

MARIA JÓZEFACKA

KRYSTALIZACJE DRAMATYCZNE
(KOMEDIE MARII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ) *

O Pawlikowskiej niewiele się mówi w badaniach nad dramatem dwudziestolecia międzywojennego. Beztrosko zaliczywszy tę twórczość do tzw. „literatury użytkowej” przywykło się sądzić, że to jedynie margines w literackiej działalności „staroświeckiej młodej pani z Krakowa”. Cóż można bowiem mówić o dramatach tak rzadko przywracanych scenie, o komediach, których subtelny, dowcipny dialog powinien być przede wszystkim „wygrany”? Sięgając nieco w przeszłość, w czasy gdy Pawlikowską grano (i dyskutowano zażarcie) można się przekonać, iż głosy pochwalne i krytyczne właściwie się równoważą i że wielu wybitnych krytyków widzi te sztuki w zgoła innym świetle niż przyjemną komedię obyczajową. Ponadto istotne wydawało się pytanie, o ile ten „margines” może być reprezentatywny dla twórczości autorki *Kryształizacji*; dochodziło też zagadnienie ustalenia praw poetyki Pawlikowskiej.

Są to tylko najważniejsze znaki zapytania, odpowiedzi mogło dostarczyć jedynie głębsze wniknięcie w strukturę dramatów. Rezygnując z osobnego postawienia problematyki postaci, zdarzeniowości, czasu czy języka ustalono systemy nadrzędne, do których będzie się sprowadzać zagadnienia szczegółowe. Tak więc kolejno w kręgu komedii, melodramatu i dramatu poetyckiego ujawniają się nowe funkcje i związki poszczególnych elementów — podporządkowanych określonym prawom¹. Odwoływanie się do wyznaczników gatunkowych będzie jednocześnie sprawdzaniem relacji tych komedii do kontekstu historycznoliterackiego. Z konieczności uwagi te trzeba nieco ograniczyć, wy-punktowując jedynie sprawy najistotniejsze.

* Maszynopisy komedii M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej znajdują się w bibliotekach: Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. W wydaniu książkowym: *Zalotnicy niebiescy*, Warszawa 1936. Wszelkie podkreślenia w cytowanych fragmentach — moje.

¹ I. Sławińska, *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 12.

I. W KRĘGU KOMEDII

Zjawiskiem charakterystycznym dla komedii miłosnej jest powracanie tych samych postaci i sytuacji. Różnorodność układów symetrii dramatycznej sprowadza się już nie do zmiany konfiguracji, ale do cieniowania wzajemnych odniesień². „Programową” parę zakochanych otaczają stronnicy i przeciwnicy zazwyczaj „mocno stojący na ziemi”, podczas gdy kochankowie bujają w obłokach. Zadaniem tych postaci jest konfrontacja kochanków z rzeczywistością, ściąganie ich na ziemię. Już w tym początkowym konflikcie tkwi *vis comica*. Niekiedy komediowy punkt ciężkości przenosi się na stosunki między zakochanymi (Marivaux). Częściej jednak komizm omija tę parę i tym silniej uderza w stronę przeciwną³. Tak jest w większości dramatów Pawlikowskiej.

Tradycyjne typy komediowe, które się tu zjawiają to: mąż i „bab-sztyl”. Jakkolwiek jednak wszystkie one są ukształtowane według określonego schematu, można zaobserwować wyraźną przemianę ich funkcji. Początkowo postać męża reprezentuje wyłącznie schemat przeciw wolności, przyziemność przeciw poetyckim wzlotom. Taki jest Wiktor Krzeptowski w *Egipskiej pszenicy*, Odbiecki w *Zalotnikach niebieskich*. Demaskując ich z oskarżycielską niemal pasją autorka zdradza skłonność do melodramatycznego podziału na białe i czarne. Z biegiem czasu stosunek do tej postaci staje się coraz łagodniejszy. Kajetan w *Mrówkach* i Norman w *Babie-Dziwo* to raczej bierne postacie poddające się naciskowi z zewnątrz. Kajetan ulega swej rodzinie, Norman — reżimowi, któremu nie śmie się przeciwstawić. Tutaj Pawlikowska sięga po gotowy model męża-pantoflarza. W *Mrówkach* próbuje on bezskutecznie pogodzić dwie rozdrażnione kobiety i wreszcie dostaje się mu od jednej i drugiej. W *Babie-Dziwo* Norman — zawsze lojalny wobec rządu — jest stale pomijany ze względu na buntowniczość żony, a kiedy dzięki podstępowi Petroniki Vallida zostaje ośmieszona, on, znowu wbrew swej woli, osiąga godność premiera.

Wyraźną metamorfozę postaci męża obserwujemy w najpóźniejszych komediach *Popielaty welon* i *Dewaluacja Klary*. Pogodzone tu dotychczasowe sprzeczne role męża i kochanka; mąż stał się tylko legal-

² P. Ginestier, *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris 1961.

³ Charakterystyczna dla Pawlikowskiej nazwa określająca świat wrogi miłości to: „Skrzeczająca pospolitość”. „Skrzeczająca pospolitość tylekroć razy szyderczo opiewana” — M. Pawlikowska, *Szkicownik poetycki*, [W:] *Poezje*, Warszawa 1958, t. II, s. 21.

ną wersją amanta, a całe zagadnienie zostało przeniesione w wymiar łagodnego humoru.

Następny typ partnera w komediowej wymianie ciosów to „babsztyl” zjawiający się u Pawlikowskiej w coraz to nowych wcieleniach. Działa tu komediowe prawo usztywnienia⁴, postać ogranicza się do kilku zaledwie zasadniczych rysów. Śmiech (zresztą raczej niewybredny) budzi bezdenna tępota, wścibstwo i plotkarstwo starszych pań (np. sceny, w których Zyta indaguje Goryczkę, panika na statku wzniecona przez matkę Mury, dobre rady Kseni z *Mrówek*). Cechy te uzupełnione rysem indywidualizującym towarzyszą babsztylom w całej twórczości Pawlikowskiej. Nie odbiega ona pod tym względem od zakorzenionej w literaturze tradycji „strasznej teściowej”. Pewne novum stanowi wyraźna „mania niemowląt”, która je cechuje. Dla kochanków dziecko jest zagrożeniem ich miłości, jej „wrzeszczącą konkretyzacją”, dla babek, znajomych i nianiek stanowi ono symbol spokoju, porządku, stabilizacji. Komediowe spięcia powoduje bezpośrednio konfrontacja: z jednej strony entuzjastki dzieci cmokające i zachwycone, z drugiej — „same powijaki, koronki, więcej nic nie widać”. Już to czysto wizualne zestawienie zawiera w sobie zarodki śmieszności; dołącza się tu jeszcze gest przesadnej ostrożności i sygnał językowej kpiny, kiedy groźny „babsztyl” przemawia spieszczonym dziecięcym sposobem. Częsty u Pawlikowskiej protest wobec dziecka, które jest niepotrzebne, zawadza — przeradza się stopniowo w obsesję. Jej ostatecznym wyrazem staje się koszmarne państwo Prawii, gdzie szerzy się hasła płodności i „dobrej rasy” oraz pierwotne, zwierzęce państwo mrówek. Dziecko jest więc dla babsztyli głównym atutem w walce z miłością, która jest czymś nowym i obcym w ich światku. Oprócz udziału w nurcie komediowym babsztyle pełnią istotną rolę w konstrukcji uogólnienia. Reprezentują one świat „skrzeczającej pospolitości” wrogi wobec wszystkiego, co niezwykle i piękne. Sekundują im w tym liczne postacie drugoplanowe. Szukając metody konstruującej ten cały światek trzeba wskazać sprawę poetyzacji⁵. Metoda ta — jedna z naczelnych u Pawlikowskiej — w nurcie komediowym wiąże się z postawą przekornego demaskowania fałszywego patosu, afektacji i sztucznych uniesień. Warto tu może wprowadzić termin odrębny: poetyczność. Środkiem, który jej służy, jest przede wszystkim słownictwo i metaforyka. Komizm wygrywa się przez zachwianie proporcji między przedmiotem a określeniem (superlatywy). Innym środ-

⁴ Por. I. Sławińska, *Egzegeza komunalów*, op. cit.

⁵ Metoda upiększająca, uwznioślająca. Wprowadza często metaforę, ale tylko w odniesieniu do konkretnego istniejącego w rzeczywistości dramatycznej. Ostatecznie więc służy do określania postaci przez wskazanie na ich dystans wobec otaczającego świata.

kiem jest metaforyka naiwna, zbanalizowana. U Pawlikowskiej tym stylem mówią zazwyczaj dziewczęta-kolibry (Mura ze *Skarbu w płomieniach*, Lotka z *Zalotników niebieskich*). Ich słownictwo nawiązuje do wzorca „wiochen” i „wypisów dla klas wstępnych”⁶. Jeszcze większe usługi oddaje komedii metoda poetyzacji przy kreowaniu pociesznych „natur poetycznych”. Czy będzie to Idalia (*Dewaluacja Klary*) stwarzająca sobie sztuczne zmartwienia w braku rzeczywistych, czy domorosły wiejski „wieszcz” Kozłowski (*Skarb w płomieniach* — scena jego oświadczenia jest jedną z najlepszych w tym, słabym zresztą, dramacie), czy Zyta Zebrzydowiecka (*Dowód osobisty*) „rzucająca wokół myśli jak kwiaty” — są to niewątpliwie typy najbardziej charakterystyczne dla komedii Pawlikowskiej.

Niekiedy autorka posługuje się parodią. Daje to doskonałe wyniki, zwłaszcza jeśli chodzi o dłuższe całości: przemówienia (*Baba-Dziwo*), czy też utwory wierszowane. Najcelniejsze z nich są piosenki „ludowe” w *Rezerwacie*.

W takiej wiejskiej śpiewce zasadę konstrukcyjną stanowi rym. Jest to nie tylko sprawa tzw. „rymów częstochowskich”. Rym stanowi tutaj podstawę zestawienia najbardziej różnych zjawisk, prowadzi otwarcie do nonsensu („A u nas w polu pszeniczka złota, A nasz pan Corner otwiera wrota”). Dodatkowy wreszcie czynnik potęgujący komizm to panegiryczny aspekt wierszyków, tym zabawniejszy, że przeniesiony w wymiar absurdu.

