

Beata Morzyńska-Wrzosek
(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego)

„Teatralizacja mowy” a koncepcja podmiotu w międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Krytycy i historycy literatury w tekstach poświęconych międzywojennej poetyckiej twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej najczęściej podkreślali jej związek z przemianami obyczajowymi i kulturowymi, jakie miały miejsce po pierwszej wojnie światowej. Przyczyniły się one m.in. do powstania nowoczesnego wzorca lirycznego odczuwania, podejmowania w sposób indywidualny i subtelny problematyki płci, a przede wszystkim eksponowania tematu miłości nie platonicznej, a zmysłowej, fizycznej. Zauważano również odejście od młodopolskiej symboliki, pojęć i abstrakcji ku zjawiskom konkretnym, współczesnym realiom, szczegółom życia codziennego. Nowy styl poświadczały nie tylko tematy, lecz również forma, jej oszczędność, dążenie do skrótu, powściągliwości, subtelna ironia oraz operowanie dystansem. Warto również zaznaczyć, iż w jednej z pierwszych recenzji zarzucano jej nadmierne wyrafinowanie estetyczne, „wycieńczenie duchowe, pustkę życiową i załamane pionu struktury moralnej”¹, co nie wynikało z dążenia do obiektywnej oceny pierwszego tomu zatytułowanego *Niebieskie migdały*, ile z osobistych preferencji i przyzwyczajzeń krytyka, który nieżyczliwie odnosił się m.in. do ludycznego traktowania poezji². Jednak atak, tak charakterystycznie dla Ostapa Ortwina nasycony ekspresywizmem, pozbawiony dystansu wobec badanego tekstu, mimo widocznej niechęci wobec „rokokowych bibelotów”, odkrywa szczególną właściwość poezji Pawlikowskiej. Werbalizuje jej problemowy i stylistyczny aspekt – estetyzację świata przedstawionego, postrzeganie go jako dzieło sztuki:

¹ Ostap Ortwin: *Maria z Kossaków Pawlikowska: Niebieskie migdały*. „Przegląd Warszawski” 1923, nr 23.

² O Ostapie Ortwinie jako krytyku liryki, kreowanej przez niego teorii i definiowaniu liryzmu pisze Michał Głowiński: *Portret krytyka: Ostap Ortwin*. W: *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*. Kraków 1997, s. 359-397.

Paciorkowa to, gustowna robótka biegłej w dyletanckim hafciarstwie rymów, w kostium neomarkizy przebranej damy [...] tchnie [...] narkotyczny opar ciepłarnianej groty, zatopionej zacisznie w mleczno – perłowym świetle przyćmionych sztucznie abażurami żarówek, dokąd w półcień przytulny palm i rododendronów, wprost z ciżby balowej i wiru [...] zlatują [...] tancerki, i skąd przed kryształową taflą zwierciadła, poprawiwszy różę u gorsu lub pierścień włosów na skroni, menuetowym kroczeniem mkną skwapliwie na salę, aby w nieskończonym *one-step*'ie na śmierć zatańczyć tęsknotę za... puchem z kuli dmuchawca³.

Choć styl wypowiedzi może budzić dziś zastrzeżenia, to jednak autor obok „rozestetyzowanego piękniostwa” czy „okazowego wyrazu grasującego neorokoka” dostrzega też kruchość i niepewność wykreowanej poetycko rzeczywistości, a wprowadzenie „salonowej” perspektywy oglądu oraz skupienie nie na „tam i kiedyś indziej”, tylko na „tu i teraz” traktuje jako niebezpieczne zawężenie przedstawianej problematyki.

Te, tak istotne dla przedwojennej twórczości autorki *Pocałunków*, właściwości nie wynikają tylko z dążenia do niczym nie umotywowanej ornamentyki czy ewokacji kobiecości. Maria Baranowska traktuje kreację i estetyzację jako zabiegi konstytuujące subiektywne przeciwstawienie się dramatowi przemijania, a „niepowagę, lekkość, żart”⁴, często organizujące poetycką rzeczywistość, odczytuje jako potrzebę ochrony, wycofania przed tragizmem natury i nieodwracalnością jej praw:

przecież „strój” pretenduje do rangi jedynej prawdy i właśnie taka poezja, poezja nieważnych drobiazgów, salonowych miłości i kruchego piękna jest jedynym miejscem zadomowienia „ja” poetyckiego, które chroni się tu, uciekając przed głuchą świadomością nieubłaganej, nieludzkiej siły pustoszenia⁵.

