



Agata Zawiszewska-Semeniuk

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-8098-5748

Dyskrecja uczuć Maria Pawlikowska-Jasnorzewska *Ofelia*

Biografia

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1891–1945) to najwybitniejsza poetka **okresu międzywojennego** i jedna z najwybitniejszych poetek polskich XX wieku. Podsumowała ona, twórczo przekształciła i przekroczyła dziewiętnastowieczną – szczególnie młodopolską – tradycję liryki kobiecej, zapowiadając jej realizację nowoczesną.

Wyobraźnię twórczą Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, której ważnym składnikiem była wrażliwość na ekspresyjne, kreacyjne i poznawcze walory malarstwa i literatury jako dziedzin sztuki, ukształtowały w równej mierze rodzinne tradycje artystyczne oraz erudycyjny charakter kultury umysłowej *Młodej Polski* – na tę bowiem epokę przypadło dzieciństwo i młodość poetki. Urodziła się w znanej krakowskiej rodzinie malarzy Kossaków: jej dziadkiem był Juliusz Kossak, ojcem Wojciech Kossak, bratem Jerzy Kossak – wszyscy specjalizujący się w malarstwie realistycznym i historycznym – siostrą pisarka satyryczna Magdalena Samozwaniec, kuzynką prozaiczką i krytyczką literacką Zofia Kossak-Szczucka. Ukształtowana w tym środowisku świadomość, w jaki sposób dzieło sztuki wpływa na odbiorcę poprzez słowo i obraz, widoczna jest w całym dorobku pisarskim Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, znanej międzywojennym odbiorcom nie tylko jako poetka,

lecz także jako autorka komedii i dramatów obyczajowych. Ponadto, amatorsko – zwłaszcza w młodzieńczym okresie życia – uprawiała malarstwo inspirowane wczesnymi koncepcjami awangardowymi. Jej dorobek liryczny obejmuje 13 tomików wierszy: *Niebieskie migdały* (1922), *Różowa magia* (1924), *Pocałunki* (1926), *Dancing* (1927), *Wachlarz* (1927), *Cisza leśna* (1928), *Paryż* (1928), *Profil Białej Damy* (1930), *Surowy jedwab* (1932), *Śpiąca załoga* (1933), *Balet powojów* (1935), *Krystalizacje* (1937), *Szkicownik poetycki* (1939), *Róża i lasy płonące* (1940), *Gołąb ofiarny* (1941) oraz pośmiertnie wydane *Utwory ostatnie* (1956); jej juvenilia poetyckie zostały opublikowane w tomie *Etiud wiosennych* (1976), a twórczość dla teatru – w *Dramatach* (t. 1–2, 1986).

Epoka

Pawlikowska-Jasnorzewska ukształtowała oryginalny model liryki kobiecej, będącej w tym samym stopniu wyrazem, jak i wytworem radykalnych zmian obyczajowych i kulturalnych, które dokonały się w Polsce w latach 1918–1939.

Zmiany obyczajowe polegały na demokratyzacji życia społecznego, którą przyspieszyło m.in. przyznanie kobietom w 1918 roku praw obywatelskich (przede wszystkim czynnych i biernych praw wyborczych). Równouprawienie polityczne podsumowało cykl dziewiętnastowiecznych reform politycznych przeprowadzanych wskutek nacisku ruchów emancypacyjnych, otwierających kobietom dostęp kolejno do edukacji średniej i wyższej, pracy zawodowej, twórczości artystycznej. Dwudziestolecie domknęło ten proces, skupiając uwagę kobiet na samorealizacji w sferze prywatnej, i wytworzyło model tożsamości zwany wówczas Nową Kobiętą. Nowa Kobieta była świadoma swoich praw i obowiązków obywatelskich, niezależna w myśleniu, wyedukowana, pracująca zawodowo, aktywna twórczo, a chociaż nadal szanowała instytucje małżeństwa i rodziny oraz wspólnot wyznaniowych, nie zgadzała się już na ograniczanie ekspresji własnych myśli, uczuć i potrzeb. Uświadamianiu ich sobie i otwartemu wyrażaniu służyła m.in. teoria psychoanalizy Sigmunda Freuda, który dowartościował podświadome siły życia psychicznego człowieka. Za jedną z ważniejszych uważał

