

Małgorzata Smolińska

Poezja ogrodów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej

Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica 6, 251-273

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata Smolińska

POEZJA OGRODÓW
MARII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ

Nie ulega wątpliwości, że Maria Pawlikowska-Jasnorzewska przez całe życie pisała o ogrodach – począwszy od pierwszych panięńskich, egzaltowanych wierszy aż po okupacyjne, przesycone cierpieniem i tęsknotą za ojczyzną i bliskimi. Są w jej spuściznie literackiej obrazy ogrodów miłości i rozkoszy oraz niemal młodopolskie ogrody magiczne przepelnione fantastyką. Pod piórem poetki rodzą się rajskie ogrody wygnanych, a w nich zadziwiająca ze wszech miar postać Stwórcy, jak również ogrody mistyczne, gdzie autorka sięga do filozofii Wschodu, spirytyzmu i teorii palingogenezy, czyli powtórnego rodzenia się do istnienia (np. w *Szkicowniku poetyckim*). Niekiedy wystarcza ornament egzotyczny w nazewnictwie do stworzenia uroczych ogrodów Japonii, Chin czy Indii. Warto wspomnieć ponadto o tanecznych ogrodach w tomie *Dancing*, morskich ogrodach *Akwatyków* i wojennych ogrodach widzianych przerażonymi oczyma emigrantki, przy których odległe, niedoścignione, utracone na zawsze zdają się kwietne miejsca Krakowa: ukochany ogródek przy Kossakówce, Planty, Błonia i Ogród Botaniczny.

Celem tej pracy będzie przesłedzenie różnorodności wyobrażeń poetyckich Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej związanych z motywem ogrodu na przykładzie kilku utworów właściwych odmiennym etapom jej twórczości. Będzie to próba odnalezienia, w przywoływanym świecie roślin ogrodowych oraz w ukazywanej zmienności przestrzeni, wrażliwości lirycznej pisarki, a także możliwość odkrycia upodobań malarskich, filozoficzno-religijnych oraz typowo kobiecych. Podstawą dla moich badań będą książki E. Hurnikowej¹ i J. M. Rymkiewicza². Z pewnością wnikliwego czytelnika utworów

¹ E. Hurnikowa, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, Katowice 1999; eadem, *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995.

² J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968.

Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej uderzy fakt, że frazeologia kwietna pojawia się nawet tam, gdzie głównym tematem wcale nie jest ogród, ale te wiersze pozostawię poza sferą rozważań.

Miłosne czary przyrody ogrodowej, bogatą gamę uczuć towarzyszącą spotkaniu przed brzaskiem dnia oraz oryginalne, choć niepokojące wyobrażenie o świecie i jego Stwórcy oddaje utwór *Słowik i świt* (pochodzący z tomu *Różowa magia*).

Występujące na początku pierwszej zwrotki i powtórzone paralelnie w drugiej zdanie: „Gdy przed świtem słowik śpiewa” służy podkreśleniu atmosfery nocy, podobnie jak personifikacja „drzewa w cieniach słuchają”. Poetka pisze: „w cieniach” zamiast „w ciszy”, wprowadzając klimat spokoju i tajemnicy. Odwołanie do frazeologii potocznej w wersie: „Pod rękę po ogrodzie chodzi Pan Bóg z Mają” istnieje dla ukazania zażyłości między Bogiem a hinduską boginią, Mają – przedstawionymi jako zakochani. W pejzażu lirycznym ogrodu srebro jest potraktowane nie tylko jako barwa, synonim poświaty księżycowej, lecz także jako instrument, co obrazuje synestezja „srebro brzmi”. Natomiast metafora „srebro z liści spływa”, pokazująca igranie światła na liściach drzew albo sączenie się z nich lśniącej rosy, poprzedza muzyczne skojarzenie – „drzewa się kołyszą”, szumią jakby tańczyły lub grały, tworzą swoistą melodię ciszy, która płynie z liści. Słuchaczami są drzewa, kwiaty i nieba, co uwydatniają powtórzenie, epifora i paralelizm składniowy w czwartym wersie: „kwiaty siwe słuchają, nieba siwe słuchają”. Jest to zarazem podkreślenie doniosłości chwili, kiedy rozumna i wrażliwa przyroda trwa w oczekiwaniu. Taka atmosfera wyciszenia i zaśluchania trwa od wieków – kwiaty są zestarzałe, „siwe”. Można by zapytać jeszcze, dlaczego w liczbie mnogiej wystąpił wyraz „nieba”. Zapewne chodzi tu o nieba różnych religii, a więc ponadreligijność ogrodowego misterium miłości.

Druga zwrotka niesie wzmocnienie emocji, stanowi obraz towarzyszących przechadzce po ogrodzie pieśzcot, w których całowana Maja jest „drżąca jak gasnąca latarnia”, a użyty epitet „gasnąca” oznacza słabość, utratę tchu. Dla utrwalenia przekonania, że wszystko dzieje się w wonnym ogrodzie, poetka mówi metaforą-synestezją: „pocałowanie Boga pachnie wieczną ciszą”. Jednakże sformułowanie „wieczna cisza” nie budzi pozytywnych wrażeń, ale raczej nasuwa skojarzenia z martwością, zastojem i otchłaniem śmierci. Do takiego odczytania upoważnia kolejny wers, będący porównaniem: „usta jego są jak brama otwarta i czarna...”. Usta Boga to czeluść niegościnna, a jego pocałowania mogą budzić jedynie lęk. Widoczna w tym wierszu desakralizacja, brak oznak szacunku, przejawia się w zapisie graficznym – małą literą zaimka „jego”, choć odnosi się do Boga.

Elementy poetyki w trzeciej strofie przypominają mityczną narrację, służą wprowadzeniu aury baśniowości.

Maja z rąk mu się wymyka, w śpiew słowika się przemienia,
Bóg jej szuka po ogrodzie i mdleje z pragnienia³.

Te słowa są przywołaniem (reminiscencją) mitu o Apollinie i Dafne uciekającej przed zakochanym do szaleństwa bogiem, przemienionej potem w drzewo laurowe za sprawą Matki Ziemi⁴. I co zaskakujące: Bóg jest przedstawiony tak, jak bogowie w mitologii starożytnych Greków, podobnie zaborczy i niezaspokojony jak Apollo. Czyżby i On drwił niegdyś z siły miłości i jej władzy nad wszystkim, sztydził z możliwości Erosa, wyśmiewał jego zdolności? Dlatego, być może, spotkała Go kara – miłość, która i Jego ogarnęła, i nad którą nie potrafił zapanować. Maja, nie wiadomo za czyją przyczyną, przemienia się w śpiew słowika, spłoszona ucieka wraz ze świtem, „gaśnie”. Świat, w który wciela się Maja, jest wypełniony dźwiękami, ożywiony – kontrastujący z wcześniejszymi obrazami ciszy. Jaka siła powoduje tę przemianę? Czy siła natury – podobnie jak w micie – siła Matki Ziemi?

Gdyby zatrzymać się na wyjaśnieniu, że wiersz, przedstawiający sytuację w ogrodzie, jest poetyckim obrazem budzącego się dnia, można by sens utworu zbytnio uprościć, chociaż prawdziwe jest stwierdzenie, że w *Słowiku i świcie* został pokazany moment przesilenia nocy i dnia. Ów przełom uwidaczniają dwa ciągi tematów. Pierwszy tworzą słowa: cienie – srebro – siwość – cisza oraz brama, budujące obraz przejścia przez ciemność do jasności. Na drugi składają się pojęcia: życie – złoto – śpiew słowika oraz pierścien, konstruujące obraz wstającego ranka. Poetka łamie tradycję ukazywania czasu miłosnych spotkań, którym zazwyczaj był poranek, kiedy „najpiękniej śpiewały ptaki i najpiękniej pachniały kwiaty”⁵.

Koniec wiersza odpowiada na pytanie: dlaczego ów romansujący bóg jest tak nienasycony – w miłości jest życie, dynamizm, rozkosz i słodycz: „Bo pocałowania Mai słodkim życiem dyszą”. Ta animizacja i epitet kontrastują z poprzednim obrazem posępnej czeluści i ciszy. Natomiast ostatni wers trzeciej zwrotki: „a jej usta są jak środek złotego pierścienia” stanowi bardzo wyraźny kontrast wobec ostatniego wersu poprzedniej strofy: „usta jego są jak brama otwarta i czarna”.

Symbolika pierścienia, bramy i ust daje możliwość dalszej interpretacji utworu. Pierścien – symbol ciągłości, nieskończoności i wieczności, a także tajemnicy⁶, wewnątrz nie ma kruszcu, „środek pierścienia” stanowi pustka. Maja to przeciwieństwo, według mitologii indyjskiej, bogini ułudy, a w filozofii – złudny świat zmysłów, ukrywający rzeczywistość⁷. Usta obrazują nie tylko

³ Jeśli nie podano inaczej, cytaty pochodzą ze zbioru: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998.