Parodia u Pawlikowskiej jest zawsze włączona w ogólny system groteski⁷. Tak potraktowano przemówienia Ksaury w *Mrówkach* i Vallidy w *Babie-Dziwo*. W obu wypadkach groteska zmierza w tym samym kierunku — do skompromitowania reżimu Prawii i państwa mrówek, do ukazania bezprawia dokonywanego rzekomo dla dobra społeczeństwa. Państwowotwórcze przemówienia Vallidy budzące podziw w jej otoczeniu, pokora Normana, bunt Petroniki i pycha Agatiki — to poszczególne ogniwa wspólnego łańcucha. W zdeformowanej rzeczywistości na plan pierwszy wysuwa się postać dyktatorki. Jesteśmy świadkami, jak tworzy się mit jej potęgi. Jednocześnie przez narastanie groteski w coraz dziwniejszych konfliktach obserwujemy ostateczną kompromitację Vallidy. Jej miejsce zajmuje Norman — scena finałowa, gdy entuzjazm tłumu wynosi go do godności premiera, świadczy, że jest to początek identycznego łańcucha wydarzeń, jak w przypadku „baby-dziwo”. Groteska służy tu ironicznemu uogólnieniu. Podobną metodę zastosowano

⁶ *Zalotnicy niebiescy* akt II.

⁷ Por. M. Józefacka, *Komedie M. Pawlikowskiej*, maszynopis.

w komedii *Rezerwat*. Łańcuch groteski służy do utworzenia „syntezy polskości”. Rezultat demonstruje się zdumionym oczom właściciela rezerwatu, Cornera. Kolejno zaczynają grać poszczególne elementy — niemal każdy rekwizyt ma „swoją” scenę. Piętrzą się sytuacje oparte na „polskim obyczaju”. Mamy więc i dyngus, i turonia, i pisanki, i dożynki. Efektowne są także sceny wykorzystujące tradycję literacką — Zosia, która wbiega po desce do pokoju, wędrownka po maliny (*Laura i Filon*), grzybobranie. Wzajemny układ poszczególnych elementów jest alogiczny, zburzono nawet zasadę jedności stylowej. Wszystkie jednak mają wspólną motywację — zjawiają się, by skonstruować sztuczną polskość. Sprężyną ożywiającą cały mechanizm jest przypadek owość — im większe zaskoczenie, tym lepsza zabawa. Deformacja nie dotyczy zresztą konkretnej rzeczywistości, ale jej modelu — w tym też zakresie działa uogólnienie.

Działanie metody łańcucha groteskowego zaobserwować można głównie w zdarzeniowości. Na mniejszą skalę wykorzystuje ją dialog. W strukturze językowej bardziej charakterystyczna jest „technika plamy”⁸, niespodziewanego wybuchu dowcipu w pozornie zwykłym kontekście (w ten sposób skonstruowany jest dialog *Zalotników*).

Wynalazczość Pawlikowskiej, jeśli idzie o komizm sytuacyjny i dowcip słowny, jest niewyczerpana. Przykładowo wymienić można *Rezerwat*. Od scen opartych na qui pro quo słownym, wykorzystujących nieporozumienie (sprzyja temu fakt, że Corner nie zna polskiego języka), czy nakładające się szeregi słowne (scena z roztargnionym doktorem, amatorem staroświecczynny), po sytuacje sceniczne wykorzystujące gest, ruch (np. tłuczenie pisanek), znaleźć tu można także wiele starych, ogranych chwytów komediowych (przebieranie się), które w nowym kontekście w atmosferze rosnącego absurdu włączone zostają do ogólnej zabawy. Potęguje to jeszcze wrażenie tego rozkosznego pêle-mêle, jakim jest *Rezerwat*.

Ogromną rolę pełni dowcip słowny — działając na zasadzie „plamy” wkracza niespodziewanie, rozładowuje napięcie, ożywia dialog i nadaje mu żywsze tempo. Jest to szczególnie cecha dialogu Pawlikowskiej — ów stały „podskórny” nurt dowcipu. Znajduje on niekiedy uzupełnienie czysto teatralne (gesty), czasem podany jest w formie refleksji, często bywa oparty na dwuznaczniku, kalamburze czy niespodziewanym zestawieniu. Odrębną grupę stanowią powiedzenia wyzyskujące dźwiękową stronę wyrazu i — charakterystyczne dla autorki *Zalotników* — rozbijanie stałych zestawień frazeologicznych.

⁸ Technika plamy działa na zasadzie kontrastu i niespodzianki. Szczególnie uprzywilejowaną formą stają się tu paradoksy.

Dowcipy tworzy się też przy pomocy specjalnych konstrukcji składniowych — najczęściej są to zdania paralelne, nakładające się na siebie. Przy analogicznej konstrukcji każde następne zdanie jest zaprzeczeniem poprzedniego. Konstrukcja taka prowadząca do nonsensu przysługuje przeważnie babsztyłom. Kochankowie stoją poza śmiesznością, ich wypowiedzi podporządkowane są innym prawom.

W konstruowaniu komediowego świata Pawlikowskiej znać багаż odziedziczony po komedii schyłku XIX wieku. Trzeba tu zarejestrować liczne rzesze postaci „zasiedziały” w tradycji: pantoflarzy, podstarzałych zalotników, zarozumiałych głuptasów, roztargnionych uczonych, wiernych służących, zalotnych subrettek, wreszcie „strasznych” ciotek i teściowych. W tych „niższych rejonach” działa onomastyka kompromitująca, np. Wiktor Krzeptowski (bynajmniej nie zwycięzca), Podkowicki, Regina Fawrońska itd. Nie bez uzasadnienia wywodzono tę metodę Pawlikowskiej od Bałuckiego — jest to jednakże podobieństwo powierzchniowe, ponieważ tradycyjne zagrania pełnią u Pawlikowskiej zupełnie nową funkcję.

Komizm konstruuje cały świat „skrzeczącej pospolitości”, szyderczej brzydoty; świat, w którym miłość jest niepożądanym gościem. Pasja, z jaką autorka oskarża wszystkich, którzy stoją na drodze zakochanych, nie ma swych źródeł ani w moralizatorstwie, ani tym bardziej w zaangażowaniu społecznym⁹, lecz w koncepcji poetyckiej. Rzeczywistość komediowa nie rozwija się, nie zmienia (nieśmiertelny ród Zebrzydowieckich). Podporządkowana grotesce czy ironii staje się głównym partnerem w konflikcie dramatycznym.

Istnienie świata komediowego służy także metodzie przypliwów i odpływów napięcia¹⁰. Odpływami są bowiem sceny zabawne, w dialogu dowcip, który potrafi rozładować najbardziej ponurą atmosferę. Postacie z tego kręgu rzeczywistości ciągną za sobą od początku do końca niteczkę śmiechu, wywołanego czy to ich udziałem w dialogu, czy też zdolnością prowokowania komicznych sytuacji.

W strukturze słownej dowcip działa przeważnie na zasadzie metody plamy, a także na zasadzie piłeczki ping-pongowej. Technika szermierki słownej odziedziczonej po dialogu komedii salonowej¹¹ przybiera u Pawlikowskiej niekiedy szczególnie charakter. Przyspieszenie kolejnych

⁹ Sugestie recenzentów: Miller, Piasecki.

¹⁰ Por. I. Sławińska, *Egzegeza komunalów*, op. cit., s. 206. U Pawlikowskiej zjawisko to wypływa także z istnienia dwóch odrębnych i wrogich sobie rzeczywistości. „Przypliwowy” zależy od tego, która z nich bierze górę w starciu.

¹¹ Por. zagadnienie „criss-crossing” u Giraudoux. Le Sage, *Jean Giraudoux. His Life and Works*, Univ. of Pensylw. 1959.

ripost powoduje jakby odciążenie słów od znaczenia, a w konsekwencji spiętrzenie nonsensu.

Igranie znaczeniem, dźwiękiem, niemal „barwą” słowa nadaje dialogowi autorki wdzięk i lekkość, to co Starowieyska-Morstinowa nazywa przebywaniem „sur glaciers de l'intelligence”¹². Pawlikowska potrafiła znaleźć nowy odcień marivaudage'u i pod tym względem nikt w dwudziestolecu nie może się z nią równać. Tym bardziej, że owa pozornie beztroska paplanina jest podporządkowana naczelnym założeniom sensu poetyckiego.

II. W STRONĘ MELODRAMATU

Postacie kochanków oczyszczone ze śmieszności, ocalone od deformacji wyłamują się z ram świata komediowego. Zanim dojdzie do happy-endu bohaterowie muszą pokonać przeszkody, jakie im stawia „skrząceca pospolicieść”. Tym bardziej, że miłość u Pawlikowskiej rzadko jest legalna, prawie zawsze kobieta związała się już z kim innym. Więzy te można podeptać dla prawdziwej miłości, która stanowi jedyne prawo i jedyną wolność. Ludzie dla siebie przeznaczeni muszą się odnaleźć, a wtedy „biada temu, co im staje na drodze”. Postawa takiego relatywizmu mogła być uzasadniona jedynie wobec określonego kształtu rzeczywistości. Schemat ten kusił możliwością udowodnienia słuszności bohaterów wbrew całemu światu i normom moralnym. Był to schemat melodramatyczny¹³.

Pod płaszczykiem psychologizmu, w masce łagodnej kpiny melodramat powracał na sceny dwudziestolecia. Sprzyjał mu „klimat dancingu”, pozycję tę umocniła modna wówczas niezwykle na Zachodzie psychoanaliza miłości. Z powodzeniem grano w Polsce dramaty H. R. Lenormanda, J. J. Bernarda. Pawlikowskiej model ten posłużył do konstruowania konfliktu dramatycznego. W pierwszych zwłaszcza utworach istnieje wyraźny podział postaci na białe: czarne. W okresie późniejszym ten kontrast został nieco zatuszowany, ale autorka *Baby-Dziwo* nadal wykazuje skłonność do przejaskrawień.

Główną postacią w konflikcie dramatycznym jest zawsze kobieta. Otacza ją wyraźna sympatia autorki; zrozumiiałe jest zatem wybielanie, idealizowanie tej postaci. Służy temu starannie stopniowane uwielbienie, które przejawia się w wypowiedziach „orszaku” (kochanek, wielbiciel,

¹² Z. Starowieyska-Morstinowa, *Lilka*, [W:] *Ci, których spotykałam*, Kraków 1962, s. 120.

¹³ Wyróżniki melodramatu por. I. Sławińska, *Tragedia Młodej Polski*, Toruń 1948, s. 54.

przyjaciele, służący). Nawet obóz wrogi bohaterce przyznaje z pewnym zażenowaniem, że to „święta kobieta”. Zważywszy niekiedy dość dwuznaczną rolę tej postaci — pochwały wydają się nieco przesadzone, pasują jednak do melodramatycznego schematu. Zasadniczą cechą bohaterki jest jej dobroć. Zaczyna tu działać patos „tkliwych uczuć”, sentymentalny model czułego serduszka. Dobroć bohaterek polega na tym, że nie chcą sprawiać cierpienia. Bierna szlachetność jest przyczyną, że postaci te nie działają bezpośrednio, stać je najwyżej na opór. „Skrzecząca popolitość” sama się demaskuje (wyznanie Odbieckiego, zdrada Aldy, samooskarżenie Vallidy) — zerwanie z nią jest więc prostym następstwem faktów, cierpliwość bohaterek zostaje w ten sposób nagrodzona.