Według badaczki kreacyjność przejawiająca się głównie w tworzeniu światów zmyślonych, których konstrukcja oparta jest na przetwarzaniu rzeczywistych proporcji oraz wyposażaniu w atrybuty piękna, potwierdza rozpięcie dążeń podmiotu pomiędzy chęcią roztopienia się w całości istnienia a oderwaniem od niego. Próbę odnalezienia własnego miejsca na tej zróżnicowanej skali, ustalającej charakter łączności ze światem, uznaje za konstytutywny wyznacznik procesu interpretowania zagadnienia „ja” lirycznego.

³ Ortwin, dz. cyt.

⁴ Maria Małgorzata Baranowska: „I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?” „Ja” liryczne Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. „Ruch Literacki” 1986, z. 4, s. 326.

⁵ Tamże.

Objaśnianie kategorii podmiotu funkcjonującego w dziele poetyckim Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej wymaga więc przyjęcia założeń implikowanych specyfiką twórczej wyobraźni czy przyjętą hierarchią wartości. Jednak jego indywidualność i jednostkowość, a także wielowymiarowość, siła ekspresji, panowanie nad wypowiedzeniem i kreacją związane są również z funkcjonowaniem w porządku dzieła układów komunikacyjnych, które konkretyzują się na rozmaitych płaszczyznach. Przedmiotem niniejszego szkicu jest zwrócenie uwagi na jeden z aspektów relacji wewnątrztekstowych realizujących się w przestrzeni wyznaczonej zaimkami osobowymi, które ujawniają pozytywną wieloznaczność przy współtworzeniu „teatru mowy”⁶. Zaistniała w porządku semantycznym tekstu transpozycja form osobowych prowadzi nie do ograniczenia czy nawet unieważnienia podmiotu, do depersonalizacji, lecz przeciwnie – ulegając prymatowi „ja” mówiącego, warunkuje ukonstytuowanie jego „mocnej” obecności.

„Teatralizacja mowy”, rozwijająca wartość autokomunikacyjną⁷ wypowiedzi i wprowadzająca zdialogizowanie, podporządkowana jest więc programowi podmiotowej kreacji „ja”, stanowi jej bezpośrednią realizację. Akcentuje w poezji Pawlikowskiej, która choć tak często odbierana jest przez pryzmat manifestacji kobiecości, prywatności, intymnego i odważnego mówienia o najskrytszych doznaniach w wymiarze emocjonalnym i fizycznym, ten aspekt twórczej ekspresji, który warunkuje dysponowanie zabiegami, środkami umożliwiającymi ewokację stanu psychicznego nie wprost, z zachowaniem dyskrecji. A zatem relacje komunikacyjne, w których „ja” funkcjonuje jako „ty”, „ona” / „ono”, zdradzają wybór działania, tworzenie „siebie” i podmiotowość doświadczenia. Pojawiają się również w chwili, gdy „ja” nie chce jednoznacznie wyartykułować swoich doznań i sięgając po poetyckie przetworzenie ukrywa ekspresję za rolami nie-pierwszoosobowymi, o których jednak nie można powiedzieć, że ewokują

⁶ Aleksandra Okopień-Sławińska: *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy? (Semantyczne transpozycje form osobowych)*. W: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*. Kraków 2001, s. 73-99. Do koncepcji „teatru mowy” nawiązał m. in. Jerzy Jarzębski interpretując zagadnienia związane z ukształtowaniem osobowej formy opowieści (na przykładzie *Dzienników* Witolda Gombrowicza i *Gry na zwłokę* Janusza Andermana). Zob. Jerzy Jarzębski: *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?* W zbiorze: *Autor – podmiot literacki – bohater*. Red. Anna Martuszevska, Janusz Sławiński. Wrocław-Warszawa 1983, s. 217-237.

⁷ Jurij Lewin mówiąc o komunikacyjnym statusie tekstu i stosunkach między „osobami”, wyróżnia m. in. rolę autokomunikacyjną, którą określa relacja: „ty” to „ja” (wypowiedź skierowana do siebie). Jurij I. Lewin: *Liryka w świetle komunikacji*. Tłum. Jerzy Faryno. W zbiorze: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. II. Red. Kazimierz Bartoszyński, Michał Głowiński, Henryk Markiewicz. Wrocław 1988, s. 259.

całkowicie obce „nie – ja”. W tym rozpisaniu monologu, choć na głosy pozorne, „ja” mówiące buduje z powołanymi postaciami relacje o zróżnicowanym stopniu bliskości, a ich specyfika objawia zindywidualizowany kontakt i staje się przestrzenią zawołanego mówienia o własnej kondycji.

