

Inna Iłła. Słowo mówione i pisane w poezji Kazimierzy Iłłakowiczówny

Lucyna Marzec

LUCYNA MARZEC Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

INNA IŁŁA SŁOWO MÓWIONE I SŁOWO PISANE W POEZJI KAZIMIERY IŁŁAKOWICZÓWNY

Poezja Kazimierzy Iłłakowiczówny w oryginalny sposób wyraża typowe dla nowoczesnej kultury poczucie rozdzielenia – a przez to potencjalnego zderzenia – dwóch formacji dyskursywnych, oralnej i piśmiennej¹, oraz odpowiadających im kultur: obecności i znaczenia². Będąc poezją poddaną technologii – skorzystajmy tu z formuły Waltera Onga – przynależy do medium zadrukowanej czcionkami książki, które ogląda się i analizuje w myślach³, jednocześnie odsyła do tradycji literatury ustnej, realizuje typowe dla niej konwencje i gatunki: pieśni, kołysanki, wróżby. Wytwarza fantazję na temat czystej oralności i niezapośredniczonej obecności: w planie poetyki wyraża się to szczególnie w dominacji brzmienia nad znaczeniem oraz w kompozycji opartej na akumulacji i konkatenacji.

W całej swej poezji Iłłakowiczówna ujawnia fascynację oralnością – słowem mówionym, szepcącym, śpiewanym – i próbuje wytworzyć efekt obecności, która to próba ziszczalna jest tylko częściowo, jeśli w ogóle. Jako poetka nowoczesna, Iłła była kształtowana zarazem przez kulturę znaczenia i kulturę obecności, m.in. tradycję kresowej gawędy i obrządków religijnych opartych na formułach, oraz kulturę książki, szkolnej edukacji i tradycji piśmiennej. Autorka *Szeptem* reprezentowała typową kondycję modernistycznego podmiotu, który zwraca się w kierunku kultury obecności i fantazmatu oralności, żyjąc zarazem w czasach kampanii piśmienności, tzw. likwidacji analfabetyzmu⁴, rozwoju technologii druku, umasowienia oświaty i przemysłu wydawniczego, a także taniej produkcji materiałów piśmienniczych. Fascynuje się ludowością i nagrywa na pierwszych rekorderach pieśni niepiśmiennych – a przy tym przekonany jest o wyższości zachodniej kultury europejskiej, toteż przekształcenia cywilizacji pojmuje w kategorii ewolucyjnego „dorastania” od kultury „przed-” do „piśmiennej”.

¹ Zob. A. B. Lord, *Cechy oralności*. W zb.: *Literatura ustna*. Wybór, wstęp, kalendarium, bibliografia P. Czapliński. Gdańsk 2010 (przeł. W. Krajka). – P. Zumthor: *Pamięć i wspólnota*. W zb.: jw. (przeł. M. Abramowicz); *Właściwości tekstu oralnego*. W zb.: jw. (przeł. M. Abramowicz). – W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przekł., wstęp, red. nauk. J. Japola. Wyd. 2, przejrz., popr. Warszawa 2011.

² Zob. H. U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*. Przeł. K. Hoffmann, W. Szwebs. Poznań 2016.

³ Zob. Ong, *op. cit.*

⁴ Zob. J. Landy-Tołwińska, *Analfabetyzm w Polsce i na świecie*. Warszawa 1961.

Poezja Iłakowiczówny ujawnia zarówno konflikt, jak współzależność oraz równoczesność dwóch formacji kulturowych i charakterystycznych dla nich form ekspresji. Stawia w centrum liryczne „ja”, które na skutek ciągłych kryzysów rozumienia samej siebie, pojmowanej jako podmiot zewnętrzny wobec świata, zwraca się w kierunku kultury obecności, by choć na moment rozmyć podmiotowość bez poczucia dezintegracji, ale w harmonii ze światem⁵.

Sztynny podział na oralność i piśmienność – podobnie jak zróżnicowanie kultur na kultury obecności oraz znaczenia, zbudowane na binarnych opozycjach – poddany dekonstrukcji bądź porównawczej analizie międzykulturowej, nie wybrowni się⁶. Nie dezawuuje to jednak społecznego znaczenia kulturowych praktyk opartych na przekonaniu o istnieniu i jakościowych różnicach słowa mówionego i pisanego. Porządek myślenia bliski Iłakowiczównie, którego elementem jest przeciwstawienie kulturze piśmiennej – kultury niepiśmiennej, warto łączyć ze zjawiskami typowymi dla europejskiego modernizmu: z poczuciem schyłkowości cywilizacji, przerażeniem i fascynacją rozwojem technologii i kultury miejskiej, a także z wynikającym z podbojów kolonizacyjnych odkryciem sztuki i literatury wymykającej się poznawczym przyzwyczajeniom i oczekiwaniom. Równie ważne jest poczucie głębokich związków z formacją romantyczną (wraz z jej preromantycznym podglebieniem⁷) i z trwającym przez cały wiek XX paradygmatem romantycznym.

Popularność poetki stanowi jeden z przykładów silnego zakorzenienia fantazmatów romantycznych w kulturze polskiej, szczególnie tych odnoszących się do ludowości, słowiańskości i narodowości oraz do roli poety-lirnika. Ludowość funkcjonowała jako synonim oralności, a kultura czy literatura ludowa konotowała w pracach etnografów i krytyków literackich – niepiśmienność bądź bardzo niską piśmienność. Iłakowiczówna przyjęła kulturową spuściznę i tradycję „pierwiastka

⁵ Gumbrecht (*op. cit.*, s. 96–106) nie połączył kultury znaczenia i kultury obecności z konkretną formą sztuki czy literatury, wskazując raczej na kondycję podmiotu oraz na sens cielesnej obecności i bezcielesnej świadomości. Włączając w binarny model Gumbrechta literaturę ustną i literaturę pisaną, dokonuje pewnego nadużycia, właściwego wszelkim binaryzmem i modelem teoretycznym. Teoretyczny projekt Gumbrechta nie ma (w przeciwieństwie do badań nad literaturą ustną) w żadnej mierze charakteru etnologicznego czy antropologicznego, wyrasta z egzystencjalizmu, a tym, co najbardziej uderza w dość klarownym wywodzie badacza, wydaje się brak przekonujących przykładów. Niemniej jednak nie jest rzeczą przypadku, że analizy (wysuwane z różnych metodologicznych pozycji) literatury ustnej (które nie funkcjonują bez konkretnych koncepcji piśmiennictwa) sytuują oralność po stronie tego, co Gumbrecht nazywa kulturą obecności, a to samo można stwierdzić na temat piśmienności i odpowiadającej jej kulturze znaczenia.

