pisarki próby ukazania w słowach poezji konstrukcji śnienia, bowiem śnienie to stanowi tworzywo marzenia, kreowanego przez oniryczny podmiot. Zakotwicza on zarazem w tym marzeniu-śnie swój wewnętrzny stan, w zamian otrzymując samotność pełną spokoju, a nie grozy jak działoby się to, w imitującym realia prawdziwego snu, pisarstwie.

Zatem podążanie ku głębi śnienia w twórczości pisarki podkreśla jednocześnie oniryczny światopogląd, ku któremu się skłania. Począwszy od tomu *Zmrożone światło* sen powoli zyskuje coraz większą przestrzeń poetyckiego panowania. Pewne okresy w świetle analizy statystycznej zdradzają zaledwie jego zadowolenie, inne stanowią

⁴²² Zob., G. Bachelard, „*Cogito*” marzyciela, w: tegoż, *Poetyka marzenia...*, s. 167.

⁴²³ Zob., G. Bachelard, *Wprowadzenie*, w: tegoż, *Poetyka marzenia...*, s. 23.

już wyraźny sygnał zwycięstwa nad obszarem artystycznej kreacji pisarki. Traktując tomy *Zmrożone światło* i *Otwieram sen*, jako pewne ramy realizacji onirycznego doświadczenia, można przejrzysto ujrzeć drogę sennego motywu w twórczości Ludmiły Marjańskiej, od jedynie kilkukrotnego wyartykułowania snu w tomie z lat dziewięćdziesiątych po ponad dwudziestokrotne zaznaczenie jego obecności w różnorodnych wariantach gramatycznych w zbiorze wydanym rok przed śmiercią poetki. Ponadto liryki ze *Zmrożonego światła*, w których sen miał swój udział, objęły zaledwie około 8% wszystkich utworów. Wzrost owego wskaźnika do około 24% w tomie *Otwieram sen* przy tej samej ilości liryków w obu zbiorach uświadamia rozwój i znaczenie onirycznego światopoglądu w twórczości Ludmiły Marjańskiej. Światopoglądu, w którym to sen między innymi odzwierciedla charakter marzenia onirycznego podmiotu. Odzwierciedla przestrzeń, za pomocą której ów podmiot, odpowiedzialny za akt kreacji, przekazuje swoje myśli, przeżycia w formie materialnej substancji snu.

Rozdział XIV: Śladem zapisu dzieła

Ostatni zbiór utworów Ludmiły Marjańskiej został wydany w Warszawie w roku 2004. Słowa *Otwieram sen*, widniejące na jego okładce, ponownie ukazują się oczom czytelnika po przewróceniu kilku kolejnych kart i dotarciu do strony, gdzie znajduje się liryk rozpoczynający tom. Jego pierwszy wers brzmi właśnie *Otwieram sen*. Wiersz nie posiada tytułu, poprzedzony został jednak mottem zaczerpniętym z fraszki Jana Kochanowskiego *Do snu*.

*Śnie, który uczysz umierać człowieka
I okazujesz smak przyszłego wieku*⁴²⁴

Owe znamienne zdania zdradzają możliwości, które skrywa sen. Uczynione przez pisarkę mottem liryku, potęgują ciekawość wobec wykreowanego przez nią momentu przekraczania bram snu i tego, co się za nimi kryje, a także tego, czego doświadczy ten, kto owe bramy przekroczy. Wybór owego motta nie jest kwestią przypadku a świadomym podążaniem za twórczą inspiracją zrodzoną już wiele lat wcześniej. Tajemnice sfery snu nie budzą u poetki jedynie momentalnego, jednostkowego zaciekawienia. Są natomiast inspiracją, która towarzyszy jej od początków twórczości, czasem mniej oczywistą, zaledwie sugerującą swe istnienie, innym razem bardziej wyrazistą i otwartą.

Nawiązanie do słów fraszki Jana z Czarnolasu stanowi powrót do dzieła, które w przeszłości intrygowało już autorkę *Zmrożonego Światła*. Ludmiła Marjańska przez wiele lat związana była z Polskim Radiem. Od 1957 roku pracowała w dziale literackim Polskiego Radia jako redaktor audycji poetyckich. W latach 1965-1969 była kierownikiem redakcji satyry i poezji Programu III Polskiego Radia, a następnie do roku 1979 starszym redaktorem audycji poetyckich tegoż Programu⁴²⁵. Zatem w jej twórczym dorobku prócz tomów poezji, dzieł prozatorskich i przekładowych odnaleźć można również liczne słuchowiska radiowe. Jednym z nich, szczególnym i wyjątkowym wobec rozważanych wcześniej onirycznych treści, jest audycja o charakterze poetyckim zatytułowana *Podróż sentymentalna*. Na jej maszynopisie

⁴²⁴ J. Kochanowski, *Do snu*, w: tegoż, Jan Kochanowski. *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 2004, s. 69-70.

⁴²⁵ Zob., K. Batora, *Marjańska Ludmiła*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, pod red. J. Czachowska, A. Szalagan, t. 5, Warszawa 1997, s. 300.

skreślony został długopisem tytuł *Ludmiły Marjańskiej – sentymalna podróż we śnie*. Poetka jest bowiem zarazem autorką samej audycji, jak i wierszy w niej wykorzystanych. Zapisana w prawym górnym rogu data emisji wskazuje na 1 stycznia 1991 roku. Audycję otwiera właśnie owa fraszka Jana Kochanowskiego *Do snu*. Po niej następuje krótki tekst prozatorski, w którym pisarka próbuje zgłębić najistotniejsze dla niej prawdy płynące ze słów mistrza z Czarnolasu.

*Pamiętamy zazwyczaj tylko pierwszy wers tej fraszki Jana Kochanowskiego: „Śnie, który uczysz umierać człowieka...” Tak, według poety, sen jest lekcją umierania, zresztą lekcją optymistyczną, bo spać lubimy, a więc i perspektywa snu wiecznego – kto wie, może także urozmaiconego miłymi sennymi marzeniami – nie powinna nas przerażać. Ale Kochanowski podkreśla tu jeszcze inną wartość snu: jest on nie tylko próbą przed ostatecznym zejściem ze sceny tego świata, to także wspaniała możliwość wyswobodzenia ducha z więzów ciała. Jakaż to pokrętna propozycja: „A dusza sobie niech pobuja mało!”. Niech zrzuci pęta rozumu, nakazy przyzwoitości, ziemskie ograniczenia, niech wędruje przez krainy nigdy niewidziane, spotyka ludzi nieznanych i dawno zmarłych, niech śni o miłości.*⁴²⁶

W podsumowaniu owego tekstu poetka daje również wyraz własnych odczuć wobec gestu śnienia, tym samym zdradzając twórcze aspekty, jakie przed nią otwiera oraz te sfery bytu, do których pozwala jej dotrzeć w poetyckiej kreacji.

*„We śnie przecież wszystko jest możliwe, wędrówka w czasie i przestrzeni, wyświechtanie obrazów istniejących w podświadomości, projekcja marzeń zapomnianych i skrytych głęboko.*⁴²⁷

Utwory Ludmiły Marjańskiej wykorzystane w omawianej audycji pochodzą z jej tomików *Gorąca gwiazda*, *Rzeki*, *Druga podróż* oraz *Blizna*. Zatem zbiorów ukazujących się w latach 1965-1986. Gestem zamykającym całość radiowego słuchowiska jest powrót do słów pierwszego wersu fraszki mistrza z Czarnolasu.

⁴²⁶ Zob., il. 1a.

L. Marjańska, maszynopis audycji radiowej *Ludmiły Marjańskiej – sentymalna podróż we śnie*, Tekst audycji zapisany na maszynie, dodatkowe uwagi skreślone długopisem. Data w prawym górnym rogu: 1 stycznia 1991.

⁴²⁷ Zob., il. 1b.

Zostaje on wyrażony w sposób nader sugestywny, jako że skreślone pod nim zalecenie sposobu przekazu brzmi: „kilka razy powtórzyć te słowa na pogłosie aż do wyciszenia”. Wydaje się, iż owo senne echo przetrwało w pamięci pisarki, by u kresu jej poetyckiej drogi stać się mottem ostatniego zbioru wierszy, a zarazem słowami, o których należy pamiętać, podczas zagłębiania się w kolejne utwory tomu z roku 2004.

Zatem z jednej strony, poprzez ową myśl o potencjale, jaki skrywa śnienie, poznać można twórczość liryczną. Z drugiej jednak droga do możliwości, które roztacza gest snu wiedzie właśnie poprzez narzędzie sztuki poetyckiej. Droga tą podąża Ludmiła Marjańska, kreśląc między innymi słowa wiersza zatytułowanego *Klangor*. Utworu, który ukazał się w roku 1992 w tomie *Zmrożone światło*. Jego wersy autorka Żywicy kreśli drobnym pismem na niewielkiej kartce z notesu. Na tej czystej kartce papieru pozbawionej jakichkolwiek linii, kiedyś zapewne białej, obecnie pożółkłej przez lata, wyraźnie odcina się tekst złożony niebieskim długopisem. Widnieje pod nim data w lewym dolnym rogu 8 kwietnia 1987 roku. Tekst drobny i raczej delikatny w sposobie zapisania wydaje się przeczyć medium, którym jest tusz długopisu, pozwalający mianowicie na odcisnięcie, pozostawienie wyrazistego i konkretnego śladu na papierze. Kolejne litery mimo to nie znaczą nawet wypukłości na odwrocie kartki, co wydawałoby się naturalnym następstwem pisma na cienkiej powierzchni. Właśnie owa substancja oraz sposób postępowania z nią realizują marzenia o śnie. Oniryczne słowa i obrazy, które się w nich kryją utrwala materia tak bardzo wrośnięta w zwyczajną codzienność. Gaston Bachelard, analizując album *Marzenia tuszu* Jose Cortiego, podkreśla iż, substancja, która ma zdolność barwienia tekstu, w tym przypadku chodzi o tusz, przez swą moc bycia kolorem, jeśli znajdzie tego, kto chce nią marzyć może stworzyć świat⁴²⁸. Wydaje się więc, wobec powyższych treści, że dla charakteru kreacji pisarki bardziej odpowiedni byłby grafit ołówka, miękki a zarazem ulotny. Pozostawiający zapis jako ślad myśli, który w każdej chwili można zetrzeć. Jednak Ludmiła Marjańska twórczego aktu dokonuje za pośrednictwem medium, jakim jest niebieski tusz długopisu. Czy zwycięża tu chęć utrwalenia nieuchwytnego snu, zatrzymania i przyjrzenia się z bliska eterycznemu zjawisku? Ołówek można zetrzeć, atrament wywabić, długopis pozostaje, dając świadectwo ulotnych wrażeń, momentalnych wzruszeń, niczym gest rozpoczynający wiersz *Klangor*. Gest, co

⁴²⁸ Zob., G. Bachelard, *Marzenie materii*. „Literatura na świecie” 1982, nr 3-4 (128-129), s. 71.

ciekawe niepojawiający się już w wersji utworu zamieszczonej w zbiorze wydanym w 1992 roku.

Spróbujmy zatem zgłębić myśli poetki, jej twórczość w akcie powstawania, zanim przybierze swą ostateczną formę, utrwaloną drukiem. Tym samym odpowiedzieć będzie można na pytanie, jakie procesy odpowiedzialne były za kreację snu a poprzez to zwrócić uwagę na aspekty wyrazu onirycznych treści, które zmieniały się, by dać jak najpełniejszy jej obraz. Dążeniem stanie się więc odkrycie i zgłębienie sennych aspektów twórczości, które kryją w sobie kolejne etapy powstawania utworów nim zamknięte zostaną w swym finalnym, zastygłym w druku kształcie oraz te świadectwa onirycznej poezji, które nie opuściły jeszcze przestrzeni rękopisu.

*Ach tak, już wiosna prawie-
przyleciały żurawie!*

*Może niebo tym ptasim kluczem
otwierać się nauczę,
może podniebny klangor
przebiję to, co za mgłą,
i zobaczymy z bliska
zielone, ciche pastwiska?
Jeszcze chwila – i tylko zasnąć,
a otworzy się przed nami jasność,
gdzie brodzą w niebieskiej trawie
uciszone białe żurawie.⁴²⁹*

Inicjalny wers w ostatecznym kształcie traci element wykrzyknienia „ach tak”, ów element spontaniczności, zaskoczenia przejawami wiosennej przyrody. Przeradza się w twierdzenie wypowiedziane z pełną oczywistością. Być może ten lekki, swobodny ton, w który uderzyły pierwsze słowa liryku, okazał się dla poetki mniej odpowiedni w finalnej postaci wiersza, w której inspiracja płynąca od natury zatrzymuje się na głębszej myśli. Sen jest tu bowiem wyrazem kreacji skupionej na określonej sferze. Pośrednio przywołuje ją gest operowania barwą. Wiersz ów powstał w okresie

⁴²⁹ Zob., il. 2.

L. Marjańska, rękopis utworu *Klangor*. Utwór zapisany długopisem. Pod tekstem widnieje data: 8 kwietnia 87.

twórczym, gdy młodopolskie inspiracje były u Ludmiły Marjańskiej najbardziej wyraziste. Stąd przypisanie trawom koloru niebieskiego kieruje ku walorom mistycznym przyporządkowanym mu w poezji modernizmu. Barwa ta otwierała wówczas obszar kontemplacji, a także wprowadzała stan duchowości⁴³⁰. Ostatecznie jednak owa jakość wizualna zostaje usunięta, przy czym skondensowane w niej znaczenia wkraczają w charakterystykę obrazu pastwisk. Rozpatrywane cechy zostają przedstawione bardziej wyraziście. Pisarka bowiem zamyka je w wyobrażeniu tego, co pozaziemskie. Tym samym jednak usunięta zostaje, przypisana wcześniej pastwiskom, cichość. Pozostaje jedynie jej powtórzenie w wersji ostatnim, tym razem skierowane nie do samego krajobrazu a postaci w nim usytuowanych. Konwencjonalne przedstawienie treści sennych, w ramach nawiązań do stylistyki modernizmu, potwierdza wyraziste dążenie ku emanacji ciszy widoczne w pierwotnym, podwójnym zaakcentowaniu przedstawień słuchowych. Przypomnijmy, że Marian Stala szczegółowo podkreślał współistnienie tego, co senne z odbiorem naznaczonym ciszą. Wyczulenie pisarki na dźwiękowy aspekt poetyckiej wizji snu akcentuje podjęta zmiana, w której aspektem bytu przestaje być jego cecha czysto wzrokowa, a staje się epitet, który prócz konkretnej jakości wyglądu wpływa także na związane z owym bytem czynności. Charakterystyka traw jako niekoszonych rodzi myśl o dźwiękowym wyobrażeniu ruchu, który powstawać musi, gdy we wspomnianej trawie się brodzi. Ponadto wpływa także na utrudnienie samego poruszania się, mianowicie jego spowolnienie, tym samym potęguje senne zorientowanie przedstawionych kreacji ptaków. W tym miejscu dochodzi również do potwierdzenia, wielokrotnie podkreślanego w twórczości z lat dziewięćdziesiątych, budowania wrażeń eufonicznych w oparciu o bliskie usytuowanie głosek „s”, „sz”, „ś”, „ć”. „Niekoszony” idealnie współgra z występującym w kolejnym wersie uciszeniem, realizując walor tonów stłumionych, szmeru bądź szelestu.

