

Ewa Nikadem-Malinowska
Olsztyn

Metafora snu w cyklu wierszy Inny Lisnianskiej *Sny starej Ewy*

Ci, którzy kochają, sami kształtują sobie sny
Wergiliusz

Так я снова Эдем создам. И ко мне вернется Адам
Элла Крылова

Inna Lisnianska, rosyjska poetka pisząca od ponad pięćdziesięciu lat, należy do wąskiego grona literatów, dla twórczości których przejście z epoki radzieckiej do rosyjskiej nie miało ani szczególnego znaczenia ani tematycznego, ani warsztatowego. Urodzona w 1928 r. w Baku wybrała karierę poetki, nie skończywszy studiów. Debiutowała w roku 1949, w 1957 i 1958 wyszły jej pierwsze tomiki, *Это было со мною* i *Верность*. W 1960 r. przeprowadziła się do Moskwy.

Jej kariera rozwijała się typowo dla obywatela Związku Radzieckiego – wydawała po interwencji cenzury i wyłącznie za jej zgodą: *He просто любовь* (1963), *Из первых уст* (1966), *Виноградный свет* (1978), aż do opublikowania w 1979 r. siedmiu wierszy w nie podlegającym cenzurze czasopiśmie „Metropol”. Czyn ten spotkał się z ostrą reakcją władz Związku Pisarzy Radzieckich i skończył skandalem. Lisnianska wraz z Władimirem Aksionowem i Siemionem Lipkinem demonstracyjnie opuściła szeregi Związku, co automatycznie oznaczało zakaz jakiegokolwiek publikacji w kraju. Kara trwała dziesięć lat. Od 1980 r. jej wiersze zaczęły się pojawiać na Zachodzie. W 1983 r. wyszedł tomik *Дожди и зеркала*, dwa lata później *Ha опушке сна*. Rok 1990 jest rokiem powrotu twórczości Inny Lisnianskiej do Rosji. Wtedy właśnie wychodzi tomik wierszy *Воздушный пласт*. Dwa lata później ukazują się aż dwa tomiki, *Одинокий дар* i *Стихотворения*, a także książka poświęcona rosyjskiej poezji XX wieku, *Шкатулка с тройным дном*.

Twórczość Inny Lisnianskiej, z założenia bardzo osobista i kameralna, często powodowana autobiograficznymi względami, przesycona jest uniwersalnymi prawdami o życiu człowieka, który cierpi, wątpi, myśli. Już w 1960 r. w wierszu ... *О как слова меня томили!*... Lisnianska, podkreślając wagę wieloznaczności

słów, uświadomiła sobie misję bycia poetką, poczuła różnicę między życiem i sztuką. Poetka przez długie lata walczyła o owo symboliczne słowo obrazujące jej stosunek do poznawanego i oswojanego świata, aż wreszcie w 1966 r. (... *Наконец-то я проникла в слово...*) przyszła świadomość poznania tego słowa i gotowość wypowiedzenia go, ale wtedy okazało się, że podstępne czasy zmieniły ją, napełniły obawą („Чем мы глубже входим в суть природы // Тем страшнее выразить ее”). W takim stanie pozostała przez całe swoje życie.

Lisnianska stworzyła swój poetycki świat w oparciu o bardzo sztywną i przejrzystą hierarchię wartości, która sprawia, że bez względu na tematykę jej utwory brzmią uniwersalnie. Wszystkie problemy ludzkości poetka zrzuciła na jednego człowieka – bohaterkę liryczną, która z niezwykłą powagą niesie swoje brzemie. Lisnianska w trosce o świat spala się w każdej chwili swego życia i w każdym wypowiedzianym słowie. Globalna odpowiedzialność, jaką czuje, sprawia, że świat przestaje istnieć w liniowym czasie. W pochodzącym z 1952 r. wierszu ... *Я дышу горячо и неровно...* stwierdza, iż nie ma czegoś takiego jak przeszłość – czas jest jednością i to, co się już stało, wciąż ma znaczenie i wpływ na to, co się dzieje. Bez końca pali się Rzym podpalony przez Nerona, nad ziemią wiecznie góruje Golgota, świat stoi na granicy katastrofy, ale zmartwychwstanie jest wciąż przed nami i to napawa nadzieją. Josif Brodski charakteryzując poezję Inny Lisnianskiej podkreślił jej intensywność¹, Aleksander Sołżenicyn postawił ją w jednym szeregu z twórczością Anny Achmatowej i Mariny Cwietajewej².