⁶ Zob. R. Finnegan: *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge 1977; *Oral Literatures*. Hasło w: *The International Encyclopedia of Anthropology*. Na stronie: <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1721> (data dostępu: 18 I 2023). – K. Jahandarie, *Spoken and Written Discourse. A Multi-Disciplinary Perspective*. Stanford, Calif., 1999. – G. Godlewski: *Lęk przed wielkimi literami. Dyskusje z Jackiem Goodym i Wielką Teorią Piśmiennosci*. „Communicare. Almanach Antropologiczny” nr 2 (2007): *Oralność/piśmienność; Antropologia pisma. Nowe obszary*. W zb.: *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*. Red. Ph. Artières, P. Rodak. Warszawa 2010. – A. Mencewiel, *Antropologia słowa i historia kultury*. W zb.: jw.

⁷ Zob. A. Witkowska, wstęp w zb.: *Ja, głupi Słowianin. Antologia*. Wybór, oprac. A. Witkowska. Kraków 1980.

ludowego w poezji polskiej⁸, „śpiewów historycznych”, zmodyfikowanych przez pozytywizm i poezję młodopolską, lecz przetworzyła je na swój oryginalny sposób, naznaczając silną sygnaturą „ja” i konkretyzując bohaterów lirycznych oraz świat przedstawiony ballad epickich.

Poetka w swoich tęsknotach i pragnieniach nie była osamotniona. Najbardziej ekstremalną, radykalną politycznie formę użycia i wdrażania wiary w autentyzm, czystość etyczną i w estetyczną wartość „ludowego” realizowała grupa artystyczna Szczep Rogate Serce (1929–1936), szczytowym osiągnięciem literackiego zainteresowania kulturą ludową była 2-tomowa monografia *Pisarze ludowi. Wybór pism i studium o literaturze ludowej* Karola Ludwika Konińskiego⁹, najwyższej klasy dowodem na socjologiczne zainteresowanie tematem w epoce pozostają prace Jana Stanisława Bystronia, w tym tom 26 „Biblioteki Narodowej” *Polska pieśń ludowa oraz Wstęp do ludoznawstwa polskiego*¹⁰. Daleki od uproszczeń, lecz przekonany o zasadniczej różnicy między kulturą oralną i piśmienną, Bystron zauważa w 1939 roku:

spotykamy się w czasach niedawnych z ponownym ożywieniem zainteresowań artystycznych i politycznych dla literatury ludowej; tęsknota za prymitywem zwraca znów artystów ku pierwotności niektórych twórców literatury tradycyjnej, a tendencja do zapewnienia kulturze wsi możliwości samodzielnego rozwoju i w związku z tym wzmożone zajęcie się pieśnią czy teatrem ludowym jako formami żywymi i zdatnymi do życia występuje dzisiaj coraz to silniej¹¹.

Twórczość Iłłakowiczówny – obok Stanisława Czernika i kręgu autentystów, Emila Zegadłowicza i ekspresjonistów, awangardowych prymitywistów (jak Tytus Czyżewski, Bruno Jasiński) i wielu innych – wpisuje się w zróżnicowaną pod względem artystycznym, ideowym i politycznym tendencję, której wspólnym mianownikiem jest tęsknota za „pierwotnym” i stylizacja ludowa, w tym stylizacja na oralność. Polega ona przede wszystkim na wytworzeniu efektu związku z melodią oraz efektu „prymitywizmu” konstrukcji formalnej i budowy świata przedstawionego, nawiązań tematycznych do pieśni obrzędowych, zawodowych, form szopek, *etc.*, przekazywanych z ust do ust, śpiewanych przy pracy i w uroczystych chwilach¹². Stylizacje te – także z perspektywy ludoznawstwa Bystronia – niewiele miały wspólnego z oryginalną kulturą ludową, oparta, jak sądził badacz, na bezimienności i pełnej oralności: „Posługiwanie się tekstem pisany czy drukowanym jest objawem rozkładu i upadku pieśni”¹³.

Poczuciu schyłkowości świata przedpiśmiennego i wielkiej straty, jaką jest pożegnanie z kulturą oralną, towarzyszy tendencja pojawiająca się w refleksji teoretycznej Dwudziestolecia międzywojennego, by w nowoczesny sposób zrewidować

⁸ S. Zdziarski, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczo-literackie*. Warszawa 1901.

⁹ K. L. Koniński, *Pisarze ludowi. Wybór pism i studium o literaturze ludowej*. Przedm. F. Bujaka. T. 1–2. Lwów 1938.

¹⁰ *Polska pieśń ludowa*. Wybór, oprac. J. S. Bystronia. Kraków 1921, BN I 26. – J. S. Bystron, *Wstęp do ludoznawstwa polskiego*. Lwów 1926 (wyd. 2, przerobione i uzupełnione: 1939).

¹¹ Bystron, *Wstęp do ludoznawstwa polskiego* (1939), s. 160.

¹² Zob. J. S. Bystron, wstęp w zb.: *Polska pieśń ludowa*.

¹³ *Ibidem*, s. 4.

myśl, że poezja ludu to twórczość bezimienna i oralna, oraz odszukać autorów i ukazać ich jako indywidualne jednostki¹⁴. Dążenie to było obce Iłakowiczównie, która traktowała pieśni ludu jako dobro wspólne i materiał do transpozycji poetyckich zwieńczonych postawieniem sygnatury autorskiej. Do pewnego stopnia powtarzała gest damy, która – ku uciesze salonowego towarzystwa – zawłaszcza kulturę swoich służących.

Stefan Kołaczkowski, zastanawiając się w pierwszym numerze „Ponowy”, pisma programowo zwróconego ku ludowości i regionalizmowi (z „Ponowy” wypączkował Czartak), nad fascynacją pieśnią ludową, notował: „Stosunek [...] nasz estetyczny do tych wytworów jest wyraźnie perwersyjny [...]”, co w praktyce oznacza, iż:

pieśń ludowa podoba się w pierwszym rzędzie dlatego, że ten swoisty [tj. ludowy] charakter posiada. W skład wrażenia estetycznego wchodzi zapewne poczucie egzotyczności (dla nas ludzi kultury innego świata) albo prostoty i dobitności, albo znów nikły dźwięk naiwności¹⁵.

