

ALINA SIOMKAJŁÓWNA

KILKA UWAG O WIERSZACH MARII PAWLIKOWSKIEJ

Wiadomo już dzisiaj wiele o mistrzostwie liryki Pawlikowskiej¹. Mniej może uwytadniona została różnorodność sposobów i środków charakterystycznych dla tej sztuki. Jednorodny i tak dobrze rozpoznawalny świat poetycki Pawlikowskiej — w poszczególnych utworach budowany jest jakże odmiennymi metodami! Zawsze ta sama — poetka jakby przeobraża się w różnych swych wierszach: różnicuje kompozycyjne zasady, uwytadnia odmienne kategorie ujmowania rzeczywistości, odwołuje się do rozmaitych tradycji gatunkowych i do rozmaitych wątków poezji dawniejszej, które poddaje nowoczesnym przekształceniom.

Na tę właściwość dzieła poetyckiego Pawlikowskiej zwrócono także uwagę (J. Kwiatkowski). Wydaje się jednak, że właśnie w tym zakresie sprawności poetki powinny być poddane pełniejszej obserwacji. W podjętych tutaj uwagach spróbujemy ukazać je na kilku tylko wybranych przykładach.

*

I w najbardziej miłosnym tomiku *Pocalunków* na innej strunie gra *Wielki Wóz*:

Wędrujemy cygańskim obozem,
nocujemy w gwiazdzistej grozie,
dzisiaj pod Wielkim Wozem,
jutro na Wielkim Wozie...

Żaden z wierszy *Pocalunków* nie przedstawia z taką wyrazistością typu epigramatu aforystycznego, zaskakującego powiązaniem liryki intelek-

¹ Ważne opisy sztuki poetyckiej Pawlikowskiej znajdujemy przede wszystkim w artykułach i studiach K. W. Zawodzińskiego, J. Przybosia, M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, J. Kwiatkowskiego, A. Sandauera, P. Kuncewicza, K. Wyki, J. Zacharskiej (Zob. bibliografię wybranych prac o charakterze syntetycznym we *Wstępie* J. Kwiatkowskiego do *Wyboru poezji* M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w Bibliotece Narodowej: Wrocław 1967, s. CXIII-CXIV. Praca Zacharskiej ukazała się niemal równocześnie z edycją Kwiatkowskiego: *Miniatury poetyckie Pawlikowskiej w „Pocalunkach”*. „Przegląd Humanistyczny”, XI (1967), nr 2, s. 71—88. Wspomnieć warto i o numerze „Poezji” poświęconym poetce (7 z r. 1970).

tualnej i ukonkretniającej. Konstrukcja hermetycznie zwarta i samodzielna, oparta na jednej głównej metaforze, wychwytyjącej nadszpiewanie pojemną frazeologię przysłowiową. Założyć można, że im więcej znaczeń kryje znormalizowany na sposób miniaturowy utwór, tym większy potencjał epigramatyczności, tym bardziej intelektualna kompozycja.

Tytułowa nazwa wnosi do utworu dwa znaczenia słownikowe: prymitywny, czterokołowy pojazd dużych rozmiarów i gwiazdozbiór nieba północnego, zwany inaczej Wielką Niedźwiedzicą. W korespondencji z kontekstem powołane zostają dalsze znaczenia: cygański wóz, obóz, wędrownka, życie; pośrednie przywołanie przysłowia: „raz pod wozem, raz na wozie”; w ogóle — los człowieka, kwitowany zwykle przysłowiem „fortuna kołem się toczy”; świat ziemski i „niebieski”. Wśród zaprojektowanych przez utwór znaczeń znalazłby się i Staffowski Wielki Wóz „wiecznie gotowy do jazdy w nieznanie”.

Maksymalna uniwersalizacja wypowiedzi jest wynikiem: wewnętrznej dwuznaczności wyrażenia „Wielki Wóz”; kontekstowej równoczesnej wieloznaczności; koncepcji zbiorowego podmiotu lirycznego; użycia wyrazów okazjonalnych — dzisiaj, jutro; przenośności przywołanych przysłów; precyzji w układzie przyimków „pod”, „na”². Odwrotny porządek przyimków ubożyłby rozległy sens o „życie w zaświatach” i pozabawiał czterowiersz optymistycznej wymowy.