Jednym z najbardziej znanych liryków, w którym wyraźnie zaznaczy się perspektywa personalna określona przyswojeniem przez „ja” formy „ty”, jest utwór zatytułowany *La précieuse*:

Widzę cię, w futro wtuloną,
wahającą się nad małą kałużą,
z chińskim pieskiem pod pachą, z parasolem i z różą...
I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?
*La précieuse (Poc)*⁸

Regułę konstrukcyjną utworu warunkuje podmiotowe nacechowanie „ty” wspomagane zespoleniem formalnych wyznaczników apelatywności, charakterystyki postaci i zaobserwowanego zdarzenia. Fragmentarycznie uobecnione elementy wyglądu „drugiej osoby” jednoznacznie określają jej społeczne pochodzenie, wskazują na wąskie i zamknięte środowisko kultury wysokiej, elitarnej, kojarzonej „z dawną kulturą salonu”⁹. Punktem wyjścia refleksji jest umieszczenie postaci nie w środowisku jej znanym i oswojonym, ale całkowicie obcym. Kobieta wytworna i nieco afektowana, której kreacja podąża ku szczególnemu wyeksponowaniu elegancji, kruchości, a także pewnego przerysowania, sztuczności, zostaje przedstawiona w momencie, gdy stoi bezradna wobec „małej kałuży” na ulicy. Sytuacja to z pozoru błaha, jej przedstawienie nosi znamiona ironicznej oceny, a miniatura byłaby przykładem żartu, gdyby nie ostatni wers. Apostrofa zamykająca utwór stanowi jego dopełnienie i nie tyle zamknięcie, co otwarcie. Kompozycja tekstu, opartego na szczególe i wyliczeniu, w finalnej części akcentuje metaforę aktualizującą zespół dalekich skojarzeń, które wprowadzają efekt zaskoczenia, niespodzianki. Konstruuje ją „nagle, satyryczne uwznioślenie [...] uniezwyklenie błyskawicznej zmiany punktu widzenia”¹⁰,

⁸ Wszystkie utwory Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej cytowane według wydania: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska: *Poezje zebrane*. T. I i II. Oprac. Aleksander Madyda, wstęp Krzysztof Ćwikliński. Toruń 1994. Obok tytułów wierszy w nawiasach podano tytuły zbiorów, z których pochodzą: *Różowa magia (Rm)*, *Pocątki (Poc)*.

⁹ Elżbieta Hurnikowa: *Kodeks towarzyski*. W: *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. Warszawa 1995, s. 212.

¹⁰ Alina Siomkajłówna: *Dowcip poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 8, s. 34.

dokonujące semantycznego przeorganizowania tematu utworu. W pytaniu „I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?” sprowokowanym obserwacją konkretnej sytuacji, wzmagają się znaczenie zestawionych elementów, co pociąga zdynamizowanie relacji podmiotowo – odbiorczych. Rzeczywista przeszkoda, problem związany z jej przekroczeniem prowokuje myśl natury ogólnej, prowadzi do pytania o kondycję adresata, o dokonywane w przyszłości wybory. Jednak nie zakłóca to czytelności tekstu, a aktualizuje istotne doświadczenie „ja” w procesie określania jego stosunku wobec „ty”. Dochodzi tu do sprzężenia dwóch z pozoru tylko sprzecznych zjawisk. Z jednej strony kreacja idzie w kierunku obiektywizacji, będącej następstwem mówienia o „ja” w funkcji „ty”, z drugiej zaś ustala „ja” w jego indywidualności i emocjonalnym zaangażowaniu względem „ty”. Podmiot przyjmuje rolę obserwatora („Widzę cię”), lecz formułując finalne pytanie, podważa brak zaangażowania i sygnalizuje charakter własnych przeżyć psychicznych. Odślania fundamentalne, stale towarzyszące lęki, wprowadzając problem tworzenia własnego, mocno zestetyzowanego, rządzącego się własnymi, oddalonymi od realnej rzeczywistości prawami świata. Jest on zbyt wytworny, zbyt piękny, by mógł przeciwstawić się teraźniejszości, zbyt kruchy wobec potęgi mijania. Stanowi azyl, o którym podmiot wie, że nie przyniesie ocalenia, nie zapewni poczucia bezpieczeństwa, nie ochroni.