⁴ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 263–264.

⁵ J. M. Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 37.

⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 313.

⁷ S. Blackburn, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, Warszawa 1998, s. 224.

miłość między kochankami, ale też duszę, źródło życia i myśli oraz bramę⁸. Złota brama ust Mai wiedzie do doskonałości, nieśmiertelności, do wszystkiego, co ważne i wartościowe również w sferze ducha. Jakże inna to brama od ziejącej otchłanią stracenia bramy – ust Boga i jakże inną przestrzeń otwiera, przestrzeń idealną, boską, reprezentującą splendor rajskiej światłości ukryty w symbolice złota. Maja to świat zmysłów, a zatem zmysły ożywiają świat, czynią go ciekawszym.

Bóg nie zadbał o to, aby jego świat był zmysłowy. Dopiero Maja czyni go takim. W wyobrażeniu poetki Bóg też jest podległy zmysłom. Do pełni istnienia – według Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – Bogu potrzeba partnerki. Wartościowym komentarzem do powyższej teorii będą słowa samej pisarki zanotowane w *Szkiecowniku poetyckim* z 1939 r.:

Nie wszystko, co przed nami zostało stworzone na tym świecie, nosi cechę męskiej ręki. Jakaś bogini współtwórcza, wtrącała się też najwidoczniej do niejednego dzieła przyrody.

Zamiłowanie do błyskotek, niespożyty zmysł zdobniczy „des ewig weiblichen”, objawia się gdzie okiem sięgnąć – na wszystkich szczeblach stworzenia.

On, inżynier i wynalazca, zajęty udoskonalaniem swoich żywych maszyn, cierpieć musiał nieustanne mieszanie się żeńskiego pierwiastka do jego męskich zamysłów.

– Jakiej barwy będzie to? A to? A tamto? A może by zapachu dodać?

– Po co?

– Żeby było pięknie!

Przedstawiała mu kuszące próby barw: tęczę. Rozcierała na dłoni wonne olejki: przyszłego piżma, fiołków, opoponaxu, siana i wanilii⁹.

Bóg i Maja – kochankowie przechadzający się po ogrodzie – nie mogą być jednak zawsze razem, z wyjątkiem nocy czy przedświt. Wtedy pieśń miłości śpiewa im słowik. Jak wiadomo, słowiki najbardziej śpiewają wieczorami i w nocy¹⁰.

Tytuł wiersza podpowiada sposób odczytania całości jako przypowieści o czarownym, upajającym uroku natury, jej zniewalającej mocy i o tym, że przyroda nastroja każdego do nieoczekiwanych zachowań, nie jest nikomu podległa. Na owo zespolenie przeżyć miłosnych ze sferą natury w odpowiedniej scenerii lirycznej jako cechę wczesnej twórczości Marii Pawlikowskiej zwróciła już uwagę E. Hurnikowa, zauważając podobieństwo z wierszami Anny de Noailles¹¹. Poetka, kształtując poetycki obraz świtu w ogrodzie, poprzez wnikliwą obserwację przyrody, snuje opowieść o miłości – o tym, co wieczne i niezmienne, choć wyrastające jakby ze zmienności

⁸ W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 441.

⁹ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Szkiecownik poetycki*, [w:] eadem, *Wybór poezji*, s. 211.

¹⁰ M. Szokalski, J. Wojtatowicz, *Ptaki w ogrodzie*, Warszawa 1989, s. 58.

¹¹ E. Hurnikowa, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, s. 271–272.

– cykliczności pór doby. Sedno prawdy o świecie to jego ukryta i ostateczna tajemnica, fascynująca i niepokojąca zarazem, gdyż jej poznanie wiąże się ze swoistym przyznaniem się do własnej natury. Bóg Pawlikowskiej, aby odkryć ową prawdę – „środek pierścienia”, musi zerwać ze światem pozorów, którymi się otoczył i zaakceptować własną zmysłowość. Pomiędzy jednym – doświadczalnym – a drugim – wiecznym – wymiarem rzeczywistości istnieje napięcie.

Religia hinduistyczna często łączy w sobie sprzeczne motywy, podkreśla dualizm materii i ducha. W tym systemie wierzeń na uwagę zasługują poglądy o pierwotnej jedności świata i przekonanie, że kolejne fazy istnienia kończą się ostatecznym zniszczeniem i chaosem, zamykającym cały cykl i jednocześnie umożliwiającym rozpoczęcie nowego. Występuje para pojęć: *rta* i *maja*, z których pierwsze oznacza wszelki ład kosmiczny i moralny, wyższą organizację świata. W indyjskim sposobie myślenia znaczenie tego pierwotnego i powszechnego porządku wiąże się ściśle z pojęciem zepsucia, narastającego bezładu, wreszcie kosmicznej iluzji i nicości – *maja*. *Maja* nie jest jedynie kresem porządku, ale odgrywa również pozytywną rolę, pozwalając rozwijać się i następować po sobie kolejnym etapom. To, co jest, musi się zmieniać, powinno być więc nieustannie niszczone i usuwane, by mogło się pojawić to, co ma być¹².

Wykorzystując powyższe rozważania, nie będę w błędzie, jeśli stwierdzę, że utwór *Słowik i świt* mówi o splocie uczuć i rozsądku w naturze, o spleceniu logicznym, harmonijnym, nie bezładnym, o przeplataniu się odwiecznym elementów zmysłowości i ascezy, współistnieniu obu porządków, o nierozzerwalności nocy i dnia, dzięki której można mówić o pięknie nierozdzielonego świata. Nie ma świtu bez nocy, nie byłby zachwycający śpiew słowika, gdyby nie zaistniała cisza i mrok. *Maja* w wierszu Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej musi przemienić się, musi zniszczyć świat nocnych uniesień miłosnych, aby pojawił się dzień. Czas i zmienność życia, i ogrodu, jest wobec tego, z jednej strony obszarem śmierci, ale z drugiej – także miejscem narodzin. Moglibyśmy powiedzieć, posługując się już nieco bliższymi poetce sposobami myślenia, że to właśnie ów nieustanny spłot tworzy uporządkowaną zmienność. Oddaje to mistrzostwo w budowie wiersza, pokazującego dzieje świata i człowieka jako ruchome odbicie wieczności.

Elżbieta Hurnikowa wyraża przekonanie, że hinduski system religijno-filozoficzny jest zasadniczą inspiracją dla poetki, odznaczającej się niewątpliwą erudycją przyrodniczą¹³. Gdyby jednak nie wnikać zbyt głęboko w warstwę filozoficzną wiersza *Słowik i świt*, odczytać go bez sięgania do kultury Wschodu, jestem zdania, że całość tekstu świadczy raczej o wyjątkowej

¹² T. Węćławski, *Wspólny świat religii*, Kraków 1995, s. 162–163.

¹³ E. Hurnikowa, *Natura w salonie mody...*, s. 15.

wrażliwości poetki niż o intelektualnym, świadomym sięganiu do hinduizmu. Jawi się jako świadectwo ulegania powszechnej modzie panującej w początkach wieku. Można pokusić się jeszcze o refleksję nad zagadnieniem: czy Maria Pawlikowska-Jasnorzewska była religijna? Niewiele w *Słowiku i świecie* wskazuje na to, że wiara chrześcijańska odgrywała w tamtym czasie większą rolę w jej życiu. W związku z innym wprawdzie wierszem Hurnikowa wypowiedziała przydatną i tu opinię: „nie ma w tej poezji żadnych świętości – poza religią miłości”¹⁴. Wiersze Pawlikowskiej mówią o Bogu, ale z niepokojącą poufałością ukazują jakiegoś dziwnego, nieznanego boga, niekiedy namiętnego i ognistego, troszczącego się głównie o sprawy *l'amour*.

Fascynacja motywem ogrodu wiąże się niejednokrotnie z tematyką solarną: sięganiem do idei światła, słońca i nieba. Zainteresowanie tymi motywami daje się zauważyć w innych jeszcze utworach z tomu *Różowa magia*, którego tytuł łączy się ze sposobem widzenia bądź przekształcania świata za sprawą sił optymizmu i witalizmu podtrzymywanych przez miłość. Takie odczytanie wydaje się zasadne ze względu na istnienie związku frazeologicznego „patrzeć przez różowe okulary”, oznaczającego pogodnie i beztrudnie spojrzenie na rzeczywistość. Ponadto Maria Pawlikowska pozostaje zgodna z duchem „jasnego solaryzmu młodopolskiego” w uwielbieniu słońca jako symbolu życia i mocy, jego odrodziczej siły oraz jako archetypu rajy – krainy szczęśliwych, do której droga wiedzie przez śmierć¹⁵.