Poezja Inny Lisnianskiej ściśle związana jest z jej życiem wewnętrznym, zmaganiem się z uczuciami, ze złożonym światopoglądem. Stąd jej głęboki autobiografizm, w naturalny sposób tę twórczość chronologizujący. W 1967 r. poetka związała się z Siemionem Lipkinem, wybitnym tłumaczem. Połączyła ich wspólna pasja (Lipkin także był poetą) i wielka miłość, która towarzyszyła im do końca życia Lipkina w 2003 r. Śmierć męża była dla Lisnianskiej wielką tragedią. Poświęciła mężowi wiele wierszy, wśród których wyróżnia się cykl *Сны старой Евы*, napisany w 2006 r.

W składającym się z osiemnastu wierszy cyklu trenologicznym Inna Lisnianska w czasie terażniejszym przeżywa jednocześnie przeszłość i przyszłość, wcielając swój podmiot liryczny w obraz podstarzałej biblijnej Ewy. Teraźniejszością są sny. Poetka wykorzystuje tu nie tylko treści związane z przekazem sennym, ale także formę snu – cykl jest niespokojny, wielokrotnie przerywany, podmiot liryczny bywa wyrywany ze snu, bądź w sen zapada, nie zauważając momentu przejścia, śni wierząc, że sen jest jawą.

¹ И. Бродский, „Русская мысль”, 8 февраля 1983.

² А. Солженицин, *Инна Лиснянская – Дожди и зеркала*, „Литературная коллекция” 1993.

Autorka niniejszego wystąpienia nie chce wkraczać na grunt psychologiczno-antropologicznej teorii snów, pragnie jedynie przyrzeć się im z czysto utylitarnego, praktycznego punktu widzenia człowieka śniącego. Badania Zygmunta Freuda, Carla Junga i wielu innych, w tym także współczesnych badaczy snu, pozostawiają wciąż bardzo wiele pytań bez odpowiedzi. Wiele problemów rozwiązuje się wyłącznie na poziomie hipotetycznym, ze względu na trudną lub niemożliwą weryfikowalność wyników badań.

Amerykański antropolog Kilton Stewart nie objaśnione sny nazwał nie otwartymi listami od Boga, Fritz Perls za pomocą snów integrował rozbitą na kawałki osobowość, Janette Rainwater stwierdziła, że symbolika snu nie jest, jej zdaniem, próbą przepchania ukrytych myśli przez cenzurę świadomości (tak chciał Freud), lecz rysunkowym stenogramem, którego używa nasza psychika. Stenogram jest zawsze indywidualny i unikalny, jedyny w swoim rodzaju, tak jak jedyny i niepowtarzalny jest przekład wiersza. Badania nad możliwościami ludzkiej pamięci wykazały jednoznaczne powiązanie jej potencjału ze snem lub jego brakiem.

Matthew Walker, neurofizjolog z Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley, zauważył, że podczas snu zdobyta wiedza i doświadczenie nabierają pełniejszego wyrazu, gdyż my sami postrzegamy je szerzej. W 1994 r. profesor Avi Karni, badając fazę REM, stwierdził, że syntetyzuje ona dzienne wspomnienia, dzieli, a następnie łączy je w czytelne kawałki. Te i inne badania nad istotą snu pokazują, że to, co przez długie lata interpretowaliśmy jako prorocтва czy ukryte pragnienia, jest po prostu układaniem puzzlowych obrazków przez odpoczywający mózg. Nieokreślony chronotop snu, jego jednoczesna materialność i nierealność sprawiają, że próby jego interpretacji i analizy są wciąż jedynymi sposobami na oswojenie tej codziennej przeciwieństwa sfery działania człowieka. Niemożność weryfikacji świata snu zbliża go do rzeczywistości wirtualnej, którą przecież widzimy, w której w szczególności sposób możemy uczestniczyć, ale która jest niematerialna i znika w jednej chwili.