Sceniczna prezentacja postaci idzie w kierunku stworzenia idealnego przedmiotu miłości. Wszystkie bohaterki obdarzone są niezwykłą urodą, roślinnym wdziękiem. Wiotkie i kruche stają się celem ataków świata brzydoty. Ich jedyną bronią stanowi łagodność, a skrzywdzone cierpią z wdziękiem (i nawet z pewnym upodobaniem). Interesującego materiału w tym zakresie dostarcza analiza gestu. Pewne odcięcie się od sentymentalnego wzorca czułych wzruszeń zaobserwować można w *Rezerwacie* czy *Mrówkach*. Powraca on jednak w mdłej postaci Wigi z *Popielatego welonu*. Trudno w takim wypadku mówić o ewolucji, raczej o poszukiwaniach idących w kilku kierunkach. Zresztą najtrudniej było zdobyć się na dystans wobec bohaterki. Z innymi postaciami Pawlikowska radzi sobie znacznie łatwiej.

Tak więc znika wkrótce typ nieśmiałego wielbiciele, który zajmował uprzywilejowane stanowisko w trzech pierwszych dramatach (Nieznamomy z *Kochanka*, Wahtang Sziradze z *Egipskiej pszenicy*, kapitan Herub z *Zalotników*). Rezygnuje się z postaci-ozdoby, postaci-lustra bohaterki, ponieważ i ona sama ulega przemianie. Interesującą ewolucję przechodzi też kochanek. Zgodnie ze schematem melodramatycznym należy on do postaci „białych”. W tym wypadku idealizacji służy najczęściej metoda patosu bohatera. Zalotnicy reprezentują siłę, zuchwałość, brawurową odwagę, są jednak lekkomyślni i nieodpowiedzialni. Oczywiście, mimo że czasem błędzą, charakter mają szlachetny — najwdzięczniejszym zadaniem bohaterki staje się więc sprowadzenie ich na właściwą drogę. Ten typ kochanka--bohatera znalazł najpełniejszy wyraz w *Zalotnikach niebieskich* w postaci Jastramba. Otacza go aura stałego niebezpieczeństwa i zagrożenia — w jakimś sensie kontynuuje on tradycję nieustraszonego i szlachetnego rycerza.

Ewolucja kochanka zmierza w kierunku zwyklenia postaci. Zjawia się wreszcie amant nedorajda, czasem nicpoń; wykorzystując terminologię *Mrówek* można tu użyć po prostu określenia truteń. Patetyczny

gest zalotnika z pierwszego okresu twórczości Pawlikowskiej przełamuje się tu w grotesce (rozmowa Sidisa z Illi w *Mrówkach*). Jest to owo najbardziej dojrzałe widzenie autorki.

Jednakże nawet ten śmieszny, bezmyślny kochanek obdarzony miłością kobiety staje się wzniosły i niezwykły. Dlatego Tytus — pospolity, tuzinkowy typ, „don Juan z prowincji” — jak go nazywają w *Popielatym welonie* — zdobywa się na delikatność i czułość, gdy wreszcie dostrzeże kobietę, która go obdarzyła uczuciem.

Takie rezygnowanie z groteski na rzecz happy-endu i szczęścia bohaterki (która nie może być skrzywdzona u Pawlikowskiej) to otwarte przyznanie się do „uproszczonej rzeczywistości”. Jest to zachwianie nie tylko konstrukcji dramatycznej, ale także podważenie działania ironii czy groteski. Zjawisko wygładzania i usprawiedliwiania postaci nie zagęszcza atmosfery — przeciwnie, prowadzi do czułościowego schematu, banału, a to jest największe niebezpieczeństwo w twórczości Pawlikowskiej.

Sentymentalny banał sąsiaduje w melodramacie ze sferą „gwałtownych namiętności”. Odbija się to w zdarzeniowości, w tendencji do stwarzania sytuacji, które pozwolą bohaterom na przeżywanie „wielkich” wstrząsów czy „strasznego” cierpienia. Jednakże patos melodramatyczny zamieszany w gwałtowne falowanie napięcia automatycznie niejako je rozładowuje. W rezultacie można mówić o technice „ściętych wierzchołków”¹⁴. Jak szkodliwa jest ta interwencja, można stwierdzić analizując *Zalotników niebieskich*, w których wiele cennych istotnie posunięć zaprzepaszczo poprzedzając je wzmocnioną dawką „wzruszenia”.

Poetycki konflikt dwu obcych sobie światów pojawia się stopniowo w dramatach Pawlikowskiej. Początkowo przedmiotem uwagi jest poszukiwanie prawdziwej miłości. W celu pogłębienia konfliktu stosuje wtedy autorka melodramatyczną metodę „wstrząsów”, silnych, jaskrawych efektów. Najważniejszym z nich jest — przewijający się w kilku dramatach — motyw samobójstwa. Oczywiście w tych komediach nikt nie ginie. To tylko groźby, które się stale słyszy, lekceważenie własnego życia, rozmyślne igranie z niebezpieczeństwem. Samobójstwo nie ma wystarczającego uzasadnienia ani w zdarzeniowości, ani w strukturze postaci — nie rozstrzyga też konfliktu dramatycznego, nie jest konieczne w konstruowaniu nastroju. To jedynie chwyt ozdobny, potęgujący napięcie. W *Kochanku Sybilli Thompson* motyw samobójstwa — charakterystyczny dla klimatu „dancingu” — spełnił rolę katalizatora przy-

¹⁴ Technika nie oznacza jakiegoś procesu przemyślanego. Idzie tu o sposób działania określonego układu elementów.

śpieszając rozstrzygnięcie losów dwojga kochanków. Można dopatrzeć się licznych zbieżności porównując tę komedię z tomikiem Pawlikowskiej *Dancing* — tym niemniej w dramacie jest to motyw sztuczny i efekciarski. Groźba ta powraca w afektowanych zwierzeniach Ruty z *Pszenicy*, Noli z *Zalotników*, Malwy z *Dowodu*, pojawia się wreszcie z całą ostrością w *Dewaluacji Klary*. Nieudany zamach na życie staje się w akcji dramatu śmieszny i właściwie nieważny. Tak czy tak — do wypadku dojść nie mogło — Klara wyśmiana przez krytyków może budzić współczucie, Klara pozująca na bohaterkę tragiczną powoduje dewaluację całej teatralnej rzeczywistości.

Błąd melodramatyczny tkwi nie w samym konflikcie (samotność, niezrozumienie otoczenia — por. *Róże dla Safony*) ani w estetycznej wartości motywu (por. wiersz Pawlikowskiej *Madame Butterfly*). Pęknięcie zawiera się w sztywności schematu. Granicą między tragizmem a śmiesznością jest przesada. Schemat melodramatyczny nie uwzględnił istnienia tej granicy.

Po określeniu roli melodramatyzmu w konstruowaniu postaci, konfliktu dramatycznego, napięć i silnych efektów pozostaje do zbadania funkcja tego zjawiska w kształtowaniu struktury słownej. Działa tu przede wszystkim patos — znajdując oparcie w takich środkach stylistycznych, jak metafora, porównanie, epitet; w kwiecistej frazeologii; w przeroście słownictwa podniosłego, dostojnego; w powtórzeniach; w rwanym toku wypowiedzi; w częstej intonacji wykrzyknieniowej. Ta maniera, bliska jeszcze Przybyszewskiemu, ma jakby dwupoziomą funkcję w dramatach Pawlikowskiej. Z jednej strony autorka wykorzystuje ją z powodzeniem do celów parodii (*Baba-Dziwo*, *Mrówki*), z drugiej — traktuje poważnie, posługując się nią do przekazywania „wielkiego konfliktu miłości”. Granica ta jest zatarta, patos bohaterów bywa niekiedy tak przesadny, że kusi możliwością odczytania w nim autoironii (np. gdy Goryczka schadzkę miłosną nazywa „ostatnim chlebem Maćka Borkowica”). Nie wytrzymałoby to jednak konfrontacji z prawem obowiązującym u Pawlikowskiej — prawem azylu. Pewne światło na tę sprawę rzuca odwołanie się do źródeł patosu i przyczyn takiej stylizacji.

Pierwszą tendencję określić można jako patos „wzniosłych uniesień”. Jego działanie obserwujemy w *Babie-Dziwo*, w *Dowodzie*. W braku istotnej rozpacz, prawdziwego tragizmu — szarpie się słowem, sięga po wielki gest. Bez zaczepienia w sytuacji jest to jednak gest pusty. Inaczej działa patos „tkliwych uczuć” wynikający z upoetycznienia, rozrzewnienia. Ten styl cechuje wypowiedzi wielbicieli, celuje w nim zwłaszcza Wahtang Sziradze. Metoda ta stosowana na szerszą skalę nieuchronnie prowadzić musi do banału. Najwięcej też sprzeciwu

budzą oklepane, romansowe zwroty mające wyrażać gwałtowną namiętność czy szczere uczucie. Tego typu sformułowania gęsto rozsiane w dramatach najwyraźniej wskazują na swój melodramatyczny rodowód. Zabrakło tu ironicznego przymrużenia oka, jak w wypadku oświadczeń Kozłowskiego ze *Skarbu*, gdzie niemal identyczne sformułowania służyły parodii.

Trzeci wreszcie typ to patos dydaktyczny — charakterystyczny dla *Zalotników* (mentorski zapał Noli i Herruba).

Przewartościowanie patosu melodramatycznego dokonywało się stopniowo w całej twórczości Pawlikowskiej. Nawet w okresie, gdy model ten działa najsilniej, w okresie, w którym powstała *Pszenica*, można zaobserwować antytendencję — rozładowywanie wzniosłości kpina. Ogólnie wycofywanie się z melodramatu można sprowadzić do trzech etapów. Pierwszym z nich jest usprawiedliwianie się młodzieńczym entuzjazmem, wysoką temperaturą uczuć:

NIEZNAJOMY: Widzi pani, jestem ogień, który nie miał co palić, okręt, który nie miał gdzie wpłynąć. Czuję się za silny — widzi pani, nie wstydę się sentymentalizmu, ani frazesów — młodość to patos.

(*Kochanek*, akt III, sc. 6)

Natychmiastowe wycofywanie się w kpiny charakteryzuje dialog *Egipskiej pszenicy*. Patetyczne powiedzonka Ruty wyśmiewa rozsądny Wiktor, podobnie później Odbiecki szyderczo komentuje frazesy Noli. Inny sposób wycofania się z melodramatu, to otwarte przyznanie się do pierwowzoru:

JASTRAMB: (szyderczo) Serca! Pan lubi to słowo! Serce! A czy pan wie, że ciasto z najlichszej mąki sprzedaje się po jarmarkach w postaci lukrowanych serc?