Utwór kończący się wnikliwym pytaniem mimo nasycenia dyskretnymi jakościami estetycznymi trudno potraktować jako potwierdzenie tezy zakładającej, że poetka to „strojąca zalotnie minki słodka Dzidzi Colombina w różowym dominie”¹¹. Tekst bowiem przynosi rozpoznanie dramatyczności jednostkowej sytuacji nacechowane pozorną tylko lekkością i niefrasobliwością. Ponadto nie kwestionowanie atrybutów kobiecości, szczegółowość przedstawienia oraz wprowadzenie figury „ty jako ja” w funkcji czynnika komponującego całość, budują skomplikowaną grę pomiędzy bliskością i oddaleniem, utożsamieniem i nieidentyfikowaniem. Ujęcie „siebie” w perspektywie „ty” pozwala zaakceptować wycofywanie się w przetwarzaną poetycko rzeczywistość przy równoczesnej świadomości jej nietrwałości, a błahę zdarzenie potraktować jako pretekst uważnej i zdystansowanej oceny¹². Tym bardziej, że lęk przed „krokiem w nieskończoność” to, jak zauważyła Anna Kamieńska, „stały temat, temat Pawlikow-

¹¹ Ortwin, dz. cyt.

¹² Utwór *La précieuse* dla wielu badaczy stał się inspiracją omawiania twórczości Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w kontekście „psychosocjalnym”. Np. Hurnikowa: *Kodeks towarzyski*, dz. cyt., s. 209-213; Stanisław Baliński: *Krok w nieskończoność (O wierszach Marii Pawlikowskiej)*. „Wiadomości” 1969, nr 47.

skiej”¹³ projektujący jej poetycko skonkretyzowane tęsknoty i pożądanja. A liryk *La précieuse* stanowi właśnie przykład emanacji delikatnej wręcz dworskiej kobiecości zespolonej z transpozycją ról osobowych, które ewokują niczym nie osłoniętą bezradność wobec świata zewnętrznego, a także wobec nieznannej przyszłości.

Modelowanie refleksji scaleniem modyfikacji relacji zachodzących w „teatrze mowy” z problemem upływu czasu odnajduje odzwierciedlenie również w innych tekstach Pawlikowskiej. Najczęściej zostaje splecione z leitmotywem jej przedwojennej poezji – a mianowicie ze sferą emocjonalną, którą uruchamia lęk przed starością. Poetka podejmując ten temat zwykle nie zwraca uwagi na zagrożenia związane ze zniedołężnieniem ciała, stosunkowo rzadko pojawia się też tragizm śmierci czy dotkliwości psychosomatyczne. Istotna jest natomiast rejestracja zmian postrzeganych zmysłowo, a klasyfikowanych jako trudne do zaakceptowania, bo niszczących młodość, degradujących piękno, np.:

Te dwie zmarszczki przekreśliły cię skrycie
i choć tańczysz z beztroską motyla,
w twojej sukni półniebieskiej, półlila
jesteś już jak wspomnienie, nie jak życie.

Tancerka (Poc)

W zacytowanym wierszu autoprezentacja podmiotowa opiera się na wyeksponowaniu problemu przemijania zrealizowanego poprzez zespolenie plastycznego obrazu z wprowadzeniem „drugiej osoby”. Zasygnalizowana tu perspektywa osobowa naznaczona zostaje wyraźną asymetrią dotyczącą postrzegania zarysowanego doświadczenia. Obiektem opisu staje się adresat wypowiedzi, którym jest, podobnie jak w wierszu omawianym wcześniej, kobieta krucha, bezbronna, ale nie wobec tego, co nastąpi w bliżej nieokreślonej przyszłości, tylko wobec zmian wywołanych następstwem czasu. Zobrazowaniu metamorfozy zachodzącej w jej ciele służy sugestywna metafora – „Te dwie zmarszczki przekreśliły cię skrycie” – realizująca postulat naoczności oraz nie kwestionowanej nieodwracalności zachodzącego procesu. Trop buduje spiętrzenie efektów wizualnych oraz „poprzez znamienne wyliczenie (!) i przesadne wręcz podniesienie ich znaczenia”¹⁴ odsłania ostrość biologicznych przemian. Zmarszczki stają się nie tylko

¹³ Anna Kamińska: *Lęk przed nieskończonością*. W: *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*. Warszawa 2000, s. 59.