on popęd seksualny, od wieków w kulturze Zachodu represjonowany i sublimowany, znacznie bardziej jednak w odniesieniu do kobiet niż mężczyzn. Powyższy splot czynników politycznych i intelektualnych stworzył obyczajowy klimat epoki międzywojennej, który sprzyjał skupieniu uwagi na życiu emocjonalnym kobiet i bezpośredniości kontaktów między płciami.

Zmiany w ówczesnej literaturze i życiu literackim były wytworem i wyrazem między innymi wyżej opisanych zmian obyczajowych. Liczniejsza reprezentacja kobiet w sferze publicznej przełożyła się na większą ich reprezentację w literaturze – nie tylko w roli bohaterek literackich, lecz także w roli autorek. Pisarki – i z własnej potrzeby, i z inspiracji feministycznych krytyczek literackich, takich jak np. Irena Krzywicka – zaczęły szukać nowego języka artystycznego, aby wypowiedzieć doświadczenia Nowych Kobiet. Mówienie własnym głosem w liryce nie było jednak u progu niepodległości łatwe, ponieważ odziedziczony po Młodej Polsce kobiecy model poezji miłosnej – ukształtowany przez tak wybitne poetki, jak Kazimiera Zawistowska, Maryla Wolska, Bronisława Ostrowska czy Maria Komornicka – charakteryzował się patosem, wielosłowiem, zretoryzowaną składnią, mitologicznymi aluzjami, umownością realiów (np. w pejzażach wewnętrznych), erotyką duszy bardziej niż ciała. Pawlikowska-Jasnorzewska zrewolucjonizowała ten model, tworząc nowy typ kobiecego „ja” lirycznego: „zwykłą” kobietę, pokazaną w jej dniu powszednim, otoczoną konkretnymi przedmiotami, naturalnie eksponującą swoją kobiecość i realizującą się w miłości także fizycznej, mówiącą o uczuciach szczerze, ale dyskretnie, językiem potocznym.

Modele liryki międzywojennej

Warto podkreślić, że literackie wyrazy demokratyzacji międzywojennego życia społecznego, takie jak figura „szarego” człowieka, dowartościowanie codzienności, prozaizacja, a nawet kolokwializacja języka, stanowiły cechę większości nowatorskich nurtów poetyckich. Łączyły więc one model poezji wypracowany przez Pawlikowską-Jasnorzewską z dwoma najbardziej wyrazistymi i rozpoznawalnymi modelami **poezji międzywojennej**:

skamandryckim (trzon grupy Skamander stanowili Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Julian Tuwim i Kazimierz Wierzyński) oraz **awangardowym** (uprawianym m.in. przez głównego przedstawiciela Awangardy Krakowskiej – Tadeusza Peipera, Józefa Czechowicza jako reprezentanta ośrodka lubelskiego czy Czesława Miłosza z wileńskiej grupy Żagary).