Sen jest niejako metaforyczny z natury rzeczy. Widziane we śnie obrazy – bez względu na ich konkretność i realność – analizujemy i interpretujemy, nigdy nie traktując ich dosłownie. Konkretny obraz przeniesiony z rzeczywistości do snu traci w nim swe połączenia z kontekstem i staje się wieloznacznym znakiem innego konkretnego obrazu rzeczywistości. W ten sposób sen przejawia swoją metaforyczność.

Sny, zgodnie z teorią Junga, stanowią kolektywną nieświadomość, zawierają setki różnorodnych praobrazów, których treść zawsze wyraża się metaforycznie. Idea jedynej rzeczywistości, która kontynuuje Heraklitową *coinos cosmos*, nie pozostaje z nią w sprzeczności, gdyż indywidualne *idios cosmos* są jej metafora-

mi. Sen nie przepowiada przyszłości, jest tylko interpretowany jak przepowiednia. Z drugiej strony jednak sen, zwany także marzeniem sennym, jest płaszczyzną, na której, zgodnie z teorią Freuda, spełniają się życzenia³. Plastyczność, obrazowość i wielopłaszczyznowość snu są przyczyną jego stałej obecności w literaturze. Sny-wróżby, sny prorocze, począwszy od mitologii greckiej przez Stary i Nowy Testament, kształtowały wirtualny pomost między światami ludzi i bogów, dzięki czemu w utworach średniowiecznych (*Pieśń o Rolandzie*, *Słowo o wyprawie Igora*) stały się elementem rzeczywistości, zyskując dodatkowo kulturowo-ideowe uzasadnienie w chrześcijaństwie. Humanistyczny renesans ugruntował w literaturze miejsce snu jako przejawu życia wewnętrznego człowieka, co znajdziemy chociażby u Szekspira i Kochanowskiego, a mistyczny barok powiązał go ze śmiercią (Pedro Calderon de la Barca, John Donne).

Pisząc *Raj utracony*, John Milton był ociemniały. I rzeczywistość, i jej metaforę, czyli świat przedstawiony, mógł widzieć tylko we śnie. Stworzony przez niego we wspomnianym poemacie obraz świata jest wręcz namacalny, bez względu na swoją fantastyczną motywację. Sny w *Raju utraconym* Johna Milтона odgrywają zawsze tę samą rolę. Dotyczą wyłącznie Ewy i spełniają rolę przejścia między światem ludzkim i nadprzyrodzonym. Jeżeli Kilton Stewart nie objaśnione sny nazywa listami od Boga, to sny Milтона można nazwać telefonami z innego świata. Szatan kusi Ewę zakazanym owocem, szepcząc jej do ucha w czasie snu (Księga IV), Bóg zaś zsyła na nią „sny łagodne”, które mają ją przygotować do opuszczenia Raju (Księga XII). Granica pomiędzy światem realnym a fikcyjnym w tym utworze została konwencjonalnie przesunięta w kierunku tego drugiego. Zaniepokojonej nocną wizją Ewie małżonek tłumaczy, że sen jest dziełem bożym i naturalnym sposobem odpoczynku. W rękach Szatana staje się on jednak czymś innym – instrumentem walki z Bogiem i jego dziełem. O ile Adam jest dla Milтона partnerem w rozmowach z Bogiem i jego światą, to sprawczyni całego rajskiego zamieszania, Ewa, właściwie swój pobyt w *Raju* Milтона w większości przesypia. Sen jest pośrednim sposobem porozumiewania się z nią, jest medium, za pomocą którego łatwo do niej dociera i Bóg, i Szatan. Treść obu swoich misji Ewa poznaje właśnie przez sen (we śnie wysłuchuje specjalnego przekazu). Sen jako środek komunikacji pomiędzy światami staje się metaforą spełnionego marzenia o podmiotowości, a nie tylko instrumentalności człowieka wobec sił nadprzyrodzonych.

Metafora snu w cyklu *Sny starej Ewy* Lisnianskiej najbliższa jest, jak się wydaje, barokowemu conceptowi, ponieważ stanowi obraz literacki obejmujący cały cykl. Nie ma wprawdzie za zadanie szokować czytelnika na sposób baroko-

³ Por.: S. Freud, *Marzenia senne*, [w:] *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, Warszawa 2003.

wy, chociaż pewien element zaskoczenia właśnie takim wykorzystaniem go poetka osiągnęła. Lisnianska przeplata motywy oniryczne z realnymi w taki sposób, że wymodelowana rzeczywistość sama staje się snem.