(*Zalotnicy*, akt. III, sc. 6)

Kpina ta jednak jest tylko usprawiedliwieniem, nie przebija patosu. Antypatyczny Wiktor i tak nigdy nie ma racji, Jastramb, którego denerwuje naiwna uczuciowość Nieborowskiego, sam często popada w najbardziej czułościowy styl.

Patos, w który zabrnęły wszystkie „białe” postacie Pawlikowskiej jest niewątpliwie wynikiem melodramatycznego podziału. Sztuczność schematu, któremu te utwory zostały podporządkowane, wynikała z dwu zasadniczych przyczyn. Pierwszą z nich była osobista pasja autorki, zaangażowanie się (problem macierzyństwa)¹⁵, bezwzględne

¹⁵ Z. Starowiejska-Morstinowa, op. cit., s. 115—116.

uprzywilejowanie postaci bohaterki. Stąd żarliwość inwektyw skierowanych przeciw „skrzeczającej pospolitości”, podział postaci, moralizatorstwo. Drugą przyczyną był istniejący model komedii miłosnej. Stąd nudny banał kochanków ociekający sentymentalizmem i ckliwą poetycznością.

Stopniowo jednak miejsce patosu zajmuje groteska. Z dialogu znikają łzawe westchnienia. Metafora poetycka tuszuje załamania w strukturze zdarzeniowej, przejaskrawienia w konstrukcji postaci. Rzeczywistość z kręgu melodramatu zostanie podporządkowana prawom uogólnienia. Na granicy śmieszności i tragizmu, wzniosłości i banału szukać będzie Pawlikowska uzasadnienia swej tezy „Miłości nad Wszystkim”.

III. W KRĘGU DRAMATU POETYCKIEGO

Próby ustalenia wyznaczników polskiego dramatu poetyckiego w okresie dwudziestolecia są utrudnione, zarówno ze względu na zagmatwanie samego problemu w badaniach teoretycznych, jak też i dlatego, że wielokierunkowość poszukiwań w owym okresie wysuwa u poszczególnych twórców na pierwszy plan to, co wcale nie jest reprezentatywne dla pozostałych. Używanie określeń: dramat Szaniawskiego, Zegadłowicza itd. byłoby też nieściśle, ponieważ nastawione z góry na analizę immanentną. Uznanie jakiejś twórczości za wzorzec i naganianie do niej dramatów Pawlikowskiej byłoby sztuczne i zapewne krzywdzące obie strony.

Ustalenie praw rządzących dramatyczną twórczością Pawlikowskiej będzie więc jednocześnie określanie praw, które konstruują tutaj poetyckie uogólnienie.

Zgodnie z terminologią Ginestiera¹⁶ przyjmuje się istnienie w dramacie struktury pierwszego i drugiego stopnia. Struktura pierwszego stopnia jest konstrukcją rzeczywistości dramatycznej, określa funkcje i relacje poszczególnych elementów. Struktura stopnia drugiego jest jej wymiarem poetyckim, uniwersalnym. Niekiedy w toku rozważań będzie się ją nazywać strukturą drugich znaczeń¹⁷. Jest ona jakby stopniem nadrzędnym rzeczywistości dramatycznej, konstruowana przez system elementów struktury stopnia pierwszego.

Uniwersalizacja Pawlikowskiej ma ustalony poziom, na którym jest

¹⁶ P. Ginestier, op. cit.

¹⁷ Por. I. Sławińska, *Metafora w dramacie*, „Zeszyty Naukowe KUL”, 1963, nr 3.

ważna. W innym planie staje się bezwartościowa¹⁸, stąd też mechaniczne porównywanie zbliżonych metod, stosowanych przez innych autorów, byłoby w tych warunkach istotnie działalnością „słonia w składzie porcelany”.

Podstawowym celem uogólnienia jest w tej twórczości apologia „Miłości nad Wszystkim”. Gdyby jednak poprzestać jedynie na tym stwierdzeniu, byłoby to znowu ogromne uproszczenie. Głębsze wniknięcie w tę poetykę ujawnia istnienie interesujących zagadnień.

Główne metody konstruowania przez Pawlikowską rzeczywistości dramatycznej to: poetyzacja i groteska. W okresie do 1933 roku przeważa zdecydowanie pierwsza z nich. Potem poszukiwania idą w kierunku odnalezienia nowych możliwości groteski. Współzależność tych dwu metod, przemiana ich funkcji, nawet pewne przewartościowanie pierwszej z nich — wszystko to staje się punktem wyjścia dla ustalenia poetyki Pawlikowskiej¹⁹. Niekiedy ta sama metoda pełni jednocześnie odmienne funkcje — nakładają się one na siebie, ale znaczą inaczej w strukturze pierwszego i drugiego stopnia.

Wskazywana poprzednio metoda tworzenia imion znaczących rozciąga się na wszystkie niemal postacie Pawlikowskiej z wyjątkiem grupy osób towarzyszących, epizodycznych — określanych przez zawód czy tradycyjne imię. Dla każdej zatem postaci imię staje się nie tylko wyróżnikiem z szarego tłumu, ale także początkiem asocjacji, „dowodem osobistym”, umotywowaniem sposobu zachowania się, a nawet określeniem przyjmowanej postawy (Krzeptowski, Odbiecki, Zembrzydowiecki, Nieborowski, Karabin). Jest to włączenie postaci jakby bezpośrednio w wydarzenia dramatycznego istnienia, pchnięcie jej na określone tory działalności. Łożyska te zresztą pasują do wielu komedii Pawlikowskiej. Stąd — nawet jeżeli w kolejnym utworze pojawia się postać o nowym imieniu, jest to nazwa w ramach utworzonego systemu; postać powtarza jakby drogę swego poprzednika we wcześniejszym dramacie. (Por. imiona uwodzicielek, teściowych, mężów). W cyklu tym znajduje się też grupa imion kochanków. W tym wypadku działa kategoria śliczności. Miłość uszlachetnia, upiększa, imiona muszą więc określać istoty „uskrzydłone”, zwiewne (brany jest nawet pod uwagę aspekt eufoniczny — w komediach Pawlikowskiej dla bohaterki nie byłyby możliwe imiona syczące: Ksaura, Ksawera). Dlatego onomastyka tej grupy postaci wywodzi się z nazw kwiatów, ptaków — mieści się to bowiem w ramach systemu. Jed-

¹⁸ Wiąże się to z obszernym zagadnieniem „filozofii” Pawlikowskiej.

¹⁹ Idzie tu o koncepcję ogólną, w ramach tego pojęcia mieści się też to, co umownie nazwano filozofią Pawlikowskiej.

nakże omawiane zjawisko ma także inny aspekt — poetycki. Ponieważ zastosowany jest jeden znak, utożsamia się zatem także i dwa (różne: człowiek — kwiat) desygnaty. Malwa to nie tylko imię kobiety uroczej, ślicznej, kochającej. Eliminując ogniwo pośrednie można powiedzieć: kobieta jest jak bujny, dorodny kwiat, otwierający się do słońca, zatem kobieta jest kwiatem, „kruchym dziełem natury”, o urodzie równie nietrwałej, „niepotrzebnej” (w oczach Zyty) i koniecznej (dla Goryczki).

Imię przestaje wtedy oznaczać człowieka o pewnych dyspozycjach psychicznych, natomiast przenosi postać w wymiar baśniowego świata kwiatów, przywraca nazwie jej pierwotne znaczenie. Nie jest to jednoznaczne z przyjętym w tradycji literackiej określeniem kobiety np. przez bluszcz i powój. Tam podstawą nazywania była analogia, u Pawlikowskiej jest to tożsamość. Metodę tworzenia tego łańcucha skojarzeniowego pomaga rozszyfrować *Balet imion* ze *Szkicownika poetyckiego*:

[...] jak wschodzące słońca, rozżółciły scenę dziewczęta złościście nazwane, słońcem chrzczone: Małgorzata, Dorota, Wanda, Petronela, Anna i Cecylia.

Tańczyły jak promienie na porannej wodzie, a pozostałe po nich złote nitki, odpryski bursztynowych ozdób i strzępy słoneczników pozbierały na kolanach puszyste i jak zmierzch zadymione: Sabina, Salomea, Sonia oraz srebrną lamą sukni pod szarym welonem przeświecającą Mieczysława.²⁰

Barwa jest tu konkretem, imię jej znakiem (odrzuca się w tym poetyckim nazywaniu wszystkie poprzednie związane z nim znaczenia) i teraz nazwana w ten sposób kobieta będzie już metaforycznie określona przez barwę oraz przez te skojarzenia, które dany kolor ze sobą niesie.

Na tej samej zasadzie działa kwiatowy rodowód bohaterki komedii Pawlikowskiej. U źródeł tego procesu, potem już tak samodzielnie ukształtowanego i konsekwentnie przez Pawlikowską przeprowadzonego, znajduje się stara asocjacja: miłość — róża — kobieta. Róża jako rekwizyt przejęła w teatralnej tradycji rolę przekazywania tych znaczeń, stała się więc owym konkretnym scenicznym (nie oznacza to wyłącznie wkomponowania w sytuację) drugim członem metafory²¹. U Pawlikowskiej proces został odwrócony — kobieta przejęła tę funkcję wyrażania.

Jeszcze w *Egipskiej pszenicy* autorka przyznaje się do owego rodowodu, kiedy w rozmowie Wahtanga z Rutą padają następujące stwierdzenia:

²⁰ M. Pawlikowska, *Poezje*, 1. c., t. II, s. 16—17.