Na intelektualną kompozycję wskazuje też największy z możliwych stopień uzgodnień wewnętrznych: składniowo-metrycznych. — Trójakcentowy wiersz toniczny, zdecydowanie wydzielone zdania pełne i eliptyczne równe werseom, spokojna — pełna równowagi wzniesień i spadków — intonacja, dobitna — pod znakiem głosek dźwięcznych — instrumentacja. Scenerię najostrzej dramatyzuje intensywne wyrażenie: „w gwiazdzistej grozie.”

Mechanizm poetycki w *Wielkim Wozie* zadziałał sprawnie. Nie ma tu żadnej zbędnej ornamentacji, znaczenia skondensowane zostały dzięki ograniczeniu się do zasadniczych wiązań. Mimo skąpego rozmiaru utwór wykorzystuje wielorakie możliwości poezji: język konkretny, skojarzenia kolokwialne, zmysłowe obrazowanie sytuacji wyjętych z życia, ale i aluzyjną grę znaczeń i niedomówień. Zdradza osobowość poetycką kształtowaną na różnych programach, przede wszystkim na gustach

² S. Adalberg notuje obie możliwości występowania przyimków w przysłowiu: *Księga przysłów, przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich*, Warszawa 1889—1894, s. 610. Na aluzję do tego porzekadła w *Wielkim Wozie* wskazał pierwszy K. W. Zawodziński, (*Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 40—41).

awangardowych: szczególnie w przejawach zwięzłości kompozycyjnej rozblyskującej wieloznacznością.

Przekazanie odwiecznej, totalnej prawdy o zmiennych kolejach i zmiennej perspektywie życia nie byłoby poznawczo odkrywcze, gdyby nie przewaga funkcji poetyckiej: odbanalizowanie wytartej prawdy, nadanie jej świeżości i dostojnej świetności. Poetyckość to jednak dyskretna, maskowana wypowiedzią potoczną. Paralelizm dwóch dominujących znaczeń (w dwuwersetowych układach) rozpięty między doczesne i wieczne sprawy człowieka podtrzymywany jest nakładaniem się zwykłych i metaforycznych znaczeń. Codziennność przeradza się w niezwykłość życia, cygańska beztroska w grozę sytuacji wiecznej. Poezja wyłania się z pospolitej rzeczywistości³.

*

Zgola inną lekcję poezji, niepowtarzalną w swoim rodzaju, dają *Barwy*.

Oto jest fiolet — drzewa cień idący żwirem,
fiolet łączący miłość czerwieni z szafirem. —
[I] Tam brzoź różowa kora i zieleń wesoła,
a w jej ruchliwej sukni nieb błękitne koła.

A we mnie białe, białe, cicho, jednostajnie —
bo noszę w sobie wszystkich barw skupioną tajemię. —
[II] O jakże się w białości mojej bieli męczę —
chcę barwą być — a ktoś mnie rozbije na tęczę?

W kształtowaniu swych obrazów poetyckich Pawlikowska często odwołuje się do zasad i kategorii plastyki: posługuje się jakby linią właściwą rysunkowi, jakby perspektywą przestrzenną, charakterystyczną dla określonego malowidła, jakby malarską barwą (*Ropucha*, *Pyszne lato*, *Dywan perski*, *Kochejlan*, *Biały koń w Rabat*, *Plaża w nocy*, *Obrazek*, *Zachód słońca na zamku*).

W *Barwach* rolę podstawowego środka intensyfikowania i wyrażania znaczeń pełni kolorystyka. Kolor nie jest tu tylko rekwizytem poetyckim, ale czynnym, działającym bohaterem czy jednym z podmiotów, gdyż wartości znaczeniowo-emocjonalne zaprezentowanych kolorów autonomizują się. Wprawdzie już tytuł zapowiada rzekomy przedmiot bezpośredniego przedstawienia, jednak owo usamodzielnienie się jest w pierwszym rzędzie wynikiem abstrakcyjności przywołanych barw. Abstrakcja kieruje uwagę na samą „esencję” koloru, a nie na jego rolę określającą. W drugiej kolejności usamodzielnia kolory ich upostacio-

³ Zob. nieco odmienne uwagi J. Zacharskiej o *Wielkim Wozie* (l.c., s. 79—80).

wanie: fiolet — „drzewa cień idący zwirom”, „miłość czerwieni z szafirem”; zieleń — „wesola”; białość — „mojej bieli”.