Podmiot liryczny (lamentująca po śmierci męża kobieta), łączący wszystkie osiemnaście wierszy, ma wyraźne autobiograficzne źródło. Charakter lirycznego „ja” zmienia się, gdy przekraczana jest granica snu. Staje się wówczas kimś, kim w życiu realnym była dla żegnanej, opłakiwanej osoby. Nie jest to ani rola, ani maska. Ewa – to nie postać, to stan. To świadomość bycia nią i jednocześnie niemożność bycia kimś innym. Można tę sytuację porównać z misją Orfeusza w memorialnym utworze Czesława Miłosza *Orfeusz i Eurydyka* poświęconym Carol, zmarłej żonie poety.

Historia niezwyklej miłości Orfeusza i Eurydyki nabiera właściwego znaczenia dopiero po jej śmierci. Śmierć nie jest ostateczna, bo świat mityczny ma umowne sposoby na jej obejście. Owidiusz w *Metamorfozach* nie musiał stosować metafory snu, by pokazać pośmiertne życie bohaterki, gdyż jest ona wpisana w konwencję świata przedstawionego mitologii. *Orfeusz i Eurydyka* Czesława Miłosza to sen rozgrywający się w określonej i bardzo konkretnej czasoprzestrzeni mieszczącej się w kilkudziesięciu zaledwie wersach. Historia nieszczęśliwego barda próbującego uratować zmarłą przedwcześnie ukochaną żonę została przeniesiona do innej rzeczywistości niż ta, którą znamy z mitologii. Porywisty wiatr, ziab i mgły w niczym nie przypominają klimatu południowej Grecji. Pieczara w peloponeskim Tajnaronie, do której podjeżdża się samochodem, zostaje wyposażona w ceramiczny chodnik, oszklone drzwi i niezliczone windy prowadzące do podziemi Hadesu. Bohater liryczny podejmuje „ostatnią próbę” kierowany wyjątkowością uczucia, którym darzyła go żona, lecz od początku do końca ma świadomość, że jest to zadanie nierealne. Mityczny, nierealny podziemny świat staje się bezkresnym realnym Nigdzie. Orfeusz Miłosza cały należy do świata żywych. Jego lira śpiewała tylko o nim („Niósł w niej muzykę ziemi przeciw otchłani // Zasypującej wszelkie dźwięki ciszą”), jego muzyka była wyłącznie hymnem natury („I żadnym swoim rymem nie słał nicości”). Problem bohatera lirycznego polega nie na słabości ludzkiej wiary czy osobistych wątpliwościach Orfeusza, które zgubiły mityczną Eurydykę. Ten Orfeusz po prostu nie wierzy:

Nie umiejący płakać, płakał nad utratą
Ludzkich nadziei na z martwych powstanie,
Bo teraz był jak każdy śmiertelny,
Jego lira milczała i śnił bez obrony.
Wiedział, że musi wierzyć i nie umiał wierzyć⁴.

⁴ C. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, Kraków 2002, s. 8.

Sen występuje tu jako metafora śmierci – Orfeusz widzi sztywną, obojętną Eurydykę i pragnie „zbudzić ją z tego snu”. Jego pobyt w podziemiach jest snem-jawą, koszmarem, urzeczywistniającym, według Freuda, niebyłą sytuację, czyli nierzeczywistym spełnieniem marzenia, które też jest snem (synonimem snu). Metaforyczny sen bohaterki odbywa się we śnie podmiotu lirycznego, a gdy jego sen-jawa wreszcie się kończy, zapada on w realny sen-ukojenie, będący jednocześnie metaforą ziemskiego życia-spełnienia:

Słońce. I niebo, a na nim obłoki.
Teraz dopiero krzyczało w nim: Eurydyko!
Jak będę żyć bez ciebie, pocieszycielko!
Ale pachniały zioła, trwał nisko brzęk pszczół.
I zasnął z policzkiem na rozgrzanej ziemi⁵.