Sceptycyzm autodiagnozy jest słuszny, zwłaszcza z perspektywy postkolonialnej (postzależnościowej) i tzw. zwrotu plebejskiego. Jednakże wizje artystyczne i światopoglądowe, stojące za twórczością prymitywistów, regionalistów i innych, nie wyczerpywały się na ludomańskich bądź nacjonalistycznych fantazmatach i poczuciu dumy z wcale nie tak zaawansowanej piśmiennie oraz technologicznie polskiej kultury czy na tęsknotach do uporządkowanego świata. Była w tych wizjach także fascynacja poznawcza, dążenie do zrozumienia różnorodnej kultury regionów (strojów, zwyczajów, etc.) i poszukiwanie języków wyrażających ekspresję doświadczeń związanych z tymi przeżyciami, jak i z własną autobiografią (np. z pochodzeniem, tradycjami rodzinnymi). Literackie ślady zainteresowania ludowym, oralnym i prymitywnym niejednokrotnie bronią się przed oskarżeniem o przedmiotowe czy bezmyślne używanie kultury ludowej i podważają dychotomię między piśmiennym a oralnym, cywilizowanym a prymitywnym, miejskim a wiejskim.

W poezji Iłakowiczówny odnajdziemy o wiele więcej niż wielkopańskie gesty i naiwną wiarę w pierwotność czy oralność literatury ludowej. Trudno ignorować fakt, że służące uczyły się na pamięć wierszy poetki, że otrzymywała ona zamówienia na utwory okolicznościowe od niepiśmiennych i że do końca życia towarzyszyło jej przekonanie, iż pisze „dla narodu”, a przeznaczeniem jej wierszy jest głosowe odtworzenie. Świadczy o tym chociażby wymiana komentarzy na szpaltach korekty wydawanych w 1971 roku *Wierszy zebranych* poetki, jeden z niewielu zachowanych śladów warsztatu Iłakowiczówny. Tam, gdzie korekta chciała poprawić formy regionalne, jak np. „doktór” na „doktor”, poetka odrzucała zmiany, komentując: „Tak mówi naród!”, a we fragmentach niejednoznacznych składniowo podkreślała: „To jest mówione, nie pisane!”¹⁶. Poczucie solidarności z niewykształconymi, „prostymi ludźmi” czy „narodem” nie tylko wpływa na twórczość Iłakowiczówny, ale też

¹⁴ Tendencja będzie miała swe kontynuacje powojenne. Zob. S. Pigoń, *Wybór pisarzy ludowych. Cz. 2: Poeci i gawędziarze*. Wrocław 1948. – J. Przyboś, *Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej*. Warszawa 1953. – J. Szcza w i e j, *Antologia współczesnej poezji ludowej*. Warszawa 1967 (wyd. 2, popr. i uzupełn.: 1972).

¹⁵ S. K o ł a c z k o w s k i, *Nasz stosunek estetyczny do poezji ludowej*. „Ponowa” 1921, nr 1, s. 21.

¹⁶ Archiwum Kazimierzy Iłakowiczówny. Bibl. Kórnicka PAN, sygn. 12012/1–4.

wynika z biografii poetki, która od lat pięćdziesiątych na oficjalne spotkania zakładała spódnicę z Cepelii i zawiązywała na głowie chustę, co jawnie kontrastowało z pamięcią Iłłakowiczówny jako eleganckiej damy, sekretarza Józefa Piłsudskiego. Piastując funkcje publiczne, poetka w latach trzydziestych pisała ballady o służących, całe swoje życie utrzymywała kontakt z niskopiśmienną gospożą (korespondencja, pisana i czytana wspólnie ze skrybami, znajduje się w archiwum poetki w Bibliotece Kórnickiej). Najsłynniejszy utwór Iłłakowiczówny: *Rozstrzelano moje serce w Poznaniu* (1956), wiersz-emblemat poznańskiego Czerwca, recytowano i odczytywano przez megafony podczas obchodów 25-lecia wydarzeń czerwcowych w 1981 roku w Poznaniu, dzięki czemu na stałe wrósł w pamięć kulturową mieszkańców miasta.

W moim studium chciałabym porzucić wątek dotyczący stylizacji poezji Iłłakowiczówny na ludowość, folklor, prymityw. Ujęcia generalizujące pozwolą wpisać twórczość poetki w istotne tendencje nowoczesności i zrozumieć fenomen popularności oraz sukcesów mierzonych nagrodami literackimi. Korzystam z klasycznych publikacji na temat oralności i piśmienności, ponieważ prezentowany w nich sposób myślenia pomoże zbliżyć się do koncepcji poezji Iłłakowiczówny jako tej „do słuchania” dużo bardziej niż antropologiczne studia nad oralnością współczesnych społeczności¹⁷. Autorka *Ballad bohaterkich* przesądziła w swej twórczości fantazmaty romantyczne i odpowiedziała na oficjalną politykę narodową, poszukującą w ludowym „ożywczego źródła”, przez indywidualną wrażliwość i zmysłowość. Dlatego na plan pierwszy wysuwają się słuch i wartości brzmieniowe wierszy oraz figury (fantazmaty) autobiograficzne, chiastycznie skrzyżowane z politycznymi (narodowymi/ideologicznymi).

Poezja Iłłakowiczówny, pragnąc niemożliwego (połączenia oralności i piśmienności, znaczenia i obecności), ujawnia liryczne „ja”, które oscyluje między przekonaniem o swojej sprawczości, wolicjonalności oraz możliwości interpretacji świata a poczuciem podporządkowania Boskiej kosmologii i egzystencji pośród rzeczy tego świata o nadanych im znaczeniach. Dlatego liryka ta wytwarza swoistą poetykę paradoksu: skrajnie prywatna, a zarazem formułową (konwencjonalna). Tym samym wyznacza trzecią drogę polskiej literatury nowoczesnej, drogę, której nie wziął pod uwagę Michał Paweł Markowski, stawiając tezę o dwóch nowoczesnościach: krytycznej i zachowawczej (z wyodrębnieniem ścieżki awangardowej)¹⁸, i trzecią drogę nowoczesnego podmiotu: przeżywającego kryzys wielokrotnie i na różnych płaszczyznach oraz ambiwalentnego zarówno wobec zachowawczych, jak i krytycznych

¹⁷ Zob. N. Khanenko-Friesen, K. R. Fagan, K. Carlson, *Orality and Literacy: Reflections Across Disciplines*. Toronto – Buffalo, N. Y. – London 2011. W polskiej tradycji sporo uwagi poświęcono – obok klasycznych teorii J. Goody’ego, M. McLuhana i E. A. Havelocka – teorii W. J. Onga. Zob. też J. Japola, *Tekst czy głos? Waltera J. Onga antropologia literatury*. Lublin 1998. – A. Opaczka, *Śladami oralności. W kręgu ongowskich inspiracji*. Katowice 2006. – A. Rogozińska, *Oralność, piśmienność, elektryczność (dyskusje wokół koncepcji Waltera Onga)*. „Communicare. Almanach Antropologiczny” nr 2 (2007): *Oralność/piśmienność*. – S. Obirek, *Uskrzydłony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga*. Warszawa 2010. Niniejszy artykuł nie wyczerpuje bibliografii dotyczącej zagadnień oralności i piśmienności.