Miejski ogród w wierszu *Dwa słońca* staje się oazą dla ukrytych w nim zakochanych. Poetka ukazuje niefrasobliwość kochanków w kontraście do apokaliptycznych zjawisk, wywołujących zamęt w całej przyrodzie. Utwór przynosi opisy zachowań oraz sytuacji związanych z przestrachem i przerażeniem. Odtwarza atmosferę stopniowo narastającego zadziwienia, zaskoczenia katastrofą rozgrywającą się na ziemi.

Tematem jest dzień apokalipsy rozpoczęty tragicznie śmiercią koguta – zwiastuna dnia. Na uwagę zasługuje mistrzowskie przesycenie obrazu dźwiękami w opisie lęku ludzi wywołanego obserwacjami nieba. Występuje np. oryginalna metafora, będąca planetarnym ujęciem całego globu i zarazem plastycznym porównaniem:

Ziemia stanęła w kolcach krzyku
skulona cała na kształt potwornego jeża.

Przytłaczający nastrój i niemal eschatologiczny wymiar tych chwil ostatnich podkreślają słowa: „na ziemi ponure procesje śpiewały”. Obraz człowieka

¹⁴ E. Hurnikowa, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, s. 106.

¹⁵ J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 263–265.

jako jednego z elementów przyrody sprzyja wzmocnieniu grozy opisywanej sytuacji, pokazaniu rozpacz i przejmującego bólu stworzenia:

Matki [...]

zawyły z wichrem, mrozem i lasem do wtóru.

Powszechnemu załęknienu towarzyszą pełne bezsilności i bezradności próby podjęcia obrony przed nieznanym, usiłowania ratunku. Z przesycającymi przestwór przerażającymi dźwiękami kontrastuje uwydatniona dopiero w zakończeniu wiersza cisza ogrodu i szeptu zakochanych.

W wierszu zauważalne jest narastanie emocji. Dopiero druga strofa ujawnia powód obezwładniającego lęku – pojawienie się na niebie dwóch słońc, które „zółcią strachu przestwór załały”. Ich zachowanie – pełna swawoli i radości zabawa – daleko odbiega od tego, co dzieje się na Ziemi. Współistnienie słońc, ten figiel natury wyraża personifikacja: „goniły się po niebie w wyścigu wesołym”.

Następnie trzecia strofa pokazuje przemianę dawnego świata pod wpływem owego zadziwiającego faktu. Nawet łyż matek są „już od blasku złote”. Poetka nadaje słońcom cechy istot żywych. Zachowują się one jak dwa swawolne konie, zanurzające się w wodzie:

a słońca z grzywami do ziemi
błyskały w modrym odmieście lazurów.

Dowody na bezradność mieszkańców ziemi przynosi kolejna strofa. Nie ma widocznej przyczyny sprawczej całego zamętu. Ludzkie groźby są wyrazem bezsilności, bo napotykają próżnię w niebie – niemal Leśmianowską. Nie ma ani słowa o Bogu i tylko aluzja do Apokalipsy w opisie umarłych, ożywionych na powrót, sugeruje boską moc przekształcającą strukturę świata. Lecz umarli są „jak ślepe krety wśród trawy zielonej”, równie niedoinformowani i bardziej niewrażliwi od żywych.

Różna wobec poprzednich, ostatnia strofa wiersza, pokazuje odmienne zachowanie dwojga ludzi w wirze dziejącej się apokalipsy. „Wyludnione, miejskie, pachnące ogrody” są najbardziej dogodnym, idealnym miejscem na spotkanie zakochanych „szaleńców”, jak ich nazywa Pawlikowska-Jasnorzewska, poetka, która „w ogrodzie czuje się zadomowiona”¹⁶. Nic sobie nie robią z grozy sytuacji, wręcz korzystają umiejętnie z nadarzającej się okazji do *rendez-vous*, napawają się swoją bliskością, szepczą zaślepieni miłością. Symptomy występujące w przyrodzie odbierają wyłącznie pozytywnie. Pogoda jest dla nich „cudowna”, bo są szczęśliwi. Toteż nawet wystąpienie niecodziennego widowiska na firmamencie w postaci dwóch słońc odbierają

¹⁶ E. Hurnikowa, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, s. 46.

jako symbol dla siebie, przejaw harmonii i uporządkowania świata, jako realizację przekonania, że cokolwiek istnieje, musi posiadać swój odpowiednik, uzupełnienie – także słońce. Kochankowie nie zdają sobie sprawy z niczego prócz własnej zmysłowości. Ona uzbraja ich w spokój, daje dystans wobec zewnętrznej rzeczywistości. Owo poczucie komfortu wypływa przede wszystkim z magii „pachnących ogrodów”, które działają na zmysły.

Tytuł kolejnego wiersza splatającego motyw ogrodu i słońca – *Heliotrop* wymaga sięgnięcia do botaniki. *Heliotrop (heliotropium)* to roślina z rodziny szorstkolistnych. Tu zaś mowa będzie o odmianie *heliotropium peruvianum*, hodowanej w ogrodach, posiadającej fioletowe kwiaty i waniliowy zapach. Nazwa kwiatu pochodzi od greckiego słowa oznaczającego „obracający się za słońcem”, stąd jej polski odpowiednik – słonecznica¹⁷.

W pierwodruku książkowym¹⁸ wiersz ten nosił tytuł dłuższy o słowa występujące na początku: *Heliotrop i to, co się nie da powiedzieć*. Tematem jest właśnie owo „coś” – niedoprecyzowane, niedopowiedziane przez poetkę zjawisko bądź uczucie, które zostało ożywione (upersonifikowane). Pierwsze wersy utworu wprowadzają czytelnika w obraz przypominający dzieło Józefa Mehoffera *Dziwny ogród*. Upostaciowane i żywe „coś” przypomina trzepoczące się, trudnego do schwytania ptaka. Jego zachowanie jest nagle, a działanie ulotne i chwilowe. Zostało powołane do życia, więc istnieje, mimo że nikt nie nadał „temu” racji bytu przez wypowiedzenie. Jak uskrzydłona „psyche” wyrывa się swemu twórcy, miota się i nie daje ujarzmić, lecz żyje własnym, niezależnym życiem. Akt kreacyjny nie dokonuje się poprzez słowa. Okazuje się, że werbalizacja uczuć i myśli nie zawsze jest koniecznością. One istnieją niezależnie od wyartykułowanych słów. Wystarczy, że zostały pomyślane, a jeśli nawet są niedopowiedziane, już zaistniały jako pewna idea czy zamysł. Ponadto niczemu nie podlegają, nie ich nie trzyma na uwięzi; uczucia wyrывają się, wymykają spod kontroli rozumu-logosu.

Heliotrop stojący na drodze niespokojnego „czegoś” jest synonimem stabilności i siły, powagi oraz dostojeństwa. Personifikacja „zadumany w grzędzie” ma na celu podkreślenie refleksyjnej natury rośliny, jej spokojnego sposobu reagowania, ale też wskazanie na jakieś ograniczenia, które oznacza grzęda. *Heliotrop* jest dowodem, że siła płynie ze słońca – a ten wniosek nawiązuje do starożytnego przekonania o opiece nad światem bóstw solarnych. Czyżby *heliotrop* był symbolem ulubieńca muz, człowieka natchnionego, jest przecież nasycony słońcem, rozjaśniony? Jednocześnie jako wonny kwiat – uosabia piękno i artystyzm. A może to symbol przyrody, z której można czerpać natchnienie? „Pokropiony jak wstążki liliowe wonią słońca i wonią

¹⁷ Przypis w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, s. 52–53.

¹⁸ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Różowa magia. Poezje*, Lwów 1924.

wanilii” kwiat jest zanurzony w rzeczywistość i wysoką, i przyziemną. Wstążka i wanilia są właściwe życiu codziennemu, ale dodają mu uroku i smaku. W poezji młodopolskiej zapach heliotropu mógł symbolizować marzenia o kochanku, chociaż żaden z egzotycznych kwiatów nie stał się wyłącznym reprezentantem przeżyć erotycznych, jak zauważa I. Sikora¹⁹.