Podobieństwa idiomu poetyckiego Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej do modelu skamandryckiego obejmowały: postać „zwykłej” kobiety jako podmiotu lirycznego/„bohaterki” wierszy; zainteresowanie realistycznie widzianym światem codziennych rzeczy i zdarzeń, z czego wynikała anegdotyczność (rozumiana tu – w dużym uproszczeniu – jako możliwość rekonstrukcji konkretnej sytuacji „opowiedzianej” w wierszu); prozaizację języka artystycznego; wrażliwość zmysłową przejawiającą się w informacjach o doznaniach wzrokowych, słuchowych, dotyku, zapachach i smakach; szacunek do tradycji literackiej widoczny np. w kontynuacji klasycznych układów stroficznych i wersyfikacyjnych; zarazem podejmowanie eksperymentów mających na celu twórcze przekształcenie dawnych konwencji, m.in. poprzez pozbawianie ich patosu lub stylizatorstwo; respektowanie potrzeb i kompetencji kulturalnych czytelników, rekrutujących się z najbardziej wpływowych w okresie międzywojennym warstw społecznych, czyli inteligencji, zamożnego mieszczaństwa i ziemiaństwa; ambiwalencję uczuć żywionych wobec rzeczywistości, objawiającą się z jednej strony afirmacją wszelkich przejawów życia, z drugiej – chęcią ucieczki od niego „do wewnątrz”, np. w świat indywidualnych wspomnień, lub „na zewnątrz”, np. w egzotyczne podróże.

Podobieństw między modelem poezji Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i skamandrytów, widocznych na początku lat 20. XX wieku, zaczęło ubywać pod koniec tej dekady, a przybywać zbieżności z modelem awangardowym. Wzbogaciły one arsenał artystycznych środków wyrazu autorki *Ofelii* o nowe elementy, przede wszystkim zaś o: miniaturyzację, maksymalną zwięźłość wypowiedzi poetyckiej, tendencję do zamykania jej puentą; przesunięcie uwagi ze struktury zdania na strukturę znaczeń, grę słów, metaforę; stosowanie niedomówień i aluzji; eksperymenty z wierszem wolnym; dyskretność uczuć.

Miniatura

Tomem przełomowym, w którym wyraźnie zmanifestowały się charakterystyczne cechy liryki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, takie jak miniaturyzacja i asceza formy, prostota wersyfikacji i języka, monotematyczność i monochromatyczność, wyciszenie emocji, były *Pocałunki* opublikowane w 1926 roku. Znalazło się w nim wiele wierszy odczytywanych przez ówczesnych czytelników jako poetyckie świadectwa kryzysu narastającego w jej drugim małżeństwie, które ostatecznie rozpadło się pod koniec lat 20. XX wieku (pierwsze małżeństwo z oficerem wojska austriackiego Władysławem Bzowskim zostało zawarte w czasie pierwszej wojny światowej i unieważnione po jej zakończeniu; drugie – z pisarzem i działaczem kulturalnym Janem Henrykiem Gwalbertem Pawlikowskim – przypało na pierwszą dekadę niepodległości i także zostało unieważnione; trzecie, zawarte na początku lat 30. XX wieku – z oficerem lotnictwa Stefanem Jasnorzewskim – przetrwało do końca życia poetki). Uderzająca odrębność *Pocałunków*, w większości – czterowierszy, na tle głównego nurtu ówczesnej polskiej liryki, od razu zwróciła uwagę krytyków, którzy zaczęli szukać dla nich analogii w polskiej i obcej tradycji literackiej. Zestawiali je m.in. z helleńsko-aleksandryjskim epigramatem, gatunkami poezji średniowiecznej: hiszpańskiej – copla, perskiej – rubajjat, japońskiej – haiku, tanka, uta, staropolskimi pieśniami i fraszkami, miniaturami pisarzy współczesnych, np. Guillaume’a Apollinaire’a i Jeana Cocteau – we Francji, Iwaszkiewicza – w Polsce.

Poetycki cykl **miniatur** nie był więc w połowie lat 20. XX wieku czymś wyjątkowym, lecz nadal rzadkim, a jego rosnąca popularność w XX wieku wynikała z wielu przyczyn, m.in. znudzenia długimi poematami, które nie odpowiadały już dynamice nowoczesnego świata, potrzeby lapidarności odczuwanej przez współczesnego człowieka, dążenia do odpatetyzowania poezji w ogóle, przekładającego się często na zdystansowany, niemal nie dbały stosunek poety do (nie tylko) własnej twórczości uważanej za epizodyczną i ulotną. Tę tradycję poetyckiej miniatury jako arcyzmu doraźnego i szkicowego wykorzystała Pawlikowska-Jasnorzewska do nowatorskiego ujęcia tematu miłości z perspektywy Nowej Kobiety. Odeszła od wielosłowa,

