

Beata Morzyńska – Wrzosek

Obrazy lasu w twórczości Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej

Natura stanowi stały i niepodważalny komponent poetyckiej wyobraźni Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej. Wyraźnie określa specyfikę jej pisarstwa i towarzyszy nieprzerwanie od juveniliów aż do końca, do 1945 roku. Pomimo zdecydowanej przemiany, jaka dokonała się w jej poetyce pod wpływem wojny i emigracji, polegającej między innymi na rezygnacji z wirtuozerii słowa, dowcipu, wdzięku i dyskrecji uczuć, poetka kreując przedstawienia, budując ich semantykę nadal odwołuje się do natury. W całej twórczości sposób jej istnienia i funkcje podlegają zmianom, oscylują pomiędzy fascynacją i zachwytem a lękiem i poczuciem zagubienia¹. Uzyskują różne formy realizacji, a ich funkcjonalna i znaczeniowa pojemność ma wymiar wieloaspektowy. Uwagę zwraca dążenie do odkrywania w jej obszarze piękna, próby zrozumienia przemijania, osvajania żywiołów, ich niepojętej siły. Pojawiające się motywy przyrodnicze, takie jak określone przestrzenie, świat fauny i flory, potwierdzają nie tylko bogactwo artystycznych kreacji, zmienność optyki, przeniknięcie jakościami symbolicznymi i estetycznymi, ale przede wszystkim stanowią świadectwo całkowitego braku dążeń do uobecnienia obiektywizujących.

W obrębie realizacji tematu natury w twórczości autorki *Różowej magii* wyróżnić można obszary kosmiczne oraz ziemskie. Wśród tych ostatnich ważną rolę odgrywają przestrzenie związane z żywiołem wody (m. in. akwaria i morze) oraz obszary lądowe (parki, ogrody i lasy). Ich artystyczne przedstawienie cechuje różnorodność odczuć, szeroka skala jakości emocjonalnych i estetycznych, popartych wnikliwymi studiami przyrodniczymi, swobodnymi odwołaniami do kultury i tradycji literackiej, a zespala je skłonność do operowania konkretem wynikająca ze szczególnego rodzaju wrażliwości. Określa ją twórcza aktywność, lektury Maeterlincka, Nietzschego,

¹ Natura funkcjonuje w poezji Pawlikowskiej w rozmaity i złożony sposób. Pełni między innymi funkcję bezpośredniego „tematu” utworu, konstytuuje kategorię pejzażu wewnętrznego, realizuje założenia światopoglądu autorki. Badawcze interpretacje podejmując próbę scharakteryzowania znaczenia natury w jej twórczości, sięgają po konteksty z zakresu nauki (religii, filozofii), sztuki (malarstwo), literatury i mody umysłowej epoki. Konieczność powoływania tak różnych elementów objaśniających implikowana jest specyfiką tekstów, erudycją, inspiracjami i fascynacjami poetki. Najobszerniejsze studia poświęcone tej problematyce to: E. Hurnikowa, *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995; J. Kwiatkowski, *Janusowe oblicza natury. O poezji Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej*, „Twórczość” 1958, nr 12; P. Kuncewicz, *Biologia czuła i okrutna – Maria Pawlikowska – Jasnorzewska*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. Ireny Maciejewskiej, t. 2, Warszawa 1982; A. Sandauer, *Pawlikowska na tle prądów kulturalnych epoki*, [w:] tegoż, *Poeci trzech pokoleń*, wyd. IV rozszerzone, Warszawa 1973; M. Głowiński, J. Sławiński, *Sapho słowieńska*, „Twórczość” 1956, nr 4; M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie J. Kwiatkowski, Wrocław 1980.

Schopenhauera, fascynacja systemem religijno-filozoficznym starożytnych Indii² oraz dążenie do zdecydowanego sensualizmu w sferze obrazowania. Związek tej cechy i szczególnego rodzaju emocjonalności z artystycznym zapisem akcentuje Kazimierz Wyka, gdy poddaje analizie specyfikę funkcjonowania świata przyrody w liryce modernistycznej³. Zauważa, iż fascynacja tym wymiarem, jego złożonością i określone predylekcje patronujące poetyckim ukonkretnieniom ujawniają aktywność autora, jego wiedzę, wrażliwość i preferencje. Kontynuację i oryginalny rozwój zależności pomiędzy zainteresowaniem naturą a sensualizmem kreacji dostrzega w twórczości autorów piszących w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Od strony literackiej sprawa bowiem nie ogranicza się tylko do Młodej Polski, lecz sięga stosunku do przyrody u poetów później tworzących, a tak wybitnych jak Bolesław Leśmian i Maria Pawlikowska. Bliskie i precyzyjne widzenie kwiatu, którego pod koniec stulecia nie umiano jeszcze osiągnąć w poezji, a jedynie w ornamentcie i dekoracji (...), zostało zdobyte przez tych właśnie poetów⁴.

Natura jako konstytutywny element wyobraźniowy występuje w pisarstwie Pawlikowskiej od debiutanckiego tomu zatytułowanego *Niebieskie migdały* (1922), a pierwszy utwór, w którym głównym tematem jest las, pojawił się w zbiorze otwierającym drugi okres twórczości. Do tego czasu najczęściej przedstawianymi miejscami naturalnymi były parki, ogrody i morskie plaże, a od 1928 roku las funkcjonuje jako istotny element kompozycyjny powtarzający się zarówno w poezji, *Szkicowniku poetyckim*, jak i w listach. Jego występowanie wynika bezpośrednio z fascynacji naturą, jej nieustannie zmiennym obliczem⁵, poszukiwaniem z nią jedności, a także odczuć dezaprobaty i niechęci wobec okrutnych praw lub zachwyty dla bogactwa i różnorodności form, np.:

Namiętna ziemio!
 Gdy wiosną miliony
 Zalotnych kształtów
 Rozrodczej tęsknoty
 W słońcu ujawniasz –
 (...)
 Najodważniejsza
 Płci apoteozo,
 W różach, storczykach,
 Liliach, tuberozach!
 Bóg hołd z was składa
 Kochankom, matkom –
 Człowiek – „niewinnym”
 Dziwuje się „kwiatkom”
 I czar poezji
 W skrętne wzięwszy ręce,
 Umniejsza, święci,
 Ośmiesza, przekręca...
 – Namiętna ziemio...⁶

² O wpływie filozofii na twórczość Pawlikowskiej pisali m. in.: J. Kwiatkowski, *Janusowe oblicza natury...*, dz. cyt.; tegoż, *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska – Jasnorzewska, Wybór poezji, dz. cyt.; A. Sandauer, dz. cyt.

³ K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, Modernizm polski, Kraków 1987, s. 256 – 257.

⁴ Tamże, s. 312.

⁵ Różnorodność w odbiorze natury w poezji Pawlikowskiej Marta Wyka tłumaczy zmieniającym się rytmem przeżyć miłosnych; por. tejże, *Liryka Pawlikowskiej*, „Twórczość” 1969, nr 4.

⁶ M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Namiętna ziemio*, [w:] Poezje zebrane, opr. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, t. 1, s. 469.

W tomie *Cisza leśna*, inicjującym drugim etap twórczości, jak zaznacza Jerzy Kwiatkowski, Cywilizacja ustępuje Przyrodzie, a „fascynacja Miłością – fascynacji Naturą”⁷. Zmiany dotyczą również kreacji podmiotu lirycznego, przyjmowanych przez niego ról. W dotychczasowych zbiorach dominowały konstrukcje, w których centrum znajdowała się kobieta młoda, radosna, pewna swej urody, którą powoli zaczynają absorbować problemy związane z upływem czasu, utratą młodości, piękna, poszukiwaniem miłości, czekaniem na nią, a potem bolesnym odczuwaniem jej końca, odnajdywaniem zapomnienia i próbą oswojania bólu samotności, gdy odchodzi. Natomiast po 1928 roku osoba wypowiadająca się w wierszach Pawlikowskiej z kobiety salonowej zanurzonej w nowoczesność i współczesną cywilizację powoli przeistacza się w „wiedźmę bez ożoga”⁸

Przyrzekam wam miłość dozgonną,
siwe dzwonki szaleju, błędna belladonna,
(...)
Ja, wiedźma bez ożoga,
z sercem opalonym
tęskniąca za dalekim, ubogim demonem,
wpatrzona w świat jak w szklaną czarodziejską kulę,
kocham cię i do serca tulę,
rodzino czarownicy,
podejrzana, kochana...⁹

Liryk uobecniający po raz pierwszy las znamienne wpisuje się w przyjętą przez poetkę koncepcję natury jako żywiołu. Obraz nawiązuje do zakorzenionej w tradycji jego literackiej symboliki¹⁰, a dokładniej do jednej z konkretyzacji określonej jako las genezyjski. Identyfikuje on pierwotny czas, początek i artykułuje m. in. „nieskończoną potęgę i bogactwo sił Natury”¹¹.