„Coś”, będące przedmiotem uwagi obserwatora, czerpie siły witalne z heliotropu, nasycia się jego blaskiem i wonią, chociaż tej energii nie daje mu bezpośrednio prawdziwe słońce. Znużone i zmęczone, zdobywa się jednak na finezję i kokieterię („w trawach jeszcze się lśni i przechyla”). Działa niepostrzeżenie, cicho, znika tak szybko jak się pojawiło, niczym błysk, uderzenie pioruna – poetka mówi: „w ziemię zsunęło się cicho”. Niezręczne i zbyt szybkie, powoduje zamieszanie – „zaplątało się w kwiat słończony ciasno”. Wywołuje niechcący tragedię – śmierć motyla, niezamierzoną i niezawinioną – motyl był tylko przechodniem na drodze. A może w słowie „niechcący” mieści się jakaś głęboka ironia, będąca wyrazem działania praw bezlitosnej natury, nieujarzmionej „psyche”. Motyl umiera, dotknięty, a właściwie muśnięty przez „coś”. Pięknie jest pokazana nagłość jego śmierci: „zadźrzał i skrzydła chciał złożyć do modlitwy nad siły, i zgasał!”. Czyżby upostaciowane „coś” zabójczą energię wzięło od heliotropu?

Migawkowość opisywanego zjawiska, a także próba uchwycenia go w locie, wrażenie ulotności opisywanej chwili nasuwa skojarzenia przedstawionego obrazu z młodopolską impresjonistyczną techniką malarską. Na uwagę zasługują barwy występujące w epitetach, wyszukanych niekiedy z niezwykłym smakiem (np. „srebrzysta chwila”) i metaforach, jak ta: „heliotrop [...] pokropiony jak wstążki liliowe wonią słońca [...]” – która jest zarazem przenośnią i porównaniem. Srebrny i liliowy są kolorami malarzy secesyjnych²⁰. Widać również rozświecenie, grę światła. Ponadto kilkakrotnie występuje powtórzenie słowa „jeszcze” dla nadania obrazowi ruchu i ulotności. Niewątpliwie Maria Pawlikowska-Jasnorzewska często dawała dowody artystycznego smaku i znajomości tajników sztuki plastycznej.

Gdyby pokusić się wreszcie o interpretację tekstu *Heliotropu*, można znaleźć kilka dróg odczytania. Po pierwsze, jest to utwór o niemożności pełnego wypowiedzenia wewnętrznych przeżyć – przypomnijmy pierwsze słowa: „to, co się nie da powiedzieć”. Poza tym mówi o niedopowiedzeniach między dwojgiem ludzi, które wywołują nagłą aktywizację sfery duchowej, co zostało pokazane jako ożywienie przestrzeni ogrodu. Ponadto *Heliotrop* to wiersz o tragedii obserwatora miłości (przedstawionego symbolicznie pod postacią motyla), choćby nawet była to miłość niewypowiedziana. Na

¹⁹ I. Sikora, *Łabędź i lira: studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 34.

²⁰ M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1974, s. 163.

zakończenie ujawnia się jeszcze jeden sposób odczytania wiersza – jako utworu o czerpaniu sił psychicznych z otaczającego świata – z przyrody, z kwiatów. Heliotrop stał się przecież źródłem solarnej mocy dla tego, co niewypowiedziane, aby się stało.

We wspomnianym tomie *Różowa magia* można też znaleźć elementy egzotyki, służącej paradoksalnie wydobyciu piękna ogrodu rodzimego. Rozpoczęcie wiersza *Po cóż jechać do Turcji* od opisu ogrodowej atmosfery jest od razu argumentem i odpowiedzią na tytułowe pytanie. Właściwie cały utwór zaprzecza konieczności wyjazdu. Wyraża pewność osoby mówiącej, że nie warto podróżować i jakby wyrzut oraz zdziwienie, że ktokolwiek ośmieliłby się w ogóle tak sądzić. Sytuacja w ogrodzie w niczym nie odbiega od tej, która mogłaby zaistnieć w Turcji:

[...] Pachnie bez turecki,
półksiężyc bladej wschodzi tak jak nad Bosforem.

Słowa te poetka kreśliła z przekonaniem w uroczym ogrodzie na „Kosakówce”²¹, nie wiedząc wówczas jeszcze, że znajdzie się kiedyś w Konstantynopolu. Nie przypuszczała też, jak ogromne wrażenie mogą wyrzucić na niej czarowne miejsca związane z kulturą Wschodu. W czasie podróży statkiem z rumuńskiej Konstancy do Konstantynopola w towarzystwie siostry Magdaleny i jej męża, dyplomaty, Jana Starzewskiego oraz znajomego Belga, poetka odkryła również uroki natury w Zatoce Złotego Rogu. Jak wspomina młodsza z sióstr Kossakówien:

Zieloność i kwiecistość sultańskich ogrodów pięła się na stare mury, wypychała się na zewnątrz, spadała w dół po kamieniach różano-zielonymi kaskadami²².

W wierszu bardzo nastrojowej aurze wieczornej odpowiada niemal impresjonistyczne ujęcie pejzażu, poprzez uchwycenie nastroju chwili i gry światła. Skojarzenie: „kule z puchu wśród trawy błyskają jak świeczki” powoduje ożywienie krajobrazu. Nadanie ogrodowi cech ludzkich dzięki animacji: „ogród drży marzeniem od haszyszu chorem” ujawnia, że został on poddany działaniu narkotyku, że marzy o uczuciu, podobnie jak ludzie. Zastanawiająca, nietypowa składnia tego sformułowania dowodzi, iż nie chodzi tu o sam ogród. On migocze, drga, ale przed oczyma rojącego człowieka.

²¹ Dowodów na ten fakt dostarcza wspomnienie siostry poetki – Magdaleny Samozwaniec (M. Samozwaniec, *Zalotnica niebieska*, Szczecin 1988, s. 160) i opis ogrodu w *Ostatnich notatkach*: „W ogrodzie był bez turecki i perski...” (M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Ostatnie notatki*, Toruń 1993, s. 20 – *Luźne notatki*).

²² M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, cz. 2, Szczecin 1987, s. 94.

Z przywołanym obrazem kontrastuje gwar miasta. W krótkim opisie uderza realizm i wydobycie cech właściwych obszarom cywilizowanym: hałasu, brudu, pośpiechu. Poetka zetknęła się z tym wszystkim, chociaż mieszkała na obrzeżach Krakowa początku wieku XX. Zatem nic dziwnego, że ogród, gdzie „trawa niekoszona, puchowa, wysoka”, to dla niej synonim swobody i przytulności, możliwość schronienia przed miejskim zgiełkiem. Kwietne klomby stanowią dla poetki „pstry dywan” turecki, a pocałunki kojarzone są ze wschodnimi słodyczami – rachafłukum. Nie ulega wątpliwości, że atmosfera ogrodu sprzyja uczuciu, zatem w wierszu odnajdujemy tematykę miłosną. W drugiej strofie pojawia się adresat utworu – osoba darzona afektem, której usta w upojeniu przypominają wspomnianą słodką masę z cukru, soków owocowych, orzechów i migdałów. Kolejnym słownym odwołaniem do kultury tureckiej jest porównanie „szalik mój zielony, jak sztandar Proroka”, a w nim symbolika barw, bo przecież turecki jedenznacznie kojarzy się z nadzieją, tu nadzieją dotyczącą miłości i jej spełnienia. Z zielenią wiąże się też motyw trawy, zarówno w pierwszej, jak i w drugiej zwrotce.

Utwór *Po cóż jechać do Turcji* jest doskonałym przykładem gry międzytekstowej, czerpania ze znanych i lubianych przez poetkę twórców. Podkreśla walory wyizolowania, cudownej, upajającej samotności we dwoje, jak w *Malinowym chruśniaku* Bolesława Leśmiana. Pojawia się postać podmiotu lirycznego – kobiety mówiącej o sobie, że jest „Perłą haremu”, „pobludłą Leilą”, co brzmi jak nawiązanie do Byronowskiego *Giaura*. Jej kochanek to Bej, „Mechmed Ali”, ale nazwisko króla zostało użyte w wierszu jedynie dla nadania kolorytu²³. „Najpiękniejszą, najśodszą z tajemnic Orientu” jest miłość, upajająca namiętność, której smakowanie wyraża metafora: „pić możemy z naszych ocz pełnych zamętu” – oczu wpatrzonych w siebie, rozmarzonych, zamąconych, szalonych.

Atmosfera wiersza nasycona została ponadto zapachami. W ogrodzie rozciąga się dym luksusowych papierosów tureckich „khediw” i woń kwiatu nasturcji. Ponieważ uosobiony „dym się w kłębach waha” jak uwolniony duch, klimat spotkania dwojga ludzi staje się elektryzująco erotyczny. Między nimi istnieje pewna obocość, nieznane, niewidzialny mur milczenia, potęgujący wzajemne zainteresowanie. Poetka odwołuje się do bogactwa frazeologicznego polszczyzny, przerabiając znany zwrot: „mówić po turecku” w sformułowanie „milczenie jest tureckie”.