Autorka *Zmrożonego światła* wydaje się świadomie dążyć w owych latach do kreowania sennych pejzaży epitetem, nie tylko utożsamianym z określoną barwą, ale przede wszystkim wprowadzającym harmonijne odzwierciedlenie procesów zmian, jakie odrealniają przestrzeń, której dominantę stanowi sen. Zjawisko to szczególnie wyraźnie odzwierciedlają liryki ukazujące jesienne pejzaże.

⁴³⁰ Zob., J. Bajda, *Efekty malarzkie w poezji*, w: *też, Poeci-to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 187.

*Nie zgrabiaj tych liści brązowych i żółtych,
rozsypanych jak blaszki brązolet.
Niech świecą jeszcze, odbijają
gasnący blask.
Ich szelest jest szeptem strumieni,
sykiem odlatujących gęsi
brzęczeniem ula.
Niech ta złota ściółka otula
kościstą nagość
staruszek ziemi⁴³¹*

W powyższym utworze, zatytułowanym *Październik*, w wyżej przytoczonym kształcie maszynopisu chęć wskazania konkretnych barw ostatecznie przewycięża dążenie ku zbudowaniu wizji podkreślającej procesualny charakter złożonych w liryku treści. Ponadto rezygnacja z operowania nazwą koloru taką, jak: „brąz”, „żółć”, „złoto” pozwoliła finalnie na wykreowanie krajobrazu o wiele pełniej oddającego nastrój jesiennej aury. Ukazanie liści, które opadły już z drzew bez posługiwania się barwną charakterystyką, a także śniedzi przypisanej ściółce, w wersji zamieszczonej drukiem z roku 1992, akcentuje przemijalność, swoiste dążenie do kresu. Współgra z nim powolne dogasanie blasku inicjujące obraz zanikającej kolorystyki i doznanie usypiania. Należy również wspomnieć, że w rozpatrywanym wierszu także nie obca dla onirycznej aury jest gra brzmieniową wizją krajobrazu. Podobnie jak miało to miejsce w utworze poprzednim. Jej świadomą kreację potwierdza wybór imiesłowu „śniedziejąca” w miejsce złotej barwy ściółki. Wydaje się zatem, iż przyroda współgra z aktem zasypiania. Jej wizualno-eufoniczna kreacja przybliży nadejście snu.

Można więc postawić pytanie, czy gdyby barwa i dźwięk nie odpowiadały za wizualizację snu, mogłoby zrealizować ją konkretne działanie natury? Odpowiedź jest twierdząca. Tak czyni Ludmiła Marjańska w liryku *Noli me tangere* ukazującym kwiat śpioszka, któremu dana jest ludzka możliwość snienia. Owa personifikacja ma jednak jeszcze pełniejszy wyraz w jednym z początkowych szkiców owego utworu.

⁴³¹Zob., il. 3.

L. Marjańska, maszynopis utworu *Październik*. Poprawki na tekście naniesione długopisem. Pod tekstem widnieje data i miejsce: Konstancin październik 1990.

*Wystarczy dotknąć, a zwija się, niknie,
upodabnia do tła.
Kamuflaż czy strach?
Żółty kwiat śpioszka zamyka przed nocą
swoje wnętrze, stula płatki
jak człowiek powieki.
Czy też śni o tym, czego mu nie wolno?
Czy we śnie znów się otwiera na słońce?
Czy też odbywa wędrówkę mozolną
ku szczytom kwietnych ambicji -
Może jest różą albo słonecznikiem?
Czy przebudzenie boli śpioszka, kiedy
przeciąga płatki pytając błękitny
oset, która godzina, i zarazem stwierdza,
że nadal mieszka wśród bylin i lątek,
że nie zmienił postaci
śnieć tak dotykalnie,
że dotąd czuje ciernie na łodydze.
Dzień jest dla prawdy,
a noc dla przywidzeń.⁴³²*

Pisarka w sposób bardzo sugestywny przedstawia sam akt snu, jako czynności nie tylko śnienia, lecz i spania. W wersji, która zamieszczona została w zbiorze wierszy jedynie śnienie staje się udziałem rośliny. Pierwotnie poetka daje wyraz podobieństwu między człowiekiem, który zamyka oczy zasypiając, a kwiatem stulającym płatki, w tym samym geście. Również przebudzenie z sennego odrętwienia przedstawia w formie wyobrażenia rośliny przeciągającej swe płatki bądź listki na wzór działań człowieka. Owa wizja wyraźnie zdradza zawarte w wierszu dążenie do weryfikacji realności świata w geście dotyku. Namacalność rzeczywistości potwierdza jej byt, a konkretne gesty własne jej doświadczanie. Już inicjalny wers utworu zwraca uwagę na akt dotyku.

⁴³² Zob., il. 4.

L. Marjańska, maszynopis utworu *Noli me tangere*. Poprawki na tekście naniesione długopisem. Pod tekstem widnieje data i miejsce: Konstancin 11 listopad 1991.

Zatem sen rozumiany jako spanie poetka klasyfikuje jako czynność realną, stojącą w opozycji do śnienia, w którym to odczucia ciała pozostają jedynie złudą. Finalnie uwypukla jedynie gest snu-śnienia, podkreślając jego nierealność, a tym samym poruszając semantykę snu zogniskowaną wokół tego, co odczuwane jako oszustwo, ułudą, marność⁴³³. Odbiór snu poprzez pryzmat owego znaczenia odnaleźć można w kilku początkowych szkicach liryków zamieszczonych później w tomie *Zmrożone światło*. Wydaje się jednak, iż ostatecznie pisarka oddala się od tego typu ujęcia.

W liryku *Krajobraz sandomierski* opublikowanym w roku 1992 Ludmiła Marjańska kreśli panoramę tytułowego miasteczka. Zobrazowany pejzaż sytuuje na dwóch biegunach. Z jednej strony przedstawia świat unikalnej natury, mineralno-roślinny opis przesycony zapachem przyrody. Z drugiej świat stworzony ręką człowieka, wieże kościołów, baszty zamków, domy. Przestrzeń ta nie zaburza całokształtu krajobrazowej kompozycji, jako że jej przedstawienie podlega prawom architektury przyrody. Określone w utworze jako zielnik i atlas, dwa elementy panoramy przecina ziemia, harmonijnie współgrając zarówno z bytem przyrody, jak i dziełem rąk ludzkich. Czy można więc odnaleźć w owym utworze pierwiastek snu? Przyroda nie poddaje się sennej aurze, zauważyć można raczej jej bujny rozkwit.

Zatem, czy w kreacji miasteczka zamknięty został gest oniryczności? Mogłoby wyznaczać go wertykalne ujęcie obrazujące świat od punktów najwyższych ku temu, co usytuowane najniżej. Ową kreację cechuje ponadto zewnętrżność. Wzrok nie sięga do wnętrza budynków. Tym, co w owym widoku miasteczka wydaje się być najbliższe senności, jest przeniesienie nań cech przyrody. Początkowo przez szukanie porównań w kształcie, kolorze fasad budynków aż do finalnego utożsamienia obrazu domostw z wyobrażeniem formy grzybów. Tym samym jest to rodzaj poetyckiego zabiegu odrealniającego przestrzeń życia człowieka, wyzwalanie efektu nierzeczywistości, który potwierdza ostaną niepublikowaną strofą wiersza.

Ten krajobraz

oprawiony w ramy rzeczywistości

⁴³³ Zob., W. Kopaliński, *Sen i sny*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 370.

*kolorową abstrakcją
śni się kustoszowi muzeum.*⁴³⁴

Zatem jest to krajobraz powołany do życia gestem snu. Stąd pierwiastek nierealności w kreowanej panoramie. Sen w zetknięciu z rzeczywistością stawia ją pod znakiem abstrakcji, złudnej gry, w której realność zepchnięta zostaje na margines, będąc zaledwie ramą onirycznego centrum. Zatem sen dla pisarki mieści się również w kręgu tego, co iluzoryczne i nietrwale, tego, co może być zaledwie złudnym marzeniem, stojącym po przeciwnej stronie namacalnej codzienności. By potwierdzić realizację owej semantyki, przypisywanej śnieniu w twórczości Ludmiły Marjańskiej, należy spojrzeć na rękopis fragmentu utworu *Czarny kamień* oraz wiersza *Osiemdziesięcioletnia pani w wolterowskim fotelu*.

*Miłości moja – i ty się rozpadłaś
jak atom niegdyś niepodzielny,
częstka wszechświata rozbita i zdolna
rozbić świat, unicestwić
to wszystko, co było
snem ludzkości.*⁴³⁵

*Rozgościć się w tym życiu
rozsiąść się wygodnie
jak w wolterowskim fotelu
/Oparcie jest ważne./
To nie krótka wizyta:
pobyt może potrwać:
nawet i sto lat.
/Każdy w skrytości bywa optymistą./*

⁴³⁴ Zob., il. 5.

L. Marjańska, maszynopis utworu *Krajobraz sandomierski*. Poprawki na tekście naniesione długopisem. Pod tekstem widnieje data: maj 89.

⁴³⁵ Zob., il. 6.

L. Marjańska, rękopis utworu *Czarny kamień*. Utwór zapisany długopisem. Pod tekstem widnieje data: 9. X. 87. W prawym górnym rogu pierwotny tytuł utworu, *Rozpad*.

*A więc odkurzać pamięć,
lecz wymiatać z kątów
uschnięte muchy w pajęczynie wspomnień.
Liczyć i ćwiczyć rachunkami umysł,
żeby nie zasnął.*⁴³⁶

Oba utwory pozbawione zostały w swej ostatecznej formie sennych treści. W pierwszym z nich sen, określony mianem snu ludzkości, skłania ku myśli o marzeniu, o czymś do czego się dąży, co jednak jest nieosiągalne. W takim ujęciu owa oniryczna treść nie stanowiłaby oporu wobec procesu rozpadu. Przeciwnie byłby on dla niej czymś naturalnym. Sny-marzenia asocjacyjnie łączą się z tym, co płonne, nietrwałe. Postawione na przeciw idei świata nie wydają się wobec niej równorzędne, tym samym umniejszają działanie siły miłości, która jest motywem organizującym utwór. W kolejnym liryku użyta zostaje forma czasownika będąca wyrazem przestrogi bądź obawy „żeby nie zasnął”. Pisarka formułuje więc receptę, której przestrzeganie nie pozwoli do tego dopuścić. Receptę, która okazuje się przepisem na świadomy i aktywny udział w życiu. Sen zdradza zatem negatywne nacechowanie. Wobec codzienności stanowiłby rodzaj wycofania się z bytu. Stan odbierający jednostce ludzkiej udział w realnym życiu. Sen jest zaledwie jego namiastką. W finalnym kształcie liryk zostaje pozbawiony rozważanego, onirycznego wersu. Przestroga przed zagłębianiem się w akt snu sprawia wrażenie nieprzystającej do treści złożonych w tomiku *Zmrożone światło*.

Poetka bowiem w wielu lirykach zachęca do podjęcia wędrówki w stronę snu, rysuje wówczas wyraźny drogowskaz. Przestrzeń snu jest dla niej przestrzenią wyjątkową, szczególną. Oniryczne motywy nie tylko wypełniają jej wiersze, tworzą szczególną aurę bądź wprost pozwalają przekroczyć swe bramy. Okazują się również wpisane być w akt samej kreacji. Przeglądając przygotowany dla redakcji *Czytelnik* zbiór wierszy *Żywica*, uwagę szczególnie zwracają niektóre z dat położonych pod utworami: noc 12/13 lipca 1998, 8/9 III 99 noc godz. 1.

Czekamy na sen, i sen nadchodzi; między nim a nami istnieje coś na kształt paktu; traktatu bez tajnych klauzul, i jasne jest, że dzięki tej umowie sen przestaje być

⁴³⁶ Zob., il. 7.

L. Marjańska, maszynopis utworu *Osiemdziesięcioletnia pani w wolterowskim fotelu*. Poprawki na tekście naniesione długopisem.

*niebezpieczną i zachwycającą potęgą; oblaskawiony, przeobraża się w instrument skutecznego działania (...) Sen to prosta czynność, otwierająca przed nami kolejny dzień (...). Jedynie głęboko śpiąc jesteśmy w stanie wymknąć się temu, co tkwi w głębi snu. Gdzie tu noc? Nie ma już nocy.*⁴³⁷

W miejscu aktu snu postawiony zostaje akt twórczy. Wiersz staje się dziełem czasu, w którym zwyczajowo powinno panować śnienie. Czy przywraca on nocy obecność? Raczej należy zaprzeczyć. Nie wypełnia jej bowiem sen a gest kreacji. Kreacji czasu śnienia. Czasu nocy, w którym ów moment twórczy pozostawia swój ślad w treści zebranych w omawianym tomie liryków, sen zyskuje bowiem nad wyraz substancjalny charakter. Tą sugestywność, namacalność wydaje się nabierać właśnie dzięki chwili swego powstania. Zatem chwili, gdy powinien trwać w realnej przestrzeni poza słowem. Być może owo dążenie ku onirycznym lirykom prezentującym rozważany motyw w odczuciu dotykanej materii tłumaczy porzucenie wersów o śnie iluzji, śnie złudzeniu z lat dziewięćdziesiątych. Ponadto ową materialność a zarazem realność snu w sposób nader wyrazisty odzwierciedlają liryki z lat 2002-2003. Zawarte w nich treści nie tylko potwierdzają rezygnację z motywu snu-iluzji, ile jego realność, rzeczywistość stawiają wyżej niż tę określającą przestrzeń jawy.

*Sen był zawsze lepszy od jawy
piękniejszy, bardziej prawdziwy
nie było ścian murów drutów
We śnie życie nabierało smaku
migdałów moreli mango
(...)*⁴³⁸

Fragment powyższego utworu pochodzi z niepublikowanego dotąd rękopisu. Pierwsze słowa eksponują rozważaną tendencję twórczą. W wielu kulturach świat śnienia deklaruje realność w takim samym stopniu jak świat, w którym istniejemy po

⁴³⁷ M. Blanchot, *Sen, noc*. „Literatura na świecie” 1996, nr 10 (303), s. 44.

⁴³⁸ Zob., il. 8.

L. Marjańska, rękopis utworu *** [*Sen był zawsze lepszy od jawy*] znajdujący się w zeszycie formatu A4. Na okładce zeszytu widnieją daty 2001-2002.

przebudzeniu. Pytanie brzmi, który z nich jest bardziej prawdziwy⁴³⁹? Autorka *Żywicy* znalazła odpowiedź u kresu swej twórczości poetyckiej. To, co dotąd stanowiło przyczynę rozterek, niepokojów rozgrywających się w przestrzeni „pomiędzy” teraz zostało sformułowane wprost. „Dziwność świata i pragnienie snu niepoważnej ucieczki w noc”, tak pisała Ludmiła Marjańska w zbiorze *Prześwit*, by po latach przyznać śnieniu rangę rzeczywistości niepodlegającej deprecjacji. Do tej pory sen określał zmysł słuchu i wzroku. Teraz nawet zmysł smaku odkrywa jego konkretność. Namacalność śnienia rysuje się zatem w formie holistycznej wizji ludzkiego doświadczenia. Wyobrażenie onirycznego trwania wzmacnia przywołanie tropikalnych dóbr natury. Ponadto sen jawi się jako obszar wolny od jakichkolwiek przeszkód bądź granic. Co zatem stanowi jego kres?