Dostojewski w *Śnie śmiesznego człowieka* stworzył alternatywną rzeczywistość. Była ona fikcyjna, ale możliwa, wiarygodna. Miłosz stworzył w swoim śnie (*Orfeusz i Eurydyka*) rzeczywistość mityczną, niemożliwą, ale jakże rzeczywistą. Mityczna sytuacja umiejscowiona w mitycznym Hadesie została zmaterializowana za pomocą bezsprzecznie współczesnych realnych przedmiotów. A że jest to sen, przekonujemy się dopiero, gdy bohater liryczny się budzi. Lisnianska natomiast tworzy rzeczywistość quasi-apokryficzną – możliwą do zaakceptowania przez ludową religijność. Umieszcza ją na granicy snu i jawy w taki sposób, że podmiot liryczny przekracza ją niezauważalnie. Świat snu jest wyraźnie eklektyczny. Starotestamentowa rzeczywistość z jej bohaterami – Ewą, Adamem, Kainem i Ablem miesza się z nowotestamentową i innymi bohaterami – Elżbietą i Marią. Ewa, występująca i tu i tam, jest łącznikiem, spoiwem czasu, swoją obecnością czyni go bezkolizyjnie jednoczesnym. Podmiot liryczny jest współczesną kobietą, starszą panią podróżującą samolotami z torbą podróżną na kółkach i posługującą się laptopem. W snach, które są przedłużeniem jej realnego życia, staje się biblijną Ewą, nie przestając być sobą. Podobny zabieg Lisnianska stosuje w innych swoich utworach. W wierszu *У Яффских ворот* staje się świadomą swej starości Sulamitką, wciąż czekającą na również starego Salomona. W rozmowie z Sandżarem Janyszewem poetka wyjaśnia, na czy to polega: „Видите, я превратила себя в Старую Суламифь. Более того, дальше я пишу: »Зажигаю в песчаной посудине семь свечей...« – так полагается у иудеев, хотя я крещеная. Я полностью вошла в героиню. Вобрала ее в себя: состарила”⁶. Lisnianska

⁵ Ibidem, s. 11.

⁶ И. Лиснянская, *Я превратила себя в старую Суламифь*, „Новая Юность” 2007, nr 6(81).

adaptuje wybraną postać. Nie tylko przyjmuje jej cechy, ale i nadaje jej swoje. Bycie Ewą jest zmianą jakościową dla podmiotu lirycznego i oznacza bycie bardziej odpowiedzialną (odpowiedzialność jedynego żywego prarodzica), bardziej wrażliwą (z perspektywy Raju nie dało się przewidzieć, do czego będzie zdolny człowiek), bardziej troskliwą i zatroskaną (własne przeszłe szczęście uśpiło jej czujność na przyszłe nieszczęście innych):

Умер Адам на траве луговой,
Сделав меня вековечной вдовой

Мира, где не было войн и потопов,
Газовых камер, кровавых сугробов.

Или сама, окунаясь в сирень,
Я не предвидела будущий день?

Или же, райские нюхая розы,
Я не унюхала страшной угрозы

Взрывов шахидских, кочевничьих бед
В мире, где жил самый первый поэт⁷.

Stara Ewa jest wieczną Ewą. Nie tamtą, która była chwilową bohaterką Edenu, lecz taką, która ciągle nią jest. Zostawszy wdową po Adamie, staje się wieczną wdową, samodzielnie niosącą na swoich barkach radości, problemy i cierpienia kilkutyсяcioletniego istnienia ludzkości. Niezbyt eleganckie w stosunku do kobiety określenie „stara” ma znaczenie symboliczne. Osoba stara jest osobą doświadczoną, mądrą. Natalia Iwanowa, pisząc o wierszach Inny Lisnianskiej, podkreśla: „Старость – время усиленного созерцания, размышления и прекрасной праздности, той, которую Гельдерлин считал условием поэзии”⁸.

Cykl wierszy *Сны старой Евы*, który zaliczymy bez wątpienia do poezji funeralnej, formalnie zbliżony jest do klasycznego epicedium (wyraża żal i ból po stracie ukochanej osoby, głosi pochwałę zmarłego, zawiera elementy pocieszenia). Różnica polega na tym, że żal za zmarłą osobę przenosi się częściowo na osobę ten żal wyrażającą, dzieli się tak, jak dzieliły one wspólne życie. Antyczne epicedia okraszone były zwykle licznymi nawiązaniem mitologicznymi, *Сны старой Евы* zawierają wyłączenie odwołania biblijne.