²¹ Por. I. Sławińska, *Metafora w dramacie...*

Les transformations historiques de la poésie entre les deux guerres, vues sur le fond de l'évolution du genre poétique, se présentent donc comme suit:

| | Période Jeune Pologne | l'entre-deux-guerres | Poésie contemporaine |
|---|---|---|--|
| le concret et le sujet | concret subordonné au sujet, à l'expérience qu'il en a (contenu individuel ou général) | concret mis au premier plan (pour éacher ce que ressent le sujet, pour chercher le lyrisme dans le concret) | concret et sujet ont une existence autonome |
| méthode de représentation du concret | absence d'objectivisation, concret „subjectivisé” | apparence d'objectivisation | très forte objectivisation |
| structure de l'oeuvre | monologue, expériences individuelles | narration formant tableau épique, souvent structure de jeu théâtral | monologue, vérités générales, philosophiques |
| genres de concret | distincts dans la structure, symboles, concrets généraux, pseudo-concrets | concrets réels, de l'existence quotidienne | concrets réels, réisme ou menus concrets du quotidien |
| inspiration philosophique | monisme | dualisme objectif, réaliste (sujet et concret traités comme deux entités différentes) | dualisme philosophique (concret et sujet, deux mondes opposés, en lutte) |
| position historique des auteurs étudiés | <p style="text-align: center;">Tuwim ————— Pawlikowska</p> <p style="text-align: center;">concrets Jeune Pologne ← ———— → esthétique du quotidien</p> | | |

MARIA JÓZEFACKA

KRYSTALIZACJE DRAMATYCZNE
(KOMEDIE MARII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ)*

O Pawlikowskiej niewiele się mówi w badaniach nad dramatem dwudziestolecia międzywojennego. Beztrosko zaliczywszy tę twórczość do tzw. „literatury użytkowej” przywykło się sądzić, że to jedynie margines w literackiej działalności „staroświeckiej młodej pani z Krakowa”. Cóż można bowiem mówić o dramatach tak rzadko przywracanych scenie, o komediach, których subtelny, dowcipny dialog powinien być przede wszystkim „wygrany”? Sięgając nieco w przeszłość, w czasy gdy Pawlikowską grano (i dyskutowano zażarcie) można się przekonać, iż głosy pochwalne i krytyczne właściwie się równoważą i że wielu wybitnych krytyków widzi te sztuki w zgoła innym świetle niż przyjemną komedię obyczajową. Ponadto istotne wydawało się pytanie, o ile ten „margines” może być reprezentatywny dla twórczości autorki *Kryształizacji*; dochodziło też zagadnienie ustalenia praw poetyki Pawlikowskiej.

Są to tylko najważniejsze znaki zapytania, odpowiedzi mogło dostarczyć jedynie głębsze wniknięcie w strukturę dramatów. Rezygnując z osobnego postawienia problematyki postaci, zdarzeniowości, czasu czy języka ustalono systemy nadrzędne, do których będzie się sprostawać zagadnienia szczegółowe. Tak więc kolejno w kręgu komedii, melodramatu i dramatu poetyckiego ujawnią się nowe funkcje i związki poszczególnych elementów — podporządkowanych określonym prawom¹. Odwoływanie się do wyznaczników gatunkowych będzie jednocześnie sprawdzaniem relacji tych komedii do kontekstu historycznoliterackiego. Z konieczności uwagi te trzeba nieco ograniczyć, wy-punktowując jedynie sprawy najistotniejsze.

* Maszynopisy komedii M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej znajdują się w bibliotekach: Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. W wydaniu książkowym: *Zalotnicy niebiescy*, Warszawa 1936. Wszelkie podkreślenia w cytowanych fragmentach — moje.

¹ I. Sławińska, *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 12.

I. W KRĘGU KOMEDII

Zjawiskiem charakterystycznym dla komedii miłosnej jest powracanie tych samych postaci i sytuacji. Różnorodność układów symetrii dramatycznej sprowadza się już nie do zmiany konfiguracji, ale do cieniowania wzajemnych odniesień². „Programową” parę zakochanych otaczają stronnicy i przeciwnicy zazwyczaj „mocno stojący na ziemi”, podczas gdy kochankowie bujają w obłokach. Zadaniem tych postaci jest konfrontacja kochanków z rzeczywistością, ściąganie ich na ziemię. Już w tym początkowym konflikcie tkwi *vis comica*. Niekiedy komediowy punkt ciężkości przenosi się na stosunki między zakochanymi (Marivaux). Częściej jednak komizm omija tę parę i tym silniej uderza w stronę przeciwną³. Tak jest w większości dramatów Pawlikowskiej.

Tradycyjne typy komediowe, które się tu zjawiają to: mąż i „bab-sztyl”. Jakkolwiek jednak wszystkie one są ukształtowane według określonego schematu, można zaobserwować wyraźną przemianę ich funkcji. Początkowo postać męża reprezentuje wyłącznie schemat przeciw wolności, przyziemność przeciw poetyckim wzlotom. Taki jest Wiktor Krzeptowski w *Egipskiej pszenicy*, Odbiecki w *Zalotnikach niebieskich*. Demaskując ich z oskarżycielską niemal pasją autorka zdradza skłonność do melodramatycznego podziału na białe i czarne. Z biegiem czasu stosunek do tej postaci staje się coraz łagodniejszy. Kajetan w *Mrówkach* i Norman w *Babie-Dziwo* to raczej bierne postacie poddające się naciskowi z zewnątrz. Kajetan ulega swej rodzinie, Norman — reżimowi, któremu nie śmie się przeciwstawić. Tutaj Pawlikowska sięga po gotowy model męża-pantoflarza. W *Mrówkach* próbuje on bezskutecznie pogodzić dwie rozdrażnione kobiety i wreszcie dostaje się mu od jednej i drugiej. W *Babie-Dziwo* Norman — zawsze lojalny wobec rządu — jest stale pomijany ze względu na buntowniczość żony, a kiedy dzięki podstępowi Petroniki Vallida zostaje ośmieszona, on, znowu wbrew swej woli, osiąga godność premiera.

Wyraźną metamorfozę postaci męża obserwujemy w najpóźniejszych komediach *Popielaty welon* i *Dewaluacja Klary*. Pogodzono tu dotychczasowe sprzeczne role męża i kochanka; mąż stał się tylko legal-

² P. Ginestier, *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris 1961.

³ Charakterystyczna dla Pawlikowskiej nazwa określająca świat wrogi miłości to: „Skrzecząca pospolitość”. „Skrzecząca pospolitość tylekroć razy szyderczo opiewana” — M. Pawlikowska, *Szkicownik poetycki*, [W:] *Poezje*, Warszawa 1958, t. II, s. 21.

ną wersją amanta, a całe zagadnienie zostało przeniesione w wymiar łagodnego humoru.

Następny typ partnera w komediowej wymianie ciosów to „babsztyl” zjawiający się u Pawlikowskiej w coraz to nowych wcieleniach. Działa tu komediowe prawo usztywnienia⁴, postać ogranicza się do kilku zaledwie zasadniczych rysów. Śmiech (zresztą raczej niewybredny) budzi bezdenne tępota, wścibstwo i plotkarstwo starszych pań (np. sceny, w których Zyta indaguje Goryczkę, panika na statku wzniecona przez matkę Mury, dobre rady Kseni z *Mrówek*). Cechy te uzupełnione rysem indywidualizującym towarzyszą babsztylom w całej twórczości Pawlikowskiej. Nie odbiega ona pod tym względem od zakorzenionej w literaturze tradycji „strasznej teściowej”. Pewne novum stanowi wyraźna „mania niemowląt”, która je cechuje. Dla kochanków dziecko jest zagrożeniem ich miłości, jej „wrzeszczącą konkretyzacją”, dla babek, znajomych i nianiek stanowi ono symbol spokoju, porządku, stabilizacji. Komediowe spięcia powoduje bezpośrednio konfrontacja: z jednej strony entuzjastki dzieci cmokające i zachwycone, z drugiej — „same powijaki, koronki, więcej nic nie widać”. Już to czysto wizualne zestawienie zawiera w sobie zarodki śmieszności; dołącza się tu jeszcze gest przesadnej ostrożności i sygnał językowej kpiny, kiedy groźny „babsztyl” przemawia spieszczonym dziecięcym sposobem. Częsty u Pawlikowskiej protest wobec dziecka, które jest niepotrzebne, zawadza — przeradza się stopniowo w obsesję. Jej ostatecznym wyrazem staje się koszmarne państwo Prawii, gdzie szerzy się hasła płodności i „dobrej rasy” oraz pierwotne, zwierzęce państwo mrówek. Dziecko jest więc dla babsztyli głównym atutem w walce z miłością, która jest czymś nowym i obcym w ich światku. Oprócz udziału w nurcie komediowym babsztyle pełnią istotną rolę w konstrukcji uogólnienia. Reprezentują one świat „skrzeczającej pospolitości” wrogi wobec wszystkiego, co niezwykle i piękne. Sekundują im w tym liczne postacie drugoplanowe. Szukając metody konstruującej ten cały światek trzeba wskazać sprawę poetyzacji⁵. Metoda ta — jedna z naczelných u Pawlikowskiej — w nurcie komediowym wiąże się z postawą przekornego demaskowania fałszywego patosu, afektacji i sztucznych uniesień. Warto tu może wprowadzić termin odrębny: poetyczność. Środkiem, który jej służy, jest przede wszystkim słownictwo i metaforyka. Komizm wygrywa się przez zachwianie proporcji między przedmiotem a określeniem (superlatywy). Innym środ-

⁴ Por. I. Sławińska, *Egzegeza komunałów*, op. cit.

⁵ Metoda upiększająca, uwznioślająca. Wprowadza często metaforę, ale tylko w odniesieniu do konkretnego istniejącego w rzeczywistości dramatycznej. Ostatecznie więc służy do określania postaci przez wskazanie na ich dystans wobec otaczającego świata.

kiem jest metaforyka naiwna, zbanalizowana. U Pawlikowskiej tym stylem mówią zazwyczaj dziewczęta-kolibry (Mura ze *Skarbu w płomieniach*, Lotka z *Zalotników niebieskich*). Ich słownictwo nawiązuje do wzorca „wiochen” i „wypisów dla klas wstępnych”⁶. Jeszcze większe usługi oddaje komedii metoda poetyzacji przy kreowaniu pociesznych „natur poetycznych”. Czy będzie to Idalia (*Dewaluacja Klary*) stwarzająca sobie sztuczne zmartwienia w braku rzeczywistych, czy domorosły wiejski „wieszcz” Kozłowski (*Skarb w płomieniach* — scena jego oświadczeń jest jedną z najlepszych w tym, słabym zresztą, dramacie), czy Zyta Zebrzydowiecka (*Dowód osobisty*) „rzucająca wokół myśli jak kwiaty” — są to niewątpliwie typy najbardziej charakterystyczne dla komedii Pawlikowskiej.

Niekiedy autorka posługuje się parodią. Daje to doskonałe wyniki, zwłaszcza jeśli chodzi o dłuższe całości: przemówienia (*Baba-Dziwo*), czy też utwory wierszowane. Najcenniejsze z nich są piosenki „ludowe” w *Rezerwacie*.

W takiej wiejskiej śpiewce zasadę konstrukcyjną stanowi rym. Jest to nie tylko sprawa tzw. „rymów częstochowskich”. Rym stanowi tutaj podstawę zestawienia najbardziej różnych zjawisk, prowadzi otwarcie do nonsensu („A u nas w polu pszeniczka złota, A nasz pan Corner otwiera wrota”). Dodatkowy wreszcie czynnik potęgujący komizm to panegiryczny aspekt wierszyków, tym zabawniejszy, że przeniesiony w wymiar absurdu.