*Przestrzeń uchwycona wyobraźnią nie jest przestrzenią obojętną, pozostawioną miarom i rozwadze geometry. Przeżywamy ją nie w jej rzeczywistości, ale z całą stronniczością wyobraźni. Niemal zawsze przyciąga. Skupia istnienie wewnątrz opiekuńczych granic.*⁴⁴⁰

Przeżycie wykreowanego obszaru to zatem przeżycie emocjonalne. Doświadczenie ciepła, bezpieczeństwa w przestrzeni, dla której stanowią one zarazem determinantę jej istnienia. Okazuje się bowiem że owa realność snu mieści się w sile wyobraźni. Pragnieniu, poruszającym ją do działania.

*Ciepło snu bliskość
w sennym przywidzeniu
ciepło szczęśliwej chwili
zanurzonej we śnie
i oddalenie jawy
ze śmiertelną obawą
by się nie zbudzić
za wcześniej*⁴⁴¹

⁴³⁹ Zob., W. H. Kracke, *Cultural aspect of dreaming* [online]. International Institute for Dream Research [dostęp: 2013-01-18]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.dreamresearch.ca/pdf/cultural.pdf>.

⁴⁴⁰ G. Bachelard, *Wstęp do „Poetyki przestrzeni”*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, pod red. H. Markiewicza, t. 2, Kraków 1972, s. 386.

⁴⁴¹ Zob., il. 9.

W swych ostatnich utworach pisarka coraz częściej sen i śnienie czyni podstawowym tematem wierszy. Istotnym wątkiem pozostaje nadal rozróżnienie na jawę i sen, akt zasypiania i przebudzenia. Ich odzwierciedlenie ulega jednak pewnym zmianom. Charakterystyka przestrzeni sennej i przestrzeni przebudzenia traci swą zasadność. Owo przebudzenie zmienia się bowiem z wizji realnego aktu na obraz myśli. Myśli pełnej niepokoju, a jednocześnie nieopuszczającej sfery snu.

Natomiast samo zapadanie w sen rozpoczyna formuła prośby o jego nadejście. Poetycki przekaz odznacza się prostotą i oczywistością wyrażonych w nim pragnień. Znaczenie snu, jak podkreśla Rosalind Cartwright, leży w aktualnym życiu emocjonalnym śpiącej osoby tuż obok tego, co mieści się w pamięci minionych doświadczeń i jest powiązane z obecnymi problemami⁴⁴². Powyższe treści w pełni odzwierciedla powstały w 2002 roku wiersz w całości poświęcony czynności zasypiania.

*Proszę o sen. Nie przychodzi.
A przecież sen mnie odmłodzi.
Znowu będę biegać sprężysto,
depcząc jesienne liście,
będę łykać deszczowe krople,
topić w dłoni lodowe sople –
wbiegać szybko po schodach.
Ach, znowu będę młoda –
we śnie – lecz lampy już gasną,
a ja nie mogę zasnąć
od tylu, tylu godzin!
Już nic mnie nie odmłodzi –
a zresztą – tak naprawdę – po co?
Kiedy tak dobrze mi nocą
wspominać długie życie.*

L. Marjańska, rękopis utworu *** [Ciepło snu] znajdujący się w zeszycie formatu A4. Na okładce zeszytu widnieją daty 2002-2003.

⁴⁴² Zob., R. D. Cartwright, *Interpretation of dreams* [online]. *International Institute for Dream Research* [dostęp: 2013-01-18]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.dreamresearch.ca/pdf/interpretations.pdf>.

Wydaje się, że dzień, wobec całokształtu rozważanej twórczości, powoli został usunięty z poetyckiego świata Ludmiły Marjańskiej. W niniejszym rozdziale wspomniano już o nocy jako domenie aktu twórczego. Owo doświadczenie przekłada się również na obszar poetycki. Noc nie zawsze jest czasem panowania snu. W przywołanym liryku sen ma nadejść dopiero o świcie, wtedy też przywoła młodość, a wraz z nią obraz tego, co przeminęło. Co wobec tego czyni noc? Uprzedza działanie snu. Nie jest już groźbą przebudzenia, nie przygotowuje do nadejścia dnia. Dla aktywności z nim związanej nie ma już miejsca. Działanie bezsennej nocy i dnia wypełnionego snem są równoważne. Znamienny jest również sam akt oczekiwania na to, co ma przynieść noc i towarzyszący jej sen. Echa owej sytuacji można doszukać się w liryku *Wiesiołek* opublikowanym w ostatnim tomie wierszy Ludmiły Marjańskiej. Śnienie odgrywa w nim rolę inicjującą działanie. Tytułowy wiesiołek tak mocno wnika w swoje senne pragnienia, że oniryczna wyobraźnia zaczyna generować obrazy świadczące o ich spełnieniu. Akcentuje to przede wszystkim zmiana czasu z przyszłego na teraźniejszy. Subtelne przejście oparte na owej zmianie relacji wydarzeń nie definiuje jednoznacznie, czy mamy do czynienia z rzeczywistym nadejściem nocy, czy też jedynie ujawnieniem wartości kreacyjnej śnienia. Nie zmienia to jednak faktu, iż noc przynosi szczęście. Świt natomiast to czas oczekiwania, ucieczki od życia. Analogicznie do poprzednio rozważanego liryku staje się on domeną snu.

Jeden z pierwszych szkiców utworu *Wiesiołek* pozwala dokładnie zgłębić proces przejścia dnia w świat oniryczny. Skupia się bowiem na samym akcie odsuwania owego dnia jako sfery aktywności. Wyraziście uświadamia to rozwój pewnych tendencji twórczych w pisarstwie autorki *Żywicy*. Przeskok od akceptacji nocy, jako przestrzeni aktywnej do zamknięcia dziennej pory we śnie nie jest chwilową, przypadkową decyzją.

*By wiesiołka podpatrywać
jak zawinięty w chłodny listek
przed słońcem się zakrywa [skrętnie]
stulony w trąbkę, zaczajony*

⁴⁴³ Zob., il. 10.

L. Marjańska, *** [Proszę o sen] rękopis utworu znajdujący się w zeszycie formatu A4. Na okładce zeszytu widnieją daty 2002-2003.

*by nikt w nim nie rozpoznał kwiatu
zakrywa płatki pozłociste
i nie wydaje aromatu
jak pszczoł natrętnych ma unikać
chować przed słońcem rozżarzonym
w południe czerwca.
Wie-Siołek – bo pochodzi z siola
jak bardzo nektar lubi pszczoła –
więc zwleka, czeka do wieczora,
zanim wreszcie uzna, że już pora
zrzucić zieloną otulinę
(...) ⁴⁴⁴*

Wieczór, noc to pory stanowiące jeden z ważniejszych wyznaczników poetyckiego świata Ludmiły Marjańskiej. Wydaje się, iż towarzyszące im obrazy metaforyczne stanowią jedną z istotniejszych sił ożywiających wyobraźnię pisarki. Fragment rękopisu liryku *Wiesiołek* pozwala zweryfikować, czym staje się świat jawy, świat dnia, a tym samym tłumaczy podłoże snienia. Ostateczna, drukowana wersja utworu dostarcza jedynie informacji o stanie, w jakim znajduje się tytułowa roślina, mianowicie stanie snu i o pragnieniu, które dokona się po zachodzie słońca. Rękopis odsłania więcej, ukazuje swoistą projekcyjną funkcję snu. Ochronę przed słońcem i nieproszonymi gośćmi. Co ciekawe autorka nie wspomina o samym śnie. Przedstawia wszelkie starania kwiatu, który próbując ukryć się przed światem porzuca wręcz własną tożsamość. Ostateczny wybór aktu snu, który ma mu to zapewnić, potwierdza zajmowaną wobec niego postawę twórczą pisarki.

Sen zatem staje się swoistym nośnikiem myśli, działań. Postępowanie wiesiołka mające na celu schronienie przed światem i tym, co może w nim mu zagrażać, zostaje zamknięte w lapidarnym zdaniu „Wiesiołek śpi”. Pozostają tylko oczekiwania wobec nocy o jednoznacznie pozytywnym zabarwieniu. Zatem sen, co uświadamiają wersy poświęcone polnemu kwiatu, ilustruje tendencję dostrzegalną w całokształcie poezji Ludmiły Marjańskiej, w której jest on zasadą organizującą świat przedstawiony, ale

⁴⁴⁴ Zob., il. 11.

L. Marjańska, *Wiesiołek* rękopis utworu znajdujący się w zeszycie formatu A4. Na okładce zeszytu widnieje data 2002-2003.

i świat wewnętrzny poety. Począwszy od próby zdomowienia się w jego wnętrzu, przekroczenia jego granic aż po uczynienie go jedynym akceptowalnym obszarem istnienia.

Zaznaczyć należy, iż odzwierciedlenie zmieniającego się sposobu patrzenia na motyw snu i śnienia w literaturze na przełomie wieków manifestuje nieprzerwaną fascynację człowieka tym nocnym fenomenem, ale zarazem ilustruje specyficzne, dla każdego czasu, myśli i podejmowane próby wyjaśniania rozpatrywanego aktu⁴⁴⁵. Ostatni tom utworów Ludmiły Marjańskiej, mianowicie *Otwieram sen*, to zwieńczenie namysłu pisarki nad wątkiem onirycznym. Poezja autorki *Żywicy* to jednocześnie wizerunek procesu, o którym powyżej wspomniano, odzwierciedlonego w skali twórczości pojedynczego pisarza. Fascynacja zjawiskiem snu bowiem przekłada się na obraz przemian sennego świata dzieł Ludmiły Marjańskiej, w których zmiany podejścia do wątku onirycznego ukazują zadumę pisarki nad snem oraz jej postawę wobec niego na danym etapie drogi twórczej.

Ponadto Ludmiła Marjańska, by oddać pełny obraz zagłębiania się w sferę snu, już wiele lat przed ukazaniem się tomu *Otwieram sen* podejmuje wędrówkę ku owemu celowi, czasem wprost zapraszając do świata nocnych wyobrażeń, zatrzymując się przy tym na granicy, wąskim przesmyku pomiędzy jawą a śnieniem, czasem budując swoistą senną aurę, wyjątkową wizualno-eufoniczną atmosferę odbioru świata. Jej rękopisy zdradzają wewnętrzne dążenia ku budowaniu kreacji sennie odrealniających rzeczywistość, wyciszających obraz świata, dając tym samym świadectwo głębokiej onirycznej wrażliwości, wewnętrznego wyboru jednego z wielu wątków twórczych i podążenia drogą, na której akt snu, jest aktem organizującym rzeczywistość.

⁴⁴⁵ Zob., T. Wheatland, *Literature, sleep and dreams in* [online]. *International Institute for Dream Research* [dostęp: 2013-02-10]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.dreamresearch.ca/pdf/literature.pdf>.

Zakończenie

Wiersz powołany zostaje do istnienia w akcie twórczej działalności człowieka. Różnorodność zjawisk, obrazów, które może odzwierciedlić, jest nieskończona. Sytuując jednak poezję w przestrzeni ram interpretacji, przy czym nie rozważając pojedynczego utworu, a określoną liczbę będącą dorobkiem twórczym danego artysty, owa różnorodność układa się w postać wzoru, pozwalając na odczytanie charakterystycznych dla danego pisarza, torów, którymi podążały jego myśli. Tym samym dostrzec można zmiany zachodzące w kreacji wyrazu pewnych treści. Zmiany mogące zwrócić uwagę na inspiracje pojawiające się w wybranym okresie twórczości artysty. Wówczas na tle dotychczasowego pisarstwa dają o sobie znać pierwiastki zdradzające zmiany kompozycyjne w kształcie liryków.

Lata dziewięćdziesiąte dla poezji Ludmiły Marjańskiej to czas owych zmian, pewnej dojrzałości twórczej, której obraz daje Piotr Matywiecki, pisząc o dwóch światłach rozjaśniających inne od dotychczasowego ujęcie świata w utworach poetki. W *Zmrożonym świetle*, zatem świetle życia unieruchomionego starością oraz *Prześwicie* jako świetle nadziei badacz dostrzega obraz zbiorów najczystszych i najbardziej skupionych. Melodyka wierszy jego zdaniem wyraża pewność siebie. Pewność i mądrość duchową⁴⁴⁶. Piotr Matywiecki poezję Ludmiły Marjańskiej odbiera jako manifestację duchowej biografii równoległej do okoliczności życia, dotąd niewypowiedzanej wprost w całokształcie twórczości⁴⁴⁷. Zwracając uwagę na głos poetycki, głos obnażający inspirację twórczą skryzalizowaną w obrazie życia, badacz dostrzega ponadto jeszcze jeden element, który pozostanie w kręgu artystycznego zainteresowania aż do ostatniego tomiku wierszy.

*Perypetie duszy i biografii dane są „na raz”, jednocześnie w wierszach dawnych i nowych, jak o tym mowa w utworze „Jednocześnie” z tomu „Prześwit”, gdzie w głębokim tle wydarzeń i życia, skupionych nagle w błysku snu albo przypomnienia, w tle nieokreślonym słowami, wyczuwamy milczące, wieczyste teraz duszy.*⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Zob., P. Matywiecki, *Wielki kanion. O poezji Ludmiły Marjańskiej*, w: L. Marjańska, *Spotkanie z Weroniką*, Warszawa 1999, s. 102.

⁴⁴⁷ Zob., tamże, s. 103.

⁴⁴⁸ Tamże, s. 103.

Pisząc owe słowa, w celu interpretacji dorobku poetyckiego pisarki, wybiera wyjątkowy wiersz. Utwór, którego tematyka oraz sposób jej przekazania, wyrażają specyfikę aktu śnienia. Śnienia określanego mianem błysku, w którym krystalizuje się obraz życiowych zdarzeń. Inicjalny wers utworu, mianowicie: „Sen wyzwala w nas to, / czego nie było i nie będzie” wyznacza zasadę, która między innymi odpowiedzialna jest za sposób prezentowania wspomnień uwikłanych w konkretne wydarzenia przeszłości. Zatem wizja przeplatających się zdarzeń nosi na sobie znamiona braku prawdopodobieństwa. Sen bowiem, jak pisze Maurice Blanchot, jest tym, czego naprawdę być nie może. Wkracza on w rejony zdominowane przez zasadę pozorów. Wszystko wówczas nosi na sobie jego piętno, twarz zabliznia się w innej twarzy, inną przypomina, do innej natomiast jest podobna⁴⁴⁹. Stąd świat realny przywodzi na myśl świat wspomnień, które jednak poddane sile snu ulegają deformacji. Dlatego też wykreowane w liryku postaci postawione zostają pod znakiem gestu nierealności, bycia kimś innym niż się wydają.