Z gór stromych, z białych ścian,
z wyżyn wysokich i świętych
stoczyło się grzeszne życie i w dół strumieniami ściekło.
Tam w dole się rozlało, wezbrało w kłęby i męty
i wyrósł las Ciemnosmreczyński.

Zielone piekło.

W górze zimno, ostro, cnotliwie.
– Tu – ciepło, duszno, zgniło –
czarny torf lepką pierśią karmi potwory:
rumianki ludzkiego wzrostu, paprocie, jakich nie było,
buki o mięśniach atletów, kukły i mandragory¹².

Istotnym składnikiem poetyckiej kreacji jest uwypuklenie dynamiki i zastosowanie antropomorfizacji. Wpływają one na uplastycznienie i wzbogacenie opisu. Lesisty pejzaż górski ukazany w momencie stwarzania nie skłania do spokojnej refleksji,

⁷ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. LV.

⁸ A. Dzieniszewska, *Zielnik poetycki Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej (Przegląd motywów kwiatowych w twórczości obejmującej lata 1904 – 1928)*, „Poezja” 1980, nr 5, s. 68.

⁹ M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Rodzina czarownicy*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 1, s. 276.

¹⁰ O angażowaniu motywów botanicznych w realizowanie rozmaitych pokładów znaczeniowych i wykorzystywaniu w tym celu ogólnokulturowego funkcjonowania symboliki roślinnej pisze m. in. A. Stoff, *Problematyka teoretyczna funkcjonowania motywów roślinnych w utworach literackich*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, pod red. Anny Martuszeńskiej, Gdańsk 1997, s. 21 – 22. Natomiast o lesie jako symbolu ewokującym w poezji różnorodność znaczeń piszą: W. Gutowski, *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*, [w:] tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999; I. Sikora, *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.

¹¹ W. Gutowski, dz. cyt., s. 101 i n.

¹² M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Las Ciemnosmreczyński*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 1, s. 268.

zadumy, ale raczej zachwyca nieokiełznaną i pierwotną mocą. Ogromne płaszczyzny, po których w dół „stoczyło się życie”, sygnalizują przestrzeń wertykalną, której specyfika porządkuje i wyznacza miejsca zachowujące znaczenia ustalone przez tradycję. Ich skategoryzowanie określa zasada przeciwieństwa. Górny obszar przynależy do sfery *sacrum* (wyżyny są „wysokie i święte”), jest tam spokojnie i cicho. Natomiast dolny to „zielone piekło” i ono budzi emocje, stanowi podstawowy element przedstawienia. Kontrast tak wyraźnie zarysowany pomiędzy przestrzeniami dodatkowo wspomaga konkretyzacja zmysłowa, somatyczna („w górze zimno, ostro, cnotliwie./ – Tu – ciepło, duszno, zgniło –”). A infernalne cechy obszaru usytuowanego na dole wiążą się z bujnie rozkwitłą przyrodą, ponad miarę rozrośniętymi drzewami, ziołami, paprociami. Wprowadzone nawet zostają rośliny egzotyczne, jak np. mandragora, by zaakcentować nadmiar tatrzańskiej przyrody, a także jej niesamowitość. Ponadto właściwość tę sygnalizuje pojawienie się boginek. Nasycenie obrazu ruchem, szeregiem ożywień określa kreację pełną harmonii, niezwykle sugestywną poprzez oddziaływanie na zmysły oraz przywoływanie miejsca realnego, w którym przyroda poddaje się odwiecznym prawom, nie ulegając żadnym wpływom cywilizacji. Zastanawiające w liryku jest to, że w przestrzeni górskiego lasu nie ma człowieka. Istnieje jednak poza nią, uważnie przygląda się zmianom, a wnikliwa rejestracja ujawnia odczucia implikowane potęgą żywiołu. To podziw i fascynacja, których bodźcem jest postrzegany krajobraz¹³, a czynnikiem kształtującym wyobraźnia podmiotu wypowiadającego się. Jego wrażliwość ujawnia predylekcje estetyczne, zdolność do tego typu percepcji implikują różnorodne doznania zmysłowe.

Omawiając percepcję estetyczną krajobrazu teoretycy często podkreślają, że w percepcji tej biorą udział liczne doznania pozaestetyczne; wymieniane tu są doznania somatyczne, węchowe, przeżycie szczególnej rzeźkości i lekkości powietrza, gdy człowiek jest w górach, wilgotność lasu, poczucie przemierzania przestrzeni¹⁴.

Procesy antropomorfizacji i estetyzacji nienaruszalnego rytmu natury w *Lesie Ciemnosmreczyńskim* wskazują na charakter poetyckiego przetworzenia i jego kierunek. Pawlikowska intensyfikując i obdarzając mocą jak z czarnoksięskiej magii siły witalne tkwiące w świecie organicznym, unaocznia ich energię w sposób daleko odbiegający od tzw. naiwnego spostrzegania świata¹⁵. Znamienna konkretyzacja tych założeń znajduje odzwierciedlenie w finalnym fragmencie utworu, będącym efektownym obrazem nieustannie odbywającego się w lesie pierwotnego tańca życia:

Żyją i dyszą w ognisku zielonem,
krzyczą i straszą wściekle.
Życie wygnane z gór czystych jeży się, ciska i bucha
i tańczą drzewa grzesznie zrośnięte w Ciemnosmreczyńskim piekle¹⁶.

Powyższy przykład stanowi ilustrację charakterystycznej dla poetki postawy wobec natury. Potwierdza subiektywizm odbioru, wyczulenie na konkret i ewokowanie obrazów poetyckich o charakterze sensualistyczno – wizualnym. Określa to specyfikę ujęcia estetycznego, nie zatrzymywanie się na przedmiotach bezpośrednio danych, lecz poddawanie ich lirycznej interpretacji, w której rzeczy uzyskują nowe znaczenie. Jakości

¹³ W. Gutowski badając specyfikę symboliki lasów w poezji Młodej Polski zauważył, iż w obrazach lasów gezezyjskich „nieobecność człowieka sprzyja też kondensacji atmosfery niesamowitości. Nie sprzyja wyjaśnieniu tajemnicy, lecz potęguje fascynację jej niewyjaśnieniem”; W. Gutowski, dz. cyt., s. 101.

¹⁴ M. Gołaszewska, *Piękno i rzeczywistość*, [w:] tejże, *Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 98.

¹⁵ Tamże, s. 109.

¹⁶ M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Las Ciemnosmreczyński*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 1, s. 268.

zostają wyodrębnione w polu naszej percepcji; np. połyskliwość traw na wielkiej równinie upodabnia się do falowania morza (wówczas nie jest to już np. łąka zboża należący do rzeczywistego świata, aczkolwiek w tle naszej percepcji tkwi moment przeświadczenia o realności tego, co widzimy). Nie jest obojętne to, co nas zachwycało, dlatego też ujęcie piękna krajobrazu z punktu widzenia czysto formalnego nie da się utrzymać.

Natura zaczyna stawać się dla nas przedmiotem estetycznym wtedy, gdy ujmujemy ją jako znaczącą, gdy wyposażamy ją w nowy sens, gdy działa na nas tak, jakby zawierała w sobie coś więcej niż na to wskazuje byt czysto fizyczny¹⁷.

W dorobku Pawlikowskiej natura niezwykle często rozbudza i kształtuje wyobrażenia potwierdzające refleksję nasyconą wrażliwością inspirowaną plastycznymi asocjacjami, zmysłowymi skojarzeniami. W jej artystycznej realizacji uczestniczą m. in. różnorodne obrazy lasu ukazujące moc przyrody, aktywizujące emocje, ekwiwalentyzujące pragnienia i tęsknoty, współtworzące „wewnętrzne pejzaże”¹⁸. Ich kreacje wzmacniając ekspresję i semantykę wypowiedzi potwierdzają przyrodnicze zainteresowania poetki, a trwała obecność w twórczości ustala ich rangę. Nawiązują również do utrwalonych w tradycji znaczeń, częstokroć las staje się znakiem biegunowo różnych wartości: miłości i śmierci, ucieczki i powrotu, baśni i nirwanicznego spokoju.

Jedną z istotnych konkretyzacji określających specyfikę wyobraźni sylwicznej jest podmiotowa prezentacja lasu jako obszaru ucieczki¹⁹. Cechy te wysuwają się na plan pierwszy w rozważaniach zawartych w *Szkicowniku poetyckim* (1939). „Las to nie tylko żywiczny skarb dla naszego oddechu, smolny balsam dla naszych płuc zmęczonych, zielone *collyrium* dla oczu.