afektacji i patosu charakteryzujących poezję epoki poprzedniej, a także od utożsamiania przeżyć twórcy jako realnej osoby z przeżyciami podmiotu lirycznego jego wierszy, co czyniono powszechnie zwłaszcza w odniesieniu do poetek. Udało się jej zarazem zachować intymność wyznania i szczerość wzruszenia, głównie dzięki takim zabiegom intelektualno-językowym, jak paradoks, dowcip, metafora, zaskakująca puenta aprosdoketyczna (**aprosdoketon** – figura retoryczna polegająca na niespodziewanym użyciu słów).

Dyskrecja uczuć

Kunsztowne zastosowanie wyżej wspomnianych zabiegów widać wyraźnie w pochodzącym z tomu *Pocałunki* wierszu *Ofelia*. Stanowi on przykład liryki roli, gdzie „ja” liryczne kreowane jest na postać historyczną lub fikcyjną mówiącą we własnym imieniu, ale której poglądy czy uczucia poetka podziela – w tym wypadku **podmiotem lirycznym** jest bohaterka elżbietańskiego dramatu *Hamlet* Williama Shakespeare’a. Sam wybór liryki roli już jest więc sposobem dystansowania się autorki wobec własnego cierpienia – wprawdzie nie uśmierza bólu złamanego serca, ale przesuwą uwagę na sposób jego wyrażania, np. przez zapośredniczenie-aluzję do tekstu kultury z odległej epoki. Również struktura **monologu lirycznego** Ofelii służy mówieniu nie wprost o sile i głębi jej uczuć: stwierdzenie „długo jeszcze poleżę, zanim uwierzę, że mnie nie kochano” ani nie wyraża emocji, lecz tylko je sugeruje obrazem „długiego leżenia”, ani nie nazywa emocji, lecz tylko stwierdza fakt „niekochania”. Obiektywność tego stwierdzenia podkreśla zresztą nieosobowa forma czasownika „nie kochano”, która ponownie przenosi uwagę z dramatyzmu relacji międzyludzkich na racjonalność oceny stanu rzeczy. Liryka roli, bardziej dyscyplinująca wypowiedź poetycką niż liryka **osobista**, pozwoliła tu osiągnąć Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej efekt trudny do osiągnięcia w inny sposób – przede wszystkim uniknąć obwiniania konkretnej osoby, czy mężczyzn w ogóle, za emocjonalne zranienie.

Ofelia

Ach, długo jeszcze poleżę
w szklanej wodzie, w sieci wodorostów
zanim nareszcie uwierzę,
że mnie nie kochano, po prostu.

Rozedrganie wewnętrzne Ofelii jest jednak w wierszu obecne, ale wyrażone dyskretniej, w jego strukturze głębokiej. Wiersz jest bowiem regularny tylko na pierwszy rzut oka, w istocie zawiera tak subtelne, acz wyraźne sygnały rozluźnienia rygorów spójności, jak: zmienna liczba sylab w kolejnych wersach: 8, 10, 8, 9; niestabilna średniówka; złamana zasada ścisłości końcówek w wersach drugim i czwartym: „wodorostów – po prostu”; zmiany rytmu w miejscach szczególnie nacechowanych znaczeniowo, podkreślane przez pauzy myślowe w wersach: pierwszym – po westchnieniu „Ach”, i czwartym – przed puentą „po prostu”.