Z wiersza wypływa niemal jednoznaczny wniosek: miłość jest tu – w ogrodzie, nie ma potrzeby szukać szczęścia gdzie indziej. Żyje się i podróżuje dla miłości i tylko po to. Utwór jest zachętą do trwania w stanie szczęścia,

²³ J. Kwiatkowski, przypis w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, s. 33.

mówi o przywiązaniu dwojga ludzi do siebie i do miejsca, w którym przebywają – do ogrodu. Kobieta będąca podmiotem lirycznym gwałtownie zaprzecza, jakoby miała występować inna kraina szczęścia niż ta – tu i teraz. Uprzedza ewentualne działania mężczyzny, który być może chciałby gdzieś podać, pokazuje walory chwili obecnej, roztacza atmosferę sprzyjającą budzeniu się uczucia, pełną nadziei. W Turcji nie ma miłości lepszej niż ta, więc „po co jechać do Turcji?” Ogród uzależnia jak narkotyki i daje doznania z niczym nieporównywalne.

Ciekawe spostrzeżenie zamieszcza Magdalena Samozwaniec na kartach wspomnianej książki o siostrze-poetce, mówiąc o jej niechęci do sztuki i architektury islamu jako związanej ze śmiercią i przemijaniem, natomiast szczególnym upodobaniu do „pachnących ogrodów sultanskich, gdzie bluszcze z różami pięły się po starych rozwalonych murach, tworząc na nich najpiękniejsze żywe arabeski”²⁴. Jednocześnie zauważa, że Turcja nie natchnęła pisarki do stworzenia cyklu wierszy, bo nie dała jej możliwości przeżycia wielkiej miłosnej przygody²⁵.

Niedługi, bo złożony zaledwie z dwóch czterowersowych zwrotek, wiersz *Ptaszki japońskie* wyraża zachwyt nad ogrodem przedstawionym na drzeworycie – wytworem talentu malarza Utagawy Hiroszige. Wysoki poziom techniczny i artystyczny dzieła sztuki: miękkość i w miarę potrzeby ostrość, delikatność lub kanciastość konturów, wydobyta zostaje dzięki ciekawemu zestawieniu epitetów. Poetka podkreśla kontrastowe cechy wyglądu, wyrazistość i realizm ptaszków o „brzuszkach puszystych” i „skrzydłach zębatach”. Ożywienie panujące na rysunku oddają zgromadzone czasowniki: „kręcą się, płaczą, przechylają szyję”. Ptaki są zwariowane, buńczuczne, niesforne. Owocem obserwacji jest nie tylko opis zachowania ptaszków, ale wnikięcie w świat ptasich zamiarów, działań i usiłowań. Japońskie ptaszki z ogrodu na drzeworycie: „W tajemnicę świata zaglądają od spodu”.

Czy poznanie prawdy może stać się rzeczywiste jeśli udziałem? Czy są w stanie ją wydrzeć naturze, zaglądając, jak mówi poetka metaforycznie: „pod podszewkę kwiatów, liści, zapachów”? Odkrywanie drugiej strony świata budzi ich radość i lęk, ekscytację i bojaźń: „i wrzask, i świr czynią ze szczęścia i strachu”. Ostatni wers utworu („Groźne ptaszki japońskiego ogrodu”) wyraża obawę człowieka spowodowaną wyglądem przedstawionych ptaszków. Wykreowany po mistrzowsku przez Hiroszige realistyczny pejzaż japońskiego ogrodu sprawia, że w oglądającym rodzi się lęk. Ptaszki wiszą do góry nogami, a więc odwracają porządek świata. Mają „zębate”, groźne skrzydła i same są groźne. Uosabiają bowiem siłę wroga człowiekowi,

²⁴ M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, cz. 2, s. 109.

²⁵ W związku z tą opinią warto przywołać sąd E. Hurnikowej o niewystępowaniu na ogół w poezji Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej tradycyjnej opozycji natura – kultura (E. Hurnikowa, *Natura w salonie mody...*, s. 10–11).

naturę słabszą, gorszą, mniej skomplikowaną, ale roszczącą sobie prawo do poznania istoty życia. Poetycka „wyobraźnia usidlona ornamentem”²⁶ tworzy własny świat w oparciu o znane motywy i rekwizyty. Ponadto sposób prezentacji natury podnosi rangę każdego z elementów obrazu²⁷.

Znawcom i miłośnikom sztuki ogrodowej nieobca jest z pewnością forma ogrodu krajobrazowego, utworzonego na kształt naturalnej przestrzeni, charakterystyczna dla ogrodów angielskich, chińskich, japońskich, a także dla europejskiej sztuki ogrodowej w XIX w.²⁸ Niewielu jednak próbowałoby zakładać takie zakątki w warunkach tak pozornie niesprzyjających i nieprzystosowanych do tego celu jak górskie granie – ostre, poszarpane krawędzie skalistych grzbietów. Wyobraźnia poetycka nie zna granic – kwietne obszary buduje nawet nad przepaściami i urwiskami, w powietrzu. Jeden z wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, drukowany w „Pamiętniku Warszawskim” z 1931 r. i rozpoczynający się od słów: „Ogrody Wallenberga! Widział je Karłowicz”, może być kolejnym przykładem podjęcia tematu ogrodu, a poza tym dowodem fascynacji górami. Poetka związała się z nimi dzięki upodobaniom całej rodziny Kossaków i poprzez swoje drugie małżeństwo z Janem Gwalbertem Pawlikowskim oraz zamieszkanie w willi „Pod Jedłami” na zakopiańskim Koziańcu²⁹. W wierszu wykorzystwała gwarowe, podhalańskie znaczenie słowa „ogród” określające taras na stromym stoku³⁰.

Pierwsze słowa wspomnianego utworu wprowadzają nutę katastroficzną w przywołaniu nazwiska kompozytora zasypanego lawiną w Tatrach. Całość skłania do postawienia tezy, że opisywane ogrody są nie tylko widokiem oglądanym i podziwianym przez taterników w górach, lecz także przedśmiertną wizją raję.

Nie ulega wątpliwości, że w opisie taterników i ich wyczynów występuje wręcz naturalizm:

czescy taternicy, nie goleni, płowi,
klnąc wiszący na rękach,
sznurem powiązani³¹.

Zostali pokazani jak wchodzą po bardzo stromej „prostopadłej ścianie jak po grani”. Droga wiodąca wzwyż nie jest krawędzią góry, ale ją przypomina. Co to za droga i dokąd prowadzi?

²⁶ E. Hurnikowa, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, s. 99.

²⁷ *Ibidem*, s. 115.

²⁸ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 780.

²⁹ M. Samozwaniec, *Zalotnica niebieska*, s. 137–150.

³⁰ Z. Radwańska-Paryska, W. H. Paryski, *Wielka encyklopedia tatrzańska*, Warszawa 1985, s. 838.

³¹ Kolejne cytaty z utworów poetki pochodzą z tomu: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, oprac. A. Mandyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1993.

Wiedzie w stronę anielskiego ogrodu, który jest nie do zdobycia, „zawisnął”, a więc nie ma styczności z ziemią, jest „prywatny”, zatem nie każdy może się tam dostać. Epitet „kwietne gniazdo” potwierdza urok celu przyswiecającego wysiłkom turystów. Ogród jest ukoronowaniem drogi, znajduje się u szczytu, na końcu liny zabezpieczającej. Dwukrotnie powtórzony zaimbek wskazujący „tam” podkreśla dystans, odległość dzielącą wspinających się od ogrodu. Jego wygląd, choć niecodzienny, dowodzi uporządkowania – są w nim klomby górskich roślin, które przecież nie mogą być sadzone i hodowane jak typowe kwiaty przydomowe. Owe leluje, kozłowiec, storczyki są szlachetne oraz rzadkie i objęte ochroną. Unoszą się pośród nich w sielankowej atmosferze aniołowie, jak ptaki albo motyle:

fruwają [...] wśród słodkiego krzyku
i w śmiechu.

Poetka operuje zręcznymi metaforami, podkreślającymi kontrast między dwoma światami i dwiema naturami: ludzką i anielską. Są to przenośnie bardzo osadzone w potocznej frazeologii, a zarazem poetycko wysublimowane. Biel zębów anielskich – znamionująca bez troski uśmiech, czystość, ale i dystans do realnego świata, chłód uczuciowy, widnieje obok czerwieni na twarzy człowieka – oznaczającej wysiłek, trud zmęczenie.

aniołowie [...]
lśnią rzędami uzębień śnieżystych
na widok
purpurowych wysiłków turysty.

Interpretację utworu można by sprowadzić do wniosku: trudno osiągnąć szczyt górski, ponieważ towarzyszy temu wysiłek, zmęczenie, determinacja, lecz mimo wszystko turyści próbują, bo zdobycie góry to dla nich raj. Tu ujawnia się głębsza warstwa utworu, wyrażająca, że nie sposób osiągnąć raju – przeszkadza ograniczoność natury ludzkiej wobec duchowej, bezcielesnej natury aniołów; wymaga to ogromnego wysiłku, porównywalnego z górską wspinaczką. Ze względu na kolokwializację języka i zainteresowanie światem codziennych realiów wiersz pozostaje bliski poezji skamandrytów³².