¹⁸ M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 17–63.

filozofii i poetyk. Niekonsekwencja, wahanie, przeżywanie skrajnych emocji wyraża w inny sposób doświadczanie nowoczesnej bezdomności (sieroctwa) i ontologicznej oraz egzystencjalnej niepewności. Słabość podmiotu w poezji Iłakowiczówny nie skrywa się za filozoficznymi protezami, nie wybija się na intelektualną niezależność, nie przekreśla tradycji. W tym, co wspólnotowe (i przede wszystkim oralne), liryczne „ja” poszukuje ukojenia i wzmocnienia¹⁹, ale to, co w owym podmiocie indywidualistyczne, nie pozwala „ja” tej poezji na pełną konsolidację. Dlatego trwa w ambivalencji i na kryzys nie odpowiada jednoznacznie ani ostatecznie.

Rytm: konstanty i zakłócenia

Poetycka rola śpiewaczki, którą Iłakowiczówna sobie wyznaczyła, wiąże się z ponawianym pragnieniem, by wykreować nowe, prywatne kosmogonie na zgłiszczach kolejnych projektów nowoczesnego podmiotu. Iłakowiczówna przyznawała, że swą poezję najpierw „słyszy”, a potem „pisze”, jeden zaś z wyborów wierszy poetki zaopozycza tytuł ważnego jej utworu z 1948 roku *Zaczynam się i kończę śpiewem*, w którym ta wprost osadza swą lirykę w tradycji oralnej: śpiewów trubadurów, skaldów i samego Homera, „wędrownego dziada” (I-3 193)²⁰, który żył i śpiewał pośród wojen. „Jak inaczej wykrajać wąski szlak dla życia?” (I-3 194) – zapytuje kontynuatorka tej tradycji, autorka pieśni wojennych oraz ballad historycznych i politycznych.

Tradycja homerycka oczywiście nobilituje jej śpiew, ale także pozwala na inną niż Różewiczowska czy Adornowska odpowiedź na pytanie o możliwość pisania na zgłiszczach, śpiewania podczas wojny i po niej. Iłakowiczówna „zaczyna się i kończy śpiewem” (I-3 193), ponieważ inaczej nie potrafi: „Jeśli to wam przeszkadza – zabijcie!”, jak czytamy we wspomnianym utworze (I-3 194). Śpiewanie, poetyzowanie wpisuje się w kondycję poetki, a jej istnienie jest od śpiewu zależne i nieoddzielne od niego. W brzmieniowej warstwie wierszy autorki *Słowika litewskiego* ujawnia się zarazem zanurzenie w mieszanej tradycji ustnej katolickiego obrządku religijnego, ludowych pieśni oraz ich opracowań romantycznych (i późniejszych), jak i metapoetycka orientacja Iłakowiczówny, jej świadomość warsztatowa, przy jednoczesnej wierności somatycznemu, a więc nieświadomemu i niekontrolowanemu rytmowi, który warto rozumieć za Adamem Dziadkiem jako brzmieniową, intymną i nieświadomą sygnaturę podmiotu oraz czynnik stający się „pośrednikiem między ciałem piszącym i czytającym”²¹.

Splot religijnego, ludowego i kresowego w poezji Iłakowiczówny jest kluczową figurą biograficzną jej twórczości, która przez lata przekształcała się w legendę biograficzną o litewskim pochodzeniu. Iłakowiczówna urodziła się w Wilnie, a wychowywała się w latach dziewięćdziesiątych XIX i na początku XX wieku na kre-

¹⁹ Dlatego K. Iłakowiczówna ceni rolę „ja” w poezji zaangażowanej, politycznej, interwencyjnej, lecz też upamiętniającej ważne wydarzenia dla życia społeczności/narodu.

²⁰ Skrótem I odsyłam do: K. Iłakowiczówna, *Poezje zebrane*. Zebrałi, oprac., bibliografię sporządził J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska. Wstęp J. Ratajczak. T. 1–4. Toruń 1998. Liczby po łączniku odnoszą się do numerów tomów, pozostałe oznaczają stronicę.

²¹ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2014, s. 24.

sowych dworach w Baltynie i Stanisławowie, w majątkach przybranej matki, Zofii z Platerów Buynowej, mieszczących się na obszarze obecnej Łotwy, w rejonie zwanym Łatgalia, na północ od Dźwiny (wówczas w rosyjskiej guberni witebskiej). Był to (i jest do tej pory) teren pograniczny wielu kultur, narodów i języków²², poezja Iłły wymienia je zaś z taką samą precyzją, co opracowania naukowe. Iłłakowiczówna spotykała się z młodych lat z polskim kresowym ziemiaństwem, arystokracją i klasami niższymi: litewskimi, łotewskimi, białoruskimi i łatgalskimi służącymi i różnego typu „personalem” dworu Buynowej (część z tych kobiet mówiła także po niemiecku, jak wielokrotnie wspominała w autobiografii Iłła, powołując się na słowa bony Bałtki, poza tym od dziecka poetka uczona była francuskiego i rosyjskiego), a w najbliższych miastach – Krasławiu i Dyneburgu – poznawała żydowskich kupców oraz cygańską i rosyjską biedotę²³. Echa wielojęzyczności dają się usłyszeć w poezji Iłły, zwłaszcza kiedy używa zapożyczeń, imituje języki osób spotykanych w dzieciństwie, oraz w dość częstych momentach transakcentacji.

Emblematycznym wierszem, który sama poetka uznawała za źródło swej twórczości, była śpiewana przez piastunkę białoruska kołysanka o Baju – zmodyfikowana później przez samą Iłłę²⁴ na podobnej zasadzie, jak słynna ballada Adama Mickiewicza *Lilije* przepracowuje pieśń ludową „Stała nam się nowina, / Pani pana zabiła”²⁵. *Baj: kołysanka* Iłłakowiczówny miał premierę w warszawskim „Świecie” w 1913 roku i wszedł do debiutanckiego tomu *Ikarowe loty*, co świadczy o wcześnie podjętej przez poetkę decyzji artystycznej, by połączyć praktykę pisarską z kulturą ludową. Wielokrotnie wspominała też Iłłakowiczówna o swoim przywiązaniu emocjonalnym do niepiśmiennych służących, do dzieci różnorodnego etnicznie pochodzenia, które uczyła czytać; „baby” przybywające na dwór Buynowej po wsparcie materialne były dla niej „Łagodne, cierpliwe i dzikie, / mówiły wzorzystym językiem” (*Baby*, I-2 203). Tom *Popiół i perty* (1930) jest swoistym hołdem wdzięczności złożonym wielojęzycznemu i wielokulturowemu „źródłu twórczości” Iłłakowiczówny, a określenie „wzorzystość” w odniesieniu do języka kobiet z Łatgalii, niezrozumiałego, ale wpadającego w ucho, może stanowić metaforę języka lirycznego samej poetki.