W tym miejscu zatem, w przestrzeni w której istnieją prawa snu, rodzi się twórcza zasada kompozycji wielu późniejszych wierszy Ludmiły Marjańskiej, kompozycji będącej wyrazem właściwości śnienia. I tu rodzi się pytanie o przeniesienie i wyzyskanie przez poetkę owych sennych cech w materii słowa. Wyróżnienie własności snu inicjuje bowiem myśl o lirykach w swej budowie uwikłanych w oniryczną logikę. Nieporządek jako konstytutywny element sennego fenomenu oraz swoista amorficzność nie leży jednak w zakresie poetyckich dążeń pisarki. W jaki sposób zatem oniryzm realizuje się w przestrzeni jej poezji? Jakiego rodzaju postępowanie ze snem wyznacza sobie poetka, by przenieść go w słowa utworów w formie motywu kompozycji bądź tematu wypowiedzi? Znalezienie owej systematyki, a zarazem i sposobu traktowania rozważanego fenomenu, biorąc pod uwagę również tradycję, to próba zbudowania swoistego poetyckiego porządku, w którym przedmiotem kreacji artystycznej jest sen. Śnienie aktywnie uczestniczące w geście kreślenia obrazów lirycznych. Wizji, w których autorka dąży do przedstawienia krajobrazów zanurzonych w sennej aurze. Owe wyjątkowe utwory kształtowane w określonej tonacji nastrojowej towarzyszą pisarce aż do tomu ostatniego, mianowicie *Otwieram sen*. Jednak ich najwyższa frekwencja dotyczy głównie twórczości z lat dziewięćdziesiątych. Projektowany świat wydaje się wpisywać w ramy młodopolskiej zasady konstruowania

⁴⁴⁹ Zob., M. Blanchot, *Sen, noc*. „Literatura na świecie” 1996, nr 10 (303), s. 48.

pejzażu w słowie. Opisy przyrody, podlegające owemu obrazowaniu, za każdym razem tworzą swoistą kompozycyjną całość. Poetka sięga po tradycyjną w okresie modernizmu perspektywę obrazowania. Odtworzony w wierszach krajobraz ulega dynamizacji w wyniku wertykalnego ukierunkowania prezentowanych kolejno kadrów przestrzeni. Przy czym skojarzenie snu z głębią wyznacza ów kierunek ruchu ku dołowi⁴⁵⁰. Realizuje tę zasadę między innymi utwór *Wieczór październikowy* z tomu *Prześwit*. Plastyczne ukształtowanie poetyckiej przestrzeni, zorientowanej na odbiorze wertykalnym, w ciekawy sposób prezentują wiersze, w których akcentowana jest specyficzna perspektywa postrzegania opisywanego krajobrazu. Podmiot w liryku *Czerwiec* ze zbioru *Zmrożone światło* wydaje się rejestrować poszczególne kadry pejzażu, rozpoczynając od wzroku skierowanego w górę ku niebu, a kończąc na spostrzeżeniu pojedynczego kwiatu u jego stóp⁴⁵¹. Należy podkreślić, iż ów sposób sennej orientacji świata Ludmiła Marjańska wykorzystuje w swej twórczości niejednokrotnie. Staje się on bowiem charakterystycznym motywem wprowadzającym oniryczne treści w lirykach dalekich od młodopolskiej inspiracji. Wówczas daje o sobie znać także akwaticzna zależność snu odzwierciedlająca się w szeregu zwrotów takich, jak: zatapianie się, zanurzanie we śnie, przy czym sen przyjmuje na siebie cechy substancji płynnej⁴⁵².

Powróćmy jednak do modernistycznych aspektów twórczości Ludmiły Marjańskiej. Justyna Bajda, zgłębiając poetycką perspektywę pejzażową Młodej Polski podkreśla, iż szczególnemu wyeksponowaniu podlegało usytuowanie podmiotu lirycznego wobec otaczającego go krajobrazu. Najczęściej jego wzrok zmierzał ku linii horyzontu. Stąd odwzorowany pejzaż mógł być postrzegany z dużej wysokości, pojawiała się tu zatem perspektywa z lotu ptaka⁴⁵³. Wiersze uwzględniającego tego typu usytuowanie podmiotu charakterystyczne są przede wszystkim dla tomu *Córka bednarza* z roku 2002. Sam motyw lotu genetycznie wiąże się z sennymi wizjami. Pisarka jednak, by rozważaną perspektywę wprowadzić w wymiar sennego zorientowania, albo w sposób wyrazisty dookreśla kreowaną przestrzeń formą przymiotnikową snu, jak to ma miejsce w liryku o incipicie *** (*Teraz sny się z życiem*

⁴⁵⁰ Zob., K. Wądolny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana*, w: tejże, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006, s. 164.

⁴⁵¹ Zob., J. Bajda, *Efekty malarskie w poezji*, w: tejże, *Poezi-to są słowa malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 170-173.

⁴⁵² Zob., K. Wądolny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana*, w: tejże, dz. cyt., Kraków 2006, s. 164.

⁴⁵³ Zob., J. Bajda, *Efekty malarskie w poezji*, w: tejże, dz. cyt., s. 170.

splątały), bądź buduje oniryczną tonację opartą na określonej porze dnia oraz zastosowanej paletce barw. Przykład tego stanowi wiersz *Las bukowy*.

*Przez wysoki bukowy las
ustrojony w czerwień i srebro
płynie słońce życie i czas
i zabiera mnie w podróż podniebną
Płynę w chmurach w deszczu łez
w tęczy
Tak to było i tak to jest
zanim serce naprawdę się zmęczy
W wysokim bukowym lesie
srebro gaśnie topnieje w szarość
Było słońce radość i blask
i niedosyt i nadmiar bezmiaru
I znów płonie zachodem las
gaśnie czas⁴⁵⁴*

Powyższy liryk ilustruje zainteresowanie pisarki dla jednego z najbarwniejszych motywów poezji Młodej Polski, mianowicie zachodu słońca, momentu rozgrywającego się tuż przed nadejściem szarości zmierzchu. Wyjątkowo upodobany przez autorkę *Żywicy* pojawia się w jej pisarstwie szczególnie w latach dziewięćdziesiątych. W jego kreacji Ludmiła Marjańska sięga po niektóre z typowych technik poetyckich początku XX wieku. W ich ramach mieści się prezentacja feerii barw, obrazu pełnego dynamiki, w którym impresjonistyczny opis zastąpiony zostaje elementami poetyki ekspresjonistycznej. Finał tego typu przedstawień stanowi przejście do jednolitej kolorystycznie tonacji⁴⁵⁵. U Ludmiły Marjańskiej najczęściej oddanej w srebrze księżycu, jak we wspomnianym już *Wieczorze październikowym*. Ów moment dnia łączy się z polem semantycznym związanym z sennością, przemijalnością oraz jesienią. W malarskiej warstwie obrazowej tekstów młodopolan uwidaczniała się analogia pomiędzy wczesną jesienią a zachodem słońca oraz późną jesienią a zmierzchem

⁴⁵⁴ L. Marjańska, *Las bukowy*, w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 35.

⁴⁵⁵ Zob., J. Bajda, *Efekty malarskie w poezji*, w: tejże, dz. cyt., s. 205.

rozumianymi jako czas następujących stopniowo zmian i pory przejścia⁴⁵⁶. Autorka *Prześwitu* wydaje się odzwierciedlać w swej twórczości echa owej analogii. Wprowadza je w poetyckie kreacje o wyraźnej linii nastrojowej przywołującej odczucia melancholii i swoistego wyciszenia. Emanacji owej aury towarzyszy wrażenie akceptacji przemijalności i odbioru świata jako naturalnego porządku zmian.

Podsumujmy zatem ów czas poetyckiej realizacji pejzażu utrzymanego w duchu twórczości młodopolskiej wobec wpisanego weń motywu onirycznego. Senność wydaje się ogniskować wokół owej atmosfery spokoju, wyciszenia, wypełniającej impresjonistyczną bierność przedstawień krajobrazowych, a także generowana jest przez szczególne operowanie barwą i światłem, przede wszystkim wówczas gdy elementy techniki ekspresjonizmu w stan wyciszenia wprowadzają dynamizm. Zmiana barw, wówczas silnie eksponowana, dokonuje się w sposób nader wyrazisty, a jej finał krystalizuje się we wspomnianym już kolorze srebra jako barwie przypisanej światłu księżyca. Zestawienie barw przeprowadzone zostaje na podstawie kompozycji pełnej dysharmonii, w której opozycję srebra stanowi sugestywnie ucieleśniona w wyobrażeniu żaru, czerwień zachodzącego słońca. Oniryczność zamknięta zostaje w akcie działania, któremu podlegają obrazowe przedstawienia. Chodzi przede wszystkim o swoisty gest zakończenia, stopniowego przechodzenia światła w mrok, czyli sferę snu. Rysuje się wówczas wyobrażenie czerwieni przypisanej ostatnim promieniom dziennego światła, spływającym na ziemię i oddającym swe nasycenie naturze⁴⁵⁷. Poetka buduje ponadto ową świetlną tonację, nastrój dogasania blasku [w oparciu o fakturę, jaką tworzy natura i rozkładające się na jej powierzchni promienie.

*Nie zgrabiaj tych opadłych liści
rozsypanych jak blaszki bransolet.
Niech świecą jeszcze, odbijają
gasnący blask.*⁴⁵⁸

Justyna Bajda podkreśla, iż w poezji młodopolskiej kolor przeważnie nie stanowił samodzielnej jakości malarskiej, a łączył się ze ściśle określonym, przypisanym doń motywem przyrodniczym. Dzięki temu jego walor stawał się zależny

⁴⁵⁶ Zob., tamże, s. 198.

⁴⁵⁷ Zob., tamże, s. 205.

⁴⁵⁸ L. Marjańska, *Październik*, w: *też*, *Zmrozone światło*, Warszawa 1992, s. 48.

od rodzaju fakturalnego odczucia opisywanego obiektu⁴⁵⁹. Zastosowanie owego efektu w liryku Ludmiły Marjańskiej rozбивa światło na pojedyncze, barwne plamy załamujące się na nierównej powierzchni, utworzonej przez leżące na podłożu jesienne liście. Poetka niejednokrotnie sięga do techniki budującej iluzję malowidła kształtowanego pojedynczymi plamami koloru i światła. Tego typu obrazowanie sugestywnie dematerializuje przestrzeń, tworząc wizję bliskie onirycznej percepcji. Istotne, iż w tego typu wizjach u młodopolan, przedstawieniach uciekających od kształtów i form w kierunku tonacji barwnych, wrażenia zmysłowe dostarczane były także za pośrednictwem dźwięku przybierającego postać substytutu aktu malowania⁴⁶⁰. Przytoczony fragment utworu o tytule *Październik* zbudowany jest, poza inicjalnymi wersami, w oparciu o skojarzeniowe wyobrażenia, które przywołują kolejne momentalne, brzmieniowe odczucia. Ów wizualno-eufoniczny efekt wyznaczony zostaje przez jakość dźwięku najbliższą śnieniu. Warto podkreślić, iż Marian Stala analizując epitet „senny” w twórczości okresu modernizmu uwidacznia, iż kieruje on w stronę zestrojów metaforycznych, w których współwystępuje on między innymi z „cichym”⁴⁶¹. Autorka *Zmrożonego światła* w rozważanym liryku kreuje jakości dźwiękowe oparte na szczególnym wkomponowaniu w warstwę brzmieniową liryku głosek „s”, „sz”. Tworzy tym samym językowe elementy dźwiękonaśladowcze zjawisk inicjujących uspokojenie, wyciszenie, które stymulują doznanie usypiania.

Zatem Ludmiła Marjańska czerpie z tradycji młodopolskiej, tworząc wyraźny nurt w swej onirycznej twórczości, pozostający w kręgu wyjątkowo malarskiego obrazowania. Senny nastrój owych tekstów rozgrywa się między innymi na poziomie ich barwnego ukształtowania w duchu impresjonizmu, mianowicie wówczas gdy srebro nocnych krajobrazów, procesualnie kończących przejścia z przestrzeni barw zachodzącego słońca, staje się ekwiwalentem nadejścia nocy, pory snu. Dla kreacji onirycznej istotne jest również obrazowanie wyrażone w wertykalnym układzie kompozycyjnym wierszy odzwierciedlającym kierunek ku dołowi. Także znamienne jest operowanie światłem zorientowane na efekcie dogasania. Łączy się z nim oddziaływanie właściwościami haptycznymi kreowanych przedstawień oparte na wykorzystaniu faktury obiektu do oddania wrażenia linii wyznaczających kontur obrazu

⁴⁵⁹ Zob., J. Bajda, *Efekty malarskie w poezji*, w: tejże, dz. cyt., s. 213.

⁴⁶⁰ Zob., V. Chebinaeva, *The Poetics of Impressionism in Iris Murdoch's Under the Net*. „Interlitteraria” 2004, nr 09, s. 384-385.

⁴⁶¹ Zob., M. Stala, *Gry przymiotnikowe albo W poszukiwaniu znikającego przedmiotu*, w: tegoż, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988, s. 192.

w formie świetlnych plam, ażurowych pejzaży. Zatem wizji onirycznie zdematerializowanych, rozmytych, przypominających percepcję w momencie przechodzenia w sferę snu.

Konkretyzacja motywu snu w ramach obrazowania nawiązującego do tradycji młodopolskiej na podstawie powyższych rozważań wydaje się zatrzymywać na kreacji pejzażu będącego efektem funkcji nastrojotwórczej. Pisarka w większości owych liryków, zogniskowanych wokół atmosfery oniryzmu uzyskanej impresjonistycznym gestem opisu, wprowadza jedynie sugestię sennego ukierunkowania tekstu, nie czyniąc snu tematem wypowiedzi. Senny nastrój potęgują wówczas czynniki takie, jak: spokój, cisza, monotonne dźwięki rozpinające się od szumu aż do zaledwie szmeru, stonowane światło, a także obrazy mroku i zmierzchu w ujęciu procesualnym. Stanowi to zatem większość wyznaczników, które przytacza Katarzyna Wądolny-Tatar w celu scharakteryzowania oniryczności w tekstach poetyckich młodopolań⁴⁶². Zatem nasuwa się pytanie o czystą realizację funkcji słowno-inkrustracyjnej snu, jak określa ją Maria Podraza-Kwiatkowska w pisarstwie Ludmiły Marjańskiej. Funkcji mającej za zadanie właśnie głównie wydobyć aury nastrojowej. Przy czym, jak wspomina badaczka, najpełniej rolę tę spełniała przymiotnikowa odmiana rozważanego słowa⁴⁶³. Epitet „senny” nad wyraz aktywnie bowiem uczestniczył w metaforyzacji przedmiotów, podmiotów, zjawisk itp. w tekstach młodopolskich⁴⁶⁴. Wydawać by się więc mogło, iż równie często powinien gościć w twórczości autorki prześwitu. Tak się jednak nie dzieje. Owo zagadnienie było już sygnalizowane podczas rozważań dotyczących tomów *Zmrozone światło* oraz *Prześwit*. Obecnie, patrząc na twórczość poetki z perspektywy ostatniego tomu wierszy, z całą pewnością w jej lirykach podkreślić można świadomą ucieczkę od epitetu „senny”. Obecność owej formy jest niezwykle rzadka. Stosowaną natomiast częścią mowy, jaką realizuje senność, jest rzeczownik lub czasownik. Wobec tego przypomnijmy jeszcze, iż w ujęciu Mariana Stali znaczenie epitetu „senny” mieściło się w rozumieniu spokrewnienia ze snem w sposobie istnienia bądź przejawiania się, a także posiadania struktury ontycznej marzenia we śnie. Takie ujęcie

⁴⁶² Zob., K. Wądolny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana*, w: tejże, dz. cyt., Kraków 2006, s. 162.

