

Beata Morzyńska – Wrzosek

## Motywy arboralne w międzywojennej twórczości Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej

W okresie międzywojennym wyobraźnia Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej jest wyraźnie nachylona ku dwom tematom, ku miłości i naturze<sup>1</sup>. Szczelnie wypełnia ją obecność przeżyć unaocznionych poprzez konkret, emanacja skojarzeń, wdzięk, kokieteria realizujące zasadę dyskrecji, dystansu, a także rezygnacji, podporządkowania precyzji i zwięzłości wirtuozerii formalnej. Pojawiają się liczne obrazy traktowane w sposób realny, a jednak przekształcone, tworzące nową jakość. Poetka otwierając sytuację namysłu, refleksji zwiększa wyczuwalność literackości przekazu. Modeluje przedstawienie zagęszczające przeżycie, u podstaw którego znajdują się główne doznania estetyczne: potęga i kruchość, zachwyty i lęk<sup>2</sup>. Kreacje natury nasyca refleksją egzystencjalną, doznaniem zmysłowym, erotycznym, a także rozczarowaniem i buntem wobec jej praw, a mimo to wyraża jedność podmiotu ze światem<sup>3</sup>. Wartościowanie przyrody zmienia się pod wpływem emocji, wzruszenia, subiektywnych przeżyć<sup>4</sup>, a w ich transpozycji na materiał słowny biorą udział liczne zabiegi stylizacyjno – językowe i kompozycyjne akcentujące różnorodność kategorii literackich, dokonywanych w ich obrębie przesunięć i przekształceń. Poetyckie wyznaczniki ujęcia natury, ich znaczeniowe walory, sfera skojarzeniowo-wrazeniowa i emocjonalno-nastrojowa wskazują na złożoność i wielostopniowość „własnej rzeczywistości” wyobraźni<sup>5</sup> autorki

---

<sup>1</sup> Na tę zasadniczą cechę przedwojennej twórczości Pawlikowskiej zwrócił uwagę m.in. Jerzy Kwiatkowski. Por. tenże, *Janusowe oblicza natury. O poezji Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej*, „Twórczość” 1958, nr 12; oraz tenże, *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Wybór poezji*, opr. Jerzy Kwiatkowski, Wrocław 1980.

<sup>2</sup> O różnorodnych doznaniach estetycznych, których źródłem jest przyroda, pisze m. in. M. Gołaszewska, *Piękno natury*, [w:] tenże, *Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 92 – 115.

<sup>3</sup> Andrzej Stoff w teoretycznoliterackim studium poruszającym problem istnienia motywów botanicznych w utworach literackich zauważył, iż „wszystko, co staje się tworzywem literatury, bez względu na pochodzenie, podlega procesowi ujednoczenia według reguł literackości” i dalej „każda sfera rzeczywistości stwarza w opisywanym procesie własne trudności adaptacyjne”. Funkcjonowanie świata roślin opiera się na odkonkretyzowaniu, uznakowaniu, będących konsekwencją wprowadzenia go w obszar kultury. Por. A. Stoff, *Problematyka teoretyczna funkcjonowania motywów roślinnych w utworach literackich*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, pod red. Anny Martuszeńskiej, Gdańsk 1997, s. 10.

<sup>4</sup> Badacze wielokrotnie akcentowali wpływ nastroju na kreację natury w twórczości Pawlikowskiej; por. m. in. J. Kwiatkowski, *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Wybór poezji*, dz. cyt.; tenże, *Janusowe oblicza natury*, dz. cyt.; M. Wyka, *Liryka Pawlikowskiej*, „Twórczość” 1969, nr 4; P. Kuncewicz, *Biologia czuła i okrutna – Maria Pawlikowska – Jasnorzewska*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. 2, pod red. Ireny Maciejewskiej, Warszawa 1982.

<sup>5</sup> Jean Starobinski badając historię pojęcia wyobraźni stwierdził, że „wyobraźnia literacka jest jedynie szczególnym rozwinięciem sprawności o wiele ogólniejszej, nieodłącznej od samego działania świadomości”. Rezultatem tego działania jest „własna rzeczywistość” wyobraźni; por. J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, tłum. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.



*Różowej magii*. Dzięki niej świat przyrody, zarówno ożywionej, jak nieożywionej, jego harmonia, jedność, a także okrucieństwo i bezwzględność, zachodzące w nim transformacje nieustannie stanowią nośny i atrakcyjny impuls twórczy.

Realizacja problematyki natury w międzywojennej poezji Pawlikowskiej obejmuje obrazy żywiołów, w przeważającej mierze zainteresowanie żywiołem wodnym<sup>6</sup>, zjawiska ze świata fauny i flory, zarówno rodzimej, jak i egzotycznej<sup>7</sup>. I mimo że w sferze artystycznej prezentacji istotną funkcję pełni technika przybliżeń i oddaleń, zmysł ornamentacyjny, malarskość przedstawienia<sup>8</sup>, to jednak rzadko kreacja zostaje ograniczona tylko do wrażeń zmysłowych. O jakości obrazów przyrody decyduje aktywność podmiotu, jego fascynacje, obsesje i doznania emocjonalne.

Jednym z fundamentalnych elementów konstytuujących temat natury są motywy arboralne, a ich poetycka konkretyzacja, udział w tworzeniu konstrukcji znaczeniowych, językowa forma, nacechowanie aksjologiczne ujawniają wieloaspektowość wyobraźni traktowanej jako subiektywna aktywność twórcy. Potwierdzają zanurzenie w zmysłowości świata realnego i silnie zindywidualizowaną moc kreacji.

Efekty zespolenia malarskiej wrażliwości, skłonności do operowania konkretem, zainteresowań przyrodoznawczych biorą udział w budowaniu walorów nie tylko plastycznych, lecz akcentują światopoglądowy sens utworu. Prezentacja pejzażu, w którym istotną funkcję pełnią elementy dendrologiczne, zdradza estetyzującą strukturyzację widzianego świata poprzez wydzielenie z całości postrzeganego krajobrazu poszczególnych fragmentów, wysublimowanie ich i uwyrażnienie<sup>9</sup> oraz skomponowanie z nich poetyckiej wizji, w którą wpisane zostają różnorodne aspekty światoodczucia autorki.