Figury biograficzne mają swój odpowiednik w figurach rytmicznych: rytm, jako źródło życia i nieśmiertelności, zapisany w tekście – ożywia ciało²⁶, biografia zaś stanowi nieodłączny klucz odczytań poezji Iłłakowiczówny. Splot rytmiczno-biograficznych figur przyniósł autorce tomiku *Szeptem* (1966) popularność i bogactwo

²² Zob. M. Jankowia k, *Gwary białoruskie na Łotwie w rejonie krasławskim. Studium socjolingwistyczne*. Warszawa 2009.

²³ K. Iłłakowiczówna, *Bywało także i tak*. W: *Niewczesne wynurzenia*. Warszawa 1958. Zob. Jankowia k, *op. cit.* – J. Kuciel-Frydryszak, *Iłła. Opowieść o Kazimierze Iłłakowiczównie*. Warszawa 2017.

²⁴ Zob. analizy: M. Ostasz, *Baj oralny i autorski Iłłakowiczówny*. W: *Dialog z tradycją w poezji nie tylko dla dzieci*. Kraków 2013, s. 98–100. – K. Wądołny-Tatar, *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*. Kraków 2014, s. 78–79. Zob. też Iłłakowiczówna, *Niewczesne wynurzenia*, s. 200–201. – B. Stefaniak, *Od lipowej kolebeczki do „kołyski na srebrnych nowiach” – uwagi o języku kołysanki*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1.

²⁵ *Pani Pana zabiła*. W zb.: *Polska pieśń ludowa*, s. 69.

²⁶ Zob. *Dzia dek*, *op. cit.*, s. 24.

interpretacji²⁷, a przy tym wykreował szczególnie trudną pozycję poetki – lirycznego „ja”, możliwą jedynie w nowoczesnej kulturze stapiającej życie i dzieło, lecz zarazem w atmosferze dyskrecji i szacunku wobec życia prywatnego twórcy. Innymi słowy – twórczość Iłakowiczówny odczytywano jako autobiograficzną już od pierwszego tomu, ale do śmierci poetki nikt z jej najbliższych, nie wspominając dziennikarzy, nie odważył się postawić pytań objaśniających intymne roztrząsania lirycznego „ja”. Sama Iłła nie była skora do wyznań, chociaż w poezji nieustannie odwoływała się do doświadczeń zaczerpniętych z biografii²⁸. Wytwarzane w ten sposób napięcie jest słyszalne w figurze rytmicznej, odpowiadającej nierównemu pulsowaniu krwi: przyspieszaniu i zwalnianiu tempa. W chwilach autotematycznej refleksji Iłakowiczówna zresztą wprost ujawniała, że rozumie rytm jako cielesny i pierwotny:

Rytm szarpie struny sensu,
rytm biegnie we krwi strużka,
aż naraz się pokręca.
(*Warsztatowo*, z tomu *Szeptem*, I-3 481)

Rytm jest życiodajnym płynem, przenikającym ciało, o ile jest ono zamknięte oraz nienaruszone. W trakcie pracy pisarskiej płynny rytm szarpie struny sensu, który także jest cielesny czy materialny, ale przypomina ciało stałe, i oprócz tego, że ma właściwości skupienia ciekłej materii, wchodzi z rytmem w reakcje polegające na pokręceniu, napłątaniu, naprószeniu. Wszystkie owe metafory odwołują się do naruszania integralności:

już sensem rytm wykoszlawię,
a rymem niedoskonałym
całą krew z żył wykrwawię.
(*Warsztatowo*, I-3 481)

Poezja dla Iłakowiczówny wypływa z wnętrza ciała, a przy tym jest „nieczysta” i w pewnym sensie niebezpieczna:

Nie kłuje, ale tylko myli.
Lepi się, lecz nie przylepi...
Ot, nie mówmy o tym lepiej,
może się samo rozlezie...
Nie lubię, nie lubię poezji!
(*Poezja*, z tomu *Szeptem*, I-3 441)

Deklaracja podległości wolicjonalnego „ja” wobec cielesno-materialnych prawideł sztuki, ujawnia trudne relacje poetki z jej własną twórczością. Poezja, przekraczając podstawową opozycję wewnątrz–zewnątrz ciała, materializuje niezborność, zmaczenie, niepewność. Zbigniew Bienkowski, komentując *Warsztatowo*, określił liryk artystycznym *credo* poetki i jej autocharakterystyką²⁹. Co najciekawsze, w tej skonden-

²⁷ Zob. bibliografia przedmiotowa twórczości Iłakowiczówny, którą przygotowali J. Biesiada i A. Żurawska-Włoszczyńska oraz zamieścili w jej *Poezjach zebranych* z 1998 roku.

²⁸ Zob. J. Ratajczak, *Lekcje u Iłakowiczówny. (Szkice, wspomnienia, listy i wiersze)*. Poznań 1986, s. 77. – Ł. Danielewska, *Portrety godzin. O Kazimierze Iłakowiczównie*. Warszawa 1987, s. 37.

²⁹ Z. Bienkowski, *Iłakowiczówna*. „Kultura” 1966, nr 50, s. 3. Przedruk w zb.: *Proza, poezja. 1966. Wybór szkiców i recenzji. Wybór, wstęp Z. Macużanka*. Warszawa 1967.

sowanej metarefleksji Iłłakowiczówna nie tylko ujawnia somatyczne rozumienie swej poezji, ale także daje zgodę na nieświadome, niezależne od jej woli – pokręcenia, naśmiecenia, napłątania, naprószenia formy rytmicznej. Nie czyni tego jednak z chęcią, ponieważ przeczuwa, że rytm ujawnia pęknięcia, znamiona i piętna cielesne, których „ja” tak bardzo chciałoby się pozbyć. Twórczość poetki można (i wielokrotnie już to praktykowano) analizować poprzez biograficzne figury odrzucenia, bękartwa, sieroctwa, odmienności³⁰. W dojrzałym tomie *Szeptem Iłłakowiczówna* tematyzuje swe kłopotliwe „krwiapisanie” (krwawiące ciało stanowi zresztą jeden z częściej pojawiających się obrazów w tej poezji), natomiast w tomach wcześniejszych, przedwojennych, niejednokrotnie wyraża autorka pragnienie równego rytmu – przeciwieństwa fałszywych akordów i zgrzytów – który mógłby przynieść ukojenie:

Rytmicznej chwili racz umocnić trwanie,
aby zdeptana rzecz i rzecz ukryta
od dnia, co bieży, i pędu, co zgrzyta
– mogła wstać z prochu i razem, w błękitach,
z pieśnią wieczoru święcić zmartwychwstanie.