Miejszem najbardziej intrygującym jest **puenta**. Poprzedzające ją wersy przygotowują czytelnika na podsumowanie ich jakimś zabiegiem uwznioślającym miłosną klęskę Ofelii lub odesłanie do wartości uważanych za wyższe, a tymczasem otrzymuje on formułę zaskakująco prostą, kolokwialną, niemal nieudolną. Efekt niespodzianki po raz kolejny przenosi uwagę z uczuć na sposób ich konceptualizacji i mówienia o nich. Z jednej bowiem strony puenta wytwarza dystans wobec emocjonalnej warstwy utworu, z drugiej zaś dowodzi realizmu psychologicznego, odwołując się do powszechnego ludzkiego doświadczenia niemożności elokwentnego wysłowienia myśli w momentach silnych wzruszeń. Innymi słowy Pawlikowska-Jasnorzewska wykorzystuje ten sam zabieg do osiągnięcia dwóch sprzecznych celów jednocześnie: zbudowania dystansu wobec własnych uczuć i pogłębieniu ich ekspresji, co czyni wiersz jeszcze bardziej prawdziwym i wzruszającym. Takie decyzje twórcze poetki miały dalekosiężne konsekwencje dla liryki międzywojennej, należała ona bowiem do licznego grona tych twórców, którzy reformowali język poetycki poprzez dowartościowanie języka codziennej komunikacji, awansowanie prozaizmów i kolokwializmów do rangi pełnoprawnych środków artystycznego wyrazu.

Aluzja literacka

Ofelia Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej stanowi również interesujący przykład aluzji artystycznej, jako wariantu **intertekstualności** i **intersemiotyczności**.

Aluzja literacka to świadome nawiązanie utworu do innego tekstu, które czytelnik powinien dostrzec (na tak różnych poziomach tekstu, jak np. tytuł, element świata przedstawionego, schemat wersyfikacyjny czy styl językowy) i zinterpretować. Służy ona twórcom nie tylko do wypowiedzenia w sposób zapośredniczony głównej intencji utworu literackiego, lecz także do zasygnalizowania własnego stosunku do tradycji literackiej, np. akceptacji i kontynuacji lub krytyki różnych jej elementów. W wierszu Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej najsilniejszym sygnałem jest tytuł *Ofelia*, który odsyła do *Hamleta* Shakespeare'a i historii jego bohaterki, natomiast „treść” wiersza – do tego momentu akcji, gdy *Ofelia* już nie żyje. Zrozumienie wiersza wymaga więc najpierw znajomości *Hamleta* i dziejów skomplikowanych relacji: między *Ofelią* a tytułowym bohaterem, który nikomu nie ufa, zabija ojca i brata ukochanej, odrzuca jej miłość; między *Ofelią* a jej ojcem i bratem, którzy nią manipulują, by osiągnąć własne polityczne cele; między *Ofelią* a resztą dworu.

Wiersz Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej odsyła jednak nie tylko do dramatu Shakespeare'a, lecz także do licznych późniejszych jego literackich przekształceń. Rozpacz *Ofelii*, jej przyczyny, symptomy i konsekwencje inspirowały bowiem wielu artystów, którzy opracowywali go na różne sposoby, w zależności od konwencji dominujących w kolejnych epokach. Odnosili się przy tym nie tylko do szekspirowskiego wzorca, lecz również do innych jego wariantów, przetworzeń, reinterpretacji, czyli nieustannie poszerzali pole intertekstualnych odniesień. Na przykład w polu intertekstualnych odniesień do postaci *Ofelii* ustaliła się tradycja obrazowania jej jako kochanki *Hamleta*, tracącej zmysły po odrzuceniu przez ukochanego i śmierci ojca, samobójczyni. Dla uzmysłowienia nowatorstwa Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w opracowaniu tematu *Ofelii* warto więc zrekonstruować kontekst, w jakim był umieszczany na przełomie XIX i XX wieku.