Kto doznał od ludzi wiele złego czy dobrego, co jest czasem na równi męczące jedno jak drugie, ten zrozumie znaczenie wspaniałej obojętności drzew, tych jednostek bez ujemnych czy dodatnich zamiarów, tego jedyne w świecie bezpiecznego tłumy.

Przesuwamy się wśród tych pięknych prostaków, spoczywamy w ich cieniu błogim.

Ramiona ich nie zatrzymują nas, nie mają oczu, aby nas śledzić i sądzić naszą urodę, ani serc, aby nas kochać lub nienawidzić.

Gromada wysokiej miary dusz, biorących z życia to co najwięcej warte: ciszę i spokojne sumienie.

Zgodnie obok siebie trwając, leczą nas przykładem niewzruszonego spokoju.

(...)

Po bytności w lesie czujemy się odrodzeni. Byliśmy w dobrym towarzystwie”²⁰.

Mimo iż powyższy opis lasu zaklasyfikować można jako unaoczniający (gdzie istotną rolę pełni technika sensualistyczna), a także pełen ekspresji, o wyraźnym działaniu terapeutycznym, odprężającym, to jednak nie ma on charakteru mimetycznego. To pejzaż uniwersalny, którego konstrukcję budują zdecydowane asocjacje literacko – kulturowe oraz odczucia podmiotu wyrażone dyskretnie i z dystansem. Dominuje wśród nich poszukiwanie spokoju, zawierzenie „mądrości” natury. Z kolei dostrzeżenie w

¹⁷ M. Gołaszewska, dz. cyt., s. 109 – 110.

¹⁸ M. Podraza – Kwiatkowska, *Pejzaż wewnętrzny*, [w:] tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 189 – 195.

¹⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 189.

²⁰ M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Szkicownik poetycki, fragment 43*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 1, s. 587.

wykreowanej przestrzeni piękna i zachwyty potwierdzają estetyczną wrażliwość. Wynika z niej emocjonalne zaangażowanie i przekonanie, że natura spełni podstawowe oczekiwania. W związku z tym las jawi się jako miejsce spokojne, bezpieczne, choć deskrypcja jest wysoce fragmentaryczna. Całkowicie pomija informacje dotyczące jego rodzaju, usytuowania, a także świata fauny czy pory roku i dnia. Nie rejestruje uważnie szczegółów z życia lasu, nie podpatruje zmian. Podkreśla przede wszystkim występowanie drzew, lecz nie ich gatunków, wyglądu, raczej zwraca uwagę na funkcję, jaką pełnią wobec człowieka. Zapewniają mu spokój poprzez swą obojętność, brak oceniania i podglądania. Te właściwości poprzez wielokrotne zaakcentowanie wydają się najważniejsze. Poetka używa szeregu antropomorfizacji, by uwypuklić wspaniałość i wzniosłość drzew („jednostki bez ujemnych czy dobrych zamiarów”, „jedyny w świecie bezpieczny tłum”, „gromada wysokiej miary dusz”) oraz ścisłą zależność pomiędzy światem przyrody a człowiekiem. Sygnalizuje ją już pierwszy akapit wypowiedzi, którego konstrukcja opiera się na wyliczeniu różnego rodzaju szczegółów leśnej rzeczywistości silnie oddziałujących na jednostkę. Ich wspólnym elementem jest zapewnienie orzeźwienia i wytchnienia. Niesie je m. in. świeży, „żywiczny” zapach i zielony kolor, będący dla zmęczonych oczu łagodzącym lekiem, a także spacer wśród drzew i odpoczynek w ich cieniu. Zmęczonego człowieka przebywającego w obrębie lasu nic nie zatrzymuje, nie ogranicza, może całkowicie poddać się urokowi otoczenia i zanurzyć się w jego niczym niezmaconą ciszę, „niewzruszony spokój”. Poddaje się kontemplacji miejsca, otwiera na jego specyfikę. W bliskim kontakcie z drzewami, nazwanymi m. in. „pięknymi prostakami”, które „biorą z życia to co najwięcej warte: ciszę i spokojne sumienie”, uczy się ich mądrości. Ustalając hierarchię wartości dostrzega, iż uczestniczą one tu i teraz w bezrefleksyjnym wielkim trwaniu, skupione całkowicie na teraźniejszości, a to pozwala dostrzec w każdym, choćby najmniej z pozoru istotnym zdarzeniu realizację ziemskiego i kosmicznego porządku (np. „Stuk szyszki: bogowie oddają ziemi, co ziemskie”). Las ukazany jest jako miejsce schronienia, w którym człowiek odnajduje to, czego poszukuje i pragnie – spokój i poczucie harmonii z otaczającą rzeczywistością. Z tym założeniem koresponduje symbolika witalno – odrodzieńcza, będąca jednym z wariantów sylwicznego obrazowania²¹.

Omawiana kreacja nosi również wyraźne znamiona twórczych możliwości wyobraźni Pawlikowskiej. Ewokuje je wspomniany pogląd dotyczący wspólnoty człowieka i natury²². Nie buduje go w *Szkiecowniku poetyckim* poszukiwanie rozproszenia w naturze, dostrzeganie powtarzalnych materialnych metamorfoz czy „uprzyrodniczenie” elementów architektonicznych²³, lecz intensywność różnorodnych doznań zmysłowych i odnajdywanie wytchnienia w przestrzeni lasu, w bliskim

²¹ O lesie jako symbolu witalno – odrodzieńczym w liryce młodopolskiej pisał W. Gutowski, dz. cyt., s. 104 – 105.

²² A. Sandauer omawiając specyfikę ujęcia natury w twórczości Pawlikowskiej podkreśla, iż jej naturalizm jest „przyrodniczy i hinduski”. Poetka „pod słowem „natura” rozumie nie naturę ludzką, lecz owo senne bóstwo, które stawia na równi komara z człowiekiem”. Artur Sandauer, dz. cyt., s. 146. Natomiast Jerzy Kwiatkowski zauważa, iż w drugim okresie twórczości (1928 – 1939) realizacja tematu przyrody zostaje bezpośrednio nacechowana postawą rezygnacji (wiąże się z nią także zmiana formalna: rozwój poetyki fragmentu): „Hylozoiczna, panpsychiczna filozofia Natury, poczucie *continuum* świata, wspólnoty z przyrodą, braku ostro zarysowanych granic między człowiekiem a resztą stworzenia – wszystko to znajduje swój odpowiednik w poetyce szkicu, fragmentu, w kompozycji otwartej”; J. Kwiatkowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XCI.

²³ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. LXIV.

kontakcie z drzewami. Intensywny sensualizm akcentuje w całym tekście w głównej mierze zmysły: słuchu, powonienia i wzroku. Doświadczenie audiosfery wiąże się z brakiem odgłosów, które mogą niepokoić, burzyć nastrój pełen spokoju i bezruchu. Z kolei doznania o charakterze olfaktorycznym nie zostają dokładniej sprecyzowane. Pojawia się na początku wypowiedzi określenie: „Las to nie tylko żywiczny skarb dla naszego oddechu”, które pozwala skojarzyć zapach lasu z wonią żywicy i jej balsamicznymi właściwościami, swobodnym oddechem. Natomiast najbardziej uwydatnionym zmysłem jest wzrok. Doznania o tym charakterze zostają zasygnalizowane już w pierwszym zdaniu fragmentu: „Las to (...) zielone collyrium dla oczu” i dalej: „Miniaturowy, drewniany wizerunek świerczka, rzeźba – ulotka cierpliwej, niegorączkowej propagandy”. Afirmacja barwy zielonej ma podłoże zarówno wizualne, jak i symboliczne, bowiem zieleń oznacza życie, płodność, wegetację²⁴. To naturalna barwa roślinności, jej wzrostu, cyklicznego odrodzenia na wiosnę, ponadto poprzez swe zrównoważenie wykazuje silne właściwości uspokajające. Oddziałuje na wzrok, a przez oczy i na umysł (...). Czysta zieleń jest kolorem ze wszystkich najspokojniejszym – całkowicie pozbawiona jakiegokolwiek ruchu, nie sugeruje ani radości, ani smutku, ani cierpienia; niczego też nie domaga się donikąd nas nie wzywa. Ten wyraźny brak dynamiki działa kojąco na sfatygowanych ludzi i zmęczone dusze²⁵.

Energia barwy zielonej sprawia, że zapanowuje spokój, harmonia, co sprzyja wypoczynkowi i odnowie, a te cechy doskonale wkomponowują się w wizerunek lasu, będącego miejscem ucieczki od zgiełku świata ludzi i nieustannie towarzyszącemu mu napięciu. Omawiana kreacja lasu uzewnętrznia intensywnie tęsknotę za brakiem pośpiechu, chęcią zwolnienia tempa życia, by móc wsłuchać się i uczestniczyć w odwiecznym rytmie natury.