Parodia u Pawlikowskiej jest zawsze włączona w ogólny system groteski⁷. Tak potraktowano przemówienia Ksaury w *Mrówkach* i Vallidy w *Babie-Dziwo*. W obu wypadkach groteska zmierza w tym samym kierunku — do skompromitowania reżimu Prawii i państwa mrówek, do ukazania bezprawia dokonywanego rzekomo dla dobra społeczeństwa. Państwowotwórcze przemówienia Vallidy budzące podziw w jej otoczeniu, pokora Normana, bunt Petroniki i pycha Agatiki — to poszczególne ogniwa wspólnego łańcucha. W zdeformowanej rzeczywistości na plan pierwszy wysuwa się postać dyktatorki. Jesteśmy świadkami, jak tworzy się mit jej potęgi. Jednocześnie przez narastanie groteski w coraz dziwniejszych konfliktach obserwujemy ostateczną kompromitację Vallidy. Jej miejsce zajmuje Norman — scena finałowa, gdy entuzjazm tłumu wynosi go do godności premiera, świadczy, że jest to początek identycznego łańcucha wydarzeń, jak w przypadku „baby-dziwo”. Groteska służy tu ironicznemu uogólnieniu. Podobną metodę zastosowano

⁶ *Zalotnicy niebiescy* akt II.

⁷ Por. M. Józefacka, *Komedie M. Pawlikowskiej*, maszynopis.

w komedii *Rezerwat*. Łańcuch groteski służy do utworzenia „syntezy polskości”. Rezultat demonstruje się zdumionym oczom właściciela rezerwatu, Cornera. Kolejno zaczynają grać poszczególne elementy — niemal każdy rekwizyt ma „swoją” scenę. Piętrzą się sytuacje oparte na „polskim obyczaju”. Mamy więc i dyngus, i turonia, i pisanki, i dożynki. Efektowne są także sceny wykorzystujące tradycję literacką — Zosia, która wbiega po desce do pokoju, wędrownka po maliny (*Laura i Filon*), grzybobranie. Wzajemny układ poszczególnych elementów jest alogiczny, zburzono nawet zasadę jedności stylowej. Wszystkie jednak mają wspólną motywację — zjawiają się, by skonstruować sztuczną polskość. Sprężyną ożywiającą cały mechanizm jest przypadek owość — im większe zaskoczenie, tym lepsza zabawa. Deformacja nie dotyczy zresztą konkretnej rzeczywistości, ale jej modelu — w tym też zakresie działa uogólnienie.

Działanie metody łańcucha groteskowego zaobserwować można głównie w zdarzeniowości. Na mniejszą skalę wykorzystuje ją dialog. W strukturze językowej bardziej charakterystyczna jest „technika plamy”⁸, niespodziewanego wybuchu dowcipu w pozornie zwykłym kontekście (w ten sposób skonstruowany jest dialog *Zalotników*).

Wynalazczość Pawlikowskiej, jeśli idzie o komizm sytuacyjny i dowcip słowny, jest niewyczerpana. Przykładowo wymienić można *Rezerwat*. Od scen opartych na qui pro quo słownym, wykorzystujących nieporozumienie (sprzyja temu fakt, że Corner nie zna polskiego języka), czy nakładające się szeregi słowne (scena z roztargnionym doktorem, amatorem staroświecczynny), po sytuacje sceniczne wykorzystujące gest, ruch (np. tłuczenie pisanek), znaleźć tu można także wiele starych, ogranych chwytów komediowych (przebieranie się), które w nowym kontekście w atmosferze rosnącego absurdu włączone zostają do ogólnej zabawy. Potęguje to jeszcze wrażenie tego rozkosznego pêle-mêle, jakim jest *Rezerwat*.

Ogromną rolę pełni dowcip słowny — działając na zasadzie „plamy” wkracza niespodziewanie, rozładowuje napięcie, ożywia dialog i nadaje mu żywsze tempo. Jest to szczególna cecha dialogu Pawlikowskiej — ów stały „podskórny” nurt dowcipu. Znajduje on niekiedy uzupełnienie czysto teatralne (gesty), czasem podany jest w formie refleksji, często bywa oparty na dwuznaczniku, kalamburze czy niespodziewanym zestawieniu. Odrębną grupę stanowią powiedzenia wyzyskujące dźwiękową stronę wyrazu i — charakterystyczne dla autorki *Zalotników* — rozbijanie stałych zestawień frazeologicznych.

⁸ Technika plamy działa na zasadzie kontrastu i niespodzianki. Szczególnie uprzywilejowaną formą stają się tu paradoksy.

Dowcipy tworzy się też przy pomocy specjalnych konstrukcji składniowych — najczęściej są to zdania paralelne, nakładające się na siebie. Przy analogicznej konstrukcji każde następne zdanie jest zaprzeczeniem poprzedniego. Konstrukcja taka prowadząca do nonsensu przysługuje przeważnie babsztylom. Kochankowie stoją poza śmiesznością, ich wypowiedzi podporządkowane są innym prawom.

W konstruowaniu komediowego świata Pawlikowskiej znać багаż odziedziczony po komedii schyłku XIX wieku. Trzeba tu zarejestrować liczne rzesze postaci „zasiedziały” w tradycji: pantoflarzy, podstarzałych zalotników, zarozumiałych głuptasów, roztargnionych uczonych, wiernych służących, zalotnych subrettek, wreszcie „strasznych” ciotek i teściowych. W tych „niższych rejonach” działa onomastyka kompromitująca, np. Wiktor Krzeptowski (bynajmniej nie zwycięzca), Podkowicki, Regina Fawrońska itd. Nie bez uzasadnienia wywodzono tę metodę Pawlikowskiej od Bałuckiego — jest to jednakże podobieństwo powierzchniowe, ponieważ tradycyjne zagrania pełnią u Pawlikowskiej zupełnie nową funkcję.

Komizm konstruuje cały świat „skrzeczającej pospolitości”, szyderczej brzydoty; świat, w którym miłość jest niepożądanym gościem. Pasja, z jaką autorka oskarża wszystkich, którzy stoją na drodze zakochanych, nie ma swych źródeł ani w moralizatorstwie, ani tym bardziej w zaangażowaniu społecznym⁹, lecz w koncepcji poetyckiej. Rzeczywistość komediowa nie rozwija się, nie zmienia (nieśmiertelny ród Zebrzydowieckich). Podporządkowana grotesce czy ironii staje się głównym partnerem w konflikcie dramatycznym.

Istnienie świata komediowego służy także metodzie przyływów i odpływów napięcia¹⁰. Odpływami są bowiem sceny zabawne, w dialogu dowcip, który potrafi rozładować najbardziej ponurą atmosferę. Postacie z tego kręgu rzeczywistości ciągną za sobą od początku do końca nitkę śmiechu, wywołanego czy to ich udziałem w dialogu, czy też zdolnością prowokowania komicznych sytuacji.

W strukturze słownej dowcip działa przeważnie na zasadzie metody płamy, a także na zasadzie piłeczki ping-pongowej. Technika szermierki słownej odziedziczonej po dialogu komedii salonowej¹¹ przybiera u Pawlikowskiej niekiedy szczególny charakter. Przyspieszenie kolejnych

⁹ Sugestie recenzentów: Miller, Piasecki.

¹⁰ Por. I. Sławińska, *Egzegeza komunałów*, op. cit., s. 206. U Pawlikowskiej zjawisko to wypływa także z istnienia dwóch odrębnych i wrogich sobie rzeczywistości. „Przyływy” zależą od tego, która z nich bierze górę w starciu.

¹¹ Por. zagadnienie „criss-crossing” u Giraudoux. Le Sage, *Jean Giraudoux. His Life and Works*, Univ. of Pensylw. 1959.

ripost powoduje jakby odciążenie słów od znaczenia, a w konsekwencji spiętrzenie nonsensu.

Igranie znaczeniem, dźwiękiem, niemal „barwą” słowa nadaje dialogowi autorki wdzięk i lekkość, to co Starowieyska-Morstinowa nazywa przebywaniem „sur glaciers de l'intelligence”¹². Pawlikowska potrafiła znaleźć nowy odcień marivaudage'u i pod tym względem nikt w dwudziestoleciu nie może się z nią równać. Tym bardziej, że owa pozornie beztroska paplanina jest podporządkowana naczelnym założeniom sensu poetyckiego.

II. W STRONĘ MELODRAMATU

Postacie kochanków oczyszczone ze śmieszności, ocalone od deformacji wyłamują się z ram świata komediowego. Zanim dojdzie do happy-endu bohaterowie muszą pokonać przeszkody, jakie im stawia „skrzeczająca pospolitość”. Tym bardziej, że miłość u Pawlikowskiej rzadko jest legalna, prawie zawsze kobieta związała się już z kim innym. Więzy te można podeptać dla prawdziwej miłości, która stanowi jedyne prawo i jedyną wolność. Ludzie dla siebie przeznaczeni muszą się odnaleźć, a wtedy „biada temu, co im staje na drodze”. Postawa takiego relatywizmu mogła być uzasadniona jedynie wobec określonego kształtu rzeczywistości. Schemat ten kuśił możliwością udowodnienia słuszności bohaterów wbrew całemu światu i normom moralnym. Był to schemat melodramatyczny¹³.

Pod płaszczykiem psychologizmu, w masce łagodnej kpiny melodramat powracał na sceny dwudziestolecia. Sprzyjał mu „klimat dancingu”, pozycję tę umocniła modna wówczas niezwykle na Zachodzie psychoanaliza miłości. Z powodzeniem grano w Polsce dramaty H. R. Lenormanda, J. J. Bernarda. Pawlikowskiej model ten posłużył do konstruowania konfliktu dramatycznego. W pierwszych zwłaszcza utworach istnieje wyraźny podział postaci na białe: czarne. W okresie późniejszym ten kontrast został nieco zatuszowany, ale autorka *Baby-Dziwo* nadal wykazuje skłonność do przejawskawień.

Główną postacią w konflikcie dramatycznym jest zawsze kobieta. Otacza ją wyraźna sympatia autorki; zrozumiałe jest zatem wybielanie, idealizowanie tej postaci. Służy temu starannie stopniowane uwielbienie, które przejawia się w wypowiedziach „orszaku” (kochanek, wielbiciel,

¹² Z. Starowieyska-Morstinowa, *Lilka*, [W:] *Ci, których spotykałam*, Kraków 1962, s. 120.