Składały się nań w pierwszej kolejności *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare* przełożone przez Józefa Paszkowskiego, Leona Ulricha i Stanisława

Egberta Koźmiana, opublikowane po raz pierwszy w 1875 roku, a traktowane jako wzorcowe i wielokrotnie powielane aż do translatologicznych dwudziestowiecznych dokonań Stanisława Barańczaka. *Hamlet* w tłumaczeniu Paszkowskiego został wydany w 1909 roku z obszernym wstępem wpływowego wówczas krytyka literatury Piotra Chmielowskiego, który określił w nim Ofelię mianem najpiękniejszej i najbardziej wzruszającej z kobiecych postaci w dramatycznym dorobku Shakespeare'a, kwintesencji kobiecej wrażliwości emocjonalnej, kruchości psychicznej, zdolności kochania. Odczytanie Chmielowskiego dominowało nad innymi niemal do końca dwudziestolecia. Ponadto: w muzyce – *Piosnka obłąkanej Ofelii* napisana przez Stanisława Moniuszkę na początku lat 70. XIX wieku dla operowej adaptacji *Hamleta*, wielokrotnie przedrukowywana w śpiewnikach, wykonywana z upodobaniem zarówno w salach koncertowych, jak i salach międzywojennych; w poezji – wiersze *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* Wincentego Korab-Brzozowskiego opublikowane w krakowskim „Życiu” w 1899 roku (nr 4), *Ofelia* (1870) Arthura Rimbauda przełożona przez Jana Kasprówicza i zamieszczona w lwowskim „Słowie Polskim” w 1905 roku (nr 409), *Ofelia* Stanisława Majkowskiego w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1923 roku (nr 52); w teatrze – legenda scenicznej kreacji Heleny Modrzejewskiej grającej Ofelię od lat 60. XIX wieku, uwiecznionej na wielu zdjęciach; a wreszcie zainteresowania szekspirowskie Stanisława Wyspiańskiego, który na początku XX wieku przetwarzał przekłady Juliusza Słowackiego i Józefa Paszkowskiego, m.in. pisząc *Śmierć Ofelii. Scenę dramatyczną*, opublikowaną pośmiertnie w *Wierszach, fragmentach dramatycznych, uwagach* w 1910 roku.

Co istotne, w wymienionych wyżej realizacjach tematu Ofelii, szczególnie z okresu Młodej Polski, postać ta ma wprawdzie nieco więcej autonomii niż w dramacie Shakespeare'a, który rzadko udzielał jej głosu, ale realizują ją w obszernych i patetycznych opisach własnego cierpienia i jego somatycznych symptomów, w rozdzierających skargach na obojętność ukochanego. Na tle tych tradycyjnych ujęć *Ofelia* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zaskakiwała lapidarnością i prostotą, dyskrecją uczuć, depatetyzacją uczuciowej porażki. Tym bardziej, że jej Ofelia wypowiada swój monolog jako osoba już nieżyjąca, poetka wykorzystała tu więc kolejny element tradycji

literackiej, jaką jest figura retoryczna zwana **prozopopeją**. Chwyt oddawania głosu osobom i przedmiotom martwym dla przekazania żyjącym wiedzy czy emocji z perspektywy im niedostępnej, charakterystyczny głównie dla **poezji funeralnej**, Pawlikowska-Jasnorzewska stosowała rzadko, ale bardzo świadomie, o czym świadczy przejmujący wiersz *Topielice*. Również ten utwór, realizujący antyczny gatunek **rozmowy umarłych**, ujawnia, że **wyobrażenia tanatyczna** poetki wypowiada się za pomocą **motywów akwaticznych**, związanych z wodą.

Aluzja pikturalna

Wiersz Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej stanowi ponadto interesujący przykład **aluzji pikturalnej**, ponieważ zawiera odniesienie do sztuk plastycznych. Jest to zrozumiałe w kontekście dominacji sztuk plastycznych w domu rodzinnym poetki, gdzie znajomość tradycji malarstwa polskiego i europejskiego była tak obowiązkowa, że aż naturalna. Malarze przeszłych epok inspirowali się postacią Ofelii tak samo często jak literaci, portretując ją szczególnie w tych momentach, które nie zostały „unaocznione” w dramacie. Należy bowiem pamiętać, że w sztuce Shakespeare’a nie ma m.in. sceny śmierci Ofelii – to królowa Gertruda opowiada o znalezieniu zwłok dziewczyny, to tylko grabarze sugerują, że sama odebrała sobie życie, o czym przekonany jest także ksiądz uczestniczący w jej pochówku. Ów brak fabularny motywował wielu twórców do opracowywania **apokryficznych** wersji wydarzeń, których widoku Shakespeare oszczędził swym elżbietańskim odbiorcom.