¹⁴ Hurnikowa: *Ornament liniowy*. W: *Natura w salonie mody*, dz. cyt., s. 133.

znakiem upływającego czasu, ale deprecjacji kobiecości, odbierają bohaterce prawo do atrakcyjnej egzystencji, decydują o odsunięciu jej od pełni życia, od terażniejszości. Proces ten dodatkowo poetycko rozwija operowanie efektami kolorystycznymi. Zastosowane barwy pozbawione są naturalnej intensywności i zmienności refleksów, nie są gwałtowne, czyste, ale przygłuszone, w których jakby „stopniowo [...] zanikała [...] aktywność”¹⁵. Zachowują jeszcze, co warto podkreślić, swą materialność, ale staje się ona coraz mniej wyraźna i niejednoznaczna, co nasuwa skojarzenia z niszczeniem materii, jej chwilowością, ulotnością. Przytłumienie, blednięcie barw, a także prezentacja bohaterki w ruchu i porównanie jej do motyla buduje na zasadzie ekwiwalencji obraz jej niefrasobliwości wynikającej z niewiedzy, z braku świadomości zachodzących zmian. Kreują one również ten aspekt odczuć „ja” mówiącego, który silnie kontrastuje z okrucieństwem stwierdzenia zawartego w pierwszym wersie utworu czy finalną konstatacją: „jesteś już jak wspomnienie, nie jak życie”. Zmysłowość percepcji oraz wartości emocjonalne obrazowania kolorystycznego z jednej strony w pewnym stopniu łagodzą hiperbolizację zauważonych oznak starzenia, z drugiej zaś sugestywnie je akcentują, bo potwierdzają ich nie abstrakcyjność a konkretność, a także nieodwracalne rozpoczęcie procesu prowadzącego do całkowitego zaniku. Spotęgowanie efektów upływu czasu można również interpretować jako próbę podmiotowego zwerbalizowania uczucia strachu wobec starości identyfikowanej z utratą urody. Zarysowana struktura relacji komunikacyjnych odkrywa prawidłowość przemijania i umożliwia „ja” wypowiedzenie własnych lęków z pozycji ukrycia się za osobą, która w kreacji artystycznej jest realizacją formuły „nie – ja”. Pozwala to zdystansować się wobec siebie, a także wobec niezmiennego prawa czasu i poprzez to oswoić się z jego naturą. Tak szczegółowe przedstawienie zdradza również dysproporcję pomiędzy zaistniałym, zdawać by się mogło błałym, faktem a reakcją podmiotu i, aby to przejawskrawienie doznawania przemijania poddać choćby pozornej obiektywizacji, wprowadzone zostają personalne perspektywy i usytuowania ewokowane relacją „ja” wobec „ty” w wariancie, kiedy:

wartość formy *ty* zastosowanej przez mówiącego do samego siebie wcale nie jest sprowadzalna do wartości *ja*, ale objawia się dopiero wówczas, gdy ujmie

¹⁵ Wasyl Kandynski: *Język form i barw*. W: *O duchowości w sztuce*. Wstęp Max Bill, tłum. Stanisław Fijałkowski. Łódź 1996, s. 96.

się ją jako „ty, które jest ja” wraz z wielorakimi konsekwencjami takiej ekwiwalencji¹⁶.

W tej sytuacji odbiorcze nacechowanie „ty” nie ulega unieważnieniu, ale semantycznemu przeformułowaniu, w którym wzbogaca się o czynnik podmiotowy. Sugeruje współuczestnictwo, a nie identyfikację i jednoznaczne sprowadzenie „ty” do wartości „ja”, co zakłada reinterpretację skomplikowanych okoliczności ich występowania. Transpozycje form osobowych inspirują znaczenia, dynamizują je, przekształcają i pomnażają, co wymaga uważnego śledzenia zmiennych napięć pomiędzy nimi. Zwielokrotnienie znaczeń nacechowane udramatyzowaniem najczęściej podąża ku uniwersalizacji. Pozwala to, co prawda, „ja” zwerbalizować jednostkowe doświadczenie, jednak wysiłek kreacyjny w zdecydowanej mierze podąża ku uchwyceniu rozmaitych perspektyw w nastawieniu mówiącego zarówno do siebie, innych, jak i do przeżywanych doświadczeń. Umożliwia równoczesne zasygnalizowanie dystansu wobec wypowiedzianych treści, ograniczenie ich subiektywnego nacechowania. Prywatność pozostaje pod kontrolą, co wydaje się szczególnie istotne, gdy poruszane są zagadnienia pełniące w przedwojennej twórczości poetyckiej Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej funkcję tematów stałych, wręcz obsesyjnych. Jednym z nich jest sygnalizowanie problemu czasu.