Jej istotnym wyznacznikiem jest afirmacja chwili, bez przywoływania przeszłości i przyszłości, oczyszczająca z pamięci i przewidywania, umożliwiająca skupienie na tym, co tu i teraz. Zapis chwili to swoistego rodzaju stop-klatka, sugestywny obraz eksponujący pracę wyobraźni:

Nade mną świerki rozłożone w pogodzie, pod niebem, trwają bez drgnienia, ciężko zielone.

I myśl moja w tej chwili, bez słów, bez ruchu, zawisa w niebiosach. Nieruchliwość ta piękniejsza jest od żądz i dążeń. Jest jak źrenica, sztywno wpatrzona w punkt istotnego szczęścia.

Tę jasną pustkę myśli na widok śnieżnych kop nieśpiesznych obłoków przecina mi jedno jedyne obce słowo: nevada...

Białe nevady obłoków...

Kiście igliwia, zatrzymane podniesioną ręką ciszy, obrzeżone kobaltem, leżą nade mną bez drgnienia<sup>10</sup>.

Precyzyjna konstrukcja umieszczonego w *Szkiecowniku poetyckim* (opublikowanym w 1939 roku) opisu leśnego krajobrazu zdradza fascynację chwilą,

<sup>6</sup> Dominującym żywiołem w twórczości Pawlikowskiej jest woda. Różnorodność jej poetyckich uobecnień, scenerii i znaczeń była przedmiotem wielu badań, np.: A. Sandauer, *Pawlikowska na tle prądów kulturalnych epoki*, [w:] tenże, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1973, s. 155; P. Kuncewicz, *Zmienne oblicza żywiołu*, [w:] M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Akwatyki*, Gdańsk 1980; A. Nawarecki, *Akwatyki. Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej*, [w:] tenże, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 99 – 119.

<sup>7</sup> Na ten temat pisze m.in.: P. Kuncewicz, *Zmienne oblicza żywiołu*, dz. cyt.

<sup>8</sup> Wyobraźnią plastyczną i jej wpływem na ujęcie natury w międzywojennej poezji Pawlikowskiej zajmuje się w swojej monografii Elżbieta Nurnikowa; por. E. Nurnikowa, *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995.

<sup>9</sup> M. Gołaszewska, *Piękno przyrody*, [w:] tenże, *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984, s. 204 i n.

<sup>10</sup> M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Szkiecownik poetycki, fragment 10*, [w:] *Poezje zebrane*, opr. Al. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, t. 1, s. 550.



której naczelną cechą jest bezruch, stan zatrzymania. Scenerię liryczną rozwijają kolejne szczegóły przedstawienia, jak świerki, niebo, obłoki. Ich kreacja jednoznacznie wskazuje na aktywność wzrokową, wrażliwość na kształt i kolor obserwowanego świata. Wizualne jakości kompozycji, ich kondensację wzmacnia technika obrazowania, którą charakteryzuje operowanie kategoriami przestrzennymi, a także barwnymi plamami, których wyrazistość dodatkowo podkreśla stosowanie fachowej terminologii malarskiej, np. „obrzeżone kobaltem” (istotną funkcję pełni tu nie tylko określenie koloru, ale również zarysowanie barwnego wyrazistego konturu okalającego zielone „kiście igliwia”<sup>11</sup>). Bogactwo i spójność cechujące poetycką transpozycję implikuje jednoznacznie istnienie podmiotu poddającego się przeżyciu estetycznemu, które ewokuje obserwacja momentalnego zjawiska w świecie natury. W przestrzeni wiersza zostaje artystycznie osadzony świat przyrody o takich właściwościach, spośród których wyeliminowano brzydotę, niebezpieczeństwo i grozę. Utrwalony moment zachwycający swą urodą, budzący podziw potwierdza dążenie do ujęcia scalającego i uwypuklającego poczucie jedności ze światem. Podmiot uważnie obserwuje zjawiska zachodzące w przyrodzie: pogodę, spokój, brak ruchu i poddaje się temu nastrojowi, jego ulotności. Chce uchwycić chwilę w jej niezwykłości, kruchości, zanurzyć się w sensualno – wizualnej rzeczywistości. Dostrzega w niej fizyczne uobecnienie zjawiska idealnego, być może do tej pory tylko przeczuwanego, przewidywanego. Dlatego maksymalnie koncentruje się na tym, co bezpośrednio dane, na tym, co wizualne, poddaje się pełnej spokojowi zewnętrzności. Chwila zatrzymana w bezruchu, jej łagodność, statyczność stają się źródłem intensywnego doświadczenia momentalności, którą jednoznacznie waloryzuje, mówiąc: „Nieruchliwość ta piękniejsza jest od żądz i dążeń”. Stwierdzenie to ujawnia nie tylko zainteresowanie światem natury pełnym życia, fascynacji i tajemnic, lecz przede wszystkim wiarę w nadrzędną wartość piękna, informuje o jego kontemplacji i postawie pełnej otwartości<sup>12</sup>.

Wzruszenie estetyczne, dodatkowo sugerowane w planie językowym metaforycznymi konstrukcjami typu: „świerki rozłożone w pogodzie”, „myśl moja (...) bez ruchu, zawisła w niebiosach”, „śnieżne kopy nieśpiesznych obłoków” czy „kiście igliwia, zatrzymane podniesioną ręką ciszy”, osiąga szczególny stan napięcia. Jego wartość podnosi zmysłowa harmonia krajobrazu i wpisana w nią refleksja naznaczona skupieniem i afirmacją piękna. Lecz zachwytowi zmysłowemu towarzyszy również zachwyt poznawczy. Przeżycie olśnienia naturalnym pięknem nabiera znaczenia głębszego. Subiektywno – impresyjne widzenie, jego zestrojenie i jakość stają się impulsem przeżycia, które ocala jednokrotność doznania i staje się momentem odsłonięcia sensu. Znamiennym dla twórczości Pawlikowskiej jest fakt, iż miejscem

<sup>11</sup> Linia, kontur, układy linearne to istotny element wyróżniający środki artystyczne stosowane przez secesję. Por. M. Wallis, *Linia*, [w:] tenże, *Secesja*, Warszawa 1967, s. 204 – 208. O różnorodnych wariantach poetyckiego wykorzystania linii w poezji Pawlikowskiej pisze E. Nurnikowa; por. tejże, *Ornament liniowy*, [w:] tejże, dz. cyt., s. 116 – 135.