Podobną myśl Pawlikowska rozwija również w utworach poetyckich. Interesującym przykładem jest wiersz znamienne zatytułowany *Pośpiesznym ludziom*, w którym występuje jednoznaczna pochwała spokojnego życia, gdyż pozwala ono zatrzymać się i zwrócić uwagę na zmysłowe piękno natury, a także skorzystać z jej witalności. Wśród atrakcyjnych z tego powodu dla człowieka miejsc znajduje się las:

Wędrowcze, cichy gościu, zejdz z drogi, stań z boku,
nie zazdrość szybko-pędny –
żałuj ich po prostu.
Nawijając na siebie mile, jak na motki,
jadą ludzie bez ziemi,
małorolne pany,
bo łąka im nie kwitnie, ruczaj im nie słodki,
las nie dla nich tak ciemny,
śpiewem osypany.
(...)
Stop! Oto raj akacji! Stop! Tu las sosnowy!
Zaciągnijcie się wreszcie
sekretem igliwia! –
o pień dębu oprzyjcie zamroczone głowy,
niech was ukoi cisza,
która uszczęśliwia²⁶.

²⁴ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 492 – 494.

²⁵ W. Kandyński, *Język form i barw*, [w:] tegoż, *O duchowości w sztuce*, wstęp M. Bill, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 89.

²⁶ M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Pośpiesznym ludziom*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 2, s. 234 – 235.

Sugestywność poetyckiego przedstawienia leśnego pejzażu opiera się na wyeksponowaniu postawy podmiotu lirycznego. Określa ją przekonanie o dobroczynnym wpływie natury na człowieka oraz empiria i sensualizm obcowania z nią. Ponadto kreacji elementów świata przedstawionego patronują dążenia inspirowane zachwytem pięknem miejsca i jego wpływu na jednostkę. Subiektywizm i selektywność obrazu lasu, skonkretyzowanego jako sosnowy, wskazuje na realizację charakterystycznej dla autorki *Ciszy leśnej* zmysłowej wyrazistości. Udowadnia ją intensywność doznań, wśród których na plan dalszy odsunięty zostaje wzrok, a uaktywnione zmysły: zapachu, który identyfikuje woń igliwia z sekretem, tajemnicą lasu, oraz dotyku („o pień dębu oprzyjcie zamroczone głowy”) i słuchu (cisza i śpiew ptaków). Biorą one udział w budowaniu wyobrażenia lasu jako obszaru doznań konkretnych i uznanych za przyjemne, posiadających zdolności terapeutyczne. Powstaje w ten sposób sugestia emanacji nastroju pełnego harmonii, co zdecydowanie rozwija obrazowanie lasu naznaczonego symboliką odrodzenia. To miejsce, w którym bohater wrażliwy na piękno naturalnego otoczenia i poddany jego uspokajającemu działaniu, odpoczywa w cieniu drzew. Wymieniona zostaje tutaj sosna, gdyż jest symbolem zdrowia, długowieczności i wytrzymałości²⁷, oraz dąb będący znakiem mocy, siły i potęgi²⁸. Wybór pojedynczych drzew o zdecydowanej sugestii semantycznej potwierdza, iż komponowanie obrazów lasu angażuje nie tylko poznanie zmysłowe, ale też funkcje symboliczne.

W dotychczas omówionych przykładach literackie konkretyzacje ukazywały obszar leśny jako nacechowany pozytywnie, bo odznaczający się właściwościami kojącymi, będący wcześniej wspomnianym *collyrium*. Jednak wśród obrazów lasu znajdują się również przedstawienia, w których staje się on miejscem spotkań miłosnych²⁹. Pawlikowska zwykle umieszcza kochanków w sceneriach architektonicznych, miejskich, bądź w ogrodach, ale nie brakuje w jej twórczości przykładów, gdy zakochani przebywają w lesie:

Z drżeniem, jak po linie,
Z głową tuż przy głowie,
Po ścieżce w dębinie
Kroczą kochankowie.
W zażyłości gołębiej
Gruchają objęci,
A kukułka na dębie
Kuka bez pamięci...³⁰

Artystyczną prezentację określają kulturowo utrwalone treści i subiektywizm realizacji. Model przedstawienia eksponuje zjawiska budujące materię sensualnej percepcji. W utworze rodzaj pejzażu nie podlega jednoznacznej konkretyzacji, nie jest ani wiosenny, ani letni. Jego kreację wyznacza droga i w jej obszarze przemieszczanie się bohaterów. Obok schematycznie zarysowanego wymiaru wizualnego zasygnalizowaną płaszczyzną sensualnego kształtu lirycznej realizacji jest sfera słuchowa. Ewokuje ją odgłos kukułki. Jej pojawienie się ustala podstawę poetyckiej refleksji i wprowadza emocjonalną tonację wiersza. Bowiem według wierzeń ludowych to ptak symbolizujący szczęście, wiosnę, a jej głos może zwiastować miłość

²⁷ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 395 – 396.

²⁸ Tamże, s. 63 – 65.

²⁹ Tamże, s. 190.

³⁰ M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Kukułka i zakochani*, [w:] Poezje zebrane, dz. cyt., t. 1, s. 418 – 419.

małżeńską³¹. Lecz w liryku, choć słuchają jej zakochani, wróży śmierć dziewczyny, jest zapowiedzią tego, co wydarzy się w niedalekiej przyszłości i nieodwołalnie zburzy stan obecny:

Ptaku, zmiłuj się! Dosyć!
Już mam sto lat i kilka!
Wróżże teraz Marysi.
A kukułka umilkła³².

W artystycznej charakterystyce lasu dominantą nie jest dekoracyjność, gdyż znaczeniową wartość konstruuje umieszczenie w pejzażu określonego reprezentanta świata fauny, który również funkcjonuje w kulturowej świadomości i obarczony jest pewnymi wyobrażeniami. Poetka wpisuje w ten sposób w kreację lasu problem dotyczący przemijania, kresu jednostkowego istnienia. A rozmyślaniom o podstawowych wartościach nieodłącznie towarzyszą wyraźne skłonności sensualne i szczególne upodobanie konkretności.

Również w utworach napisanych w czasie wojny występują obrazy, których struktura przedstawienia wskazuje na świadomą realizację cech wyobraźni sylwicznej. Okres emigracji to ostatni etap twórczości Pawlikowskiej, najogólniej definiowany jako epilog zaprzeczający pod wieloma względami wcześniejszym dokonaniom. „Z poezji (...) znika teraz tematyka miłosna. W sposób zasadniczy zmienia się stosunek poetki do świata społecznego, do Historii. I wreszcie poważnemu przekształceniu ulega jej stosunek do własnej poezji, jej program estetyczny, w konsekwencji dominująca w tej poezji zasada ekspresji”³³. Teksty powstałe na emigracji to zapis „gwałtownie wyrzucanego z siebie lamentu, wybuchu nostalgii”³⁴. Jego materię ukształtowała wyobraźnia i wspomnienie. Tak istotne przekształcenia w sztuce poetyckiej mają także wpływ na obrazowanie lasu. W znaczącej mierze jego konstrukcję aktywizują uczucia melancholii i zadumy, marzenia i tęsknoty.

Według badacza literatury emigracyjnej, Wojciecha Ligęzy, „istotną właściwością określającą twórczość poetów wygnanych i wydziedziczonych jest powrót pamięcią do miejsc utraconych (...). Ludzka przestrzeń emigrantów dramatycznie podzielona między ojczyznę i obczyznę, przechodząc w sferę wypowiedzi poetyckich, zyskuje sporo rozmaitych kształtów: jest traktowana z rzetelną opisowością i tworzona na podobieństwo mitu, jest nieobecna, nieosiągalna i trudna do wyobrażenia, a z drugiej strony niezwykle trwała, gdyż jej niezniszczalność gwarantuje mowa kulturowych symboli”³⁵.

Przed wojną autorkę *Śpiącej załogi* fascynują dalekie podróże, Paryż, Wenecja, egzotyka nadmorskich plaż. Niewiele wówczas uwagi poświęca swemu rodzinnemu miastu. Traktuje Kraków i usytuowany w nim dom jako miejsce bezpieczne, stałe, niezachwiany azyl. Przywiązanie do niego uświadamia dopiero bardzo wyraźnie oddalenie od rodziny³⁶. Wiersze napisane w czasie wojny pełne są niepokoju o bliskich i

³¹ W. Kopaliński, dz. cyt. s. 181 – 182.