⁴⁶³ Zob., M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnabulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, w: tejże, *Somnabulicy-dekadenci-herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 148.

⁴⁶⁴ Zob., K. Wądolny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana*, w: tejże, dz. cyt., Kraków 2006, s. 162.

kieruje w stronę całościowego porządku świata, a nie wyłącznie poszczególnych przedmiotów w nim usytuowanych⁴⁶⁵.

Wnioskując na podstawie powyższych treści, dla Ludmiły Marjańskiej u podstaw postrzegania świata nie leży zatem konstrukcja, której zasad budowy udziela marzenie senne. Jego strukturę musi wyznaczać coś innego. Wobec tego wybór konkretnych pejzaży, dokładnie czasu ich realizacji, a więc zmierzchów, zachodów, nie jest przypadkowy. Utrzymane w impresjonistycznym obrazowaniu kreacje poetyckie przyrody nie mogą być w pełni poznane bez poznania świadomości ich obserwatora. Anna Rossa wyraźnie zaznacza, iż impresjonizm młodopolski zmierzał ku subtelnemu odzwierciedleniu rzeczywistości za każdym razem stwarzanej na nowo przez patrzącego⁴⁶⁶. Wobec owej prawdy tym, co akcentowane a zarazem wyraziście uświadomione w przedstawieniach młodopolskich autorki *Żywicy* jest zmiana, a co się z nią wiąże procesualne ukształtowanie poetyckich wizji. Wówczas sen w świetle owej tezy w wyborze form gramatycznych rzeczownika lub czasownika bezpośrednio wyraża nastawienie na rodzaj działania, a nie cechy rzeczywistości. Działania będącego narzędziem owej zmiany. Stąd przedłożenie zachodów i zmierzchów nad inne formy krajobrazowe. Pozwalają one bowiem na wyraz zobrazowania przemian natury za pośrednictwem ewokacji snu.

Takie założenie zgodne byłoby zatem z ukazaną inspiracją, która sen uczyniła kluczowym elementem poetyckiego świata Ludmiły Marjańskiej. Przypomnijmy jest nią myśl doświadczająca ucieczki przed aspektem bytu, którym jest nieuchronne przemijanie i konsekwencje, które niesie ze sobą upływający czas. Właściwości, charakterystycznej dla młodopolar budowy krajobrazu, sygnalizują dążność ku akcentacji zachodzących w sferze życia zmian. Wystarczy spojrzeć na liryk z tomu ostatniego, zbioru *Otwieram sen*, by zauważyć jak owo dążenie zrekonstruowało budowę poetyckich pejzaży.

Przysypiam śpię
Pamięć zawodzi Serce
bije nieregularnie

⁴⁶⁵ Zob., M. Stala, *Gry przymiotnikowe albo W poszukiwaniu znikającego przedmiotu*, w: tegoż, dz. cyt., Warszawa 1988, s. 190-191.

⁴⁶⁶ Zob., A. Rossa, *Ziemia i niebo, czyli impresjonistyczna kategoria przestrzeni*, w: tejże, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003, s. 212.

*A przecież trwam
wbrew słabnącemu ciału
wbrew rosnącej rozpacz
zwalczanej dotąd uporczywie
w najgorszych chwilach
Jest wiosna Kwitną bzy
Trawnik złocą mlecz Krwią
tryskają tulipany
Zewsząd głosy przyjaciół
troskliwa pamięć bliskich
Gorycz jest grzechem
Odsuń lęk
ukryj go pod uśmiechem⁴⁶⁷*

W liryku rozpoczynającym się od słów „przysypiam śpię” pozostaje zaledwie element obrazowania w duchu impresjonizmu, gdzie barwy budowane są w oparciu o element dematerializacji poprzez zastosowanie czasownika „złocić się” potęgującego odczucie migotliwości pejzażu. Realizuje to kolor w formie rozmytych plam, które tworzą mlecz na tle zieleni. Ponadto akt ekspresyjnego operowania barwą podkreśla sugestywne nacechowanie rzeczownika oznaczającego barwę tulipanów, zatem krwi⁴⁶⁸. W rzeczywistości ów obraz służy ustanowieniu kontrastu pomiędzy snem odczuwanym jako krańcowe doświadczenie istnienia wprowadzające już wątki eschatologiczne, a dążeniem ku trwaniu, które akcentuje krajobraz zrealizowany w duchu młodopolskim. Sen, jak i technika impresjonistyczna, budują zatem wizję życia podmiotu, które próbuje on zamknąć w ramach zrozumienia i akceptacji. Śnienie staje się więc w ujęciu Ludmiły Marjańskiej zapowiedzią świata nastawionego na zmianę. Ujmowanego jako proces. Ku owym tendencjom dążyło więc obrazowanie młodopolskie z lat dziewięćdziesiątych. Motyw senności, rozumiany przez Mariana Stalę jako analogia nierzeczywistości, słabości istnienia w kreacjach młodopolskich⁴⁶⁹, nie zostaje zaakcentowany w owym znaczeniu w twórczości autorki *Żywicy*. Założenie twórcze bowiem, krystalizujące się w poezji pisarki, kreuje konstrukcję rzeczywistości

⁴⁶⁷ L. Marjańska, *** [Przysypiam śpię], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 49.

⁴⁶⁸ Zob., J. Bajda, *Efekty malarskie w poezji*, w: tejże, dz. cyt., s. 206.

⁴⁶⁹ Zob., M. Stala, *Gry przymiotnikowe albo W poszukiwaniu znikającego przedmiotu*, w: tegoż, dz. cyt., Warszawa 1988, s. 190-193.

ucieającą od sennej struktury wyrażonej jedynie w postaci wizji podległej swoistej dematerializacji, nierealności. Jego istotą natomiast przede wszystkim staje się obrazowanie zmian, które procesualnie weryfikują rzeczywistość. Stąd też uzasadnione jest spojrzenie ogarniające przestrzeń z lotu ptaka, będące próbą budowy pewnej perspektywy poznawczej zmian odbieranych z odpowiedniego dystansu. Akt snu odpowiada gestowi stwarzającemu sferę przemian w ramach dążenia przełamującego odczucie dematerializacji krajobrazu jako dominanty obrazotwórczej. Tym samym śnienie zaczyna podlegać coraz wyraźniejszym aktom przeistoczenia w substancję, zyskując w ten sposób konkretność wyrażania stanów i przeżyć „ja” onirycznego wobec rzeczywistości zmian.

Liryki w kolejnych zbiorach wyraziście zdradzają dążenie ku dotykowemu kontaktowi ze światem snu. Budują doświadczenie zapośredniczone przez to, co oferują zmysły. Spośród owych materialnych postaci snu najczęściej poetka prezentuje go w kategoriach substancji ciekłej, co zarazem buduje łączność z kwestią materialnego ujęcia motywu śnienia w dobie modernizmu⁴⁷⁰. Akt zatapiania się w akwaticznym obszarze odzwierciedla przeżycie snu. Przy czym realizacja owego aktu dokonuje się głównie w wyobrażeniu morza. Ponadto podmiot śnienia, zanurzając się w głębinie snu, podlega holistycznej kreacji, w której fundament onirycznego obrazowania wspiera się na dwóch odmiennych materiałach. Obok wody pojawia się bowiem kamień. Doznanie jego twardości, konkretności istnienia nie przerywa jednak snu, a zespala się bez przeszkód z wodną realizacją śnienia. Przeszkód nie napotyka także element powietrza, który wizualizowany w poetyckim śnie pozwala na wyrażenie bliskości oniryzmu i tańca. Swoista eteryczność wynikająca z istoty pierwiastka powietrza potęguje w motywie snu wyobrażenie owego doznania. Co więcej zapowiedź tego typu lirycznych przedstawień mieściła się już w ukazaniu senności poprzez utożsamienie jej z mgłą w geście opisu świata zamkniętego w onirycznych własnościach pejzażu.

Rodzi się zatem wizja nad wyraz materialnej natury snu w twórczości Ludmiły Marjańskiej powoływanej do życia w oparciu o cechy trzech żywiołów. Woda, ziemia, powietrze udzielają swych integralnych cech poetyckiemu wyobrażeniu snu. Brakuje więc jedynie ognia. I on ma jednak swój udział w potęgowaniu sensualności śnienia. Nie odgrywa jednak roli tworzywa snu, lecz aktywnie podtrzymuje jego istnienie. Przestrzenią spotkania obu pierwiastków, zatem płomienia i snu, staje się ludzkie ciało

⁴⁷⁰ Zob., K. Wądołny-Tatar, *Metafora w sen uwikłana*, w: tejże, dz. cyt., Kraków 2006, s. 170.

pograżone w sferze nocy. To ono przeradza się w materię dającą życie płomieniowi i zarazem poddającą się zainicjowanej przezeń czynności spalania. Sposób kreacji świata żywiołów definiuje w twórczości Ludmiły Marjańskiej swoiste podejście do motywów onirycznych. Do stworzenia obrazu snu, śnienia poetka nie wykorzystuje jedynie formalnej strony czterech elementów ziemi. Nie dominuje tu utożsamienie snu z jakością wybranej substancji w ramach ujęcia metaforycznego. Sen nie łączy się w poetyckim wyobrażeniu z żywiołami wyłącznie w celu wejścia w posiadanie własności ich bytów. W stosowanych przez poetkę metaforach rzeczownikowych typu morze snu, kamień snu pisarka daleka jest od skupiania się przede wszystkim na stronie formalnej owych substancji, których materię przybrał sen. Nie chodzi tu bowiem o powołanie do życia zaledwie obrazu senności, u podstaw którego leżałyby integralne cechy danego żywiołu. Pisarka swe postępowanie względem oniryczności opartej na motywie czterech żywiołów wydaje się wpisywać w słowa Gastona Bachelarda, który wyraźnie akcentuje, iż marzyciel nie śni obrazami - śni materiami⁴⁷¹.

Podkreślmy jeszcze, że ów akt marzenia dąży ku obcowaniu z żywiołami w ich dynamicznej potędze. Słusznie zauważa Krystyna Wilkoszewska, iż filozofia Gastona Bachelarda zmierza ku źródłom obrazowości i odkryciu, iż one same są nie obrazowej, lecz dynamicznej natury⁴⁷². Gest poetyckiej kreacji Ludmiły Marjańskiej wydaje się podążać śladem owego myślenia, tworząc wizję snu, jego materialnej postaci przy wykorzystaniu czterech pierwiastków ziemi. Tym, na co poetka zwraca szczególną uwagę, jest działanie, akt zobrazowania przestrzeni pełnej dynamizmu, w której zanurzone zostaje „ja” oniryczne. Wokół niego gromadzą się liczne doznania i bodźce potęgujące zmienną i nieprzewidywalną naturę snu. A przede wszystkim jej amorficzny charakter. W tego rodzaju obszarze, pozostającym w sferze aktywnej materii onirycznej, narzędziem orientacji pozostaje gest w pełni sensualnego doznania. Byt snu w rozpatrywanym ujęciu wydaje się być nad wyraz sugestywny.

Oferując dynamiczne poznanie świata, powołane do życia wyobraźnię opartą na materii, sztuka oniryczna Ludmiły Marjańskiej porusza fundamentalne obszary życia człowieka. Ponadto przedstawione w sennym ujęciu zmysły, dotyk, słuch i wzrok wykorzystuje jako możliwość zrozumienia tożsamości jednostki w antropologicznym doświadczeniu końca. Trwała obecność wątków eschatologicznych jest jednym

⁴⁷¹ Zob., G. Bachelard, *Woda i marzenia*, w: tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 140.

⁴⁷² Zob., K. Wilkoszewska, *Powrót żywiołów*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002, s. 272.

z charakterystycznych rysów twórczości poetki. Należy jednak podkreślić, iż obecność ta podlega intensyfikacji w kolejnych tomach wierszy. Co istotne, towarzyszy jej wzrost liczby sennych wątków, jak i wyrazistości ich przedstawienia. Arkadiusz Frania zwraca uwagę przede wszystkim na cztery ostatnie liryki z tomu *Córka bednarza* wydanego w roku 2002. Ich bohaterka gotowa jest na wkroczenie w wieczność, w zaświaty. Jest to sugestia, jak podkreśla przywołany autor, wręcz porażająca czytelnika swą otwartością. Poetka stopniuje napięcie delikatnymi półtonami słów, budując zarazem obraz powolnego zasypiania w kolejnych utworach⁴⁷³.

*Rzeczy tak małe
wrosnięte w codzienność jak sny
gdzie wszystko jest bardziej prawdziwe
piasek osypujący się po stromym brzegu
zejście do morza
obecność nieobecnych
nawet Bóg
utajony
a jednak widoczny
nawet dla niewidomych*⁴⁷⁴

Zdaniem autora szkicu *Motyle Ludmiły Marjańskiej* powyższy liryk realizuje filmowe ujęcie świata, dokonujące się w konwencji snu⁴⁷⁵. Podkreślić bowiem należy, iż w tym ujęciu nie tylko prawdziwość prezentowanego krajobrazu staje się kategorią odrealniającą jego rysy, lecz samo operowanie paradoksem wprowadzanych w nich postaci zmierza ku próbie zobrazowania rzeczywistości ukazującej świat nieistniejący, zrodzony w sennym majaku. Owa wizja formowana jest w oparciu o eksponowanie wyrazistości widzenia przy jednoczesnym podkreśleniu dwuznaczności istnienia tego, na co się spogląda. Liryk ten jest zarazem wstępem do przejścia w sferę przestrzeni, którą zdefiniuje kolejny, następujący po nim utwór z rozważanego tomiku. W wierszu *Oczekiwania* zgodnie z tytułem pisarka kreśli mit owego aktu⁴⁷⁶.

⁴⁷³ Zob., A. Frania, *Motyle Ludmiły Marjańskiej*, w: tegoż, *Poświatowska. Marjańska. Cichla-Czarniawska. Trzy szkice typu ziemia- ziemia-ziemia*, Częstochowa 2007, s. 51-52.

⁴⁷⁴ L. Marjańska, *Rzeczy tak małe*, w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 41.

⁴⁷⁵ Zob., A. Frania, *Motyle Ludmiły Marjańskiej*, w: tegoż, dz. cyt., Częstochowa 2007, s. 52.

⁴⁷⁶ Zob., Tamże.

(...)

A my cierpliwie czekamy
aż sen otworzy bramy
do wyśnionej zieleni
i wejdziemy w krainę cieni⁴⁷⁷

Spełnienie dokonuje się jednak dopiero w finalnym utworze tomu, którego dominantą poetycką staje się dynamicznie zobrazowany motyw tańca ze śmiercią. Ów finalny liryk o tytule *Córka bednarza* stanowi swoisty pomost łączący jego treści z tekstami złożonymi w zbiorze *Otwieram sen* z roku 2004.