Luka w fabule stała się przede wszystkim źródłem różnych przedstawień Ofelii spacerującej nad wodą lub wchodzącej do wody, niemal na chwilę przed utonięciem – te ujęcia dominowały mniej więcej do połowy XIX wieku, a najciekawsze z nich namalowali m.in. Thomas Francis Dicksee, Arthur Hughes, Konstantin Makovsky, Richard Redgrave, John William Waterhouse. W drugiej połowie XIX wieku rozpowszechniły się natomiast obrazy Ofelii jako pięknej topielicy, której najbardziej znane wizerunki stworzyli m.in. Eugène Delacroix, Alexandre Cabanel, Paul Albert Steck. Przełomowy

okazał się jednak obraz Johna Everetta Millais z 1852 roku, który zawładnął wyobraźnią zbiorową kolejnych pokoleń twórców i odbiorców sztuki. Millais jako przedstawiciel trzeciego pokolenia angielskich malarzy romantycznych, tzw. prerafaelitów, uznawał dzieło Shakespeare'a – za jego otwarciem na duchowość, tajemniczość, metafizykę – za jedno z głównych źródeł inspiracji artystycznej. Prerafaelici postulowali odrzucenie sztywnych reguł sztuki akademickiej na rzecz autentyczności wyrazu, realistycznie przedstawionych detali, powrót do tematów codziennych, które widzieli w dziełach średniowiecznych „prymitywów”, mistrzów renesansu, twórców rodzajowego malarstwa niderlandzkiego. Traktowali ponadto wypowiedź artystyczną jako wypowiedź zawierającą moralną ocenę otaczającej ich rzeczywistości. W konsekwencji połączenie elementów pochodzących z tak różnych pokładów tradycji malarskiej uczyniło sztukę prerafaelitów bardzo dekoracyjną, w tym samym stopniu realistyczną, co i symboliczną, niemal fantastyczną.

W centrum swojego obrazu Millais umieścił martwą Ofelię, leżącą na połyskującej wodzie z rękami odwiedzionymi nieco od ciała, jakby w trumnie, delikatną, unoszoną przez leniwy prąd. Przepych sukni i bujne piękno nadrzecznej przyrody, ukazane z dokładnością niemal fotograficzną, kontrastują tu ze spokojem i bezruchem topielicy, która ma oczy na wpół przyknięte, patrzące nieruchomo w dal. *Ofelia* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej odsyła właśnie do tego obrazu, i chociaż jest tylko aluzją do niego, nie zaś jego opisem (czyli *ekfrazą* czy *hypotypozą*), uruchamia żywotne w refleksji artystycznej Zachodu od czasów starożytnych zagadnienie *korespondencji sztuk*, ujęte w Horacjańskiej frazie *ut pictura poesis erit*. Owo punktowe napomknięcie pozwala niejako „zobaczyć” wiersz, zinterpretować go jako obrazowo dwudzielny: w jego części pierwszej mamy informacje o przestrzeni „zewnątrznej”, jakby z obrazu Millais („leżenie w wodzie” i „sieci wodorostów”), w części drugiej – informację o przestrzeni „wewnętrznej” podmiotu liryku (trudność „uwierzenia w bycie niekochaną”). Obraz „zewnątrzny”, zmysłowy, ostatecznie pozbawiony autonomii, pełni tu funkcję służebną wobec emocji „ja” mówiącego, stanowi pretekst do uwag o jego sytuacji uczuciowej.