³² M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Kukułka i zakochani*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 1, s. 418.

³³ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XCIV – CVII.

³⁴ M. Danilewicz – Zielińska, *Skamandryci*, [w:] *też*, *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939 – 1989*, wyd. II rozszerzone, Wrocław. 179 – 181.

³⁵ W. Ligęza, *Wstęp*, [w:] *też*, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 9.

³⁶ Dla Pawlikowskiej druga wojna światowa była przede wszystkim wojną wymierzoną przeciwko rodzinie, pisze o tym m. in. w *Wierszach wigilijnych* (opublikowanych po raz pierwszy w „Polsce Walczącej” 1942, nr 52 – 53; a w wydaniu: M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 2, w opracowaniu A. Madydy [Toruń 1994 r.] zostały umieszczone w *Utworach rozproszonych*); por. także, A. Sandauer, dz. cyt., s. 158 –

tęsknoty za krajem. Stąd w wygnańczej geografii poetyckiej wyobraźni Pawlikowskiej centralne miejsce zajmuje podwawelski gród³⁷. Wśród jego licznych przedstawień znajduje się również kreacja, w której akt twórczy implikuje układ kompozycyjny opierający się na zespoleniu cech obszaru miejskiego i naturalnego. Patronuje mu zmysłowa konkretność, sylwiczność obrazowania i marzenie o „kraju lat dzieciennych”:

Kraków cały jest w liściach,
błyszczących po letnim deszczu
– podwójnie zielonych w księżycu
i w szmaragdowej latarni,
wiszącej przy Zwierzynieckiej...
Kraków, cienisty ogrojec...
Jaśminów gąszcz, las kasztanów,
inwazja drzew. Ptaków – roje!
W tym lesie – szepty tajemne,
w tym lesie łyzy, pocałunki,
zduszone w objęciach westchnienia...
– gromkie echo komendy niemieckiej³⁸.

Poetka, choć przywołuje wizerunek miasta doskonale sobie znanego sprzed wojny i skupia uwagę na realnie istniejących elementach (las, latarnia przy ulicy Zwierzynieckiej), tworzy obraz daleki od rzeczywistego. Materię przedstawienia kształtuje wspomnienie i próba wyobrażenia tego, co może dziać się w rodzinnym mieście w czasie wojny. Z oddalenia wydaje się idealnym miejscem powrotu, o odczuwalnym uporządkowaniu przestrzennym. Emanowaną dominantą poetyckiego portretu jest nasycenie walorami o charakterze sensualno – wizualnym. Zmysłowość percepcji rozwija audiosfera – odgłosy dalekie od neutralności³⁹, bo są to szepty i westchnienia zakochanych ukrytych w mieście – lesie. Harmonijność jego widoku powstaje przez operowanie barwą zieloną, implikowaną przez jej bezpośrednie przywołanie, cechuje ona leśne detale (liście „podwójnie zielone w księżycu”), oraz zwrócenie uwagi na szmaragdowe światło latarni ulicznej. Ważny jest tu nie tylko kolor, ale także wyeksponowanie połyskliwości barwnych płaszczyzn. Buduje ona efekt zmienności, niestałości, który przeplata się z silnym wyjaskrawieniem bogactwa, nadmiaru fauny i flory w przedstawieniu miasta – lasu, miasta – ogrodu („Jaśminów gąszcz, las kasztanów,/ inwazja drzew. Ptaków – roje”). Oba zestawienia przenośne są równorzędne, ich występowanie określa portret Krakowa „onirycznego, utkanego z miejsc – symboli i prywatnych mitów”⁴⁰. Kreację bardzo ruchliwą spaja górujący ponad wszystkim księżyc. Nie pełni on tylko funkcji ornamentacyjnej, mimo iż jego światło, współtworząc zależności kolorystyczne, stanowi jeden z ważniejszych elementów zmysłowego uobecnienia. Lunarna poświata implikuje również tajemnicę, sen i oddalenie. Jej występowanie przesłania realizm lirycznej ewokacji, bowiem sygnalizuje niestabilność, ułudę idealnego obrazu. Ten aspekt dodatkowo rozwija ostatni wers utworu („– gromkie echo komendy niemieckiej”), który wprowadza rys współczesnej wojennej terażniejszości i sugeruje wprost głęboką świadomość autorki, że stworzony

159; T. Terlecki, *Ruina poetyckiego klasycyzmu*, [w:] M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Ostatnie utwory*, zebrał i opracował T. Terlecki, Warszawa 1993, s. 9 – 11; Z. Starowieyska – Morstinowa, *Lilka*, [w:] *tejtje*, Ci, których spotkałam, Kraków 1962, s. 128.

³⁷ Poetka poświęca wspomnieniu o rodzinnym mieście szereg wierszy, np. *Treny wiślane* i *Rubayaty wojenne*.

³⁸ M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Zielone miasto* z cyklu *Wiersze o liściach*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 2, s. 366.

³⁹ M. Gołaszewska, *Fenomenologia wołania*, [w:] *tejtje*, Estetyka pięciu zmysłów, Warszawa 1997, s. 76 – 88.

⁴⁰ W. Ligeża, *Miasto: pamięć miejsc – przestrzeń wygnania*, [w:] *tejtje*, dz. cyt., s. 22.

wizerunek miasta jako lasu – ogrodu nie odpowiada doświadczeniu empirycznemu, że powstał na pograniczu konkretności i wyobraźni, snu i rzeczywistości⁴¹. Jest nietrwały jak fatamorgana i sytuuje się w sferze nieosiągalnego dla wygnańca marzenia o rodzinnym mieście.

W liryku *Zielone miasto* las staje się nie tylko obrazowo nośnym elementem, nie ustala tylko porządku zmysłowej percepcji, ale wyostrza poddanie wyobrażenia Krakowa wartościowaniu, które współgra z odczuciem tęsknoty. Jego obecność poprzez metaforyczne utożsamienie determinuje wygląd przestrzeni urbanistycznej i konstruuje jej semantykę zainspirowaną pragnieniem powrotu⁴².

Podjęte zabiegi artystyczne, mające na celu stworzenie wizji miasta – lasu, potwierdzają próbę odzyskania w przestrzeni literatury miejsc kiedyś znanych, konkretnych, a dziś utraconych, już tylko zapamiętanych⁴³. Obok tego zdecydowanego rysu doświadczenia wygnańczego, najczęściej eksponowana jest próba odnalezienia się, zakorzenienia na obczyźnie, oswojenia teraźniejszości. Mogą jej towarzyszyć w rozmaity sposób angażujące, z pewnością nierównomiernie, doznania zagubienia, dezaprobaty czy przyzwolenia. Wydaje się, że u podstaw kolejnego utworu Pawlikowskiej, w którym sytuuje się projekt nasycenia obrazowania lasu sensualizmem, znajduje się próba ucieczki przed teraźniejszością życia na emigracji i poetycka aranżacja lasu idealnego:

Mówmy o cichym lesie, gdzie mgła srebrną webą
 Płacze się wśród gałęzi. Nie mówmy o gwiazdach!
 Zbyt wiele słyszeliśmy o piękności niebios,
 Zbyt wiele słyszeliśmy o wiecznej harmonii...
 Myśl o zbrodniarce ziemi, pośród słońc i planet
 Biegającej obłąkanie w wieńcu swym cierniowym,
 (...)
 O lasach chcę angielskich pogadać, o elfach –
 O sennej, modrej sannie bluebells wzdłuż parowu...
 Odsuńmy choć na chwilę nasz rok, naszą erę,
 I mówmy – nie o wojnie, lecz i nie o gwiazdach!
 Są jeszcze drzewa we mgle, wielkie wronie gniazda
 I krzaczaste jemioly pełne siwych pereł...⁴⁴.

Utwór podkreśla odczucia podmiotu lirycznego. Silne przeżycie katastrofy wojennej i samotność emigranta zachwiały dotychczasowym systemem wartości Pawlikowskiej. Ukazuje ona wojnę w wymiarze z jednej strony niezwykle osobistym, intymnym, z drugiej zaś uogólniającym, gdzie przyroda i jej demokratyzm pozwalają tłumaczyć okrucieństwo wojenne jako zjawisko naturalne, będące konsekwencją

⁴¹ W. Ligęza przekonuje, że na kreacje miast poetów emigracyjnych istotny wpływ ma m. in. oddalenie od ojczyzny w czasie i przestrzeni. Stąd lokują się one pomiędzy „historią a pamięcią, konkretem a wyobraźnią, empirią a snem”; tamże, s. 15.