<sup>12</sup> Władysław Stróżewski omawiając kategorię piękna zauważa, iż istotną rolę w jego przeżyciu odgrywa nie tylko obiekt czy okoliczności doznania, lecz także podmiot, jego oczekiwania, wrażliwość, aktywność, gotowość poświadczania doskonałości i traktowania tego odczucia jako konieczności: „Wydaje się, że jednym z momentów niezbędnych do wywołania zachwyty jest doświadczenie konieczności. Oto stajemy w obliczu szczególnego stanu rzeczy, w którym coś jest dokładnie tak, jak być powinno. To zespolenie maksymalnego wymagania z jest oznacza tu zjednoczenie idealności i faktyczności, realizacji określonego, aksjologicznego optimum w warunkach napiętnowanego aksjologiczną przygodnością świata. W ten sposób objawia się coś, czego odsłonięcie wydaje się nie tylko nieprawdopodobne, ale i niemożliwe”; W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 191 – 192.



tego doświadczenia, jego motywacją staje się nie dzieło malarskie czy rzeźba, lecz szczególny stan w świecie przyrody, jego sekundowe istnienie. To klasyczny dla jej poetyckiego światoodczucia przykład potwierdzania wspólnoty, poszukiwania jedności z porządkiem natury.

Nasylenie afirmacji chwili, jej momentalnego doznania efektami estetycznymi wskazuje na realizację jednej z głównych cech wyobraźni poetyckiej Pawlikowskiej: upodobania do piękna i jego wzruszeniowego eksponowania<sup>13</sup>. Konieczność poświadczenia urody świata zostaje wyrażona wprost w wierszu *Biały koń z Rabat*, w którym zmysłowa harmonia, ruch i moc zwierzęcia wywołuje bezinteresowny, napełniający radością i optymizmem, zachwyt:

Stwórco! – patrząc na formę tak czystą,  
Już cię wielbię, gorący artysto,  
Już kwituję z naszych rozrachunków...<sup>14</sup>.

Tak jednoznaczne waloryzowanie piękna, świadomość jego nietrwałości stanowi również zasadniczą normę kompozycji, gdy funkcję centrum obrazowo – znaczeniowego prezentowanego pejzażu pełnią drzewa. Fascynacja nimi przynosi rozmaite realizacje, jedną z nich jest obraz zawarty w wierszu *Buki*:

Jeżyny pajęczyny  
puszczają z niechęcią  
w cień, gdzie wznoszą się buków nubijskie nagości  
o ramionach wzniesionych. Na ich wniebowzięciu  
bransolety słoneczne skuwa pilny dzięcioł<sup>15</sup>.

U podstaw kreacji znajduje się świadomość ulotności prezentowanej chwili, która porusza wyobraźnię i inspiruje do przetwarzania zwykłego momentu w zdarzenie intensyfikujące przeżycie. Podkreśla to wartość teraźniejszości, a także bezpośredniego kontaktu z naturą i jej urodą. Uobecnia ją poetyckie wyeksponowanie zmysłowego odbioru, przede wszystkim efektów wizualnych i ich zestrojenie podporządkowane wyobrażeniu przestrzennemu. Ustala go przyjęta przez podmiot perspektywa odbioru, obserwacja zjawisk w dużym przybliżeniu. Możliwe staje się dostrzeganie szczegółów leśnego pejzażu. Jednak głównym elementem konstytuującym obraz są tytułowe buki. We wnętrzu lasu zwraca uwagę ich wertykalizm oraz gra światła i cienia, w której aktywnie uczestniczą. Zaznaczony zostaje wyraźnie kontrast pomiędzy rozświetlonymi

<sup>13</sup> Lapidarna kwintesencja zasady obowiązującej w jej całym świecie lirycznym w okresie międzywojennym, została zdefiniowana wprost w *1 fragmencie Szkicownika poetyckiego*, w którym bliżej nie nazwana bogini przyglądając się stwarzaniu świata, nie może pogodzić się z brakiem piękna, wdzięku, niezwykłości. Dlatego z właściwą sobie wrażliwością estetyczną ingeruje w akt kreacji i wyposaża świat w barwy i zapachy, a kolejnych przedstawicieli środowiska fauny przemienia w „żywe klejnoty”, np.:

„Przedstawiała (...) kuszące próby barw: tęczę. Rozcierała na dłoni wonne olejki: przyszłego piżma, fiołków, opoponaxu, siana i wanilii. (...) Bogini nadbiegła w trakcie powstawania i wkraczania w życie (...) surowych modeli i zdążyła jeszcze tchnąć zielonego złota na bezspornie brzydka, silną i złą muchę. (...) Bogini – inżynierowa patrzyła (...) malując piękne i wymyślne desenie na muszlach ślimaków. (...) Odeszła w głąb oceanu i tworzyła tam osobiście i na złość najpowiewniejsze i najbarwniejsze z ryb, „welony”, każdym ruchem przeczące powadze istnienia. Żywe fatalaszki, boskie gałganki”. (*Szkicownik poetycki, fragment 1*). W tym autotematycznym wywodzie nie potęga czy użyteczność są kategoriami najważniejszymi, lecz kolor i lśnienie drobiazgów, uroda błahostek, ich lekkość i wdzięk. Adorowanie subtelnego piękna, zwiewności i delikatności ewokujące zawieszenie, oddalenie codziennych spraw, skupienie na momentalnym przeżyciu urody postrzeganego krajobrazu czy zjawiska stanowi niezachwiane podłoże własnego świata autorki *Baletu powojów*.

<sup>14</sup> M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Biały koń z Rabat*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 1, s. 478.