W opozycji do wcześniejszych utworów, opiewających egzotyczne, oryginalne fantasmagorie ogrodowe, pojawił się w 1935 r., drukowany w „Bluszczu”, *Ogród beznadziejny*, bliski uczuciowo i tematycznie twórczości wojennej.

Realistyczny opis jesiennej pluchy w ogrodzie, będącym zwykłym warzywniakiem, uderza drobiazgowością szczegółów i naturalistyczną wręcz brzydotą.

³² J. Kwiatkowski, *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, s. XIX–XXVI.

Już sześć początkowych wersów buduje atmosferę rozczarowania, zniechęcenia i przygnębienia. Zaniedbanie ogrodu, panujący w nim nieład i zniszczenie oraz widoczny brak estetyki, stratowanie wszelkich resztek piękna harmonizuje z poczuciem rozgoryczenia podmiotu lirycznego jak w *Deszczu jesiennym* Leopolda Staffa. Elementy wymarłego krajobrazu: „głęb kapusty”, „ruda miednica”, wróbel o szarej barwie, „jakieś szkiełka sultańskim niepodobne skarbow”, „suche liście”, „ślady wśród błota”, wywołują odczucie niespełnienia, opuszczenia i niedowartościowania. Zamiast cienkiej tkaniny chińskiej widnieje trumienny, fioletowy kir – na kapuście. Pojawia się także przekonanie o niesprawiedliwości świata wobec ludzi i płynąca stąd zazdrość:

Oto, co mi świat kładzie w tęskniące żrenice,
dla innych zachowując róże i winnice.

Poetka operuje zamaskowanym systemem chwytów naprowadzających, sugerujących, który daje odbiorcy wrażenie samodzielności odczytania³³. Wersy powyższe wyrażają tęsknotę za wiosną i pięknem życia oraz bezpieczeństwem. Tak dają się odczytać obrazy sugestyjne róży jako miłości, wiosny, piękna i młodości, a także winnicy znamionującej bezpieczeństwo i spokój.

Brzydota przytłacza i zniechęca. Uosobiony w wierszu wiatr jest wyrazicielem poglądu: „świat nosi się w sobie”, przekonania o tym, że człowiek widzi wszystko przez pryzmat własnego wnętrza. Obraz świata, wygląd ogrodu, jest odbiciem smutku w duszy podmiotu mówiącego. Jednocześnie słowa wiatru pobrzmiwają złowieszczą ironią:

Przyjm błoto za Wenecję,
śmietnik za Kordobę,
zardzewiałą miednicę zrównaj z Fudzijamą.

Tyle – jedynie jesienną brzydotę – ma do zaferowania świat, zamiast piękna, wrażeń estetycznych, wzruszeń i podróży. Krańcowo pesymistycznie brzmią ostatnie słowa: „Wszystko jest to samo!” Nie mają wyłączenie wydzwięku osobistej refleksji, ale charakter ogólnej prawdy. To świat epatuje brzydotą i każe do niej przywyknąć, przyzwyczaić się, zaakceptować ją, przyjąć jako jedyną istniejącą rzeczywistość. Motyw ogrodu przemienionego przez przyrodę i spojrzenie człowieka stanowi wyraźną reminiscencję twórczości dekadentów i niektórych utworów Leopolda Staffa – poety szczególnie cenionego przez poetkę już w latach młodości³⁴.

³³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 309.

³⁴ E. Hurnikowa, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, s. 35.

Jest jeszcze jeden rodzaj ogrodu w liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. To raj utracony, przywoływany jako topos, wyjaśniający samotnicze, pełne trudu poszukiwanie na nowo prawdy i dobra.

Wiersz pt. *Flory stracone*, będący właśnie obrazem raj u wygnania z niego, wydaje się równie smutny jak poprzedni i pochodzi z tego samego roku – 1935. Ujawnia się w nim właściwa poezji Marii z Kossaków nierozzerwalność przeżyć osobistych z kreacją artystyczną. Wspomniany rok przynależy do okresu obfitującego w twórczość, ale następującego po rozpadzie małżeństwa z Pawlikowskim i bolesnym rozstaniu z portugalskim lotnikiem i poetą Sarmiento de Beires³⁵.

Charakterystyczne i zgodne z postawą życiową autorki jest to, że mowa tu o „raju naszym” – raju ludzi, a nie Boga, raju przynależnym człowiekowi, ukazany poprzez hiperbolizację wielkości i uroku natury. Przenośnia: „wody kwitły gwiazdami metrowej średnicy” zawiera upoetyzowanie rzeczywistości, a zarazem pewien konkret i obrazuje ogrom piękna. Czas przeszły: „rosły wielkie kwiaty gdyśmy wyszli” wskazuje na sytuację opuszczenia ogrodu, wygnania. Istotny jest kierunek wędrówki: „północ” i „zachód”, odsyłający do kart Biblii.

Według Pisma Świętego, Pan Bóg, „zasadziwszy ogród w Eden na wschodzie, umieścił tam człowieka, którego ulepił” (Rdz 2, 8)³⁶. Położenie ogrodu na wschodzie, czyli „od strony poranka”, jak twierdzą bibliści, niekoniecznie pozostaje w związku z wyobrażeniami geograficznymi, lecz wskazuje, przez pewną symbolikę, na pojawienie się rodzaju ludzkiego. Raj oznacza początek przestrzeni i czasu³⁷. Adam i Ewa zostali wygnani po złamaniu praw nadanych przez Stwórcę, „a Bóg postawił przed ogrodem Eden cherubów i połyskujące ostrze miecza, aby strzec drogi do drzewa życia” (Rdz 3, 24).

Poetka nie podaje przyczyny wygnania z raju, ale skupia się na jej skutkach, na uczuciu tęsknoty przez wygnanie wywołanym. Smutek wędrowców oddaje epitet: „wygnańcy chmurolicy”, zaś ich tęsknota jest po młodopolsku upostaciowana, zachowuje się jak stęskniony człowiek: nieustannie wspomina raj, przebywa w zamknięciu, w szarzyźnie, izolacji, pogrążona w smutku i znużeniu, i nieustannie „flor straconych szuka”. Użycie liczby mnogiej podkreśla mnogość roślinności rajskiej. Owa tęsknota posiada czysto ludzkie pragnienia, kreuje rzeczywistość wokół siebie – szary pokój przybiera w barwy i desenie, wypełnia nadzieją. Widać zmianę przestrzeni: był raj – otwarty świat, teraz jest tylko pokój – utworzony nie przez Boga i naturę, ale przez ludzką tęsknotę. Pragnienia przekształcenia obecnej

³⁵ M. Samozwaniec, *Zalotnica niebieska*, s. 267–279.

³⁶ *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1990.

³⁷ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 151.

rzeczywistości podkreślone są przez dwukrotne użycie słowa „chce”. Zantropomorfizowana tęsknota „chce zasłony z lian, słońcem podszytych, / wiszących luzem” i „chce różowej palmy, wodnej róży”, a więc zadziwiających, niemożliwych w realnym świecie, roślin. Jak zauważa I. Sikora:

Dla ewokowania intensywnych, aktywnych przeżyć wewnętrznych (najczęściej o negatywnym zabarwieniu emocjonalnym) moderniści często przywoływali motyw lian³⁸.

Natomiast M. Podraza-Kwiatkowska wyraża przekonanie, że uosobione pojęcia abstrakcyjne w poezji młodopolskiej zastępują liryczne „ty” i zwroty do odbiorcy³⁹.

Próby naśladowania rzeczywistości rajy są nieudolne, ponieważ tworzywem nie jest natura, ale materia. Tęsknota „na oknach zawieszają zielone żaluzje”. Zieleń to symbol nadziei, ale jakże gorzko brzmią te słowa. Tęsknota:

na dywanach, na sukniach,
na firankach pylnych i ponurych
rysuje florotrupy,
lilijne upiory,
kolorowe, stulistne wykwity...

Maestia pokoju-ogrodu jest przerażająca i niepowtarzalna. Neologizm „florotrupy” i epitet „stulistne wykwity” mogą być ponadto aluzją do secesji, w latach trzydziestych XX w. już nieco przebrzmiałej, choć utrwalonej w sztuce użytkowej, w wystroju wnętrz. Wiadomo, iż secesja charakteryzowała się głównie wykorzystywaniem motywów kwiatowych i ornamentyki roślinnej, emblematów świata natury⁴⁰. Widać, jak poetka odnosi się tutaj z ironią do łamiącej klasyczne zasady, lubiącej przesadną, nienaturalną zdobniczość, *art nouveau*. Poza tym w duchu modernizmu przemienia topos idyllicznego ogrodu – w ogród wymarły⁴¹.