⁷ И. Лиснянская, *Сны старой Евы*, „Знамя” 2006, nr 10.

⁸ Н. Иванова, *Длина дыхания*, [w:] И. Лиснянская, *Эхо*, Москва 2005, s. 629.

Cykl rozpoczyna lament, w którym podmiot liryczny zamyka w swoim bólu cały wszechświat. Pochodzące z niego zjawiska, połączone w nie rozumiejące się pary, symbolizują ból istnienia przeciwieństw, które kiedyś były sobie bliskie (gwiazdy, fale, drzewa). Ból po stracie ukochanej osoby powoduje zdziwienie i niedowierzanie, wyrażone powtarzającym się jak refren słowem „неужели”. Ból zrodziło rozstanie (boli, bo coś się skończyło), brak porozumienia wynika z nagłej nieobecności. Podmiot liryczny błaga o jeszcze jedną chwilę, o szansę wyjaśnienia, o ostatnie słowo:

Неужели болит во мне пройденный путь?
Навести меня, выслушай и позабуди⁹.

Spełnienie tej prośby możliwe jest tylko we śnie. Śmierć, która przyszła niespodziewanie, pozostawiła pustkę i świadomość wielu niedokończonych spraw, rozmów. Pustkę w duszy podmiotu lirycznego zwielokrotnia pustka otaczających ją przedmiotów – obrączki, palca, trzciny, a te z kolei, wypełniając się żałobnym śpiewem, powielają żal. Statyczność sytuacji maści proces więdnienia kwiatów na grobie, naruszający wrażenie tkwienia w wieczności.

Przejście podmiotu lirycznego od rzeczywistości do świata snu następuje tak samo niezauważenie, jak to ma miejsce w realnym śnie. Umowność snu rozszerza możliwości czasoprzestrzenne wierszy (szaro-czarna rzeczywistość staje się kolorowym snem). Radykalnie zmieniona czasoprzestrzeń zmienia stan ducha, nastrój i uczucia lirycznego „ja”:

В нежном клевере луг, голубеет слегка водоём.
Нет ни встреч, ни разлук, потому что всегда мы вдвоём¹⁰.

Bohaterowie występujący we śnie nie są nazwani imionami, dopiero pojawienie się myśli o zmartwychwstałym Ablu wyjaśnia, że szczęśliwa para na rajskiej łące to biblijni Adam i Ewa. Inna Lisnianska stwarza we śnie pozór życia, by we śnie spełnić sen-marzenie o dalszym wspólnym życiu z ukochaną osobą, która odeszła w sen-śmierć. Stworzona przez poetkę czasoprzestrzeń snu jest możliwa, ale nieprawdopodobna z punktu widzenia biblijnych realiów, jako że Adam i Ewa opuścili ogród edeński przed pojawieniem się na świecie ich dzieci. Świadomość powrotu do Raju jest we śnie podmiotu lirycznego pewnikiem nie wymagającym uzasadniania – tak jak bez dyskusji godzimy się we śnie na jego konwencję. O ile

⁹ И. Лиснянская, *Сны старой Евы...*

¹⁰ Ibidem.

wejście do czasoprzestrzeni snu jest niezauważalne, o tyle wyjście oznacza koniec marzenia:

Будит свет меня резкий, но веки поднять нету сил, -
Ты мне сон свой эдемский под веки земные вложил¹¹.

Przebudzenia są dla podmiotu lirycznego bolesne. Rozdartą między dwoma domami czuje, że tak naprawdę nie mieszka nigdzie. Nieszczęście, które ją dotknęło, wypełniło całe jej obecne życie, łącząc przekornie jego oddzielne części:

Беда, а не муза, моя собеседница,
Хотя и мучительница-привередница,
Но в своднице этой есть дикая тайная мощь, -
Смоква, белокопытник, персик и хвощ...¹²

Podmiot liryczny swoje życie na jawie i we śnie odbiera jako splot wrażeń, na które reaguje, ale niekoniecznie w nich uczestniczy. Podwyższona wrażliwość kieruje jej uwagę na barwy, dźwięki, kontrasty. Lisnianska pozwala lirycznemu „ja” na huśtawkę nastrojów, gdyż powoduje to jej podwyższoną spostrzegawczość:

Облачно. Солнце, как рыба серебряная,
Бьётся во влажных сетях.
А на подъёме церквушка трёхбедренная
Вся утопает в акации, как в новостях.
Музыку воздух несёт с парохода прогулочного,
Музыка просит денег.
Облачно. Нет настроения сумрачного
Люди поют и танцуют, а воды дрожат¹³.