<sup>15</sup> Tamże, *Buki*, [w:] dz. cyt., t. 1, s. 388.



koronami drzew a znajdującymi się w cieniu pniami. Poetyckie skojarzenie ich barwy, bardzo ciemnej, prawie czarnej zieleni z „nubijskimi nagościami” nie tylko komponuje obraz leśnego krajobrazu osiągając zmysłową wyrazistość kolorystyczną. W tej oryginalnej metaforycznej konstrukcji drzewa uzyskują wysoki walor dekoracyjny z wpisaniem w niego nacechowaniem egzotycznym. W pejzażu, pełnym ruchu, nastrojowego piękna, formułującym harmonię arboralno – świetlną, wyposażenie drzew w jakości ornamentacyjne potwierdza reprezentatywną dla wyobraźni Pawlikowskiej skłonność do stylizacji natury<sup>16</sup>. Piękno uchwycone w momentalnym trwaniu i dekoracyjność konkretyzacji poświadczają plastyczność obrazowania<sup>17</sup>. Ta ewidentnie funkcjonalna w poezji przedwojennej tendencja krystalizuje wyczulenie na konkret, sugestywnie i artystycznie go uobecnia, kreuje obrazy pełne wewnętrznego napięcia manifestując wrażliwość sensualno – estetyczną i podmiotowość przeżycia.

Następstwem uprzywilejowania postrzegania wzrokowego, eksponowania zmysłowego szczegółu jest nasycenie poetyckich przedstawień walorami plastycznymi i kolorystycznymi, sensualistycznymi kształtami i barwami. Liryczne konkretyzacje ukazujące drzewa wielokrotnie tę regułę potwierdzają. Kompozycje arboralne, w których istotną funkcję pełni intensywność doznań wzrokowych, są najczęściej obrazami ewokującymi określoną porę roku. Przywoływana jest w głównej mierze jesień ze względu na jej walory obrazowe i nastrojotwórcze<sup>18</sup>. Pozwala sugestywnie zaakcentować wizualne dominanty: określoną paletę chromatyczną i jej wyrazistość, a także melancholijną uczuciowość ewokowaną intuicją utraty, przemijania i kruchością piękna.

Jednym z obrazów sygnalizujących w poezji Pawlikowskiej charakter doznawania czasu, modelowania namysłu nad jego upływem w zestawieniu z trwaniem jesiennego drzewa, jest utwór zatytułowany *Księżyc*<sup>19</sup>:

Akacja na ruchliwych palcach liści liczy,  
ilu ludzi przeżyła. Okna błyszczą złotem.  
Na klombie krążą wkoło psy, cienie i strachy,

<sup>16</sup> Pawlikowska jawnie manifestuje zainteresowanie tematem natury, a w sferze jej obrazowania dominuje dążenie do operowania konkretem, konstruowania lirycznego przedstawienia opierającego się na unaocznieniu jego bogactwa i różnorodności. Jedną z istotniejszych technik stylizacyjnych było demonstrowanie zmysłu zdobniczego, który w znacznej mierze eksponowały w planie wyrażania kompozycje „modoznawcze” i „kostiumologiczne”. Por. E. Nurnikowa, *Natura w salonie mody*, [w:] tejże, dz. cyt., s. 163 – 185.

<sup>17</sup> Zainteresowanie sztuką plastyczną w poezji Pawlikowskiej ma m.in. podłoże kulturowe i biograficzne. Poetka pochodziła z rodziny Kossaków. Juliusz Kossak, jeden z najwybitniejszych malarzy polskich XIX wieku, autor scen batalistycznych i rodzajowych oraz akwareli, szkiców, karykatur, był jej dziadkiem, a Wojciech, malarz scen bitewnych, panoram: *Raclawice* i *Przejście przez Berezynę*, a także licznych portretów, był jej ojcem. Ich postacie, a także tematy „specjalnie kossakowskie” wielokrotnie pojawiały się w poezji, np. *Kochejlan*, *Biały koń z Rabat*, *Emir Rzewuski* czy *Dziadzio*. Znaczne są również odniesienia do różnych tradycji i kierunków, np. impresjonizmu (*Barwy*, *Zachód słońca*), formizmu (*Olejne jabłko*, *Dywan perski*) czy związki z ikonografią Art Nouveau (*Secesja*). Aspekt malarskości obejmuje: stosowanie fachowej terminologii (np. w odniesieniu do barw i technik), przywoływanie nazwisk malarzy, tytułów dzieł. Ponadto Pawlikowska równoległe z twórczością poetycką zajmowała się malarstwem, fascynowała ją sztuka Wschodu, secesja, kubizm. Por. J. Kwiatkowski, *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. XXX – XXXIII, E. Nurnikowa, *Mody umysłowe*, [w:] tejże, dz. cyt., s. 235 i n.; tejże, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Zarys monograficzny*, Katowice 1999, s. 95 – 99; M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, Warszawa 2004, s. 39.

<sup>18</sup> Kazimierz Wyka interpretując główne cele ekspresji artystycznej w liryce okresu Młodej Polski zauważa, iż ulubioną porą roku modernistów była jesień, „jako że (...) najlepiej zgadzała się z najczęstszymi uczuciami tych poetów”. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1., *Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 253 – 256.

<sup>19</sup> Pierwodruk utworu ukazał się w „Wiadomościach Literackich” 1930, nr 42 i nosił tytuł *Wieczór jesienny*.



ku zabawie trzech w oknie liliowych obliczy.  
W obłokach stara kwarta z wyszczerbionej blachy  
leje światło słoneczne, zmieszane z blekotem<sup>20</sup>.