„*Otwieram sen*” można określić mianem zbioru ostatecznego, nawet nie listem pożegnalnym, ale telegramem wysłanym z poczty znajdującej się po tamtej stronie życia.⁴⁷⁸

Zatem charakterystyczna dla rozwoju twórczości poetyckiej Ludmiły Marjańskiej wydaje się być intensyfikacja wątków eschatologicznych wobec symetrycznego wzrostu obecności motywów sennych. Tytułowy motyw snu pełni bowiem rolę wiodącą jako pojednanie światów – doczesnego i wiecznego, o czym wspomina Iwona Smolka⁴⁷⁹. Przyjrzyjmy się jednak bliżej owemu onirycznemu światu usytuowanemu w pobliżu śmierci. Zdradza on obecność jeszcze jednego istotnego wątku, poruszanego wielokrotnie na kartach twórczości poetki. W rozważanym już utworze z tomu *Córka bednarza* nie tylko mit oczekiwania zasługuje na podkreślenie, ale równie znacząca jest prezentacja kreacyjnego charakteru snienia. Wydaje się, iż treści eschatologiczne inicjujące senny wątek odpowiedzialne są również za eskalację owego tematu poezji. Sen jako substancja niejednoznaczna, zmienna idealnie wpisuje się w odzwierciedlenie procesu twórczego. Kreacja złożona w ramach sztuki onirycznej zakłada grę pomiędzy podmiotem twórczego aktu a materią, za pomocą której jest mu dane organizować rzeczywistość. Tu rodzi się zarazem pytanie o zachowanie tożsamości „ja” onirycznego w plątaninie sennych kreacji. Co ciekawe ów wątek

⁴⁷⁷ L. Marjańska, *Oczekiwanie*, w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 42.

⁴⁷⁸ A. Frania, *Motyle Ludmiły Marjańskiej*, w: tegoż, dz. cyt., Częstochowa 2007, s. 52.

⁴⁷⁹ Zob., A. Szymańska, *Ciąg dalszy rekolekcji z przemijania*. „Przegląd powszechny” 2005, nr 1, s. 164.

sytuujący sen w procesie twórczym w sposób szczególnie wyrazisty po raz pierwszy pojawia się dopiero w tomie *Żywica* z 2000 roku. Nie przypadkowo również zbiór ten porusza tematykę wyjątkową i nieobojętną dla późniejszego rozwoju wątków eschatologicznych. Jego przedmiotem staje się wieloletnia choroba i opieka nad mężem pisarki znajdującym się w świecie zdominowanym przez ową chorobę⁴⁸⁰. To swoista relacja pełna realizmu ukazująca w nagiej prawdzie szczegóły towarzyszące postępującej chorobie, jak ukazuje Zofia Zarębianka. Rodzi się wizja odchodzenia poprzedzonego bolesnym zanikaniem podstawowych funkcji mózgu, utraty pamięci i kontaktu z bliskimi. Zapiski, zdaniem wspomnianej autorki, wpisują się w konwencję dziennika intymnego⁴⁸¹. Poetka zamyka swe utwory w wyjątkowej formie lapidarnych, oszczędnych w słowa liryków, których każdy wers jest efektem przemyślanego elementu całości, kondensującego doświadczenia i przeżycia braku, jakie rodzi śmierć. Świadomość jej bliskości uruchamia myśl o akcie twórczym, zapisie a zatem utrwaleniu każdej chwili, jak i podjęciu określonego przeciwdziałania wobec świadomości odchodzenia i kresu. Skupienie na owym akcie to ratunek dla tego, kto pozostaje. Sama pisarka wspomina o tym w rozmowie z Małgorzatą Wittels, mówiąc wprost, iż wiersze wydane w tomiku *Żywica*, pisane w czasie długiej choroby męża, były dla niej właśnie takim ratunkiem, gdyż mogła pisać o tym co przeżywała⁴⁸².

Gdzie natomiast w owej sytuacji znajduje się sen, śnienie. Okazuje się, iż relacja przestrzeni snu do uczuć, jakie niesie ze sobą jawa w tomie z roku 2000, stała się wyrazem czystej siły kreacyjnej. Odpowiadać zaczęła za skonstruowanie emocjonalnego ekwiwalentu świata, który uległ rozpadowi. Zatem związek oniryczności z motywami konsolacyjnymi rodzi się w obliczu tematyki eschatologicznej.

Ponadto w tym wypadku na motywy podejmowane w twórczości Ludmiły Marjańskiej przekładają się doświadczenia biograficzne. Próba oswojenia śmierci staje się poezją wpisana w ramy snu. To on niesie ze sobą nieograniczone możliwości kreacji, za którymi stoi działanie o funkcji konsolacyjnej. Sen, realizujący w pisarstwie Ludmiły Marjańskiej zarówno aspekt spania, jak i śnienia, otwiera określone kręgi znaczeniowe, które przecinają się z formą nadaną mu przez poetkę. Formą będącą dla

⁴⁸⁰ Zob., M. Baranowska, *Śpiewać wieczorem*. „Nowa ResPublica” 2002, nr 11, s. 96.

⁴⁸¹ Zob., Z. Zarębianka, *Ból zastygający w żywicy*. „Topos” 2002, nr 4-5 (65-66), s. 202.

⁴⁸² Zob., L. Marjańska, *Wszystko jest darem — Ludmiła Marjańska o życiu, poezji, przyjaźniach. Wyслуchała Małgorzata Wittels*. „Podkowiński Magazyn Kulturalny” [online]. 2002, nr 38 [dostęp: 2012-10-02]. Dostępny w World Wide Web: <http://free.art.pl/podkowa.magazyn/index38.htm>.

niej, pomimo zwyczajowego odbioru rozważanego przedmiotu w kategoriach eteryczności i nieuchwytności, elementem namacalnym, poznawalnym poprzez zmysły. Pisarka ponadto nie dokonuje prostego zabiegu przeniesienia cech materialnych ze zjawiska snu, czyniąc je tym samym konkretniejszym. Świat wyobraźni autorki *Zmrożonego światła* porządkowany jest ruchowi, dynamizmowi ucieleśniającemu się w sensualnych doznaniach. Sen jest nad wyraz sugestywny. Przybiera formy sprawdzalne poprzez zmysły, wkraczając w pole semantyczne poruszające wybrane aspekty życia człowieka. Stąd kreacja, śmierć wspierają się na opozycji przemieszczania się pomiędzy jawą a snem. Oniryczne obrazowanie nie jest natomiast drogą konstytuującą jedynie efekty wizualne, odpowiadającą za nastrój, mimo iż początkowo realizacja motywu śnienia, pozostającego w kręgu inspiracji modernistycznej z lat dziewięćdziesiątych, takie sprawiała wrażenie. W świetle rozwoju drogi poetyckiej pisarki podjęta konkretyzacja sennych treści dokonuje się w tematyce, dla której zmiany następujące w ludzkim życiu muszą zostać określone i zweryfikowane przez zmysły sięgające daleko poza przelotne odczucia i aury nastrojowe.

Sen bowiem w twórczości Ludmiły Marjańskiej konstytuuje świat namacalny, konkretny wyrażony w tym, co można dotknąć, poczuć i zrozumieć na drodze poznania zmysłowego.

Bibliografia

I. Ludmiła Marjańska

Utwory poetyckie drukowane

1. Marjańska L., *** [*Ani słowo ani miłość*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
2. Marjańska L., *** [*Ani to życie*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
3. Marjańska L., *** [*Gdzie ono we mnie mieszka*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
4. Marjańska L., *** [*I muzyka muzyka*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
5. Marjańska L., *** [*I patrzeć*], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.
6. Marjańska L., *** [*Kiedy rozmawiam ze sobą*], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.
7. Marjańska L., *** [*Między litością a rozpaczą*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
8. Marjańska L., *** [*Można i tak: poddać się*], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2002.
9. Marjańska L., *** [*Nic ciebie nie przywróci*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
10. Marjańska L., *** [*Nie odchodź zostań*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
11. Marjańska L., *** [*Niech śpi*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
12. Marjańska L., *** [*Noc mnie okrywa prześcieradłem*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
13. Marjańska L., *** [*Noce pojemne*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
14. Marjańska L., *** [*Patrzeć jak biały obłok*], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.
15. Marjańska L., *** [*Powoli się zanurzam*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
16. Marjańska L., *** [*Przysypiam śpię*], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.
17. Marjańska L., *** [*Ta niepojęta i nie święta*], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.

18. Marjańska L., *** [*Teraz sny się z życiem splątały*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
19. Marjańska L., *** [*Tykanie zegara*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
20. Marjańska L., *** [*W rudo zielonym lesie*], w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
21. Marjańska L., *** [*W snach*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
22. Marjańska L., *** [*W tym pustym domu tyle wspomnień*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
23. Marjańska L., *** [*Wiersz jak sen*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
24. Marjańska L., *** [*Wyłynęłam*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
25. Marjańska L., *** [*Zapadnij teraz w szczelinę snu*], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.
26. Marjańska L., *** [*Jeżeli to szaleństwo*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
27. Marjańska L., *** [*Nadeszła pora odpoczynku*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
28. Marjańska L., *** [*Noc mnie okrywa prześcieradłem*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
29. Marjańska L., *** [*Taka burza o północy życia*], w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
30. Marjańska L., *** [*Teraz już zaśniesz*], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.
31. Marjańska L., *** [*W ciemnej krainie za zasłoną powiek*], w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.
32. Marjańska L., *** [*Zamilkł szczygieł*], w: tejże, *Żywica*, Warszawa 2001.
33. Marjańska L., *Blizna*, w: tejże, *Blizna*, Warszawa 1986.
34. Marjańska L., *Błękit*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
35. Marjańska L., *Córka bednarza*, w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
36. Marjańska L., *Czerwiec*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.
37. Marjańska L., *Jednocześnie*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
38. Marjańska L., *Jedynie czasem*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
39. Marjańska L., *Jezioro*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.
40. Marjańska L., *Klangor*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.
41. Marjańska L., *Krag*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
42. Marjańska L., *Las bukowy*, w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.

43. Marjańska L., *Na sekundę przed*, w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
44. Marjańska L., *Niebo*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
45. Marjańska L., *Noli me tangere*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.
46. Marjańska L., *Obok siebie*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.
47. Marjańska L., *Oczekiwanie*, w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
48. Marjańska L., *Otwieram sen*, w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.
49. Marjańska L., *Patrząca*, w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.
50. Marjańska L., *Październik*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.
51. Marjańska L., *Pętla*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.
52. Marjańska L., *Po tej stronie*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
53. Marjańska L., *Pomiędzy nocą a dniem*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
54. Marjańska L., *Prześwit*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
55. Marjańska L., *Ptak Pallas Ateny*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.
56. Marjańska L., *Rzeczy tak małe*, w: tejże, *Córka bednarza*, Warszawa 2002.
57. Marjańska L., *Szczygieł*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
58. Marjańska L., *Ślad*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.
59. Marjańska L., *To, co istnieje*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
60. Marjańska L., *Trzy suknie*, w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.
61. Marjańska L., *Trzy znaki*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
62. Marjańska L., *Wątpliwości*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.
63. Marjańska L., *Wąwozy*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.
64. Marjańska L., *Wieczór październikowy*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
65. Marjańska L., *Wiesiołek*, w: tejże, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.
66. Marjańska L., *Wilcze źrenice*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
67. Marjańska L., *Wino*, w: tejże, *Rzeki*, Warszawa 1969.
68. Marjańska L., *Wszystko, czego nie da się wypowiedzieć*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.
69. Marjańska L., *Zaćma*, w: tejże, *Zmrożone światło*, Warszawa 1992.
70. Marjańska L., *Żyję*, w: tejże, *Prześwit*, Warszawa 1994.

Utwory poetyckie rękopisy

1. Rękopisy i maszynopisy z audycją radiową *Ludmiły Marjańskiej - sentymalna podróż we śnie* oraz wierszami opublikowanymi jako tom

poetycki *Zmrozone światło*, Biblioteka Publiczna im. dr. Władysława Biegańskiego w Częstochowie.

2. Zeszyt poetycki z okresu 2001-2002, archiwum prywatne Marii Marjańskiej-Czernik.
3. Zeszyt poetycki z okresu 2002-2003, archiwum prywatne Marii Marjańskiej-Czernik.

Wywiady, rozmowy

1. Marjańska L., *Wszystko jest darem — Ludmiła Marjańska o życiu, poezji, przyjaźniach. Wysłuchała Małgorzata Wittels*. „Podkowiński Magazyn Kulturalny” [online]. 2002, nr 38 [dostęp: 2012-10-02]. Dostępny w World Wide Web: <http://free.art.pl/podkowa.magazyn/index38.htm>.

II. Bibliografia przedmiotowa

2. Ackerman D., *Dotyk*, w: tejże, *Historia naturalna zmysłów*, przeł. K. Chmielowa, Warszawa 1994.
3. Arnheim R., *Kolor*, w: tegoż, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.
4. Arnheim R., *Światło*, w: tegoż, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978.
5. Bachelard G., *Marzenie materii*. „Literatura na świecie” 1982, nr 3-4 (128-129).
6. Bachelard G., *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996.
7. Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
8. Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
9. Bajda J., *Efekty malarskie w poezji*, w: tejże, *Poeci-to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.
10. Bajda J., *Uwagi wstępne*, w: tejże, *Poeci – to są słów malarze... typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.
11. Bakke M., *Into the night*, w: M. Bakke, A. Jamroziakowa, R. Kubicki, *Pleroma. Art. In search of fulness*, Poznań 1998.

12. Bakke M., *Przeciw pustce - sztuka pamiętająca materialność powietrza*, w: *Czas przestrzeni*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2008.
13. Bakke M., *Wyobrażone ciałem się staje. O hybrydach, monstrach i istotach postludzkich*, w: *O wyobraźni*, pod red. R. Liberkowskiego, W. Wilowskiego, Poznań 2003.
14. Bally Ch., *Impresjonizm a gramatyka*, w: *Stylistyka Bally'ego. Wybór tekstów*, pod red. M. R. Mayenowej, przeł. U. Dąbska-Prokop, Warszawa 1966.
15. Baranowska M., *Śpiewać wieczorem*. „Nowa ResPublica” 2002, nr 11.
16. Baranowska M., *Wyobraźnia surrealna*, w: tejże, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
17. Barański J., *Ciało i zmysły*, w: tegoż, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Wrocław 2000, s. 131
18. Barański J., *Dotyk śmierci*, w: tegoż, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Wrocław 2000.
19. Barthes R., *Teoria tekstu*, w: *Teoria literatury i metodologia badań literackich*, przeł. A. Milecki, Warszawa 1999.
20. Bednarek M., „Ty” lustrem „Ja”. *Relacje interpersonalne w liryce zwrotu do adresata w świetle filozofii Lévinasa*, w: *Lustro (zwierciadło) w literaturze i kulturze. Rozprawy-szkice-eseje*, pod red. A. Borkowskiego, E. Borkowskiej, M. Burty, Siedlce 2006.
21. Bieszczad L., *Wymiary przestrzeni w tańcu. Kontekst filozoficzno-estetyczny*, w: *Czas przestrzeni*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2008.
22. Blanchot M., *Sen, noc*. „Literatura na świecie” 1996, nr 10 (303).
23. Borbély A., *Marzenia senne*, w: tegoż, *Tajemnice snu*, przeł. W. i M. Szelenbergowie, Warszawa 1990.
24. Borbély A., *Sen u zwierząt*, w: tegoż, *Tajemnice snu*, przeł. W. i M. Szelenbergowie, Warszawa 1990.
25. Borkowska G., *Zamiast wstępu. Krytyka feministyczna wobec sztuki i teorii kultury. Rekonesans*, w: tejże, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
26. Bronowski J., *Umysł jako narzędzie rozumienia*, w: tegoż, *Źródła wiedzy i wyobraźni*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1984.
27. Burek A., *Reinkarnacja*, w: tejże, *Zakryta przez ciało. O refleksach platońskiej idei pamięci w kulturze współczesnej*, Kraków 2008.