⁴² W omawianym utworze Pawlikowskiej występuje również stwierdzenie: „Kraków, cienisty ogrojec...”, w którym „ogrojec” może sugerować znaczenia: po pierwsze, pięknego ogrodu jako obszaru przyrody i po drugie, ogrodu jako miejsca modlitwy i czuwania Chrystusa (*Ewangelia wg św. Mateusza*, 26, 36 – 46); por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 779. Oba objaśnienia w kontekście liryku wydają się prawdopodobne. Dzięki temu obraz miasta rodzinnego uzyskuje nie tylko cechy symboliki roślinnej, ale także staje się sferą *sacrum*. Również Wojciech Gutowski badając specyfikę symboliki lasów w poezji młodopolskiej, zwrócił uwagę na wariant obrazowania sylwicznego, w którym istotną rolę pełnią odwołania o charakterze metafizycznym – religijnymi; W. Gutowski, dz. cyt., s. 106 i n.

⁴³ J. Kryszak, *Geografia poetyckiej wyobraźni. Przykład emigrantów*, „Akcent. Literatura i Sztuka”, 1987, nr 3.

⁴⁴ M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Wieczorna rozmowa*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 2, s. 25.

oczywistych, dobrze znanych praw⁴⁵. Jednak zasygnalizowany w ten sposób naturalizm poetki kłóci się z przyjętą przez nią drugą postawą – postawą pacyfistki⁴⁶, bowiem trudno jej zaakceptować stan obecny. Lirycznej refleksji towarzyszy rezygnacja z dotychczasowego zachowywania dyskrecji, brak wcześniejszego dystansu⁴⁷. Cechy te konsekwentnie określają również specyfikę przedstawienia lasu jako symbolu ucieczki w wierszu *Wieczorna rozmowa*. Opis opiera się na starannym wyborze składników przyjaznej przyrody, pełniących funkcje terapeutyczne, wywołujących przyjemne skojarzenia o wyraźnym sensualnym zabarwieniu. Wyeksponowanie walorów wizualnych, słuchowych, a także dotykowych, służy zbudowaniu poetyckiego obrazu ewokującego nastrojowość i nadmiar. Ich łatwo zauważalna intensywność uwydatnia impresyjność kompozycji lasu ukazanego z dość bliskiej perspektywy. Umożliwia ona m. in. dostrzeżenie szczegółów, takich jak „wronie gniazda”, „krzaczaste jemioly, pełne siwych pereł”, czy odnotowanie barwnego kobierca kwiatów. Tak poetycko kadrowany leśny krajobraz rozwijają również inne wrażenia pejzażowo – przestrzenne. Już w pierwszym wersie utworu pojawia się mgła, a potem jeszcze raz autorka zwróci uwagę na ten element. Las spowity jest mgłą porównaną do szlachetnego rodzaju płótna („weba”), budzi więc asocjacje nie tylko z białawą materią, lecz także z powierzchnią cienką, gładką i połyskliwą. Poprzez wprowadzenie mgły, jako ważnego elementu kompozycyjnego, przedstawienie uzyskuje wymiar tajemniczy, prawie nierealny. Aspekt ten rozwija również zaakcentowanie występowania elfów. Stanowią one bardzo wyraźny sygnał charakteryzujący jedną z artystycznych wersji lasu – ucieczki, określanej jako baśniowa⁴⁸. Jej niesamowitość uwypukla nie tylko operowanie „zaczarowanym” sztafażem, ale także tworzenie aury tajemniczości poprzez zaakcentowanie w kreacji ruchliwości mgły i brak typowych dla leśnego krajobrazu odgłosów. Pojawienie się obok plastyczności obrazowania niezwykłości oraz sublimacja nastroju i towarzysząca podmiotowi lirycznemu świadomość oddalenia tej scenerii od świata wojennego, wskazują jednoznacznie na fakt, iż w liryku *Wieczorna rozmowa* wypowiada się uchodźca, który świadomie ucieka w ułudę, szukając w niej zapomnienia, ukojenia. Impresyjnie ujęty las jako ucieczka przynosi krótkotrwałe wytchnienie i nie naruszając jego baśniowości – tęsknotę za przeszłością. Potwierdza także trwanie i rozwój mowy zakorzenionej w kulturze mitów i symboli⁴⁹.

Maria Pawlikowska – Jasnorzewska po zakończeniu drugiej wojny światowej nie wróciła do Polski. Umarła w lipcu 1945 w szpitalu w Manchesterze. Dość długo chorowała na nowotwór. Historię jej zmagania poświadczają m. in. listy do męża, Stefana Jerzego Jasnorzewskiego, i do przyjaciół. W jednym z jej ostatnich notatek odnaleźć

⁴⁵ Pisze o tym poetka w *Szkicowniku poetyckim*: „Więc taka jest wojna. A trwać może miesiące, może lata. Dokonało się wcielenie nas w niepokój natury, wciągnięcie nas w jej rozboje, zwycięstwa, upadki i grozy niezliczone. Ogarnęły ludzkość dzieje zdobywcze, twarde, niemieszkańskie, dalekie od wszelkiego zacisza, od ochrony i bezpieczeństwa. Sami zniszczyliśmy obronną tamę, sami zstąpiliśmy z naszego wyjątkowego w przyrodzie stanowiska. Żywioł świata objął nas szeroką falą”; M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Szkicownik poetycki [1], fragment 3 (Więc taka jest wojna...)*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 2, s. 332.

⁴⁶ A. Sandauer, dz. cyt., s. 159 – 161.

⁴⁷ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XCV.

⁴⁸ „Zaczarowane” lasy w liryce okresu Młodej Polski ewokowały zawsze jakąś tajemnicę, niezwykłość. Ich kreacji towarzyszyły postacie elfów, potworów, a także swojski i egzotyczny świat flory; por. W. Gutowski, dz. cyt., s. 100.

⁴⁹ Ten aspekt charakteryzujący twórczość poetów emigracyjnych uznał badacz za konstytutywny; por. W. Ligeza, *Wstęp*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 9.

można już nie artystyczną kreację lasu, lecz zapis realnej tęsknoty i nawiązanie do archetypicznej potrzeby ukrycia się w leśnym obszarze.

Bezwład mój sięga do pasa i jest ciężki jak opatrunek z gipsu. Nie mogę pojąć, że mogłam wpaść w taki wilczy dół. Chciałabym być wyniesiona do lasu i porzucona tam pośród paproci i traw, gałęzi osłaniających i całkowitej samotności, mieć ziemię za jedyną pielęgniarkę i zapaść się w sen, z którego nie budzi *nurse* obowiązkowa ze swoją herbatą czy termometrem. Rozumiem teraz wstyd zwierząt, gdy się kryją z cierpieniem⁵⁰.

Poetkę – salonowej, subtelnej i zmysłowej kobiecości, poszukującą nieustannie piękna w każdej formie świata natury czy kultury, hołdującą wartościom estetycznym – dotyka najpierw boleśnie katastrofa ludzkości, a potem osobista, śmiertelna choroba, towarzyszący jej ból i lęk. Biologiczne zagrożenie istnienia skłania do uważnego przyglądania się swemu coraz słabszemu i wymykającemu się spod kontroli woli i umysłu ciału⁵¹. Agonia i jej świadomość skłania kobietę do szukania ukojenia i zapomnienia w tęsknocie o lesie jako obszarze odosobnienia. W wyznaniu Pawlikowskiej uobecniony zostaje las jako miejsce śmierci, ale tej spokojnej, z pewnością nie oznaczającej katastrofy, ale wytchnienie i oddalenie od innych. Jego wyobrażenie poprzez wyeksponowanie nieprzerwanego snu jako stanu pożądanego i równocześnie w chwili obecnej niemożliwego do spełnienia, nasuwa skojarzenie z lasami nirwanicznego odpoczynku i zapomnienia. Zwykle znajdują się one w sferze postulatu niż autentycznego przeżycia⁵², a skryzalizowana w liście wizja lasu uobecnia zdecydowanie pragnienie niż stan rzeczywisty. Ukazuje go jako miejsce ukrycia wstydu umierania, bowiem śmierć nie jest już tylko dramatem rozstania, ale zaczyna być rozumiana jako głębokie uspokojenie i oddalenie od własnej cielesności traktowanej jako źródło coraz większego, nasilającego się cierpienia.

Zasygnalizowane powyżej nasycenie obrazu lasu problematyką śmierci nie jest w twórczości autorki *Pocalunków* zjawiskiem odosobnionym. Wielokrotnie w lirykach przedwojennych i pisanych na emigracji powstają kreacje, w których funkcję organizującą przedstawienie pełni katastrofa. Jest ona rozumiana w różnorodny sposób i dotyczy wielu wymiarów.