Konstrukcja liryku opiera się na kadrowaniu szeregu obrazów uwzględniających kolejne składniki wieczornego pejzażu. Tworzą one swoistą całość ewokującą nastrój zamyślenia i tajemniczości, bo zdominowała je lunarna poświata oraz odurzający zapach. Ruch, zmienność krajobrazu, przybliżające naoczność kreacji do plastycznej wizji, stanowią kontrast dla zasygnalizowanego w pierwszym wersie – drzewa. Jego naczelną cechą jest niewzruszone trwanie. Pojawienie się najpotężniejszej rośliny, głęboko zakorzenionej w ziemi<sup>21</sup> i wznoszącej się ponad okolicę pozwala wykreować nie tylko przestrzeń wertykalną, lecz umożliwia wykorzystanie utrwalonego w tradycji jej znaczenia symbolicznego. Służy egzemplifikacji przekonania, które lapidarnie i uogólniająco wyraził Manfred Lurker: „w naturze drzewa objawia się potęga życia. Pod sękatymi pniami, które przeżyły niejedno pokolenie, ludzie uświadamiali sobie krótkotrwałość własnego życia”<sup>22</sup>.

Zmysłowe doświadczenie jesiennego wieczornego krajobrazu z centralnym motywem dendrologicznym skłania do szczególnego doznawania przemijania ludzkiego życia. Sugestywność przedstawienia uwydatniają dwa zabiegi. Pierwszy z nich to wprowadzenie do deskrypcji nie bliżej nieokreślonego drzewa, lecz konkretnego, odznaczającego się swoistymi właściwościami fizycznymi i nacechowaniem symbolicznym. Drugi zaś to sięgnięcie po antropomorfizację. Przywołanie akacji w strukturze wypowiedzi poetyckiej w twórczości Pawlikowskiej najczęściej ewokuje jakości olfaktoryczne (np. *Akacje (Surowy jedwab)* czy *Szkicownik poetycki, fragment 33*). Jednak w tym przypadku nie zapach jest ważny, ale długie trwanie, jego zwycięstwo nad szeregiem ludzkich śmierci<sup>23</sup>. Ponadto uosobienie akacji decyduje o ustaleniu określonej skali wzruszeniowej. Autorka obserwując zmieniający się krajobraz, rejestrując momentalnie umykającą chwilę w centrum obrazu umieszcza drzewo uważane w wierzeniach i religiach za nieśmiertelne. Uzyskuje w ten sposób efekt zintensyfikowanego odczuwania przemijania wspomaganego przywołaniem jesiennej pory, lecz równocześnie spostrzeżenia nie epatują dramatyzmem. Refleksji towarzyszy raczej przyciszenie, nawet nie smutek, tylko spokojna konstatacja oczywistego stanu. Wprowadzenie akacji, która „na ruchliwych palcach liści liczy, / ilu ludzi przeżyła”, można uznać za jedną z realizacji licznych w międzywojennej liryce Pawlikowskiej zabiegów, których głównym celem jest demonstrowanie dystansu<sup>24</sup>, budowanie wypowiedzi tak, by uwidocznic myśl, czasem emocje i wzruszenie, a jednocześnie ukryć ich subiektywność. Być może u podstaw obrony przed bezpośredniością znajduje się nieśmiałość czy wstydlivość, pokłady uczuciowości, które potrafi zamaskować odwaga

<sup>20</sup> M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Księżyc*, [w:] Poezje zebrane, dz. cyt., t. 1, s. 395.

<sup>21</sup> M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 48 – 50.

<sup>22</sup> Tenże, *Uniwersalność symbolu drzewa*, [w:] tegoż, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 205.

<sup>23</sup> M. I. Macioti, *Mity i magie ziół*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, s. 317.

<sup>24</sup> O budowaniu dystansu i osiąganego w ten sposób dyskrecji w twórczości Pawlikowskiej pisała m. in. Jadwiga Zacharska. Badaczka zauważyła, iż w poezji „panuje podmiot, choć nie subiektywność” i jest to cecha wywiedziona z modernizmu. Ponadto „bohaterka liryczna (...) nie odwołuje się do faktów znanych z biografii autorki, zachowuje dyskrecję nawet wtedy, gdy mówi o sprawach intymnych i używa pierwszoosobowej formy wypowiedzi”; J. Zacharska, *Pawlikowska a modernizm*, [w:] tejże, *O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000, s. 190 – 191.



w poruszaniu innych problemów<sup>25</sup>. Jedno jest pewne – wprowadzanie w określony sposób ukształtowanego podmiotu, rozmaitego rodzaju figur czy znacznie rozbudowanych struktur stylistycznych, u podstaw których znajduje się zasada mówienia nie wprost, służy wypowiedaniu prawd egzystencjalnych trudnych, bolesnych subtelnie i bez patosu. Jest to również jedna z artystycznych możliwości łagodzenia silnie odczuwanego jednostkowego mijania.

W omówionym utworze dominuje zespolenie motywu dendrologicznego, jako wizualnego i symbolicznego komponentu przedstawienia, z percypowaniem presji czasu, doświadczania znikającego momentu. Chwilowość, ciągła zmienność nie wywołuje buntu, lecz melancholijną zgodę, z którą współgra przywołana pora roku skłaniająca do zadumy. Jesień koresponduje z uwrażliwieniem na aspekt czasowy<sup>26</sup>, ale wnosi również określoną obrazowość inspirowaną tonacją chromatyczną, np.:

Chodzi w szalu czerwonym i złotym.  
Przegląda się w owalu jeziora.  
Lecz jest chora. I nic nie wie o tym,  
że ją pochowają w tym szalu<sup>27</sup>.

Liryczna miniatura osobliwie eksponując uniezwyklenie i równocześnie konkretyzację jesieni, buduje nastrojowość zdeterminowaną bezradnością wobec konieczności mijania. Choć w płaszczyźnie sensualnego odbioru uobecnia ruch i zdecydowane barwy, momentalność ujęcia naznaczona zostaje tęsknotą i smutkiem. Patronuje mu całkowite pominięcie przeszłości, jest tylko terażniejszość w żaden sposób nierehabilitowana, bowiem naznaczona chorobą – przemijaniem, i przyszłość, która przyniesie śmierć. Kolory czerwony i złoty konstytuują intensywność zmysłową jesieni, mimo że „nie są rzeczywistymi jej kolorami (...), ale uproszczoną wersją kolorów, nadającą poetyckiej wizji świata większą wyrazistość”<sup>28</sup>.