Zwykle muszelki leżące na brzegu morza zostają ożywione przez pamięć, która potrafi manipulować czasem. Ponieważ wszystko jest względne, muszelki nabierają temporalnego przyspieszenia, akumulując mijający czas („На берег выплунуты годы – Ракушки дребезжат в горсти”). Wszystko mija, ale pozostawia po sobie ślad. Podmiot zauważa także to, czego nie ma. Pojawiające się i znikające przedmioty i twarze wywołują różne skojarzenia:

Но где-то за пределом мозга
Стоит заржавленный туман,

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

А в нём по тюрьмам хлебовозка
Развозит сонных горожан¹⁴.

Ewę w jednakowy sposób trapią dramaty globalne, jak wojna, i nieszczęścia własne, jak problem z dziećmi. Jako wieczna matka Kaina i Abla bez końca przeżywa krwawy konflikt między synami. Świadoma tego, co się stało, mimo wszystko próbuje zapobiec nieuniknionemu nieszczęściu. Mając do czynienia z nieliniarnym czasem, usiłuje złagodzić to, co się stało:

Ходит прозрачною тенью за Авелем Каин.
В руках его месяц блестит острей, чем секира,
И бедная мать в кровь подливает мирро,
Чтобы и этот грех кем-нибудь был искуплен¹⁵.

Patrząc na Ewę z boku i widząc jej determinację, poetka zapewnia, że bez względu na popełniane błędy i ich konsekwencje, Ewa zachowuje moralność w myśl boskich nakazów. Problem polega jednak na tym, że świat jest taki, a nie inny i bez względu na jej starania takim pozostanie:

Ходим под Богом, а роботы ходят под нами,
А кто из них Авель, кто Каин, понять не дано нам.
В речку стекает кровь, ручей подтекает под камень
Подкорка Эдема в пустыне служит поддоном
Камню и птице, роботам и протонам¹⁶.

Niektóre sny Ewy przypominają najgorsze koszmary. Czując się od dawna martwa, boi się innych rzeczy równie martwych jak ona. Doświadczając jedności czasu, łudzi się drobną radością chwil, których już nie ma:

Страшно мне, потому что я – Ева,
И люблю лишь виденья зари.
Той зари, на которой все живы,
Младший мальчик ещё не убит,
Травы царственны и молчаливы,
Ручеёк-колокольчик звенит,
Лев и голубь сидят возле ивы, -
Только ива и плачет навзрыд¹⁷.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

Tragedia Ewy polega na jej wszechwiedzy. Doświadczenie, które zdobywała przez tysiąclecia, pozbawiło ją złudzeń. Rozmowa z ofiarną owieczką jest próbą zatrzymania czasu, gdyż naprawić go się już nie da. Podmiot liryczny odczuwa we śnie manipulacje czasu polegające na podróżowaniu w różnych czasowych kierunkach:

Овечка, ещё я не знаю, не знаю,
Что будешь ты заклана!
От устья в исток бытия, дорогая,
Дремотой я загнана¹⁸.

Pozwala jej to zaglądać w inne sny w swoim śnie, ale nie pozwala zapobiegać temu, co zwiastują.

Obraz Adama, jaki Inna Lisnianska tworzy w tym cyklu, różni się od biblijnego. Poetka podkreśla w nim przede wszystkim rolę pierwszego poety – człowieka, który stworzonym przez Boga rzeczom nadawał imiona. Związek Adama i Ewy trwa po jego odejściu poprzez wspólne lub w jakiś sposób łączące ich przedmioty. Są to białe koszule, które nosił, ulubione wybielone prześcieradła, samotne lustra, w których Ewa nie widzi męża, ale dostrzega minione szczęście i wreszcie kamyki, które żydowskim zwyczajem kładzie na jego mogile, śpiewając mu do snu ostatnią kołysankę.