Już w utworach *La précieuse* i *Tancerka* widoczne było wyczulenie na kategorie temporalne, które dynamizowało osobowe usytuowania otwarte na przenośne relacje. Układ komunikacyjny „ty jako ja” najczęściej wskazuje na momentalność sytuacji. Jednak „teraz” w poetyckiej kreacji wzbogacone zostaje o świadomość znanej przeszłości i budzącej obawy przyszłości¹⁷. Otwarcie to nie burzy efektu chwilowości mowy, zwraca uwagę na podmiot wypowiedzi, jednostkowe odczuwanie czasu i przekonanie o determinującym, niosącym destrukcję charakterze, a przy tym mocno akcentuje doświadczanie nietrwałości terażniejszości. Chwila obecna, doznania nią implikowane stanowią inspirację refleksji prywatnej, wyróżniają zaangażowanie emocjonalne, a podporządkowanie go transpozycji ról uwydatnia

¹⁶ Okopień-Sławińska, dz. cyt., s. 76.

¹⁷ Możliwość ujęcia „teraz” bezpośrednio związanego ze świadomością tego, co minione i tego, co ma nadejść przypomina rozważania Husserla o istocie terażniejszości. Według filozofa „teraz” posiada swoją wewnętrzną skomplikowaną strukturę i poddaje się percepcyjnemu poznaniu dzięki koncentracji na retencji (rozumianej jako zatrzymanie, zwrócenie ku przeszłości) i protencji (czyli bezpośrednie uchwycenie przyszłości po odpływaniu przeszłości). Hanna Buczyńska-Garewicz: *Zagadka czasu*. W: *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*. Kraków 2003, s. 29-33.

walor ponadosobisty. Ta dialektyka intymności i dążenia do obiektywizacji konstruuje napięcie również w innym podstawowym wariacie wśród układów personalnych, modeluje charakter prezentacji „ona / ono jako ja”.

Konsekwencją przyswojenia przez „ja” formy „ona / ono” jest w porównaniu z relacją „ty jako ja” zdecydowane osłabienie czynnika podmiotowego. Autoprezentacja „ja”, która wyłania się z relacji trzecioosobowej, ulega uprzedmiotawiającej inercji o zróżnicowanym zintensyfikowaniu. Określa ją wprowadzenie cudzego, obcego punktu widzenia i by, podmiotowość mimo wszystko rozpoznać, potrzebne są „dość silne sygnały zewnętrzne, sytuacyjne lub wewnątrztekstowe”¹⁸. Jednym ze sposobów najpełniej realizującym wskazanie personalnej identyczności pomiędzy „ja” a „ona / ono” jest takie operowanie zaimkami w utworze, że pierwsza forma osobowa jawnie przedzierzga się w trzecią w obrębie tej samej sytuacji lirycznej. Zabiegi tego typu osobowej przemiany bez trudu można rozpoznać w utworze zatytułowanym *Ja*, będącym wyznaniem o dojmującym uczuciu samotności oraz o nieodwracalności przemijania:

Było raz dziecko zabawne i tłuste. Umarło. Nie ma go nigdzie.
Biegało po domu, krzyczało. Są jeszcze jego fotografie w salonie.
Aż śmiać się i istnieć przestało, i nikt się nie zdziwił tej krzywdzie,
choć było tak kochane i rozpieszczone.

Gdy z domu powoli znikало, obyło się jakoś bez płaczu i pisku.
Zabawki, sukienki, niepotrzebne pamiątki zalegają poddasze.
Mama nieraz i do późnej nocy czuwała nad jego kołyską,
a jednak dzisiaj, gdy je wspomina – nie płacze.

Nazywało się tak jak ja, więc wszyscy myślą, że ja to ono,
i nie usypali mu gróbka choćby takiego jak kopiec kreta.
Toteż płacze nocami w kominie, że je zapomniano, zgubiono,
że miejsce jego zajęła jakaś niedobra kobieta...