Obok siedmiu pojęć barw raz pojawia się w wierszu kolor określający: różowa. Jako kolor tylko określający można by uznać też „biało”, ale zdwojenie wyrazu wzmaga ekspresję liryczną: podkreśla nastrój statyczności „życia wewnętrznego” podmiotu. Wzmocniony sugestywnie jest też przymiotnik „błękitne” przez rzeczownik „nieb” w jego bezpośredniej bliskości. Większą jeszcze siłę wyrazu posiada abstrakcja abstrakcji, jaką jest białość bieli, zwanie znaczeń łągodzi jedynie rozsuwający je nieco zaimek.

Dynamiczny kontrast jakości kolorów w *Barwach* wyznacza m. in. dwudzielność utworu. Dwudzielność z kolei uwydatnia napięcie między dyskrecją a otwartością wypowiedzi. Narrator przeobraża się w podmiot czynny. Przedział ten zostaje ostatecznie „spięty” mocnym akcentem barwnym w klauzuli — „tęczą”. Ten jeden wyraz w części II, refleksyjnej, skupiający w sobie wyobrażenie całej gamy kolorów („barw skupioną tajemnie”) nawiązuje do urozmaicenia barwnego części I wiersza, w której jest akurat siedem jakby podstawowych barw tęczy (gdy przyjąc, że fiolet wymieniony dwa razy uzyskuje dwa różne upostaciowania: drzewa, cień i miłość).

Doznania kolorystyczne w części I urastają do symbolu siły, pełni uczuć wyzwolonych. Zestroje barwnych plam dublują stany uczuciowe na zasadzie, że „czerwień śpiewa w szczęściu, a fiolet w rozpacz” (*Zachód słońca na zamku*). Tytuł zatem odwołuje tylko od przedmiotu przedstawienia, maskuje, włącza się w systematycznie podsuwaną, odmienną sferę wyrażanej rzeczywistości. Narosła wokół barw symbolika staje się czynnikiem pośredniości literackiej, aluzyjnym pretekstem do introspekcji i do wyznań lirycznych w części II, w której panuje zasada bieli, konwencjonalnie kojarzonej z pięknem, dobrem, subtelnością, cnotą, ascezą, doskonałością. Mglistość bieli zaciera na chwilę ostry rysunek części I. Zapowiada najzupełniejszy brak życia. Ale podmiot liryczny opancerzony bielą, która — jak wiemy — jest syntezą barw tęczy, nie kontentuje się tym stanem. Deklaruje świat swoich uczuć nie spełnionych, jarzmionych (przemawia za tym werseł siódmy). Dąży do rozbicia na barwy składowe, bardziej wyraziste i żywiołowe⁴. A więc nie spokojna łągodność czy brak życia, ale ekstatyczna to biel uczuć rozżarzonych, krzyk tłumionej namiętności, czego dowodem ostentacyjne wyznanie w uderzeniowym, ostatnim wersecie całej pointowej kompozycji wier-

⁴ Zob. uwagę o metaforyce widma słonecznego w *Barwach*, jaką notuje J. Kwiatkowski przy okazji omawiania powinowactw poezji Pawlikowskiej z malarstwem (op. cit., s. XXIX).

sza. Intymniejąc wypowiedź znów nabiera „barw” — tym razem — potencjalnych. Liryczno-zwodnicze, głęboko „przemyślane” dozowanie kolorów z natury ustępuje miejsca sferze erotyki, wydobywając związek organiczny człowieka z naturą.

Kod kolorystyki potrafił tak wykorzystać w poezji chyba tylko Iwazkiewicz.

*

Ranny ptak

Jakiś ptaszek o świcie oszalał, zwariował,
to się porwie z gałęzi, to o ziemię ciśnie,
przelatuje z jabłoni na kwitnącą wiśnię,
jak mała błyskawica siwa i różowa.

Krzycząc, że słońce wschodzi, leci ku kasztanom
i terczy słowo „słońce”, gwizdże słowo „wschodzi”,
kołysze się w gałęziach jak w zielonej łodzi
i kłuje ranną ciszę, deszczem haftowaną.

Wpatrzony w morelowy wśród obłoków pożar,
spada prosto z kasztanu w krzak pod moje okno
i krzyczy wielkim głosem, z radością okropną,
że słońce znowu wschodzi! Że go nikt nie pożarł!!!