Jeden ze zrealizowanych wariantów, najbardziej rozbudowany, mieści się w *Szkicowniku poetyckim*. Oto „dolina ściętych świerków, pień obok pnia. Białe i skostniałe w słońcu, fioletowe i ciepłe w cieniu, prężą się korzenie gwiazdzisto rozrzucone, konwulsyjnie pogięte... Cierpienie natęża się w ciszy, przerwany pęd wzwyż rozsadza ziemię, wstrzymany rozwiew dusi się w złości potwornej, bezsilnej. Pomiędzy pniami przemyka się kobieta w żałobie. Zakwefiona, czarna jak nic innego w naturze dokoła. Całą swoją postacią biadająca, podąża w dal za swoimi sprawami przez porąbany las. Chyląca głowę, wygląda, jakby w tym cmentarzysku mogił drzewnych o szczególnej architekturze, pomiędzy tymi nagrobkami obcego typu szukała jakiegoś

⁵⁰ M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Listy 1940 – 1945*, opr. P. Kądziela, Warszawa 1994, s. 85.

⁵¹ Barbara Zielińska analizując listy Pawlikowskiej zbadła jej stosunek do własnej choroby i towarzyszących okoliczności; por. tejże, *Pawlikowska – Jasnorzewska: zapis choroby. Agonia jako upokorzenie*; [w:] *Stulecie Skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8 – 9 grudnia 1994*, pod red. Krzysztofa Biedrzyckiego, Kraków 1996, 149 – 157.

⁵² Wojciech Gutowski, zauważa, iż lasy zapomnienia, lasy nirwaniczne w liryce młodopolskiej ewokują symbolikę „ucieczki od życia, ewazyjnej terapii” oraz „częściej bywają przestrzenią postulowaną aniżeli przeżywaną”; por. tegoż, dz. cyt., s. 104.

napisu, drogiego sobie imienia, na przykład »Szczęśny Świerk, zginął od ciosów siekiery, w trzydziestej wiosnie bujnego życia. Przechodniu, westchnij o spokój jego duszy strzelistej, szumiącej«⁵³.

Opis lasu usytuowanego w dolinie składa się z szeregu obrazów aktywizujących zdolności sensualnej percepcji. Pierwszy akapit wprowadza bardzo wyraźne efekty wizualne charakteryzujące ścięcie drzew jako nieodwracalne zniszczenie naturalnej egzystencji⁵⁴. Martwość uwypukla metaforyka (pnie świerków są „skostniałe w słońcu”) akcentująca dramatycznie zastygły ruch, zeszywnienie. Dopełnia ją element kolorystyczny podkreślający impresyjną wrażeniowość rejestrującą grę światła i cienia. Powalone drzewa są nieruchome, ale narracja eksponuje nagłość, niespodzianą ich wstrzymanego wzrostu, chaos i sugestywność braku życia. Pnie drzew przypominają zastygłe pośmiertnie, pełne bólu ciała, są bowiem „białe”, „skostniałe”, ale też „konwulsyjnie pogięte” i „gwiazdzisto rozrzucone”. Silne odczucie wielopłaszczyznowo wpisanego w krajobraz cierpienia dodatkowo potęguje wszechobecna, groźna cisza, ewokująca nienaturalność leśnego pejzażu, jego bezruch i stężenie. W dalszej części tekstu pojawia się jedyna żywa istota i jest ona jedynym ruchomym elementem w pejzażu. Czarna, żałobna postać, choć będąc tylko przechodniem, to zatrzymując się przy pniach powalonych świerków jak przy „mogiłach drzewnych o szczególnej architekturze”, uobecnia myśl o jedności ontologicznej człowieka i przyrody, o jednorodności obu bytów (hylozoiczny monizm i panpsychizm⁵⁵). Najczęściej las będący cmentarzem spowija ciemność nocy, lecz tu prześwietla go słońce, by zintensyfikować efekt zniszczenia i wszechobecności śmierci tak samo tragicznej, gdy dotyczy nie tylko człowieka, ale i drzewa. Jego widok nie budzi trwogi czy przerażenia, lecz smutek, skłania do zadumy nad przemijaniem ludzkiego życia⁵⁶. Wskazuje na emocje wyzwolone postrzeganiem katastrofy pobudzonej sensualizmem przedstawienia i pełną wewnętrznego napięcia ciszą towarzyszącą obrazowi martwoty. Wspiera je literacka konkretyzacja podporządkowana zmysłowości odbioru, symbolice śmierci oraz uformowanie jej zgodnie z charakterystyczną dla poetyki filozofią przyrody.

Obok lasu, którego obraz sugeruje zniszczenie i śmierć zwielokrotnioną, różnorodność konstrukcji prezentujących go jako miejsce katastrofy potwierdza również wersja mówiąca o śmierci jednostkowej:

Samolot na dębie wisi
W okaleczeniach licznych.
Otoczyły go liście jak gapiowie cisi,
Jak dobra publiczność — — —
Mgła rozdziera szaty na sosnach,
Winowajczyni żałosna...⁵⁷

Przestrzeń lasu w poetyckiej konkretyzacji skurczona jest do niezbędnego minimum. Buduje ją widok pojedynczego drzewa i zawieszzonego na nim samolotu.

⁵³ M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Szkicownik poetycki, fragment 72*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 1, s. 621.

⁵⁴ Podobnie w artystycznej wrażliwości modernistycznej wyrąb lasu traktowany był jako gwałt zadany naturze, zniszczenie wielkiej wartości; W. Gutowski, dz. cyt., s. 108 – 109.

⁵⁵ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, dz. cyt., s. LXIV.

⁵⁶ O inspirowanych widokiem wyciętego lasu (boru) refleksjach dotyczących kruchości ludzkiego życia, jego krótkości i nieuchronnego końca pisał m. in. I. Sikora; por. tenże, *Symbolika lasu – boru – puszczy w poezji Młodej Polski*, [w:] *Las w kulturze polskiej I. Materiały z konferencji*. Gołuchów, 13 – 15 października 1999, pod red. Wojciecha Łysiaka, Poznań 2000, s. 185.

⁵⁷ M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Mgła*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 1, s. 427.

Liryk rejestruje moment tuż po wypadku. Ten aspekt przedstawienia uwypukla jednoznacznie pierwsza publikacja utworu rozbudowana o trzy pierwsze wersy: „Już benzyna spłynęła we mchy/ – drzeńc przestała/ spłoszona gałąź czeremchy” (*Katastrofa w lesie, Utwory rozproszone*)⁵⁸. Chwilowość kreuje zestawienie stanu przeszłego z teraźniejszym, ruchu z jego brakiem. Scenerię komponuje bezruch tak charakterystyczny dla kondycji pośmiertnej. Chwila uobecniiona w tekście nie jest eteryczna, wręcz przeciwnie nabrzmiała nie do końca wypowiedzianym dramatem śmierci nagłej, pojedynczej, niezawinionej. W wersji pierwotnej wiersz składa się z czterech odślon, w wersji umieszczonej w zbiorze *Śpiąca załoga* – z trzech. Każda z nich sygnalizuje istotny element sensualno – wizualnego obrazowania. Najpierw uspokojona po wstrząsie gałąź czeremchy, potem wizerunek okaleczonej sylwetki samolotu, następnie liście w roli publiczności i na koniec mgła spowijająca las – potraktowana jako przyczyna wypadku. Symboliki pojedynczego drzewa, dębu, nie komponują wierzenia ludowe i folklor, bowiem nie jest on uosobieniem siły, mocy, zmartwychwstania czy długowieczności⁵⁹. Wręcz przeciwnie Pawlikowska wyposaża go w cechy przeciwstawne, staje się znakiem katastrofy, a jego wytrzymałość, niczym niewzruszone trwanie nie budzą pozytywnych emocji. Świat przedstawiony oczyszczony z nadmiaru składników eksponuje jego ulotność, migawkowość i zatrzymanie wzroku na pojedynczym elemencie. Jednorodność nastroju tworzy wzmocniona zabiegiem personifikacji wizualność. Ta próba plastycznego uchwycenia chwili lotniczej katastrofy wpisuje się w ramy modelu wyobraźni sylwicznej nacechowanej sensualizmem i wyobrażeniem śmierci, a także realizuje typowe dla poezji przedwojennej Pawlikowskiej zachowywanie dystansu, stonowanie odczuć przy jednoczesnym silnym zaakcentowaniu postawy podmiotu⁶⁰.

Zgoła innym przykładem potwierdzającym występowanie w twórczości poetki obrazów lasu aktywizujących problem katastrofy jest wiersz *Róża, lasy i świat* pochodzący z drugiego wydanego na emigracji tomu zatytułowanego *Goląb ofiarny*. W nim emocje nie są już ukryte, lecz wyrażone wprost, co potwierdza ostatni wers

Nie czas żałować róż, kiedy płoną lasy –
 Nie czas lasów żałować, kiedy płonie świat,
 Gdy obszar ziemski jedną staje się Sahara...
 Nie czas żałować świata, gdy wznowił się chaos,
 (...)
 Jednak żałuję róży i płaczę nad sobą⁶¹.