28. Burkert M., *Spotkanie ze śmiercią*, w: tegoż, *Przesłanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*, przeł. R., Wojnarowski, Kraków 1994.
29. Campbell J., *Struktura czasu w pamięci autobiograficznej*, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, pod red. Z. Rosińskiej, przeł. J. Górnicka-Kalinowska, Warszawa 2006.
30. Chebinea V., *The Poetics of Impressionism in Iris Murdoch's Under the Net*. „Interlitteraria” 2004, nr 09.
31. Chiciudean G., *Cold, a recurrent motif in literature*. „Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica” 2010, nr 11/3.
32. Chudak H., *Teoria Bachelarda w „L'eau et les rêves”*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 9.
33. Compagnon A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris 2007, s. 105-106. Cyt. za: W. Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010.
34. Coxhead D., S. Hiller, *Nocne wizje*, w: tychże, *Sny. Nocne wizje*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 1994.
35. Dudek Z.W., *Przedmowa do wydania polskiego*, w: O. Vedfelt, *Wymiary snów. Istota, funkcje i znaczenie marzeń sennych*, przeł. P. Biling, Warszawa 1998.
36. Dunn R., *Glory of leaves* [online]. *National Geographic*, październik 2012 [dostęp: 2012-11-12]. Dostępny w World Wide Web: <http://ngm.nationalgeographic.com/2012/10/leaves/dunn-text>.
37. Dziekanowski Cz., *Taniec z nieświadomością*, w: *Taniec i literatura*, pod red. E. Czaplejewicza, J. Potkańskiego, Pułtusk-Warszawa 2002.
38. Forster Osb D., *Barwy*, w: tejże, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
39. Frania A., *Motyle Ludmiły Marjańskiej*, w: tegoż, *Poświatowska. Marjańska. Cichła-Czarniawska. Trzy szkice typu ziemia-ziemia-ziemia*, Częstochowa 2007.
40. Fuchs T., *Pamięć ciała i historia życia*, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, pod red. Z. Rosińskiej, przeł. U. Schrade, Warszawa 2006.
41. Głowiński M., *Wstęp. Francuska krytyka tematyczna*. „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 2.
42. Głowiński M., *Narcyz i jego odbicia*, w: tegoż, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, labirynt*, Kraków 1994.

43. Grochowska G., *Doświadczenie mistyczne a sen*, w: *Tajemnica snu*, pod red. A. J. Nowaka, Lublin 1997.
44. Gustowska I., *Kobiety z Archipelagu*, w: tejże, *Płynąc. Wideo-instalacje*, Warszawa 1996.
45. Hauser A., *Impresjonizm*, w: tegoż, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974, t. 2.
46. Hauser A., *Naturalizm i impresjonizm*, w: tegoż, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974.
47. Ileana M., *People as Artifacts in Freud or Rhetorical Weapons Fire Back*. „Annales of Ovidius University Constanta” 2008.
48. Jakubczak M., *Ziemia-źródłowe motywy wyobraźni*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002.
49. Jakubczak M., *Żywioły – korzenie wszechrzeczy*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002.
50. Jasionowicz S., *Poetyckie przestrzenie pustki*, w: tegoż, *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009.
51. Jasionowicz S., *Współczesny podmiot poetycki i doświadczenie zatraty*, w: tegoż, *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009.
52. Kalnická Z., *Symboliczno-estetyczne znaczenie wody*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002.
53. Kamińska A., *Sny biblijne*, w: tejże, *Twarze księgi*, Warszawa 1990.
54. Knysz-Tomaszewska D., *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, pod red. J. Sztachelskiej, Białystok 1998.
55. Koc B., *Nieprzeplacony dar życia*. „Odra” 1995, nr 9.
56. Kotarska J., *Topos „theatrum mundi” w poezji przełomu XVI i XVII wieku*, w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, pod red. B. Otwinowskiej, J. Pelca, Wrocław 1984.
57. Kotliński A., *Taniec na wulkanie*, w: *Granica w literaturze. Tekst-świat-egzystencja*, pod red. S. Zabierowskiego, L. Zwierzyńskiego, Katowice 2004.
58. Kowalska J., *Na początku był ruch*, w: tejże, *Koło bogów. Ruch i taniec w mitach i obrzędach*, Warszawa 1995.

59. Kowalski P., *Droga: figura wolności i miejsce spełnionych koszmarów*, w: tegoż, *Odyseje nasze były jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wrocław 2002.
60. Kracke W. H., *Cultural aspects of dreaming* [online]. *International Institute for Dream Research* [dostęp: 2013-01-19]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.dreamresearch.ca/pdf/cultural.pdf>.
61. Kruszewski W., *Bruliony dzieł i ich interpretacja*, w: tegoż, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Lublin 2010, s. 112.
62. Kubiak Z., *Pandora*, w: tegoż, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997.
63. Kwiatkowski J., *Poeta paradoksu*, w: tegoż, *U podstaw Liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.
64. Lange R., *Gdy ruch staje się tańcem*, w: tegoż, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988.
65. Lange R., *Kiedy taniec staje się sztuką*, w: tegoż, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988.
66. Lange R., *Taniec elementem życia duchowego człowieka*, w: tegoż, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988.
67. Le Goff J., *Mentalność, wrażliwość, postawy (X-XIII wiek)*, w: tegoż, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1995.
68. Lebecka H., *Zatrzymane w kadrze*. „Nowe Książki” 1986, nr 12.
69. Lebioda D. T., *Wprowadzenie*, w: tegoż, *Mickiewicz. Wyobrażenia i żywioł*, Bydgoszcz 1996.
70. Lebioda D.T., *Ogień*, w: tegoż, *Mickiewicz. Wyobrażenia i żywioł*, Bydgoszcz 1996.
71. Lurker M., *Mity, baśnie i sny*, w: tegoż, *Przesłanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
72. Lurker M., *Taniec do nieba*, w: tegoż, *Przesłanie symboli. W mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
73. Lurker M., *W barwnym odblasku ujmujemy życie*, w: tegoż, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
74. M. Blanchot, *Sen, noc*. „Literatura na świecie” 1996, nr 10 (303).
75. Maisonneuve J., *Obrzędy przejścia i inicjacji*, w: tegoż, *Rytuały dawne i współczesne*, przeł. M. Mroczek, Gdańsk 1995.

76. Matywiecki P., *Wielki kanion. O poezji Ludmiły Marjańskiej*, w: L. Marjańska, *Spotkanie z Weroniką*, Warszawa 1999.
77. Mętrak K., *Liryka podróży*. „Twórczość” 1966, nr 4.
78. Michałowski P., *Granice głosu (cisza)*, w: tegoż, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001.
79. Michałowski P., *Granice samopoznania (autoportret)*, w: tegoż, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001.
80. Michałowski P., *Granice tekstu (cytat)*, w: tegoż, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001.
81. Mindell A., *Demokracja Twórcy Snów*, w: tegoż, *O istocie snów. Psychologiczna i duchowa interpretacja snów*, przeł. R. Palusiński, Katowice 2007.
82. Mindell A., *Symbole to gałązki, które wypuszczają korzenie*, w: tegoż, *O istocie snów. Psychologiczna i duchowa interpretacja snów*, przeł. R. Palusiński, Katowice 2007.
83. Mokry K., *Nie zatrzymuj mnie* [online]. Opoka. Laboratorium Wiary i Kultury, 2011 [dostęp: 2012-04-06]. Dostępny w World Wide Web.
84. Moszyński K., *Wierzenia*, w: tegoż, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, *Kultura duchowa*, wyd. 2, Warszawa 1967.
85. Niemczyk E., *Żywiół ziemi*, w: tegoż, *Cztery żywioły w architekturze*, Wrocław 2002.
86. Odachowska-Zielińska E., *Czekając na... Brzechwę*. „Nowe Książki” 1984, nr 10.
87. Okopień-Sławińska A., *Sny i poetyka*. „Teksty” 1973, nr 2.
88. Oramus R., *Twórcza przestrzeń artysty*. „Konspekt” [online]. 2002, nr 13 [dostęp: 2011-02-18]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/13/oramus13.html>.
89. Otwinowska B., *Sen w poezji Jana Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka-Twórczość-Recepcja*, pod red. J. Pelca, P. Buchwald-Pelcowej, B. Otwinowskiej, t. 1, Lublin 1988.
90. Pestka D., *Symbolism and (vs.) Impressionism: Literature, Music and the Arts*, w: tegoż, *The ultimate Expressiveness in Literature and Other Arts: From the Post-Romantic to the Postmodernist*, Bydgoszcz 2008.

91. Pittich E., D. Kalmanek, *Z dziejów gwiazdozbiorów*, w: tychże, *Niebo na dłoni*, przeł. J.M. Kreiner, Warszawa 1998.
92. Podraza-Kwiatkowska M., „*Postać*”, w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej polski*, Kraków 1994.
93. Podraza-Kwiatkowska M., *Ekwiwalentyzacja symboliczna, czyli myślenie za pomocą obrazów*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji młodej polski*, Kraków 1994.
94. Podraza-Kwiatkowska M., *Memento Mori i memento vivere (O tańcu)*, w: tejże, *Somnambulicy-dekadenci-herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
95. Podraza-Kwiatkowska M., *Od alegorii do symbolu*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika poezji młodej polski*, Kraków 1994.
96. Podraza-Kwiatkowska M., *Połączenia synestezyjne*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 218.
97. Podraza-Kwiatkowska M., *Pustka-otchłań-pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, w: tejże, *Somnambulicy-dekadenci-herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
98. Podraza-Kwiatkowska M., *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, w: tejże, *Somnambulicy-dekadenci-herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
99. Popczyk M., *Ogień. Wprowadzenie*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Karków 2002.
100. Popczyk M., *Światło i obrazy*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Karków 2002.
101. Poppel E., *Nieograniczona świadomość podczas marzeń sennych*, w: tegoż, *Granice świadomości. O rzeczywistości i doznawaniu świata*, przeł. A. D. Tauszyńska, Warszawa 1989.
102. Raszczyk S. M. E., *Sen jako królewska droga do sfery podświadomości*, w: *Tajemnica snu*, pod red. A. J. Nowaka, Lublin 1997.
103. Rossa A., *Pejzaż literacki, poszukiwanie źródeł definicji*, w: tejże, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.

104. Rossa A., *Pejzaże akwaticzne, czyli impresjonistyczna gra światła, barwy i odbicia*, w: tejże, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.
105. Rossa A., *Ziemia i niebo, czyli impresjonistyczna kategoria przestrzeni*, w: tejże, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.
106. S. Tynecka-Makowska, *Zakończenie*, w: tejże, *Antyczny paradygmat prezentacji snu*, Łódź 2002.
107. Sacha-Piekło M., *Drogi oniryków, czyli powietrze odrealnione*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002.
108. Segal H., *Freud i sztuka*, w: tejże, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków 2003.
109. Segal H., *Królewska dogma*, w: tejże, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków 2003.
110. Segal H., *Marzenie senne i ego*, w: tejże, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków 2003.
111. Segal H., *Sztuka i pozycja depresyjna*, w: tejże, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków 2003.
112. Sikora I., *Poetycka semantyka kwiatów*, w: tegoż, *Młodopolska florystyka poetycka*, Wałbrzych 2007.
113. Skarga B., *Metafizyka obecności a metafizyka śladu*, w: tejże, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002.
114. Sławińska I., *Świat jako spektakl*, w: tejże, *Moja gorzka europejska ojczyzna, Wybór studiów*, Warszawa 1988.
115. *Słowo wstępne*, w: *Taniec w literaturze pięknej*, wybór I. Jaszczewska, komentarz J. Mierzejewska, Warszawa 1963.
116. Smolka I., *Blask z rany*. „Nowe Książki” 2001, nr 9.
117. Smolka I., *Ludmiła Marjańska. „Światło nad wodami”*, w: tejże, *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997.
118. Sobolewska A., *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. I. Glatzel, J. Smulskiego, A. Sobolewskiej, Toruń 1999.

119. Soovik E., *Crossing the sea: Tomas Tranströmer and Jaan Kaplinski*. „Interlitteraria” 1999, nr 4.
120. Stala M., *Gry przymiotnikowe albo W poszukiwaniu znikającego przedmiotu*, w: tegoż, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988.
121. Stala M., *Semantyka młodopolskiego epitetu albo Pytanie o przedmiot*, w: tegoż, *Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy widzenia poetyckiego*, Warszawa 1988.
122. Stanca N., *Door into the Dark. Images of Darkness and Light in Seamus Heaney's Writings*. „Annals of Ovidius University Constanta-Philology” 2008, nr 19.
123. Stanik S., *Dialektyka równowagi*. „Kierunki” 1987, nr 27.
124. Ștefanovici S., *The Metaphor of the Circle in the Writings of Nathaniel Hawthorne and Liviu Georgescu*. „Studia Universitatis Petru Maior Philologia” 2009, nr 8.
125. Stone M.D., *Creativity in dreams* [online]. *International Institute for Dream Research* [dostęp: 2012-12-09]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.dreamresearch.ca/pdf/creativity.pdf>.
126. Stróżewski W., *Dialektyka procesu twórczego: problem jedności*, w: tegoż, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007.
127. Szczepański J., *Obraz samego siebie*, w: tegoż, *Sprawy ludzkie*, Warszawa 1978.
128. Szczepański J., *Życie*, w: tegoż, *Sprawy ludzkie*, Warszawa 1978.
129. Szerbicka-Ślęk L., *Strofa pięciowersowa*, w: *Strofika*, pod red. M. R. Mayenowej, t. 6, Wrocław 1964, s. 176.
130. Szymańska A., *Ciąg dalszy rekolekcji z przemijania*. „Przegląd powszechny” 2005, nr 1.
131. Truchlińska B., *W krainie Oneirosa*, w: tejże, *Między afirmacją a sceptycyzmem (W kręgu literatury i filozofii)*, Kielce 1995.
132. Tynecka-Makowska S., *Dwa rodzaje snów: ἐνύπνια i όνειροι*, w: tejże, *Antyczny paradygmat prezentacji snu*, Łódź 2002.
133. Tynecka-Makowska S., *Sny w mitologii greckiej i rzymskiej*, w: tejże, *Antyczny paradygmat prezentacji snu*, Łódź 2002.
134. Tynecka-Makowska S., *Wstęp*, w: tejże, *Antyczny paradygmat prezentacji snu*, Łódź 2002.