Wiersz zamyka refleksją, że tęsknota zazdrości ptakom ich lotów na wschód, patrzy na ich przygotowania do wędrowki „tam, gdzie rozkwita lotos”, kwiat zapomnienia, ale także symbol odpoczynku, nirwany⁴². Lotos oznacza ponadto miłość jako gwałtowne przeżycie emocjonalne⁴³ i nieśmiertelność jako trwanie w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Powraca znowu motyw młodopolski – dominujący temat utworów *fin de siècle* u

³⁸ I. Sikora, *op. cit.*, s. 28.

³⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 309.

⁴⁰ M. Wallis, *Secesja a świat organiczny*, „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 2, s. 33–34.

⁴¹ J. M. Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 40.

⁴² W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 611.

⁴³ I. Sikora, *op. cit.*, s. 30.

– próba oderwania od szarej, przytłaczającej rzeczywistości i pograżenie się w nicości, osiągnięcie stanu spokoju.

Dokładne odczytanie symboliki kwiatu lotosu pozwala odkryć, że wiąże się on także z odrodzeniem i połączeniem przeciwnych płci, co łączy się tematycznie z utworem. Tęsknota do raju to dla poetki nic innego jak pragnienie powrotu do dawnej miłości, dającej doznanie prawdy absolutnej i sens wszystkiemu. Co ciekawe, symbolika lotosu na Wschodzie odpowiada częściowo symbolice róży i lilii na Zachodzie – dwóm kwiatom szczególnie ulubionym przez poetkę, a ponadto przez artystów secesyjnych⁴⁴. *Flory stracone* można uznać za wiersz o bezowocnym poszukiwaniu raj w realnym świecie. Stanowi kolejny dowód występowania w tej poezji znanych haseł, słów-kluczy, używanych bardziej lub mniej świadomie, służących tylko nakreśleniu klimatu wiersza, bez podstaw filozoficzno-religijnych. Topos ogrodu po raz kolejny staje się dla Marii Pawlikowskiej okazją do wyrażenia głębi intymnych przeżyć.

Wśród ostatnich utworów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej znajdują się dwa piękne wspomnienia o Krakowie i urokliwym zakątku miasta, jakim był Ogród Botaniczny.

Wyrosły z poczucia oddalenia przestrzennego i czasowego wiersz *Ogród botaniczny na ul. Kopernika* pochodzi z lat wojny i schyłku życia poetki owładniętej chorobą. Ukazał się w pierwodruku w numerze 28 „Polski Walczącej” z 1944 r.

Już na wstępie uwidacznia się wspomnieniowy charakter opisu ogrodu, podkreślony przez zaimek wskazujący „tam” i formy czasownikowe. Podmiot liryczny zna ogród, atmosferę w nim panującą, a ponadto gatunki botaniczne. Przywołana zostaje *victoria regia* – cieplarniana odmiana rośliny o białych kwiatach pochodzącej z Ameryki Południowej⁴⁵, „egzotyczne krzewy – jak na przykład bielun”, nie wymienione z nazwy „rzadkie, piękne drzewa” i bardzo swojskie „róże, kopry, rozmaryny”, a oprócz tego pięknie ubrane w epitety metaforyczne nawiązujące do astronomii „konstelacje rumianku”, „słońca słończnika”. Obok dość prozaicznego porównania liści południowej rośliny z balią występuje przenośne potraktowanie bielunia, o którym poetka zamiast „urósł” mówi: „na olbrzymi, biały kwiat się wysilił”, dowodzące jednocześnie dokładnej znajomości botaniki. Bielun dziedzierzawa (*datura stramonium*), silnie trujący chwast, wyróżnia się dużymi i białymi kwiatami i wysokością do 1 m. Warto zauważyć, że spożycie nadmiernej ilości ziarenek bielunia powoduje objawy przedawkowania narkotyku i halucynacje⁴⁶. W kontekście wiersza nabiera to szczególnego znaczenia – przy-

⁴⁴ M. Wallis, *Secesja*, s. 174.

⁴⁵ *Wielka encyklopedia roślin ogrodowych od A do Z*, red. Ch. Brickel, Warszawa 1999, s. 1051–1052.

⁴⁶ J. Macků, J. Krejča, *Atlas roślin leczniczych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 157.

wołanie ogrodu z kraju dzieciństwa graniczy z rojeniami. Zestawienie słów w epitecie „zarliwa cieplarnia” świadczy nie tylko o ciepłe panującym w ogrodzie botanicznym, lecz także o trosce i miłości, jaką są otoczone rośliny.

Obserwatorium astronomiczne z globusem Kopernika jest „zatopione” w roślinności, „zanurzone” w polskości. Nieprzypadkowo są tu rośliny typowo polskie: róże, kopry, rozmaryny, rumianek, słonecznik. Takie kwiaty, z wyjątkiem róż, rosną wyłącznie dziko; nie są raczej spotykane w ogrodach – opis służy więc podkreśleniu naturalności, swojskości przedradzającego się w łąkę ogrodu. Mimo to z utworu wypływa przekonanie, że ogród może inspirować genialne umysły i talenty. Jego egzotyka pobudza artystów, a polskość roślin oraz ich piękno wyzwala mądrość rodzimych intelektualistów, przynosi ponadto ukojenie emigrantom. Nawet tak hermetyczna wiedza jak astronomia („zamknięta dziedzina” – według słów poetki), korzysta z dobrodziejstwa natury. Obserwatorium jest niemal uosobione – pogrążone w dociekaniach jak człowiek. Wspomniani artyści z rysami cyganów, przedstawiciele bohemy („długowłosi, czarni”), szkicownicy i malarze „strojni w peleryny” są symbolem artystycznej atmosfery Krakowa jeszcze sprzed pierwszej wojny i dowodem na europejskość miasta z przełomu wieków. Polska była krajem atrakcyjnym – usiłuje wypowiedzieć między wersami utworu poetka, stęskniona na emigracji, pogrążona w rozpamiętywaniu przeszłości i zniechęcona do nowej, nieakceptowanej w pełni ojczyzny. Wołanie z oddalenia jest też wyrażonym z mocą przekonaniem o trwałości niezaprzeczalnych wartości ojczyzny i jej mieszkańców. Ważne może być to, że pisarka „ścigana koszmarem przemijania”⁴⁷ wolności upatruje w swobodzie ducha i własnej młodości wskrzeszonej na chwilę we wspomnieniu ogrodu.

A jaki był w rzeczywistości niepoetyckiej krakowski ogród botaniczny, utworzony na dawnych włościach książąt Czartoryskich? Posłużę się informacjami pochodzącymi z dzieła Józefa Mączyńskiego zatytułowanego *Pamiętka z Krakowa*, wydane w połowie XIX w.:

Ogród botaniczny, założony w guście włoskim, zyskał wiele [...] co do piękności, przez powiększenie go ogrodem w guście angielskim, założonym na przyległej mu łące; co do pożyteczności zaś, przez rozprzestrzenienie oranżerii, wystawienie szklarni, [...] przez zakład plant wodnych, bagnistych skalnych. Opieka i zarząd tego ogrodu powierzona jest profesorowi botaniki [...]. Obserwatorium astronomiczne, po swem wystawieniu w narzędzia astronomiczne opatrzonem zostało⁴⁸.

⁴⁷ J. Kurek, *Mój Kraków*, Kraków 1963, s. 164.

⁴⁸ J. Mączyński, *Pamiętka z Krakowa. Opis tego miasta i jego okolic przez Józefa Mączyńskiego. Z rycinami i planami*, Kraków 1989, s. 131–132 (reprint wydania z 1845 r.).

Autor pracy zaznacza że obserwatorium astronomiczne należy do „najbardziejniejszych budowli krakowskich”.

W tym samym numerze „Polski Walczącej” widnieje jeszcze jeden ślad podróży mentalnej do ogrodu w Polsce, zapisany pod tytułem *Prawa ogrodu botanicznego*. Odczytanie tej bardzo osobistej wypowiedzi lirycznej prowadzi ponownie do odkrycia szerokiej gamy uczuć, ale też braku harmonii wewnętrznej bohaterki i zarazem autorki.

Ogród żyje, posiada duszę, co uwydatnia personifikacja przyrody – róże Pawlikowskiej mają twarze jak na jej młodzieńczych akwarelach⁴⁹, bratki patrzą na przybysza. To swoisty powrót do raj – spotkanie nie z Bogiem, ale twarzą w twarz z kwiatem róży. Biblijna aluzja tkwi w sformułowaniu „cierń przy atłasie”. Nie chodzi w nim jedynie o zestawienie: cierń róży przy atlasowej skórze kobiety, ale o symbol: ból człowieka wyrażony poprzez cierń kontrastujący z atłasową bielą kwiatu.