Na konstrukcji utworu zaważyło podwójne nawiązanie intertekstualne. Pierwszym wyznacznikiem są słowa Rozy Wenedy z dramatu Juliusza Słowackiego: „Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy”⁶², drugim przedwojenny cykl Pawlikowskiej

⁵⁸ Pierwodruk utworu ukazał się w czasopiśmie „Czas” 1931, nr 163 (tu liryk zbudowany był z dziewięciu wersów, w wersji następnej, opublikowanej w zbiorze *Śpiąca załoga*, składa z wersów sześciu). W wydaniu: M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 2, w opracowaniu A. Madydy, Toruń 1994, wiersz umieszczony dwukrotnie: w tomie *Śpiąca załoga* – tu zatytułowany *Mgła* – i w *Utworach rozproszonych* – tu jako *Katastrofa w lesie* i wchodzący w skład cyklu *Trzy poezje*).

⁵⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 63 – 65. O poetyckiej semantyce dębu w liryce przełomu XIX i XX wieku pisał Ireneusz Sikora; por. tegoż, *Z flory swojskiej. O motywach roślinnych w poezji Młodej Polski*, [w:] tegoż, Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski, Zielona Góra, 2001, s. 17 – 21.

⁶⁰ J. Zacharska, *Pawlikowska a modernizm*, [w:] tejże, *O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000, s. 190.

⁶¹ M. Pawlikowska – Jasnorzewska, *Róża, lasy i świat*, [w:] *Poezje zebrane*, dz. cyt., t. 2, s. 22.

⁶² J. Słowacki, *Lilla Weneda. Prolog*, w. 84, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane. Dramaty*, t. 4, pod red. Juliana Krzyżanowskiego, Wrocław 1990, s. 136.

Róże dla Safony, w którym zwracała się do antycznej poetki miłości słowami: „Jak śmiałaś pisać o różach, / Gdy historia płonęła jak bór w letnim skwarze?” (*Kryształizacje*). Drugi cytat zaznacza obecność refleksji dotyczącej roli poety w sytuacji zagrożenia, formułuje pytanie dotyczące trwałości poezji niezaangażowanej społecznie, skupionej na problemach prywatnych, wytwarzającej własny, odrębny świat i własne mitologie. Twórczość przedwojenna autorki naznaczona afirmacją piękna, kruchością drobiazgów, ulotnością zjawisk i stanów nieodwołalnie stała się przeszłością. Katastrofa wymaga od twórcy porzucenia estetyki na rzecz wartości etycznych i moralnych, zaangażowania w sprawy bieżące, przyjęcia postawy obywatelskiej. Dlatego w utworach pisanych na emigracji brak spokoju, bezinteresownego zachwyty, jasnych, rozświetlonych barw, radości, skupienia na problematyce miłosnej, afirmacji świata. Zamiast tego jest smutek, lęk, rozpacz i marzenia o powrocie do kraju. Pawlikowska przed 1939 rokiem wzorem swej liryki uczyniła Safonę „słodko – gorzką”, „fiołkowłosą”. Wierzyła w niezniszczalność poezji miłosnej, trwającej ponad czasem i przestrzenią, opowiadającej o nieustannie odradzającym się wraz z nadejściem wiosny uczuciu. Wojna zmusiła do porzucenia pisania wierszy o miłości i jej pragnieniu, a przynajmniej oddalenia tego w czasie. Mimo świadomości dostosowania liryki do spraw bieżących, poetka przyznaje sobie prawo do tęsknoty za utraconym i pragnie powrotu do odsuniętych wzorców artystycznych⁶³ („Jednak żałuję róży i płacząc nad sobą”).

Konieczność podporządkowania aktu twórczego nowej sytuacji pozaliterackiej wyraziście określa powołanie w powyższym liryku lasu ewokującego zniszczenie. Aranżacja tego wariantu sylwicznej wyobraźni autorki jest dość lapidarna formalnie, ale wprowadza wysoką potencjalność semantyczną i siłę obrazowania. Opiera się na powszechnych, utrwalonych w tradycji, mitach i obrzędach rytualnych wyobrażeniach i doznaniach związanych z ogniem. Jest to m. in. pewność, że człowiek nie może mieć władzy nad żywiołem oraz na archaicznym odczuciu lęku zdeterminowanym bezpośrednim obcowaniem z jego termicznością⁶⁴. Wierzenia zwracają również uwagę na skojarzenia z trawieniem materii, a to z kolei „sugeruje proces jej transmutacji – niszczenia i śmierci”⁶⁵. W wierszu *Róża, lasy, świat* wszystkie te znaczenia znajdują się u podstaw kreacji, a ogień występuje jako uniwersalny znak służący wyjaśnianiu i komentowaniu specyfiki wojny. „Płonące lasy” konkretyzują katastrofę ludzkości, jej specyfikę, sugerują rozległość działań wojennych, które obejmują wszystkie zamieszkałe terytoria. To wojna totalna⁶⁶ okazująca się kataklizmem trudnym do ujęcia w kategoriach intelektualnych. Trawione ogniem lasy to metafora zagłady całkowitej, ewokują obraz świata poddanego niszczącej, niezaplanowanej sile żywiołu. Wprowadzają wyraźne napięcie i perspektywę uogólniającą. Pawlikowska nie wyposaża przedstawienia wojny w szczegóły, akcentuje tylko lakonicznie jej ogrom, śmierć i chaos. Mimo wszechobecnego zniszczenia nie zapomina o pojedynczym, „czującym” człowieku, o jego pragnieniach. To jednostka patrzy na otaczającą ją rzeczywistość, próbując opisać „katastrofę gatunku”, „kataklizm naruszający metafizyczny układ sił”⁶⁷ i

⁶³ O twórczości wojennej poetki, por. m. in. J. Zacharska, „Ofiara migotania, miłośnica brylantów”, „Poezja” 1970, nr 7, s. 36 – 41; T. Terlecki, dz. cyt.

⁶⁴ *Ogień: wprowadzenie*, opr. M. Popczyk, [w:] Estetyka czterech żywiołów, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002, s. 135.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ R. Caillois, *Wojna i sacrum*, [w:] tegoż, *Człowiek i sacrum*, tłum. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995, s. 199 – 200.

⁶⁷ T. Terlecki, dz. cyt., s. 7.

w finalnym akordzie wiersza wyrażając głęboko ludzką tęsknotę za tym, co brutalnie odebrała wojenna pożoga – wewnętrzny spokój, poczucie stabilizacji, wiarę w piękno, wrażliwość i zachwyty.

Obrazy lasu stanowią stały element komponujący temat natury w twórczości Marii Pawlikowskiej – Jasnorzewskiej. Ich niepodważalną rolę potwierdza różnorodność realizacji obejmujących różne typy literackiej aktywności, a perspektywę determinującą ich ogląd ustala podmiot i jego estetyczna wrażliwość. W planie przedstawienia określoną funkcję pełni dekoracyjność, potwierdza ją pejzażowa sugestywność, w której istotną rolę odgrywa układ kompozycyjny, zależności kolorystyczne czy gra światła i cienia. Leśny krajobraz jest również zdecydowanie nacechowany semantycznie, podlega wartościowaniu pozytywnemu, gdy staje się miejscem odpoczynku, regeneracji i gdzie przyroda ujawnia swe właściwości terapeutyczne. Uobecnia żywioł i prapoczątek, ale też śmierć i zniszczenie. Uczestniczy w tworzeniu ekwiwalentyzacji skomplikowanych doznań człowieka przerażonego zniszczeniem, jakie niesie wojna; i emigranta, który chciałby powrócić do „kraju lat dziecińczych”. Wówczas jego obraz kształtują wspomnienia rodzinnego miasta lub uruchomienie baśniowych wyobrażeń implikujących nastrojowość daleką od trudnej do zaakceptowania teraźniejszości. O lesie mówi też kobieta, gdy umierając głęboko odczuwa brak odosobnienia w świecie realnym i wyraża pragnienie, by znaleźć się „pośród paproci i traw, gałęzi osłaniających (...) mieć ziemię za jedyną pielęgniarkę”. W tej sytuacji tęsknota za lasem jako miejscem zapewniającym spokój i odpoczynek nabiera cech prywatnego wyznania przekraczającego granice artystycznej konstrukcji. Wzmaga się przez to dramatyzm wypowiedzi, ale też uzyskuje potwierdzenie głęboka wiara w mądrość natury, tak silnie akcentująca światopogląd poetki.