135. van Gennep A., *Przejście fizyczne*, w: tegoż, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii. O bramie i progu, o gościnności i adopcji, o ciąży i porodzie, o narodzinach, dzieciństwie, dojrzewaniu i inicjacji, o święceniach kapłańskich i koronacji królów, o zaręczynach i zaślubinach, o pogrzebie i porach roku, i o wielu innych rzeczach*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.
136. Vedfelt O., *Freud i noefreudyści. Spojrzenie Freuda na sny*, w: tegoż, *Wymiary snów. Istota, funkcje i znaczenie marzeń sennych*, przeł. P. Biling, Warszawa 1998.
137. Waldemar-Dudek Z., *Psychologiczne funkcje marzeń sennych*, w: tegoż, *Jungowska psychologia marzeń sennych. Teoria, praktyka, interpretacje*, Warszawa 2007.
138. Wallis M., *Człowiek przed zwierciadłem*, w: tegoż, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Warszawa 1973.
139. Wądolny – Tatar K., *Metafora w sen uwikłana*, w: tejże, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006.
140. Wilkoszewska K., *Powrót żywiołów*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002.
141. Wyka K., *Znaczenie modernizmu*, w: tegoż, *Modernizm polski*, wyd. 2 zm. i powiększone, Kraków 1968.
142. Zaborski M., *Kamień jako świadek historii. „Seminare”* [online]. 2006, t. 23 [dostęp: 2011-11-10]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.seminare.pl/23/Zaborski.pdf>.
143. Zagożdżon J., *Figury snów w literaturze antycznej*, w: tejże, *Sen w literaturze średniowiecznej i renesansowej*, Opole 2002.
144. Zagożdżon J., *Sny w literaturze pięknej polskiego renesansu*, w: tejże, *Sny w literaturze średniowiecznej i renesansowej*, Opole 2002.
145. Zagożdżon J., *Sny w renesansie*, w: tejże, *Sny w literaturze średniowiecznej i renesansowej*, Opole 2002.
146. Zarębianka Z., *Ból zastygający w żywicę*. „Topos” 2002, nr 4-5 (65-66).
147. Zdun J., *Pomiędzy*. „Literatura” 1996, nr 5.
148. Zwolińska K., Malicki Z., *Dywizjonizm*, w: tychże, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1974.

149. Żak-Bucholc J., *Starożytne hybrydy* [online]. *Racjonalista. Ośrodek Racjonalistyczno-sceptyczny im. De Voltaire'a*, 25 lipca 2005 [dostęp: 2011-10-25]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.racjonalista.pl/kk.php/t,402>.
150. Żuliński L., *Czasami śni się miłość*. „Wiadomości kulturalne” 1995, nr 32.

III. Teksty literackie innych autorów cytowane w pracy

1. *Ewangelia według św. Jana*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z jęz. oryg., oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. 3 poprawione, Poznań, Warszawa 1980.
2. Homer, *Pieśń XIX*, w: tegoż, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wyd. 10 (pierwsze nowe zupełne), Wrocław, Kraków 1992.
3. Kochanowski J., *Do snu*, w: tegoż, *Jan Kochanowski. Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 2004.

IV. Bibliografia pomocnicza

1. Baranowska M., *Oniryzm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, Wrocław 1992.
2. Batora K., *Marjańska Ludmiła*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, pod red. J. Czachowska, A. Szalagan, t. 5, Warszawa 1997.
3. Cirlot J. E., *Kamień*, w: tegoż, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
4. Cirlot J. E., *Taniec*, w: tegoż, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
5. Kopaliński W., *Rzeka*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
6. Kopaliński W., *Sen i sny*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
7. Kopaliński W., *Sowa*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
8. Kopaliński W., *Światło*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
9. Kopaliński W., *Wino*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
10. Kopaliński W., *Woda*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
11. *Krajobraz*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. S. Kozakiewicza, Warszawa 1969.

12. Macoboy S., *Impatien Niecierpek*, w: tegoż, *Kwiaty. Ilustrowana encyklopedia*, przeł. M. Mikułowski, Warszawa 1993.
13. Okopień-Sławińska A., *Synestezja*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red., I. Sławińskiego, Wrocław 2008.
14. Rejewski M., *Anemone*, w: tegoż, *Pochodzenie łacińskich nazw roślin polskich. Przewodnik botaniczny*, Warszawa 1996.
15. Rejewski M., *Impatiens*, w: tegoż, *Pochodzenie łacińskich nazw roślin polskich. Przewodnik botaniczny*, Warszawa 1996.
16. Sokołowski J., *Rodzaj: Athene Boie*, w: tegoż, *Ptaki ziem polskich*, t.2, Warszawa 1972.
17. *Taniec*, w: *Encyklopedia popularna PWN*, wyd. 23 zm., pod red. J. Kofmana, Warszawa 1993.
18. *Za*, w: *Mały słownik języka polskiego*, pod red. S. Skorupki, H. Auderskiej, Z. Łempickiej, wyd. 7, Warszawa 1969.
19. *Zasnąć*, w: *Inny słownik języka polskiego*, pod red. M. Bańko, t. 2, Warszawa 2000.

Podobizny rękopisów i maszynopisów

231 lin. do 241554

między wierszami

12'40

1'45

14'25

Pr. III

Aud. na 1 stycznia 1991

Godz. 20⁴⁵ 21⁰⁵

Tytuł: Podróż sentymentalna

Rodzaj: poetycka

K II:

Ludmiły Marjańskiej = "sentymentalna podróż we śnie"
~~Podróż sentymentalna we śnie Ludmiły Marjańskiej.~~
/na muzyce wchodzi wiersz Jana Kochanowskiego/

Marjańska:

Aktor
(Lub NARRATOR)

Śnie, który uczysz umierać człowieka

I ~~ukazujesz~~ smak przyszłego wieka, /~~muzyka cichnie~~/

Uśpi na chwilę to śmiertelne ciało,

A dusza ^s sobie niech pobuja mało!

Chce - li, gdzie jasny dzień wychodzi z morza,

Chce - li, gdzie wieczór gaśnie pozna zorza

Albo gdzie śniegi panują i lody,

Albo gdzie wyschły przed gorącym wody.

~~/tu może być znowu cichy podkład muzyczny/~~

Wolno jej w niebie gwiazdom się dziwować

I spornym biegiem z bliska przypatrować,

A jako koła w społecznym mijaniu

Czynią dźwięk ^I barzo wdzięczny ku słuchaniu,

Niech się nacieszy nieboga do woli -

A ciało, które odpoczynek woli,

Niechaj tym czasem tesknice nie czuj^o,

~~A~~ co to nie żyć, w czas się przypatruje.

/muzyka, krótko/

Autorka

KOSIĘTA

II

(lub
autorka
analizy)
i wierszy)

Pamiętamy zazwyczaj tylko pierwszy wers tej fraszki

Jana Kochanowskiego: "Śnie, który uczysz umierać człowieka..."

Tak, według poety, sen jest lekcją umierania, zresztą lekcją
optymistyczną, bo spać lubimy, a więc i perspektywa snu wiecznego

~~nie powinna nas przerażać~~ - kto wie, może także urozmaiconego

miłymi sennymi marzeniami - nie powinna nas przerażać.

1a. L. Marjańska, Ludmiły Marjańskiej – sentymentalna podróż we śnie

Ale Kochanowski podkreśla tu jeszcze inną wartość snu:
jest on nie tylko próbą przed ostatecznym zejściem ze sceny
tego świata, to także wspaniała możliwość wyswobodzenia ducha
z więzów ciała. Jakaż to pętna propozycja: Niech "dusza sobie
^{niech} pobią ~~w małym~~". Niech zrzuci pęta rozumu, nakazy przyzwoitości,
ziemskie ograniczenia, niech wędruje przez krainy nigdy niewidziane,
spotyka ludzi nieznanych i dawno zmarłych, ^{niech} ~~zwierzęta niezwykle~~ ^{śni o miłości.}

We śnie przecież wszystko jest możliwe, wędrowka w czasie
i przestrzeni, wyświetlanie obrazów istniejących w ~~naszej~~ pod-
świadomości, projekcja marzeń zapomnianych i skrytych głęboko.

~~A więc sen bywa także podróżą sentymentalną, podróżą, w której
nie potrzeba biletów, wiz, ~~żadnych~~ ~~żadnych~~ środków lokomocji.
Zapraszam dziś do takiej podróży opisanej w wierszach Ludmiły
Marjańskiej.~~

/muzyka/

NARRATOR
~~Głos męski~~

W pokoju nagle wyrasta wielki las.
Mchy ^V ~~z~~ zaścieraają podłogę,
wysokolistne paprocie
rozsiadają się na krzesłach.
Dębczaki wybierają miejsce pod oknem,
brzozy wspinają się na palce,
rozplatają gałęzie przed lustrem,
sosny przebijają sufit,
wchodzą do sąsiadów.

Sypią się obłoki.
Niebo otwiera się
na sny.

/muzyka/

/"W koronie drzewa" str. 59/

(Berkytny)

Kenie: Jenem Targowski

Quid tibi, jmi mienie prawie —
pnyleriały żurawie!
Anore nicbo tym ptelem klunem
otwieroi y uamuz,
anore jednielebny klungor
prebije to, co za męg,
i robauymy z blishe
zielone, uide pastwishe?
Jedne dnoie - i tylin zabuzi,
a otworu yj przed nami jasnośi,
jednle brodz w mielienhiy trawie
uasionie biale żurawie -

8 kwietnia 87

Poradunki

Nie zagrabiaj ^{opadłych} liści ~~brązowych i żółtych~~,
rozsypanych jak blaszki branzolet.
Niech świecą jeszcze, odbijając
gasnący blask.
Ich ~~szept~~ ^{szelest} jest szeptem strumieni,
sykiem odlatujących gęsi,
brzozzeniem ula.
Niech ta ~~złota~~ ^{świecąca} ściółka otula
~~koścista~~ ^{bielmo} nagość
staruszki ziemi.

Konstancin
październik 1990

~~Wszystko się zmienia~~

~~Noli me tangere~~

Wystarczy dotknąć, a zwija się, niknie,
upodabnia do tła.

Kamulaż ~~czy~~ strach ~~czy~~ odrzecz, ^z wstyd?

Żółty kwiat śpioszka zamyka przed nocą
swoje wnętrze, stula ^{platków}.

jak człowiek powieki.

Czy ^{on} też śni o tym, czego ~~mu~~ nie wolno?

Czy we śnie znów się otwiera na słońce?

~~Może~~ ^{Może} też odbywa wędrówkę mozolną

ku szczytom kwietnych ambicji ~~—~~

~~Ja nie stoję by róża —~~

~~Może jest ~~xxx~~ albo słonecznikiem?~~

Czy przebudzenie boli śpioszka, kiedy

przeciąga ^{listki} ~~pięty~~ pytając błękitny

oset, która godzina, i zarazem stwierdza,

że nadal mieszka wśród bylin i łątek,

że nie zmienił postaci

śniąc tak dotykalnie,

^{możliwy dotknąć}
~~iż~~ ~~dotąd~~ czuje ciernie na łodydze.

Dzień jest dla prawdy,

a noc dla przywidzeń.

11 listopad 1991, Konstancin

Krajobraz Landowski

Przez pradolinę Wisły wędrują stulecia
niosąc zapach ~~xxx~~ melissy, bazylii, wrotyczu,
wspinają się mozolnie na Góry Pieprzowe
i otwierają na kambryjskim łupku
wielki ~~zielen~~ zielnik natury.
Jest tu berberys, karłowata wiśnia,
centuria ~~wieki~~ i sto odmian róż miniaturowych.

Na przeciwległych wzgórzach rozłożony
atlas ^{dnia} ludzkich: ~~osiągnięć~~
wieże kościelne wiecą jak dziewanny,
^{bąsuta} zamku jak cynia cegłą się rumieni,
baldachowate grzyby domostw sączą dymy.

atlasem a
Między ~~atlasem~~ zielnikiem a ziemia
rozłupana tatarskim mieczem
zastygła w żółte jary.

Ten krajobraz
oprawiony w ramy rzeczywistości
kolorową abstrakcją
śni się kustoszowi muzeum.

Jęmy Rucinski
nie protestuje
- czyż nie tak!

zakochanie i inne

maj '89

basta ramki jak cynia rumieni się cegły

Jęmy Rucinski

Landowski
Reg - Drużkowski

rozped

Amfosi moja - to wyjecha od młodości
 jak iśtoś dawa jak ciemności potęg
 toja kręgiem białymym pręgiem
 wawoty mowa
 aby zmieścił się w białym białym
 otępi ludzi, Tadmora ciota.

Amfosi moja - i ty to rozpedzi
 jak atom miedzi wędruje,
 czysta mechanika robota i zło
 robota iśta, uniastric
 to myślisz, co było
 smut ludzkości.

Amfosi - jmi nie moja - obce i odległe
 jak kłopoty ocean
 martwa jak ~~trup~~ kręgiem
 odświeżony ocean
 astronauta, odhrywało prożni,
 z rozziarzonego gwiazdami kosmosu
 unoszący jedynie
 czarny kamień.

9. X. 87
Seattle

6. L. Marjańska, Czarny kamień

Ludmiła Marjańska

WOLTEROWSKI FOTEL

Rozgościć się w tym życiu,

rozsiaść się wygodnie
w wolterowskim
jak w fotelu. ~~o oparciu~~

/Oparcie jest ważne./

To nie krótka wizyta:

pobyt może potrwać

nawet i sto lat.

/Każdy w skrytości bywa optymistą./

A więc odkurzać pamięć,

lecz wymiatać z kątów

uschnięte muchy w pajęczynie wspomnień.

Liczyć i ćwiczyć rachunkami umysł,

żeby nie zasnął.

Żądać od innych. Wymagać. Wymagać.

/Oszczędzać siły na to, co nadciąga

z północnym ~~wiatrem~~.

koniecznie
I ~~nie~~ pomyśleć nad wiosennym płaszczem

z bukietem fiołków ~~lub pęczkiem przyłaszczek~~.

lub pęczkiem przyłaszczek.

Ciepło snu blaskowi
 w senku przysiadł
 ciepło śpiącego chłoda
 zamarznięte w śnie
 i oddech iary
 ze śniegu obam
 by by nie chłodzi
 ze wstaje

Przekazuje jest wrażeń Czymś
 nie zabierając czasu

✓

Zmienić
 Chwała
 28.03
 Koniec

A popadły w błękit
 notów (pesna i radosna)
 jedno flamingo śmieszko?
 odleciaje w ~~z~~ zimie wocy
 Mszynale stygnowy niecier
 (stypka zimę zchłód ze wstępnym?)
 nętki wocy uduke - Znika -
 i - żyje i dłużej

Prosy o sen. Nie przychodzi.
 A przecież sen musi odwiedzić.
 Zimny był brzozią przysięga,
 ciepła pierwsza liść,
 był tylko dźwięk kropli,
 topić w otwartej lodowej zaple-
 wionej kielchu po schodach.
 Ach, mój był młode -
 we śnie - lecz karmy już pasnę,
 a ja nie mogę zasnąć
 od tyłu, tyłu pościn! -
 już nie mogę nie odwiedzić -
 a wręczyć - tak naprawdę - po co?
 Kiedyś też dobiegła mi noc
 wzajemnie dźwięk ziębie -
 Zasnął kiedyś - o śnie.

23/24.11.2002