(*Rytm ciszy*, z tomu *Z głębi serca*, I-2 16)

„Rytmiczna chwila” sprawia, że obnażona zdeptana rzecz, zaburzające spokój sumienia sekrety – nie oddała od zbawienia. Ocalającym rytmem okazuje się formuła modlitewna (w tym przypadku to modlitwa za zmarłych: „Wieczny odpoczynek racz zmarłym dać, Panie, [...]”), czyli wspólna kulturze chrześcijańskiej zrytualizowana formuła ustna, która chroni przed jednostkowym, wybijającym się na pierwszy plan nierównym rytmem podmiotu.

Ale rytmu poezji Iłły zagłuszającego rytualną melodię nie da się zignorować. Wyróżnia się, jest charakterystyczny, oryginalny. Najpierw dlatego, że stanowi – zgodnie ze słowami Dziadka – sygnaturę podmiotu i tego, co świadomie i (zwłaszcza) nieświadomie wytwarza podmiot, ujawniając się w tekście, przez co właśnie rytm czyni każdą twórczość wyjątkową³¹. Rytm warto rozumieć szeroko – za Henrim Meschonnickiem – w sensie organizacji podmiotu jako dyskursu w jego dyskursie oraz przez jego dyskurs³². Najcelniejsze uwagi o rytmie Iłłakowiczówny wypowiedzi poeci, dla których pisanie i czytanie miało charakter somatyczny. Bienkowski, recenzując *Szeptem*, pisał:

Wiersz Iłłakowiczówny swoją strukturą jest jakby zawieszony pomiędzy wzorcami. Oscyluje między strofą klasyczną a wierszem wolnym, między poetycznością a prozą. Poetka dawkuje świadomie – że użyję sformułowania Brzękowskiego – walory i antywalory. [...] każdym niemal utworem szkicuje na nowo formę, która zawsze jest jakby nieukończona. Stworzyła własny, natychmiast rozpoznawalny, rozpoznawalny wielością zaskoczeń (rytmicznych, rymowych) typ wiersza, którego uroda polega na ciągłej niespodziance (skojarzeń, intonacji). Nawet banalności trafiające się w tej poezji są dzięki temu świeże³³.

³⁰ Zob. Ratajczak, *op. cit.*, s. 5–19. – A. Nasiłowska, *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku. Między androgynicznością a esencjalizmem*. W zb.: *Narracja i tożsamość. (2). Antropologiczne problemy literatury*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2004. – Kuciel-Frydryszak, *op. cit.*

³¹ Dziadek, *op. cit.*, s. 23–41.

³² Zob. *ibidem*, s. 34.

³³ Bienkowski, *Iłłakowiczówna* (1966), s. 3.

W przypadku Iłakowiczówny pierwszorzędnie znaczący okazuje się wybór (świadomy i nieświadomy) wiersza tonicznego. System toniczny, mający w poezji polskiej krótką (półwieczną) historię, związany z ekspresywnym stylem Jana Kasprówicza, Juliana Tuwima, Tadeusza Borowskiego czy Tadeusza Gajcego, opierał się na efekcie „słów jakby wypowiedzianych z rozmysłem”³⁴ w chwili ich formułowania, co daje wrażenie autentyczności, szczerości, oralności, ale równocześnie sugeruje ważność i uroczysty charakter. Polski tonik „obsługuje”, z jednej strony, utwory stylizowane na modlitwy, listy, testamenty, a z drugiej – agitacyjne odezwy, oracje, apele czy posłania³⁵. Wszystkie te gatunki wywodzą się z form oralnych i oratorskich, odwołują się do repetycji, dominacji addytywnych wyliczeń, konkatenacji, rytualnej formułowości i domagają się współuczestniczącej obecności odbiorcy³⁶. Tonik interpretowano ambiwalentnie – jako system numeryczny, oparty na miarowej powtarzalności wersów – albo jako nieregularny pomost łączący systemy numeryczne i nienumeryczne wiersza wolnego. Przejściowość i ambiwalencję wykorzystuje autorka *Słowika litewskiego* w oryginalny sposób, zarazem jednak pozwala uchwycić swoje zawieszenie między poetykami klasycyzującymi a nowoczesnymi eksperymentami z formą wierszową.

Toniczna transowość w wierszach Iłakowiczówny przerywana bywa niezwykle często przez nierówną prozodię, przerzutnie, napięcia między kadencjami i anty-kadencjami, między wersami o dużej i małej rozpiętości oraz poprzez asonansowe rymy, które poetka stosuje naprzemiennie z ciągiem rymów dokładnych, monotonicznych, powtarzanych nawet przez cztery wersy. Transowość stanowi wyzwanie dla deklamatorów i aktorów – w archiwum Iłakowiczówny znajdują się listy od adeptów sztuki aktorskiej, które przypominają po latach poetce próby recytacji jej poezji, sama pisarka zaś pozostawiła świadectwa niezadowolienia z realizacji głosowych swych utworów. Postulowała, by czytać jej wiersze oficjalnie, beznamietnie, z dystansem, i sama tak czyniła (zachowały się nagrania).

Poezja Iłakowiczówny wymaga ucha wyczulonego na walory brzmieniowe oraz pojemnej pamięci, nadszającej za odniesieniami brzmieniowymi i cytatami rytmicznymi, które wykorzystuje autorka w różnych celach (od stylistycznej trawestacji po wytworzenie nastroju). Jest to poezja interwokalna³⁷, przywołująca „pamięć” słowa mówionego, zanurzona w tradycji i związana z obecnością głosu i ciała (poetki). Oparta na formułowości, stałych, repetytywnych motywach i tematach (dźwiękowych czy fabularnych), ułożonych w długich cyklach o charakterze narracyjnym (liryka wyznania oraz epickie wierszowane ballady są równorzędnym ilościowo składnikiem poezji), oscylujących pomiędzy samodzielnością tekstu pisanego a otwartością i fragmentarycznością pojedynczych utworów, które trudno analizować w oderwaniu od cyklu (mieli z tym problem redaktorzy wyborów poezji Iłakowiczówny, jak i sama autorka).

³⁴ T. Dobrzyńska, *Typ wypowiedzi a forma wiersza (na materiale polskiego wiersza tonicznego)*. W: *Tekst – styl – poetyka. Zbiór studiów*. Kraków 2003.

³⁵ Zob. *ibidem*.

³⁶ Zob. Lord, *loc. cit.* – Zumthor, *loc. cit.* – Ong, *loc. cit.*

³⁷ Zob. Zumthor, *op. cit.*, s. 159.