Pawlikowska przywołując w swojej twórczości motywy arboralne czy też elementy z ich zespołu wyobraźniowego i kojarząc je z jesienną porą, w sferze zmysłowej konkretyzacji ujawnia skłonności do zdecydowanej redukcji palety kolorystycznej. Nie pojawiają się różne, zmieniające w zależności od oświetlenia gry barwne żółci, dogasającej czerwieni czy ciemniejącej zieleni. Najczęściej odchodzi od naśladowania przyrodniczego krajobrazu na rzecz przekształcenia, wyobraźniowego wykorzystania wybranego elementu, by wypowiedzieć myśl, nadać jej wzruszeniowy, emocjonalno – estetyczny charakter. Gdy akcentuje w obrazie jesiennych drzew lub ich atrybutów wspomniane kolory, na plan pierwszy wysuwa się nie impresyjna naoczność przedstawienia, ale jego wyrazistość, ornamentacyjność oraz nastrój, często westchnienie łagodzące silne przeżycie, np.:

Brzozy są jak złote wodotryski.  
Zimno jest jak w ostatnim liście.  
A słońce jest jak ktoś bliski,

<sup>25</sup> „Bezwstyd erotyzmu – śmiały, ironiczny i agresywny – broni dostępu do olbrzymiej uczuciowości. Pawlikowska atakuje konwenanse, by nie powiedzieć najważniejszego. Bezwstyd erotyzmu jest pośrednim wyznaniem wstydlivosti serca”; Z. Bieńkowski, *Sprzeczności Pawlikowskiej*, [w:] tegoż, *Poezja i niepoezja*, Warszawa 1967, s. 244.

<sup>26</sup> O czasie jako istotnej płaszczyźnie obrazotwórczej jesiennego lasu w twórczości poetów impresjonistów; por. A. Rossa, *Lasy. Przestrzeń, kolor i czas*, [w:] tejże, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu*, Kraków 2003, s. 250-272.

<sup>27</sup> M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Jesień (Chodzi w szalu czerwonym...)*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t.1, s. 189.

<sup>28</sup> E. Hurnikowa, *Kolorystyka obrazów natury*, [w:] tejże, *Natura w salonie mody*, dz. cyt., s. 113.



który ziębnie i odchodzi. Lecą liście...<sup>29</sup>

Rumieńce lata poblady.  
Liść złoty z wiatrem mknie.  
I klonom ręce opadły,  
i mnie...<sup>30</sup>

Lipy jak zbroje złote, stare  
patrzają w fiołkowe zmierzchu morze...  
tylko mi chodzi o tę wiarę  
że się bez czegoś żyć nie może<sup>31</sup>

Zacytowane utwory jednoznacznie egzemplifikują uprzywilejowanie złota jako podstawowej barwy jesieni. Brak tu jednak elementu pozytywnie waloryzującego, który ewokuje tradycja symboliczna i artystyczna. Porównania „brzozy są jak złote wodotryski” czy „lipy jak zbroje złote” budują efekt ruchliwości, połyskliwości i świetlnych iluminacji. Zestawienia wydobywające zmysłowy czar poprzez skojarzenia z cennym kruszcem nie wskazują jednak na jego najwyższą wartość, niezniszczalność i nieśmiertelność<sup>32</sup>. Poetka przywołując obraz drzew i liści nasyconych złocistą barwą stwarza sytuacje liryczne o wysokich walorach plastycznych, ale nie stanowi to centrum znaczeniowego tekstów. Zdecydowanie istotniejsze okazuje się ich nacechowanie emocjonalne, współdziałanie w kreacji nie bezpośrednio wypowiedzianych, lecz podmiotowo skonkretyzowanych odczuć. Dwa pierwsze utwory pochodzą z tomu *Pocałunki*<sup>33</sup>, w którym zamieszczone wiersze w przeważającej mierze są erotykami. *Październik* i *Liście* to tytuły nasuwające skojarzenia z typowymi dla jesieni zjawiskami, sugerują obserwowanie zmian zachodzących w arboralnym pejzażu. Estetyczna percepcja szczególnie dostrzegająca ulotność jego kształtu i utratę letniej intensywności barw, naznaczona głębokim przekonaniem o wspólnocie człowieka i świata natury, ewokuje określony stan psychiczny – emocjonalny. Krajobraz nie wzbudza zachwytu czy przeżycia metafizycznego, a jego dekoracyjna uroda nie nastraja optymistycznie. Koresponduje z nostalgią i melancholią. Artystyczna prezentacja współgra z przeżyciem pustki wywołanej odejściem kogoś bliskiego, sublimuje kobiecą interpretację miłości zawiedzionej, niespełnionej. Potwierdza również prymat wrażliwości wizualnej oraz typową dla twórczości międzywojennej autorki *Niebieskich migdałów* tendencję do ukrycia się podmiotu za zmysłowo postrzeganym przedmiotem<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Październik (Brzozy są jak złote wodotryski...)*, [w:] Poezje zebrane, dz. cyt., t. 1, s. 192.

<sup>30</sup> Tamże, *Liście*, [w:] dz. cyt., t. 1, s. 193.

<sup>31</sup> Tamże, *Niewolnica*, [w:] dz. cyt., t. 2, s. 81.

<sup>32</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 495 – 498; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 146 – 149.

<sup>33</sup> Pierwotnie (autografu) tytuł zbioru brzmiał *Kwiatki z Waterloo. Zbiór czterowierszy Marii Pawlikowskiej*; por. E. Hurnikowa, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Zarys monograficzny*, Katowice 1999, s. 162 i n.