Warto nadmienić, że scena śmierci Ofelii, inspirująca przez wieki artystów pióra i pędzla, nadal zasila wyobraźnię współczesnych filmowców oraz twórców kultury masowej, którzy przetwarzają najczęściej koncept wizualny Millais. Na przykład upozowana jak na jego obrazie Ofelia płynie porwana nurtem strumienia w oscarowej ekranizacji *Hamleta* w reżyserii Laurence'a Oliviera z 1948 roku; w ostatniej dekadzie XX wieku podobne postacie topielic pojawiły się w teledysku do piosenki Polly Jean Harvey *Down by the Water* (1995) i na okładce jej płyty *To Bring You My Love* (1995) oraz w teledysku do piosenki Kylie Minoque i Nicka Cave'a *Where the Wild Roses Grow* (1995); na początku XXI wieku nawiązał do niej kontrowersyjny duński reżyser Lars von Trier w filmie *Melancholia* (2011).

Podsumowanie

Ofelia Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, jak wiele innych wierszy z dojrzałego okresu jej twórczości, okazuje się wypowiedzią niezwykle kunsztowną: w tym samym stopniu szczerą i autentyczną, co zretoryzowaną i zapośredniczoną przez kanoniczne teksty europejskiej i rodzimej kultury literackiej i wizualnej. Wyraża zarówno szacunek poetki do tradycji artystycznej – poprzez jej kontynuację (np. ożywienie problematyki egzystencjalnej, etycznej i estetycznej dzieł, do których czyni aluzje), jak też artystyczną odwagę do jej przekroczenia (np. rezygnację z emocjonalnego ekshibicjonizmu, patosu i wielomowności cierpiących z powodu odrzucenia, na rzecz dyskrecji uczuć, lapidarności i prostoty języka). W ten sposób komunikuje się poetka jako Nowa Kobieta – uczucia nadal są dla niej ważne, lecz mówi o nich językiem sztuki, który twórczo przekształca zgodnie z duchem epoki międzywojennej.

Bibliografia podmiotowa

Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Kwiatkowski, przejrzały i uzupełniły Maria Podraza-Kwiatkowska, Anna Łebkowska, wyd. v, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.

Bibliografia przedmiotowa

Hurnik Elżbieta, *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1995.

Kwiatkowski Jerzy, *Wstęp*, w: Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Kwiatkowski, przejrzały i uzupełniły Maria Podraza-Kwiatkowska, Anna Łebkowska, wyd. v, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Wrocław–Warszawa–Kraków 199, s. v–cxxiv.

Nawarecki Aleksander, *Akwatyki. Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: tegoż, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Śląsk: Katowice 1993, s. 99–119.

Pajdzińska Anna, *Językowe mechanizmy budowania puenty (Na przykładzie „Pocałunków” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej)*, „Polonistyka” 1996, nr 4, s. 215–218.

Ruszczyńska Marta, *Funkcje aluzji literackiej w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Studia i Materiały” XIII, Filologia Polska 4, Wyższa Szkoła Pedagogiczna: Zielona Góra 1984, s. 141–164.

Zacharska Jadwiga, *Miniatury poetyckie Pawlikowskiej w „Pocałunkach”*, „Przegląd Humanistyczny” 1967, nr 2, s. 71–88.

Bibliografia kontekstowa

Shakespeare William, *Hamlet*, tłum. Józef Paszkowski, wyd. dowolne.

Czczot Katarzyna, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczania, feministyczne interwencje*, Instytut Badań Literackich: Warszawa 2017.

Gubar Susan, *Prozopopeja a poezja Zagłady w języku angielskim. Sylvia Plath i jej współcześni*, przeł. Katarzyna Bojarska, „Literatura na Świecie” 2005, nr 9/10, s. 297–327.

Michałowski Piotr, *Miniatura poetycka*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 2, s. 116–135.

Prerafaelici, seria „Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło” 1999, nr 28, Eaglemos Polska.

Słodczyk Rozalia, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Ekfrazy literackie i malarskie w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2020.