Zanikanie podmiotu – budowanie nastroju

„Dlaczego śpiewam wśród ludzi jak dziad, co nagle, żebrząc, w rynku klęka?” (***) <Dlaczego śpiewam wśród ludzi jak dziad...>, z tomu *Płaczący Ptak*, I-1 570) – Iłłowiczówna docieka źródeł poetyckiego impulsu. Przekreśla w ten sposób tradycję lirycznego śpiewu i pieśni i w tonie samooskarżenia odrzuca topikę poety-lirnika, do której w innych tomach odwołuje się często, zrównując poezję ze śpiewem (zob. *Słownik litewski*). Odpowiedzią są rozpacz, ból oraz lęk: „I muszę, niby dziad natrętny pieśnią brzęczeć, / by włosów nie rwać z bólu i nie jęczeć” (***) <Dlaczego śpiewam wśród ludzi jak dziad...>, I-1 570); a w innym utworze: „Jakże poznać skrzypeczek moja? / Struny – ciężkie od łez!” (*Bose dziewczątka*, z tomu *Trzy struny*, I-1 229).

Ból, rozpacz i lęk – emocje związane z kryzysem nowoczesnej podmiotowości, mającym nie tylko intelektualny i filozoficzny wymiar – ujawniają się w poezji Iłłowiczówny. Ognisko najsilniejszych wyznań stanowi *Płaczący Ptak*, a jego kontrpunkt – zbiór *Szeptem*, co podkreślają tytuły tomów. Płaczliwe zawrodoenie Ptaka, jednej z konwencjonalnych, ale ulubionych metafor poetki, wpisujących „ja” w kosmogoniczny porządek natury i wymiar aeralny, wyraża emocje graniczne, „szep” zaś konotuje wyciszenie, stonowanie, uspokojenie – przeciwieństwo krzyku. „Płacz” i „szep” są poza tym wartościami głosu i brzmienia, nie pisma czy druku.

Między tymi dwoma tomami znajduje się całe spektrum emocji oraz nastrojów podmiotu lirycznego, a do ich przedstawienia poetka używa konwencjonalnych zwrotów i motywów zaczerpniętych z tradycji literackiej. Bienkowski w recenzji *Szeptem* – jak wielu innych, analizujących ostatni autorski tom poetki – zwraca uwagę na nieoczywistość banalnych wątków i tematów czy usprawiedliwia je dojrzałością i oryginalnością. *Trivia* poezji Iłłowiczówny wynikają jednocześnie z projektu uzdrowienia popekanego podmiotu najprostszymi lekami oraz z pragnienia komunikatywności, kontaktu z jak najszerszą publicznością. Późna twórczość Iłłowiczówny chce być natychmiastowo zrozumiała niczym przekaz ustny, nie pisemny, do którego można wracać wielokrotnie, by analizować jego sensory. Ale spora część poezji Iłłowiczówny opiera się nie tyle na jasnych komunikatach bądź na wymagających interpretacji gestych przekazach, ile na efekcie, wywołanego przez słowa i dźwięki, nastroju, wobec którego znaczenie nie jest uchwytnie i podobnie jak podmiot – rozplywa się w gramatyce i obrazowaniu.

Słusznie zauważył w 1930 roku Karol Wiktor Zawodziński, krytyk najpierw przychylny, z tomu na tom jednak coraz bardziej dystansujący się wobec twórczości Iłłowiczówny, że „Braknie podmiotu, lirycznego »ja«, tej fikcyjnej istoty, w ob-razie której winien się nam jawić poeta, by dać wyobraźni punkty oparcia do re-konkretyzacji wyrażanych w utworze uczuć”³⁸, za przykład podając następujący wiersz:

O jakiś strop skrzydło się w locie zająbia
i staje szczęście... i pieszczota już nie sięga głębi,

³⁸ K. W. Zawodziński, *Poezja polska*. „Przegląd Współczesny” t. 37 (1931). Przedruk w: K. W. Zawodziński, *Wśród poetów*. Oprac. W. Achremowiczowa. Wstęp J. Kwiatkowski. Kraków 1964, s. 63.

i miłość już serca nie sięga...
 Tylko się snuje coś – nerw, nitka, wstęga,
 coś wieczystego. Coś, co w cieniu kolorowym z róż i heliotropu
 zaczepiło się tam, tam... Tam – razem ze skrzydłami – u stropu.
 (*Fermata*, z tomu *Popiół i perły*, I-2 213)

Uderza nie tylko brak podmiotu, który scalałby wypowiedź: „brakuje” tematu czy puenty, czegoś, o co by się można „zaczepić” w interpretacji. Zamiast konkretnego, którego oczekuje Zawodziński, Hłakowiczówna wywołuje stan dezorientacji oraz nastrój porażki, rozczarowania, smutku, niechęci i znużenia (w warstwie brzmieniowej wyraża się to poprzez dominację antykadencji, wyciężeń i paralelizmy). Krytyk zarzuca Hłakowiczównie nieumiejętność panowania nad językiem oraz słabość wyobraźni poetyckiej:

fragmentaryzm, brak kondensacji daje się odczuć tym bardziej, im mniej znajdujemy otoczenia wyjątkowego, dekoracyjnego i gdy nie ratuje jaka taka kompozycja, a przynajmniej budowa stroficzna. Rażą raz po razie przeżytki symbolizmu, abstrakcyjne nastroje, znajdujące swój odpowiednik w nadużywaniu abstraktów uczuciowych – „teśknota”, „miłość”, „szczęście”, „serce”, „dusza”, „zgrzyoty”, „żar”. Ogólnikowość i co za tym idzie, beztreściowość, cechują erotykę i nieprzekonywujące wzloty mistyczne³⁹.

Stopniowe rozrzedzenie zamkniętych kompozycji na rzecz asocjacyjnych, otwartych, fragmentarycznych liryków ściśle łączy się z rozmywaniem podmiotu w celu ogólnego wywołania nastroju. Zawodziński wiąże nastrojowość poezji Hłakowiczówny z przebrzmiałą w Dwudziestoleciu poetyką symbolistyczną *die Stimmung*, ale można ją rozumieć szerzej, za Hansem Urlichem Gumbrecht, jako jedną z form doświadczania obecności i jako sposób na wywołanie u czytelników, głównie za pomocą prozodii, „wewnętrznych uczuć bez konieczności włączania poziomu reprezentacji”⁴⁰ – tutaj obecności zanikającego podmiotu (stąd brak „ja” oraz form czasownikowych odwołujących się do „ja”), ale obecności zmysłowej (przede wszystkim wzrokowej i słuchowej) i hiperemocjonalnej (dlatego nazywającej wprost abstrakty, lecz nie umiejącej określić swojego stanu). Nastrój tworzy się wtedy, gdy podmiot wycofuje się z pozycji samoświadomego i racjonalnego „ja” i oddaje otaczającej go przestrzeni swe trudne do nazwania emocje i stany. „Coś się wydarza” w przestrzeni / podmiotowi *Fermaty*, ale podmiot nie wie dokładnie co. Zawodziński, komentując „czystą lirykę” Hłakowiczówny, stwierdził trafnie, choć ganiąc:

o ile nie jest przyśpiewem bardzo już osłuchanych melodyj [...], jest jakby bezosobistym zawodzeniem płaczki wiejskiej: tak dotąd „hołosia” kobiety na Białorusi. Jako wyznania liryczne nie mówią nic, nie charakteryzują, nawet nie próbują charakteryzować, wobec ogólnikowości treści podmiotu liryki, lirycznego „ja” poetki⁴¹.