<sup>34</sup> Występowanie w pierwszym planie poetyckiego przedstawienia konkretności, zmysłowo postrzeganej rzeczy, będącej podstawą refleksji, nie eliminuje istnienia podmiotu. Od niego zależą obrazowe konstrukcje, wartościujące opisy, znaczeniowe ciągi asocjacyjne. Podmiot ujawnia sensualną wrażliwość, kreacyjną moc. Poetyka konkretności daleka jest od symbolizmu. Kwiatkowski klasyfikując twórczość Pawlikowskiej nazwał ją poezją konkretności, wpisując równocześnie w tradycję Skamandra: „Poezja konkretności. Jeden z najważniejszych atutów poetyckich tej grupy, jeden z atutów, który pozwala z dużym krytycyzmem śledzić (...) próby skompromitowania poetyki Skamandra zarzutami epigońskiej zależności wobec modernizmu (...). Poezja Skamandrytów stanowi tu ważny krok naprzód. Jej wzruszenie jest najczęściej wzruszeniem wywołanym –



W analizowanych utworach poetyckiej kreacji uczuć samotności i bezradności patronuje zmysłowy konkret akcentujący wrażliwość estetyczną, dekoracyjność uobecnienia, u podstaw których znajdują się inspiracje dendrologiczne. Jednolitość sfery obrazowej i emocjonalnej motywuje wyeksponowanie drzew, ale nie w pełni wiosennego rozkwitu, bowiem z przeżyciem tęsknoty, opuszczenia nie koresponduje kolor zielony i jego witalność. W obrazach nieszczęśliwej miłości dominuje złoto, ale nie przywodzi na myśl np. słońca jako jego patrona<sup>35</sup>. Pojawia się jako barwa jesiennych liści, uaktywniająca przekonanie o zagrożeniu nicością.

To samo przeświadczenie o kruchości i nietrwałości organizuje wymowę utworu *Złoto Saturna*. Sugestywnie wspomaga ją naoczne doświadczenie natury:

To są kpiny ze złota!  
To się naśmiewa Saturn!  
Liście zrywa i miota  
W twarz umarłemu latu!

Rozrzuca pieniądz trupi,  
Monetę wyrzeczenia,  
Za którą nic nie kupisz,  
A która w proch się zmienia.

Dukatem brzoź, jesionów  
Nietrwałość złota sławi,  
By oczy harpagonów  
I olśnić, i załzawić...<sup>36</sup>

Na wizualny wymiar przedstawienia składa się obserwacja rzeczywistego świata i poddanie go estetyzującemu przeobrażeniu zdominowanemu przez podmiotową ekspresję. Akcentują ją m. in. liczne krótkie, wykrzyknikowe zdania, wyrażenia wprost deprecjonujące wartość złota (np. „to są kpiny ze złota”), a także rozwinięte ciągi metaforyczne i personifikacyjne sugestywnie projektujące wyobrażenia mortalistyczne, np. „umarłemu latu”, „rozzruca pieniądz trupi”, „moneta wyrzeczenia (...) w proch się przemienia”. Wspomaga ją również zaakcentowanie ruchu i nadmiaru, zabarwienie ironią współgrającą z budowaniem dystansu wobec przedstawianych zjawisk. Prowadzi to z pewnością nie do wiernego odtworzenia obrazu, lecz do szczególnego rodzaju stylizacji silnie akcentującej wrażliwą percepcję wzrokową, wysoki ładunek wzruszeniowy oraz indywidualizm eksponowania akcentów kulturowych. Pomysł sensualnej demonstracji nietrwałości wzmacnia przywołanie staroitalskiego boga rolnictwa, opiekuna zasiewów<sup>37</sup>. Saturn (grecki Kronos) zrywa i rozrzuca liście, przemienia je w proch. Pawlikowska oryginalnie wykorzystuje tu utrwalone w tradycji przekonanie o dwoistości jego natury. W wierzeniach jest bowiem kojarzony nie tylko ze złotym wiekiem ludzkości, ze szczęśliwą epoką, ale też z upływem czasu, jego nieodwracalnością i okrucieństwem. Kojarzy się ze smutkiem, medytacją i tęsknotą za minionym. Antoni Kępiński zauważa nawet, że „postać Saturna odgrywa zasadniczą rolę

drogą bliskich skojarzeń – przez rzecz. Rzecz, którą trzeba zatem opisać, stworzyć jej możliwie sugestywny ekwiwalent poetycki”; tenże, *Janusowe oblicza natury*, dz. cyt., s. 83.

<sup>35</sup> W. Kopaliński, dz. cyt., s. 496.

<sup>36</sup> M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Złoto Saturna*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 1, s. 443. Tekst po raz pierwszy opublikowano na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” 1931, nr 43, był zatytułowany *Pieniądz Saturna*.

<sup>37</sup> W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 1039.



w mitologicznej symbolice melancholii (...), jest uosobieniem niedoskonałości wszelkiego bytu, bo żaden nie opiera się niszczącemu działaniu czasu”<sup>38</sup>. W analizowanym utworze ten aspekt znaczeniowy symbolu odgrywa istotną rolę, bowiem bezwzględność i nieuchronność przemijania stają się źródłem melancholijnej zadumy nad ulotnością piękna.

Inny układ kompozycyjny, wykorzystujący w budowaniu obrazu jesiennie – dendrologicznego uproszczoną paletę chromatyczną i łączący obserwację szczegółu z całym obrazem, znajduje się w miniaturze pejzażowej zatytułowanej *Jesień*. Choć motywy arboralne nie są tu przywołane wprost, to prezentacja zostaje nimi wyraźnie zdominowana:

Jesiennego krwotoku nic już nie powstrzyma.  
Czerwień kapie z parku na ulicę...  
Jesień żyły sobie rozcięła  
i blednie z zimna,  
jak śmiertelnie senna  
Eunice...<sup>39</sup>.