Ja (Rm)

Uruchomiony w tekście proces obiektywizacji przeprowadzony zostaje na kilku płaszczyznach. Pierwszym sygnałem jest już początek utworu nasuwający skojarzenie ze stosowanym w bajce toposem wstępu¹⁹. Wprowadza

¹⁸ Okopień-Sławińska, dz. cyt., s. 83.

¹⁹ Małgorzata Łukaszuk-Piekara: *W mocy konwencji. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*. W: „Wizje splątane z historiami.” *Autobiografia liryczna poety*. Lublin 2000, s. 308. Autorka proponuje interpretację utworu *Ja* jako „z jednej strony [...] figurę autobiograficzną i swoiste solilokwium, podporządkowane upływowi czasu, z drugiej – [...] próbę uporządkowania ról, jakie realizujemy niezależnie od wszelkich naszych marzeń i złudzeń.” Tamże.

on również motyw wspomnienia skupiający uwagę na dzieciństwie, które według Gastona Bachelarda – fenomenologa marzenia – ma kluczowe znaczenie w poetyckim odnawianiu sensów. Dzieciństwo z punktu widzenia dorosłego człowieka znajduje się poza granicą teraźniejszości, ale „marzenie ku niemu” pozwala dość swobodnie dysponować przeszłością. Sprawia, że czas nie poddaje się unieważnieniu, że komponuje wyobrażenie jednostki o jej obecnej sytuacji. „Marzący” kolekcjonuje minione chwile, bo sprzyjają one odkrywaniu siebie, głębszej afirmacji przeżywanego istnienia poprzez zrozumienie jego ciągłości, a przywoływane, zawsze gotowe do uobecnienia, obrazy dzieciństwa pozostają w zgodzie z wewnętrznymi losami:

W marzeniach ku dzieciństwu, w wierszach, jakie wszyscy chcielibyśmy napisać, aby ożywić swoje pierwsze marzenia, aby przywrócić sobie wszechświaty szczęścia, dziecko ukazuje się, całkiem w stylu psychologii głębi, jak istny archetyp zwyczajnego szczęścia. Jest ono w nas z pewnością obrazem, centrum obrazu, który ściąga ku sobie obrazy szczęścia i odpycha doświadczenia nieszczęścia²⁰.

Powyższe spostrzeżenia związane są bezpośrednio z „unieruchomieniem” bohatera – dziecka i towarzyszących mu okoliczności jakby w stop – klatce, w ściśle określonej sytuacji, z odnalezieniem „fragmentów w czasie przeszłym nieokreślonym”²¹, z przywoływaniem tego, co już utrwalone. Wskazują również na przywiązanie do konkretnych, nasyconych wartościami i emocjami obrazów, które poddając się pamięciowej rekonstrukcji, promieniują na jednostkowe wyobrażenie szeregu zdarzeń z przeszłości i odnajdywanie ich w teraźniejszości. W zacytowanym liryku Pawlikowskiej charakter czasu minionego poddany zostaje wyobraźniowemu przetworzeniu, w którym obraz dziecka oddala się zdecydowanie od konkretyzacji uczucia szczęścia, a eksponowanie trzeciej a nie pierwszej „osoby marzenia”, zgodnie z zasadą wyznaczoną przez wprowadzenie „teatru mowy”, oddala subiektywizm zaangażowanego wspomnienia. Przywoływane dzieciństwo już na wstępie zostaje wytrącone z tradycyjnego kręgu skojarzeń. Stwierdzenie, iż dziecko „Umarło. Nie ma go nigdzie”, nie ewokuje bez troski i poczucia bezpieczeństwa, lecz konstruuje dramatyzm przedstawienia czytelnie uobecniony w dwóch pierwszych strofach. Zawarta

²⁰ Gaston Bachelard: *Marzenie ku dzieciństwu*. W: tegoż: *Poetyka marzenia*. Tłum., oprac., posłowie Leszek Brogowski. Gdańsk 1998, s. 143.