W tej zaledwie dziesięciowersowej stychicznej formie poetyckiej zastanawia pokazanie różnorodnej kolorystyki. Występuje złoto, granat, rudy, żółty i siwy – już nie lekkie, pastelowe odcienie secesji. Bogactwo ogrodu i wspólnota istnienia kwiatów kontrastują z samotnością i przygnębieniem człowieka. Widać głęboki żal z powodu oderwania od rodzinnej ziemi. Ból związany jest z nutą zazdrości, gdyż kwiaty „były u siebie i będą”, one zawsze są bezpieczne. Osoba mówiąca w wierszu wyraża przekonanie o brutalizmie życia w przypadku ludzi, dotykanych przez gwałt i zbrodnie, odrywanych od rodzinnej ziemi. Na świecie panuje przecież wojna. Tymczasem rośliny nie mogą być pozbawione właściwego im gruntu, rodzinnej gleby. Nigdy nie miała miejsca i nigdy nie nastąpi zbrodnia wobec niezależnej natury. Tragizm człowieka wypływa z samotności, braku opieki i nadziei.

Utwór, tchnący pesymizmem i wyrażający dramat przeżywanego samotności w cierpieniu, jest jakąś ukrytą negacją Opatrzności. Nie ma w nim chrześcijańskiego podejścia do życia, nadziei na moc wewnętrzną, siłę i opiekę. Tytułowym, podstawowym prawem ogrodu botanicznego, odebranych człowiekowi, jest prawo do swobodnego życia, do istnienia na własnej ziemi, do spokoju, troskliwości, poczucia bezpieczeństwa, do opieki i opiekuna (wspomnianego ogrodnika). Koniec wiersza:

Gdyż dla nich był ogrodnik –
Dla mnie go nie było...

jest bolesnym wyrazem opuszczenia i rozgoryczenia.

Dopełnieniem tych klimatów w twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej może być czterowers *Nasz ogród* – nieco wcześniejszy, bo wydany

⁴⁹ Fotografie młodzieńczych akwarel Marii Kossakówny są umieszczone w cytowanych książkach E. Hurnikowej.

w numerze 122 „Wiadomości Polskich” z 1942 r., włączony potem do *Rubajatów wojennych*. Warto przytoczyć go w całości:

Przez sny nocne, przez wędrowki moje
Czarną granicą, przez łąy, niepokoje,
Tyś już nie dawny zamiejski ogródek,
Lecz wielki, mroczny, Oliwny Ogrojec...

A zatem poetka nie odrzucała Boga całkowicie, skoro przeżywając udrękę osamotnienia i nadchodzącą śmierć, szukała podobieństw do cierpień Chrystusa.

Apostrofa do ogrodu, który był niegdyś zwykłym, zamiejskim ogródkiem (zapewne leżącym przy Kossakówce⁵⁰) oddaje stan ducha poetki oddalonej od domu rodzinnego. Wypowiada tęsknotę, ból, potrzebę rozpamiętywania, strapienie, żal za nieodwracalnością i utraconą przeszłością. Poetka pozostaje zgodna z tradycją funkcjonowania toposu ogrodu, gdyż nieszcześliwy wędrowiec tylko z dala może podziwiać krainę wiecznej wiosny⁵¹.

Przyczyną metamorfozy kwietnego placu w „Oliwny Ogrojec” są: „sny nocne” – uporczywie powracające przypomnienia, „łąy”, „niepokoje” i „wędrowki czarną granicą” – a więc praca wyobraźni, droga duszy, poszukiwanie swojego ja, niezgoda na siebie, daremna ucieczka w nowe, próba odnalezienia tego, co było dawniej i gdzie indziej. Między obecnym a dawnym światem istnieje granica – cezura – jest nią noc, smutek i świadomość braku nadziei.

Nawiązanie biblijne do Ogrodu Oliwnego wiąże się z zapowiedzią cierpienia i męki, ale pozbawione jest motywu pozytywnego, wiary i nadziei na szczęście. Ogród to jedyne wspomnienie utraconego raju ziemskiego. Być może ta postawa życiowa i poetycka stanowiła próbę odnalezienia Boga naprawdę. Nie była to w każdym razie religijność, ale głęboka wrażliwość, obraz cierpień duszy i cicha rezygnacja. Wspomnieniowy ogródek poetki znajduje się za miastem, a to prowadzi do kolejnego wniosku, wiążącego się z symboliką tego motywu – ogród jest bowiem przeciwieństwem miasta. „Bóg stworzył pierwszy ogród, a Kain pierwsze miasto”, jak powiada Księga Rodzaju (Rdz 2, 8–12; 4, 4–17). Miasto przytłacza, w mieście człowiek się dusi. W angielskim mieście Manchester po upływie trzech lat od napisania *Naszego ogrodu* choroba zabrała życie Marii z Kossaków.

W swojej twórczości poetka stopniowo przechodzi od obrazów życia i pasji miłosnej, poprzez obrazy vegetacji, do mrocznych ogrodów śmierci. Dzieje się tak z pewnością wskutek przeżyć osobistych – dwóch nieudanych

⁵⁰ Opis ogrodu Kossaków znajduje się we wspomnieniach M. Samozwaniec, *Zalotnica niebieska*, s. 50.

⁵¹ J. M. Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 41–42.

mażeństw i przemijania czasu, które odczuwała jako „katastrofę kosmiczną”⁵². Dramatowi wygnania i rozłąki z rodziną Maria Pawlikowska przeciwstawia dni młodości jako niczym nie zniszczoną wartość, utracony raj w zatrzymanym słońcu lata. Ogród zaś pełni wewnątrz tego świata szczególną rolę – znamionuje dom i ojczyznę, wtapia się harmonijnie w naturalną przestrzeń, zupełnie jak w Mickiewiczowskim *Panu Tadeuszu*.

U Pawlikowskiej zauważalne jest romantyczne widzenie ogrodu. Poetka opisuje często wewnętrzne rozdarcie człowieka poszukującego w ogrodzie ducha polskości, zmagającego się z własnymi troskami, dla którego marzenie o raju przeplata się z posępną brutalnością wojny. W wierszach pisanych na emigracji sytuację podmiotu lirycznego stanowi smutny stan wyobcowania, rozbicie harmonii rodzinnej (na skutek śmierci rodziców) i utrata wszystkiego, co najdroższe.

Gdyby szukać powiązań literackich dla wierszy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, to można również ulec wrażeniu, że podobne ogrody miejskie stały się miejscem ważnych przeżyć, refleksji bohaterów, intymnych relacji osobistych w powieściach realistycznych II połowy XIX w. i początku XX w. Wymienić tu można choćby *Lalkę*, w której znajdujemy opisy spotkań Wokulskiego z Łęcką w Łazienkach czy *Przedwiośnie* zawierające piękną scenę rozstania Cezarego Baryki z Laurą w Ogrodzie Saskim.

Nie będzie błędem także sąd, że poetka, jak moderniści, sięga do szerokiej gamy znaczeń symbolicznych, wędruje tropem Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana. U niej też młodopolskie słoneczne sady przeplatają się z wizją ogrodów przeklętych. Niekiedy jej osobliwe ogrody wyłaniają się jak Leśmianowskie ze wspomnienia, ze snu, z marzenia, z nicości i z wieczności, do której muszą wrócić. Młodopolski ogród pełen jest nie tylko kwiatów i drzew, lecz również wszystkich niepokojów duchowych tak charakterystycznych dla tej epoki.

Małgorzata Smolińska

POETRY OF GARDENS OF MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA

(Summary)

The aim of the work is to trace personal various poetic images of Maria Pawlikowska-Jasnorzewska connected with the motive of the garden on the example of selected poems from early to the wartime ones. The article is an attempt to read the lyric sensitivity of the writer in the description of the world of garden plants, to discover her painting, philosophical

⁵² A. Sandauer, *Pawlikowska na tle prądów kulturalnych epoki*, [w:] *idem, Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1973, s. 149.

and religious inclinations. Individual fragments of the work are devoted to the following images: the garden of love and pleasure, the modernistic fantastic garden, the exotic garden, the Tatra garden as well as the imagined or reminded places that are the mirror of the poet's soul. The interpretation of the poems is accompanied by the study on the evolution of the style, imagination as well as the poet's religious thought. The latter part of the work includes the conviction of the appearance of many artistic inspirations in the literary output of M. Pawlikowska-Jasnorzewska comprising the romantic and modernistic literature together with influences of symbolism, impressionism, naturalism as well as Hinduism and Japanese painting which apart from Biblical tradition compose a peculiar poetic collage.