¹³ Wyróżniki melodramatu por. I. Sławińska, *Tragedia Młodej Polski*, Toruń 1948, s. 54.

przyjaciele, służący). Nawet obóz wrogi bohaterce przyznaje z pewnym zażenowaniem, że to „święta kobieta”. Zważywszy niekiedy dość dwuznaczną rolę tej postaci — pochwały wydają się nieco przesadzone, pasują jednak do melodramatycznego schematu. Zasadniczą cechą bohaterki jest jej dobroć. Zaczyna tu działać patos „tkliwych uczuć”, sentymentalny model czulego serduszka. Dobroć bohaterek polega na tym, że nie chcą sprawiać cierpienia. Bierna szlachetność jest przyczyną, że postacie te nie działają bezpośrednio, stać je najwyżej na opór. „Skrzecząca popolitość” sama się demaskuje (wyznanie Odbieckiego, zdrada Aldy, samooskarżenie Vallidy) — zerwanie z nią jest więc prostym następstwem faktów, cierpliwość bohaterek zostaje w ten sposób nagrodzona.

Sceniczna prezentacja postaci idzie w kierunku stworzenia idealnego przedmiotu miłości. Wszystkie bohaterki obdarzone są niezwykłą urodą, roślinnym wdziękiem. Wiotkie i kruche stają się celem ataków świata brzydoty. Ich jedyną bronią stanowi łagodność, a skrzywdzone cierpią z wdziękiem (i nawet z pewnym upodobaniem). Interesującego materiału w tym zakresie dostarcza analiza gestu. Pewne odcięcie się od sentymentalnego wzorca czułych wzruszeń zaobserwować można w *Rezerwacie* czy *Mrówkach*. Powraca on jednak w mdłej postaci Wigi z *Popielatego welonu*. Trudno w takim wypadku mówić o ewolucji, raczej o poszukiwaniach idących w kilku kierunkach. Zresztą najtrudniej było zdobyć się na dystans wobec bohaterki. Z innymi postaciami Pawlikowska radzi sobie znacznie łatwiej.

Tak więc znika wkrótce typ nieśmiałego wielbiciela, który zajmował uprzywilejowane stanowisko w trzech pierwszych dramatach (Nieznamomy z *Kochanka*, Wahtang Sziradze z *Egipskiej pszenicy*, kapitan Herub z *Zalotników*). Rezygnuje się z postaci-ozdoby, postaci-lustra bohaterki, ponieważ i ona sama ulega przemianie. Interesującą ewolucję przechodzi też kochanek. Zgodnie ze schematem melodramatycznym należy on do postaci „białych”. W tym wypadku idealizacji służy najczęściej metoda patosu bohatera. Zalotnicy reprezentują siłę, zuchwałość, brawurową odwagę, są jednak lekkomyślni i nieodpowiedzialni. Oczywiście, mimo że czasem błędzą, charakter mają szlachetny — najwdzięczniejszym zadaniem bohaterki staje się więc sprowadzenie ich na właściwą drogę. Ten typ kochanka--bohatera znalazł najpełniejszy wyraz w *Zalotnikach niebieskich* w postaci Jastramba. Otacza go aura stałego niebezpieczeństwa i zagrożenia — w jakimś sensie kontynuuje on tradycję nieustraszonego i szlachetnego rycerza.

Ewolucja kochanka zmierza w kierunku zwyklenia postaci. Zjawia się wreszcie amant nedorajda, czasem niepoń; wykorzystując terminologię *Mrówek* można tu użyć po prostu określenia truteń. Patetyczny

gest zalotnika z pierwszego okresu twórczości Pawlikowskiej przełamuje się tu w grotesce (rozmowa Sidisa z Illi w *Mrówkach*). Jest to owo najbardziej dojrzałe widzenie autorki.

Jednakże nawet ten śmieszny, bezmyślny kochanek obdarzony miłością kobiety staje się wzniosły i niezwykły. Dlatego Tytus — pospolity, tuzinkowy typ, „don Juan z prowincji” — jak go nazywają w *Popielatym welonie* — zdobywa się na delikatność i czułość, gdy wreszcie dostrzeże kobietę, która go obdarzyła uczuciem.

Takie rezygnowanie z groteski na rzecz happy-endu i szczęścia bohaterki (która nie może być skrzywdzona u Pawlikowskiej) to otwarte przyznanie się do „uproszczonej rzeczywistości”. Jest to zachwianie nie tylko konstrukcji dramatycznej, ale także podważenie działania ironii czy groteski. Zjawisko wygładzania i usprawiedliwiania postaci nie zagęszcza atmosfery — przeciwnie, prowadzi do czułościowego schematu, banału, a to jest największe niebezpieczeństwo w twórczości Pawlikowskiej.

Sentymentalny banał sąsiaduje w melodramacie ze sferą „gwałtownych namiętności”. Odbija się to w zdarzeniowości, w tendencji do stwarzania sytuacji, które pozwolą bohaterom na przeżywanie „wielkich” wstrząsów czy „strasznego” cierpienia. Jednakże patos melodramatyczny zamieszany w gwałtowne falowanie napięcia automatycznie niejako je rozładowuje. W rezultacie można mówić o technice „ściętych wierzchołków”¹⁴. Jak szkodliwa jest ta interwencja, można stwierdzić analizując *Zalotników niebieskich*, w których wiele cennych istotnie posunięć zaprzepaszczono poprzedzając je wzmocnioną dawką „wzruszenia”.

Poetycki konflikt dwu obcych sobie światów pojawia się stopniowo w dramatach Pawlikowskiej. Początkowo przedmiotem uwagi jest poszukiwanie prawdziwej miłości. W celu pogłębienia konfliktu stosuje wtedy autorka melodramatyczną metodę „wstrząsów”, silnych, jaskrawych efektów. Najważniejszym z nich jest — przewijający się w kilku dramatach — motyw samobójstwa. Oczywiście w tych komediach nikt nie ginie. To tylko groźby, które się stale słyszy, lekceważenie własnego życia, rozmyślne igranie z niebezpieczeństwem. Samobójstwo nie ma wystarczającego uzasadnienia ani w zdarzeniowości, ani w strukturze postaci — nie rozstrzyga też konfliktu dramatycznego, nie jest konieczne w konstruowaniu nastroju. To jedynie chwyt ozdobny, potęgujący napięcie. W *Kochańku Sybilli Thompson* motyw samobójstwa — charakterystyczny dla klimatu „dancingu” — spełnił rolę katalizatora przy-

¹⁴ Technika nie oznacza jakiegos procesu przemyślanego. Idzie tu o sposób działania określonego układu elementów.

śpieszając rozstrzygnięcie losów dwojga kochanków. Można dopatrzeć się licznych zbieżności porównując tę komedię z tomikiem Pawlikowskiej *Dancing* — tym niemniej w dramacie jest to motyw sztuczny i efekciarski. Groźba ta powraca w afektowanych zwierzeniach Ruty z *Pszenicy*, Noli z *Zalotników*, Malwy z *Dowodu*, pojawia się wreszcie z całą ostrością w *Dewaluacji Klary*. Nieudany zamach na życie staje się w akcji dramatu śmieszny i właściwie nieważny. Tak czy tak — do wypadku dojść nie mogło — Klara wysmiana przez krytyków może budzić współczucie, Klara pozująca na bohaterkę tragiczną powoduje dewaluację całej teatralnej rzeczywistości.

Błąd melodramatyczny tkwi nie w samym konflikcie (samotność, niezrozumienie otoczenia — por. *Róże dla Safony*) ani w estetycznej wartości motywu (por. wiersz Pawlikowskiej *Madame Butterfly*). Pęknięcie zawiera się w sztywności schematu. Granicą między tragizmem a śmiesznością jest przesada. Schemat melodramatyczny nie uwzględnił istnienia tej granicy.

Po określeniu roli melodramatyzmu w konstruowaniu postaci, konfliktu dramatycznego, napięć i silnych efektów pozostaje do zbadania funkcja tego zjawiska w kształtowaniu struktury słownej. Działa tu przede wszystkim patos — znajdując oparcie w takich środkach stylistycznych, jak metafora, porównanie, epitet; w kwiecistej frazeologii; w przeroście słownictwa podniosłego, dostojnego; w powtórzeniach; w rwanym toku wypowiedzi; w częstej intonacji wykrzyknieniowej. Ta maniera, bliska jeszcze Przybyszewskiemu, ma jakby dwupoziomą funkcję w dramatach Pawlikowskiej. Z jednej strony autorka wykorzystuje ją z powodzeniem do celów parodii (*Baba-Dziwo*, *Mrówki*), z drugiej — traktuje poważnie, posługując się nią do przekazywania „wielkiego konfliktu miłości”. Granica ta jest zatarta, patos bohaterów bywa niekiedy tak przesadny, że kusi możliwością odczytania w nim autoironii (np. gdy Goryczka schadzkę miłosną nazywa „ostatnim chlebem Maćka Borkowica”). Nie wytrzymałoby to jednak konfrontacji z prawem obowiązującym u Pawlikowskiej — prawem azylu. Pewne światło na tę sprawę rzuca odwołanie się do źródeł patosu i przyczyn takiej stylizacji.

Pierwszą tendencję określić można jako patos „wzniosłych uniesień”. Jego działanie obserwujemy w *Babie-Dziwo*, w *Dowodzie*. W braku istotnej rozpaczy, prawdziwego tragizmu — szarpie się słowem, sięga po wielki gest. Bez zaczepienia w sytuacji jest to jednak gest pusty. Inaczej działa patos „tkliwych uczuć” wynikający z upoetycznienia, rozrzewnienia. Ten styl cechuje wypowiedzi wielbicieli, celuje w nim zwłaszcza Wahtang Sziradze. Metoda ta stosowana na szerszą skalę nieuchronnie prowadzić musi do banału. Najwięcej też sprzeciwu

budzą oklepane, romansowe zwroty mające wyrażać gwałtowną namiętność czy szczere uczucie. Tego typu sformułowania gęsto rozsiane w dramatach najwyraźniej wskazują na swój melodramatyczny rodowód. Zabrakło tu ironicznego przymrużenia oka, jak w wypadku oświadczeń Kozłowskiego ze *Skarbu*, gdzie niemal identyczne sformułowania służyły parodii.

Trzeci wreszcie typ to patos dydaktyczny — charakterystyczny dla *Zalotników* (mentorski zapał Noli i Herruba).

Przewartościowanie patosu melodramatycznego dokonywało się stopniowo w całej twórczości Pawlikowskiej. Nawet w okresie, gdy model ten działał najsilniej, w okresie, w którym powstała *Pszenica*, można zaobserwować antytendencję — rozładowywanie wzniosłości kpina. Ogólnie wycofywanie się z melodramatu można sprowadzić do trzech etapów. Pierwszym z nich jest usprawiedliwianie się młodzieńczym entuzjazmem, wysoką temperaturą uczuć:

NIEZNAJOMY: Widzi pani, jestem ogień, który nie miał co palić, okręt, który nie miał gdzie wypłynąć. Czuję się za silny — widzi pani, nie wstydzę się sentymentalizmu, ani frazesów — młodość to patos.