²¹ Tamże, s. 158.

w nich kreacja, w zdecydowanej mierze oparta na wyliczeniu, akcentuje „ubywanie” obecności dziecka z przestrzeni intymnej – domu, z pamięci najbliższych, a materialne pamiątki, „zabawki, sukienki” zyskują status „niepotrzebnych”. Zwykle pozwalają ocalić od zapomnienia czyjaś była egzystencję, są znaczącym zatrzymaniem czasu, znakiem wiernej i długiej pamięci, tu natomiast zastanawia brak dbałości o nie. Ulegają stopniowej degradacji, „zbyteczne i zawstydzające rekwizyty przeszłości [...] są powodem poczucia krzywdy, przyczyną pytania »za co?«”²². Postępujące zaniechanie nie jest jednak spowodowane realną śmiercią dziecka, lecz jego dojrzeniem pojmowanym jako odchodzące w niepamięć dzieciństwo. Obraz ten poetycko wspomaga użycie formy gramatycznej „ono” zamiast „ja” wprost zakomunikowane w trzeciej strofie – „Nazywa się tak jak ja. Więc wszyscy myślą, że ja to ono”. Zastąpienie to umożliwia zderzenie ujęcia podmiotowego z przedmiotowym, bezpośrednio sygnalizujące wzrastającą różnicę pomiędzy „ja” minionym a „ja” obecnym. Ponadto układ osobowy, w którym „ono” jest odniesione do siebie, wskazuje na inną jakość i skalę transpozycji ról niż wcześniej omawiana relacja „ty jako ja”. Forma trzecioosobowa jest jednoznacznie bardziej neutralna, otwiera na zewnętrzną perspektywę oglądu, co w konsekwencji przynosi oddalenie, nieufność „ja” mówiącego wobec „ono”, czyli siebie zapamiętanego z dawnych czasów. Unikatowość jednostkowego dzieciństwa nie prowadzi więc ku „marzeniu wypoczynkowemu”²³, zapewniającemu podmiotowi wytchnienie i poczucie spełnienia. W utworze Pawlikowskiej wspomnienie z dzieciństwa jest obrazem wspomagającym narrację, w której „ja” opowiada o wewnętrznym rozbiciu, braku jedności motywującym realne uczucie samotności. Nacechowany dramatycznie efekt dialektycznego napięcia pozwala na wypowiedzenie i obiektywizację nawet najbardziej osobistych doświadczeń oraz na wpisanie siebie w ponadjednostkowe prawo przemijania.

Dążenia te istotnie określają ukonstytuowaną w międzywojennej twórczości autorki *Różowej magii* kategorię podmiotowości. Jej projekcja konkretyzuje rozmaite realizacje podporządkowane jednak stale obecnemu uogólnionemu założeniu, iż ekspresja nie powinna jednoznacznie ekspozycjonować intymności „ja”. Poetycka kreacja, jak zauważa Baranowska²⁴, jest nakierowana na ustalanie nowych zasad świata przedstawionego, w którym „ja” funkcjonuje, ale przede wszystkim podąża ku ukształtowaniu

²² Łukaszuk-Piekara, dz. cyt., s. 310.

²³ Bachelard, dz. cyt., s. 148.

²⁴ Baranowska, dz. cyt.

podmiotowości przy równoczesnym ograniczaniu jej subiektywności²⁵. Jednym z ważniejszych zabiegów konstruujących ten aspekt „ja” jest uruchomienie „teatru mowy”, przestrzeni wyznaczonej transpozycją form osobowych (w szczególności „ty” i „ona / ono”) i powstającymi tu relacyjnymi przekształceniami. Definiowanie podmiotu w drugiej czy trzeciej osobie odbywa się w samotności, a inne niż „ja” figury nie są jego zaprzeczeniem, lecz tworzone są na pewne podobieństwo, wymaga tego bowiem założenie dotyczące nie osłabienia pozycji podmiotu, jego rozproszenia czy pominięcia, ale pełniejszego wyrażenia. To wzmocnienie podmiotowości odbywa się dzięki zastosowaniu zabiegu, który można określić mianem „wprowadzenia „ja” w ruch”. Ponadto powoływanie „nie - ja” na podobieństwo „ja” pozwala uniknąć niebezpieczeństwa ewokowanego depersonalizacją i bezpieczniej, pewniej zobiektywizować stany wewnętrzne. Operowanie wielością ról „ja” powołujących napięcia i przynoszących semantyczne modyfikacje, każe więc zaklasyfikować „teatralizację mowy” nie jako jeszcze jeden efektowny ornament poezji „uduchowionej *precieus’y*”²⁶, lecz „metaforę gramatyczną” potęgującą i uzewnętrzniającą podmiotowość „ja”.

²⁵ Jadwiga Zacharska: *Pawlikowska a modernizm*. W: *O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*. Białystok 2000, s. 190.

²⁶ Ortwin, dz. cyt.