Przy pierwszym odbiorze utworu tytuł wprowadza nas na chwilę w rozterkę. Podsuwa dwojaką możliwość konkretyzacji słowa „ranny”. Nie wyjaśnia zagadki zwrotka pierwsza. Opis w niej zawarty może dotyczyć ptaka zarówno miotającego się z bólu, jak i szalejącego z radości. Wyraz „o świcie” niczego jeszcze nie rozwiązuje. Już druga strofa wprowadza we właściwą całemu lirykowi atmosferę radości. — Rozprasza chwilowe niezdecydowanie czytelnika, tłumacząc powód szaleństwa ptaka ostrymi znaczeniami wyrazów: „słońce”, „wschodzi”, krzycząc, terczy, gwizdże, i bardziej od tych słów sugestywną metaforą — pointą strofy: „i kłuje ranną ciszę, deszczem haftowaną”. — Dostarcza dość emocji poruszających wyobraźnię i uczucia, by stanowić już nawet zamkniętą całość. Ale pointa sugestywności lirycznej utworu uzyskuje pełnię dopiero w zwrotce trzeciej: „i krzyczy wielkim głosem, z radością okropną, że słońce znowu wschodzi! Że go nikt nie pożarł!!!”. Aby oddać entuzjastyczne obwieszczenie radości, tę siłę agresywnie widoczną ptasiego przeżycia o świcie, obok „wielkich” słów: pożar, krzyczy, wielkim, okropną, pożarł, potrzeba było aż czterech wykrzykników w ostatnim wersecie (w tym trzy jednoczesne), toteż końcowa pointa wyraźnie góruje nad poprzednimi. Moc przekazu znaczeń wobec naturalności zjawiska, jakim jest wschód słońca, uwydatnia naiwność widzenia podmiotu „oczami” zachwyconego ptaka; naiwność, która bawi, ale przede wszystkim

zachwyca i zastanawia. Przy ciągłości tego samego tematu zhierarchizowane stopnie pointy wyznaczają etapy wyrażanej tu emocji. Tym razem obok ukonkretniającej metaforyki inwencja twórcza zawiera się w stopniowym narastaniu pointy emocjonalnej⁵.

*

Odczytaliśmy trzy wybrane utwory liryczne Pawlikowskiej. Pewne wspólne im wszystkim właściwości sprawiają, że nietrudno rozpoznać w nich rękę tej samej autorki! — Godzącej sprzeczność działania emocjonalnego z intelektualnym; zmysłowe malowanie doznań z natury bądź świata otaczającego i uczuć czy myśli skryształizowanych poetycko; bogate opanowanie wzruszeniowe świata z miniaturowością komunikatu; wdzięk „kobiecości” i odkrywczą pracę umysłu; powagę z dowcipem; realizm widzenia, bezpośredniość wyznań z dyskrecją, precyzją i zwięzłością.

Zarazem jednak te główne rysy poetyki Pawlikowskiej znalazły tu ucieleśnienia różne. Wystąpiły w wypowiedziach lirycznych, z których każda realizuje się inaczej, aktywizuje — jako dominujące poetycko — odmienne składniki utworu. Nasylenie tematem erotycznym — wprzęgające system symbolicznych pojęć rodem z malarstwa — znalazło wyraz jedynie w *Barwach*, na poły emocjonalnych i refleksyjnych. Realność wybitnie emocjonalna wystąpiła w *Rannym ptaku*. Wszystkie trzy utwory wykorzystują zasadę kompozycyjnej niespodzianki⁶. Czynią to jednak w najzupełniej odmienny sposób. Dwa ostatnie zbudowane są pointowo: gdy jednak *Barwy* uderzają pointą wydobytą na końcu wiersza, to *Ranny ptak* oparty jest o stopniową wielopointowość. Daleko wyraźniejszą jeszcze odrębność zaprezentował *Wielki Wóz*: wybija się w nim refleksyjna semantyka zwięzłości kompozycyjnej.

W ten sposób, nawet w tak skromnie zakreślonych granicach lektury, ujawnia się wspomniana różność wierszy Pawlikowskiej, jej — by się posłużyć wersetem Norwida z wiersza *Liryka i druk* — „lir rodzaj różny”.

⁵ W związku z *Rannym ptakiem* por. spostrzeżenie K. W. Zawodzińskiego, że Pawlikowska „styl własnych czterowierszów przenosi do dłuższych wierszy, jakby wiążąc treściowo kilka »pocałunków«” (op. cit., s. 43).

⁶ Nie wdając się w szczegółowe analizowanie pojęcia niespodzianki stwierdzić można ogólnie, że w utworze lirycznym w dwojakim znaczeniu to zjawisko występuje: 1. jako właściwość kompozycji, tj. wzajemnego stosunku części składowych utworu; 2. jako zjawisko nieodłączne od działania każdej metafory. Drugi rodzaj często bywa zarazem niespodzianką kompozycyjną; także może tworzyć pointę.