(*Kochanek*, akt III, sc. 6)

Natychmiastowe wycofywanie się w kpiny charakteryzuje dialog *Egipskiej pszenicy*. Patetyczne powiedzonka Ruty wyśmiewa rozsądny Wiktor, podobnie później Odbiecki szyderczo komentuje frazesy Noli. Inny sposób wycofania się z melodramatu, to otwarte przyznanie się do pierwowzoru:

JASTRAMB: (szyderczo) Serca! Pan lubi to słowo! Serce! A czy pan wie, że ciasto z najlichszej mąki sprzedaje się po jarmarkach w postaci lukrowanych serc?

(*Zalotnicy*, akt. III, sc. 6)

Kpina ta jednak jest tylko usprawiedliwieniem, nie przebija patosu. Antypatyczny Wiktor i tak nigdy nie ma racji, Jastramb, którego denerwuje naiwna uczuciowość Nieborowskiego, sam często popada w najbardziej czułościowy styl.

Patos, w który zabrnęły wszystkie „białe” postacie Pawlikowskiej jest niewątpliwie wynikiem melodramatycznego podziału. Sztuczność schematu, któremu te utwory zostały podporządkowane, wynikała z dwu zasadniczych przyczyn. Pierwszą z nich była osobista pasja autorki, zaangażowanie się (problem macierzyństwa)¹⁵, bezwzględne

¹⁵ Z. Starowiejska-Morstinowa, op. cit., s. 115—116.

uprzywilejowanie postaci bohaterki. Stąd żarliwość inwektyw skierowanych przeciw „skrzącej pospolicności”, podział postaci, moralizatorstwo. Drugą przyczyną był istniejący model komedii miłosnej. Stąd nudny banał kochanków ociekający sentymentalizmem i cikliwą poetycznością.

Stopniowo jednak miejsce patosu zajmuje groteska. Z dialogu znikają łzawe westchnienia. Metafora poetycka tuszuje załamania w strukturze zdarzeniowej, przejawskawienia w konstrukcji postaci. Rzeczywistość z kręgu melodramatu zostanie podporządkowana prawom uogólnienia. Na granicy śmieszności i tragizmu, wzniosłości i banału szukać będzie Pawlikowska uzasadnienia swej tezy „Miłości nad Wszystkim”.

III. W KRĘGU DRAMATU POETYCKIEGO

Próby ustalenia wyznaczników polskiego dramatu poetyckiego w okresie dwudziestolecia są utrudnione, zarówno ze względu na zagmatwanie samego problemu w badaniach teoretycznych, jak też i dlatego, że wielokierunkowość poszukiwań w owym okresie wysuwa u poszczególnych twórców na pierwszy plan to, co wcale nie jest reprezentatywne dla pozostałych. Używanie określeń: dramat Szaniawskiego, Zegadłowicza itd. byłoby też nieścisle, ponieważ nastawione z góry na analizę immanentną. Uznanie jakiejś twórczości za wzorzec i naganianie do niej dramatów Pawlikowskiej byłoby sztuczne i zapewne krzywdzące obie strony.

Ustalenie praw rządzących dramatyczną twórczością Pawlikowskiej będzie więc jednocześnie określaniem praw, które konstruuja tutaj poetyckie uogólnienie.

Zgodnie z terminologią Ginestiera¹⁶ przyjmuje się istnienie w dramacie struktury pierwszego i drugiego stopnia. Struktura pierwszego stopnia jest konstrukcją rzeczywistości dramatycznej, określa funkcje i relacje poszczególnych elementów. Struktura stopnia drugiego jest jej wymiarem poetyckim, uniwersalnym. Niekiedy w toku rozważań będzie się ją nazywać strukturą drugich znaczeń¹⁷. Jest ona jakby stopniem nadrzędnym rzeczywistości dramatycznej, konstruowana przez system elementów struktury stopnia pierwszego.

Uniwersalizacja Pawlikowskiej ma ustalony poziom, na którym jest

¹⁶ P. Ginestier, op. cit.

¹⁷ Por. I. Sławińska, *Metafora w dramacie*, „Zeszyty Naukowe KUL”, 1963, nr 3.

ważna. W innym planie staje się bezwartościowa¹⁸, stąd też mechaniczne porównywanie zbliżonych metod, stosowanych przez innych autorów, byłoby w tych warunkach istotnie działalnością „słonia w składzie porcelany”.

Podstawowym celem uogólnienia jest w tej twórczości apologia „Miłości nad Wszystkim”. Gdyby jednak poprzestać jedynie na tym stwierdzeniu, byłoby to znowu ogromne uproszczenie. Głębsze wniknięcie w tę poetykę ujawnia istnienie interesujących zagadnień.

Główne metody konstruowania przez Pawlikowską rzeczywistości dramatycznej to: poetyzacja i groteska. W okresie do 1933 roku przeważa zdecydowanie pierwsza z nich. Potem poszukiwania idą w kierunku odnalezienia nowych możliwości groteski. Współzależność tych dwu metod, przemiana ich funkcji, nawet pewne przewartościowanie pierwszej z nich — wszystko to staje się punktem wyjścia dla ustalenia poetyki Pawlikowskiej¹⁹. Niekiedy ta sama metoda pełni jednocześnie odmienne funkcje — nakładają się one na siebie, ale znaczą inaczej w strukturze pierwszego i drugiego stopnia.

Wskazywana poprzednio metoda tworzenia imion znaczących rozciąga się na wszystkie niemal postacie Pawlikowskiej z wyjątkiem grupy osób towarzyszących, epizodycznych — określanych przez zawód czy tradycyjne imię. Dla każdej zatem postaci imię staje się nie tylko wyróżnikiem z szarego tłumu, ale także początkiem asocjacji, „dowodem osobistym”, umotywowaniem sposobu zachowania się, a nawet określeniem przyjmowanej postawy (Krzeptowski, Odbiecki, Zebrzydowiecki, Nieborowski, Karabin). Jest to włączenie postaci jakby bezpośrednio w wydarzenia dramatycznego istnienia, pchnięcie jej na określone tory działalności. Łożyska te zresztą pasują do wielu komedii Pawlikowskiej. Stąd — nawet jeżeli w kolejnym utworze pojawia się postać o nowym imieniu, jest to nazwa w ramach utworzonego systemu; postać powtarza jakby drogę swego poprzednika we wcześniejszym dramacie. (Por. imiona uwodzicielek, teściowych, mężów). W cyklu tym znajduje się też grupa imion kochanków. W tym wypadku działa kategoria śliczności. Miłość uszlachetnia, upiększa, imiona muszą więc określać istoty „uskrzydłone”, zwiewne (brany jest nawet pod uwagę aspekt eufoniczny — w komediach Pawlikowskiej dla bohaterki nie byłyby możliwe imiona syczące: Ksaura, Ksawera). Dlatego onomastyka tej grupy postaci wywodzi się z nazw kwiatów, ptaków — mieści się to bowiem w ramach systemu. Jed-

¹⁸ Wiąże się to z obszernym zagadnieniem „filozofii” Pawlikowskiej.

¹⁹ Idzie tu o koncepcję ogólną, w ramach tego pojęcia mieści się też to, co umownie nazwano filozofią Pawlikowskiej.

nakże omawiane zjawisko ma także inny aspekt — poetycki. Ponieważ zastosowany jest jeden znak, utożsamia się zatem także i dwa (różne: człowiek — kwiat) desygnaty. Malwa to nie tylko imię kobiety uroczej, ślicznej, kochającej. Eliminując ogniwo pośrednie można powiedzieć: kobieta jest jak bujny, dorodny kwiat, otwierający się do słońca, zatem kobieta jest kwiatem, „kruchym dziełem natury”, o urodzie równie nietrwalej, „niepotrzebnej” (w oczach Zyty) i koniecznej (dla Goryczki).

Imię przestaje wtedy oznaczać człowieka o pewnych dyspozycjach psychicznych, natomiast przenosi postać w wymiar baśniowego świata kwiatów, przywraca nazwie jej pierwotne znaczenie. Nie jest to jednoznaczne z przyjętym w tradycji literackiej określeniem kobiety np. przez bluszcz i powój. Tam podstawą nazywania była analogia, u Pawlikowskiej jest to tożsamość. Metodę tworzenia tego łańcucha skojarzeniowego pomaga rozszyfrować *Balet imion ze Szkicownika poetyckiego*:

[...] jak wschodzące słońca, rozżółciły scenę dziewczęta złościście nazwane, słońcem chrzczone: Małgorzata, Dorota, Wanda, Petronela, Anna i Cecylia.

Tańczyły jak promienie na porannej wodzie, a pozostałe po nich złote nitki, odpryski bursztynowych ozdób i strzępy słoneczników pozbierały na kolanach puszyste i jak zmierzch zadymione: Sabina, Salomea, Sonia oraz srebrną lamą sukni pod szarym welonem przeświecającą Mieczysława.²⁰

Barwa jest tu konkretem, imię jej znakiem (odrzuca się w tym poetyckim nazywaniu wszystkie poprzednie związane z nim znaczenia) i teraz nazwana w ten sposób kobieta będzie już metaforycznie określona przez barwę oraz przez te skojarzenia, które dany kolor ze sobą niesie.

Na tej samej zasadzie działa kwietny rodowód bohaterki komedii Pawlikowskiej. U źródeł tego procesu, potem już tak samodzielnie ukształtowanego i konsekwentnie przez Pawlikowską przeprowadzonego, znajduje się stara asocjacja: miłość — róża — kobieta. Róża jako rekwizyt przejęła w teatralnej tradycji rolę przekazywania tych znaczeń, stała się więc owym konkretnym scenicznym (nie oznacza to wyłącznie wkomponowania w sytuację) drugim członem metafory²¹. U Pawlikowskiej proces został odwrócony — kobieta przejęła tę funkcję wyrażania.

Jeszcze w *Egipskiej pszenicy* autorka przyznaje się do owego rodowodu, kiedy w rozmowie Wahtanga z Rutą padają następujące stwierdzenia:

²⁰ M. Pawlikowska, *Poezje*, t. II, s. 16—17.

²¹ Por. I. Sławińska, *Metafora w dramacie...*

Plus d'une fois au cours de ces considérations on indique les tendances que poursuit l'auteur des *Fourmis*. Son mérite certain est d'avoir rejeté le modèle existant de la pièce bien faite pour ouvrir les perspectives du drame poétique, d'avoir subordonné le marivaudage traditionnel à la construction de significations secondes. Pour avoir suivi diverses tendances de son temps, Pawlikowska n'en est pas moins restée fidèle à sa propre vision de la réalité, à sa version poétique du monde. Son oeuvre dramatique constitue une des étapes les plus intéressantes dans le développement de la comédie d'amour en Pologne.