Kiedy poetce udaje się stworzyć wrażenie, że cierpienie starej samotnej Ewy nie ma granic, spotykamy ją w innym czasie i miejscu cierpiącą w inny sposób. Sen przenosi ją do En Karem, gdzie zgodnie z tradycją nowotestamentową spotkały się brzemienne Maria i Elżbieta. Dramat Ewy polega na tym, że wie ona to, czego nie wiedzą o swoich nienarodzonych synach przyszłe matki. Żadna z nich nie widzi koszmarów, które są udziałem Ewy. Podmiot liryczny przy całej swej uniwersalności i wszechstronności jest przede wszystkim zwykłą kobietą, która po ludzku współczuje bardziej, jej zdaniem, skrzywdzonej przez los Elżbiecie.

Inna Lisnianska przeprowadza podmiot przez piekło żałoby, by doprowadzić ją do miejsca, gdzie jej zły czas się zapętlił. Jest to rajske Drzewo Poznania Dobra i Zła rosnące we współczesnym sadzie i łączące swoimi gałęziami i korzeniami wszelkie dobro i zło. Ewa, czująca odpowiedzialność za wszystko, co się stało, spróbuje przerwać fatum („Я позабыла свои первородные навыки”), wypełniając inaczej swoje rajske zadanie:

Я притяну к себе ветку рукою левой,
Будто бы яблоко первым грехом не изгрызано
И никогда не была я той самой Евой,
Что за запретное счастье из рая изгнана¹⁹.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

Stworzony przez Innę Lisnianską w cyklu wierszy *Сны старой Евы* metaforyczny obraz śnionego przez liryczne „ja” snu pozwolił poetce na wyjątkową konsolidację emocji i refleksji dotyczących życia i śmierci. Będący jego podstawą autobiograficzny wątek śmierci męża został wielokrotnie powielony dzięki umieszczeniu go w fikcji przerywanego i powracającego snu podmiotu lirycznego. Ponieważ i sen, i śnienie mogą być interpretowane na wiele sposobów, jak również zaadaptowana postać biblijnej Ewy, Lisnianska stworzyła wielką metaforę alternatywności ludzkiego życia i śmierci, czasu i przestrzeni, wiary i woli.

Резюме

Метафора сна в цикле стихотворений Инны Лиснянской „Сны старой Евы”

Творчество Инны Лиснянской, хотя очень интимное, насыщено универсальными правдами о жизни человека. Лиснянская создала свой поэтический мир, опираясь на очень четкую, прозрачную иерархию ценностей. Все проблемы человечества она сбросила на одного человека – свою лирическую героиню, которая настолько ответственно несет свое бремя, что меняет линейный характер мирового времени.

В цикле восемнадцати тренов лирический субъект в образе стареющей библейской Евы в снах переживает одновременно прошлое и будущее.

Сон метафоричен по своей натуре. Конкретный образ, перенесенный из действительности в сон, теряет в нем свое соединение с контекстом и становится многозначным знаком другого конкретного образа действительности. Созданный Инной Лиснянской в цикле стихотворений *Сны старой Евы* метафорический образ сна позволил поэтессе особо сплотить размышления, касающиеся жизни и смерти.

Summary

The Metaphor of a Dream in the Series of Poems „Dreams of Old Eve” by Inna Lisnianskaya

Inna Lisnianskaya's writings, very private and intimate, often motivated with autobiographical reasons is saturated with universal truth about life. Lisnianskaya has created her poetic world on the basis of very strict and clear hierarchy of values. All of the problems of the mankind the poetess throw on her character who, with a great conscientiousness, carries her burden. The global responsibility she feels makes the linear world stop existing.

In consisting of eighteen poems threnody series Inna Lisnianskaya experiences past and future in the presence by impersonating her character – ageing biblical Eve. The presence constitutes of her dreams.

Dream is metaphorical by its nature. We do not treat pictures from our dreams literally. We analyze and interpret them no matter how real they are. A specific picture transferred from reality to a dream loses its connections with its context and become a polysemantic sign of another specific picture. In this way a dream manifests its metaphorical character.

Metaphorical picture of a dream dreamt by lyrical I, created by Inna Lisnianskaya in the series of poems *Сны старой Евы* (*Dreams of Old Eve*), let the poetess for unique consolidation of emotions and reflections on life and death.