Kajobrazu jesiennego przemijania nie komponują barwy zanikające, tracące swą intensywność, nie pojawia się też zróżnicowana skala odcieni. Na pierwszym planie znajdują się, co prawda, rozwiązania kolorystyczne, lecz wyraźnie akcentujące tylko jedną barwę – czerwoną. Stanowi ona podstawę obrazowania i wprowadza określoną aurę emocjonalną. W dotychczas analizowanych utworach jesienna pora skłaniała raczej do zadumy, wprowadzała melancholijną uczuciowość, pewien rodzaj tęsknoty i rezygnacji. Natomiast w tym liryku pojawia się zupełnie inny typ wzruszeń. Rozwija go skojarzenie w metaforze czerwieni opadających liści nie z ogniem, lecz z krwią, a właściwie krwotokiem, który projektuje nie tylko asocjacje z konkretnym kolorem, ale w głównej mierze z dynamizmem, a czasem i z niekontrolowaną utratą. Krew płynąca w zamkniętym obiegu ciała wyobraża życie, energię, ta, która z niego wypływa, może oznaczać śmierć<sup>40</sup>. Widok krwi najczęściej „nasuwa na myśl zgon, makabryczne wydarzenia, a zatem niebezpieczeństwo”<sup>41</sup>, posługiwanie się jego obrazem w literaturze zaś służy budowaniu napięcia<sup>42</sup>. Pawlikowska ten aspekt artystycznego powołania motywu krwi akcentuje najsilniej. Konstruuje on układy znaczeniowe obejmujące cały obszar tekstu. Buduje walor optyczny przedstawienia intensyfikując barwę<sup>43</sup>, ale przede wszystkim koresponduje z dalszymi wyobrażeniami zawartymi w tekście, a zdominowanymi jakościami odsłaniającymi sferę śmierci. Obok „jesiennego krwotoku” pojawia się upersonifikowana jesień, która „żyły sobie rozcięła” oraz Eunice, która jest coraz bardziej „śmiertelnie senna”. Sugestywność kreacji nasyconej jakościami estetycznymi zostaje osiągnięta poprzez zachowaną ciągłość asocjacji zdeterminowanych symboliką krwi, jednoznacznie ewokującą śmierć i eksponującą barwę. Wspomaga ją również uwypuklenie ruchu, fantastyka obrazowania i operowanie konkretem, które ukazują plastyczne zalety przedstawienia, jego dynamizm oraz

<sup>38</sup> A. Kępiński, *Dzieci Saturna*, [w:] tenże, *Melancholia*, Warszawa 1996, s. 339 – 340.

<sup>39</sup> M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Jesień (Jesiennego krwotoku nic już nie powstrzyma...)*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. I, s. 344.

<sup>40</sup> O niejasności i dwuwartościowości krwi w wierzeniach, religiach i mitach pisze: J.- P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Kraków 1994.

<sup>41</sup> Tamże, s. 35.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> E. Hurnikowa, *Kolorystyka obrazów natury*, [w:] tenże, *Natura w salonie mody*, dz. cyt., s. 113 – 114,



czytelnie określają postawę podmiotu, jego fascynację nadmiarem i lęk powodowany silnym przeżyciem chwilowości istnienia, szybko zachodzących, nieodwracalnych zmian. Zabiegi te poświadczają także realizację twórczej gry wyobraźni poetki, która sięgając po motyw banalny i w znacznym stopniu skonwencjonalizowany, dokonuje jego oryginalnego przeformułowania. Jakości obrazowe oraz grę znaczeń organizuje wokół botanicznego rzeczywistego szczegółu – spadających jesiennych liści, preferując przy tym jaskrawe wartości zmysłowe.

Wyobrażenia arboralne utrwalone w przedwojennej twórczości Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej, choć zakorzenione w empirycznym doświadczeniu, ujawniają różnowymiarowe procesy „literaturyzacji”<sup>44</sup> w zdecydowanej mierze mobilizowane i objaśniane typem wyobraźni poetyckiej. Często funkcjonują jako pierwszoplanowy element utworu, jako jeden z jego wymiarów, biorąc równocześnie udział w konstruowaniu świata przedstawionego, generowaniu struktury przestrzeni wertykalnej i horyzontalnej, modelowaniu symboliki. Autorka *Różowej magii* poprzez kreacje obrazów drzew wyraża nie tylko przyrodoznawcze fascynacje, lecz formułuje prawdy indywidualne, ujawnia zmysłowość doświadczenia, z szczególnym uwzględnieniem percepcji wzrokowej. Wiąże się to z uprzywilejowaniem układów kompozycyjnych nasyconych konkretem, ruchem, barwą i światłem, ujawniających wyrazistość przedstawienia, ornamentacyjne predylekcje. Powstają nie tylko nowe jakości estetyczne, ale również emocjonalne, determinowane przez dążenia i pragnienia nacechowane podmiotowością. Efekt ten zostaje osiągnięty poprzez wyraźne kształtowanie dystansu, ukrycia za przywołanym, podlegającym lirycznemu wielowymiarowemu przetworzeniu przedmiotem.

Przytoczone i objaśnione w pracy przykłady poetyckich motywów dendrologicznych nie wyczerpują ich różnorodności i bogatej semantyki. Sygnalizują artystycznie wysublimowaną obsesję, także tę jedną z najistotniejszych – lęk przed nieustannym przemijaniem, sekundowym trwaniem. Implikuje on skupienie na szczególe, afirmację chwili i nasycenie jej niezwykle sugestywnym pięknem, które stanowi zasadę dyscyplinującą szeregu arboralnych kompleksów wyobraźniowych. Są one zapisem swoistej estetycznej refleksji, uwrażliwienia na urodę zmysłowego świata, potwierdzają potrzebę poszukiwania i pragnienie artystycznego wytwarzania tej jakości. Bowiem w poezji Pawlikowskiej piękno, choć jest kruche i ulotne, to jego kondensacja oraz zintensyfikowane sensualne postrzeganie nosi znamiona pocieszenia. Wywodzi się z oscylowania pomiędzy pełną wątpliwością konstatacją:

Byłbyż więc Czas orkanem?  
niszczycielskim wstrząsem?  
a Piękno – katastrofą  
o zwolnionym tempie?<sup>45</sup>,

a postawą wyrażoną słowami:

Ja wam to mówię, zachwycony widz!  
I tylko żal mi bardzo, że to było dziś<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> A. Stoff, dz. cyt., s. 10.

<sup>45</sup> M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Wspomnienie z wycieczki*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 2, s. 316. Utwór po raz pierwszy został opublikowany na łamach czasopisma „Skamander” 1938, z. 96 – 98.

<sup>46</sup> *Taż*, *O ZACHODZIE (Dziś, w ciepły dzień zimowy...)*, [w:] dz. cyt., t. 1, s. 523. Pierwodruk tekstu został zamieszczony w „Gazecie Polskiej” 1936, nr 16 i nosił tytuł *Zachód słońca*.