„Niczym” określa skomplikowany stan emocjonalny, trudny do wyrażenia dyskursywnie. Wahadłowy ruch – od roztopiania się podmiotu do wciąż na nowo po-

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*. W zb.: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. A. Legężyńska, R. Nycz. Warszawa 2012, s. 156 (przeł. A. Żychliński).

⁴¹ K. W. Zawodziński, *Poetki*. W: *Wśród poetów*, s. 39.

dejmowanej próby scalenia – charakteryzuje poezję Iłłakowiczówny. W następującym wierszu to wysiłek rozpaczliwy, niemal skazany na porażkę:

Niczym nie jestem, tylko drganiem strun żalonych...
 Któż może być o taką bolesną rzecz zazdrosny?!
 Komu przeszkodzę, kogo rozgniewam lub urażę
 ja – skrzypka płacząca – na chwilę przypadkiem przyłożona do twarzy.
 (***) *⟨Niczym nie jestem, tylko drganiem strun
 żalonych...⟩*, z tomu *Płaczący Ptak*, I-1 567)

Pomniejszające swą wartość liryczne „ja” zdaje się niemal zanikać, pękać na skutek szarpania palcami czy ocierania smyczka o struny naprężone do granic możliwości. Poetka wprawia w drżenie instrument, którym jest ona sama: nie ma tu podziału na podmiot i przedmiot czy inspiratorkę i efekt dźwiękowy. Płaczący Ptak, wcielenie rozpaczy, gra *solo* i bez akompaniamentu.

W zbiorze powojennym pojawia się postać wilka w klatce, który wyraża podobny niepokój związany z rytmem:

Cisza we mnie skłócona, dusza we mnie zraniona.
 Chcę zamilknąć, chcę myśleć *Pod Twoją obronę*.
 A serce się trzepocze, a krew stuka, łomocze.
 (*Wilk w klatce*, z tomu *Poezje. 1940–1954*, I-3 54)

Ujawnia się tutaj samoświadomość konstytucjonalnego dla poezji Iłłakowiczówny podziału na tradycyjne, modlitewne i kołysankowe, kojące rytmy (którymi „ja” liryczne uspokaja zarówno siebie, jak i odbiorców – raz dziecięcych, raz dorosłych⁴²) oraz wypływające z centrum „ja” serca – nie tyle konwencjonalnego pojemnika dla emocji, ile organicznego metronomu, wymierzającego nieregularny puls i produkującego poezję-krew. W innym zaś wierszu (z tomu *Szeptem* o charakterze reparacyjnym) z cyklu *Małe apokryfy* poetka wytwarza odmienną wizję:

W chwale Pan mój i Bóg mój...
 A ja na lutni, tak, owszem – na lutni
 w czasie, nad wodą śpiewam.
 (*Stworzenie*, z tomu *Szeptem*, I-3 452)

Właśnie w tomie *Szeptem* „ja” liryczne po staffowsku, „od dymu w kominie”, a więc najprostszymi, ale najmniej uchwytnymi sposobami, zaciera wewnętrzne pęknięcia i rozłamy. Pewne – nigdy pełne – ukojenie przynoszą konwencjonalny rytm modlitw oraz biblijna kosmogonia, modyfikowana stale przez wątpiacy, indywidualistyczny podmiot, który wytwarza prywatne apokryfy i podkreśla bezradność wobec swej podejrzliwości: „Nie umiem z aniołami...” (*Nie umiem z aniołami...*, I-3 450), „nie ufam!” (*Nie ufam*, I-3 451).

Intymnie, półgłosem

Aleksander Wat, podobnie jak Bienkowski, spoglądając „z lotu ptaka” na twórczość Iłłakowiczówny we wczesnych latach sześćdziesiątych XX wieku, zauważył, że: „Nie

⁴² Zob. A. Baluch, *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*. Kraków 2000, s. 81–87. – Stefaniak, *loc. cit.* – Wądołny-Tatar, *loc. cit.*

[doceniono] jej inwencji formalnej, typu wyobraźni⁴³, czym zapewne podsumował także własną praktykę lekturową, w której odkrycie Iłakowiczówny stanowiło „niespodziankę”. Trafnie i w skondensowanej formie Wat ulokował poezję autorki *Słowika litewskiego* w porządku historycznoliterackim:

Już w 1906 *Leżę w głębokiej toni...* – to prototyp *Oktostychów* – i nie tylko – Iwaszkiewicza. Przed Tuwimem – jego przerażenia metafizyczne. Fantastyka zbliżona do leśmianowskiej (samorodna, i co ważne, łatwiej przetłumaczalna). O wiele mniej finezyjna niż Pawlikowska, ale zapowiedź tej w drobniactwach poetyckich, w technice notowań (cykl *Tajemna brama*). Ma słabszy od wymienionych oddech, jest bardziej kameralna, a przede wszystkim nie miała rezeznania i gubiła się w poetykach z parafii. Ale warto ją dać do „Dziesiątki” (chyba 15-stki?)⁴⁴.

– notował w liście do Konstantego Jeleńskiego, z którym dyskutował o antologii poezji polskiej w języku francuskim.

Przywołuję nazwiska Bienkowskiego i Wata jako ambasadorów poetyk awangardowych, aby uwypuklić pewną jednomysłność interpretacyjną (przy diametralnie nawet różnych ocenach innych aspektów tej poezji) co do formalnego (rytmicznego) jej wymiaru i wciąż podkreślanej oryginalności. Porozumienie między Iłłą a Bienkowskim, Iłłą a Watem czy Iłłą a Tadeuszem Peiperem (który w pierwszej wersji *Dróg rymu* (1929) uznał, obok swego, właśnie wiersz Iłakowiczówny za odpowiedni przykład na unowocześnienie poezji zgodnie z formułą „Na nieznośność rymów bliskich [...] – to, co jest bliskie, oddalić”⁴⁵) było możliwe ze względu na pewne wspólne aspekty wyobraźni somatycznej oraz poprzez cielesne pośrednictwo rytmu w nawiązaniu czytelnicych relacji między radykalnie odmiennymi twórcami. Wat celnie ukazał przyleganie twórczości Iłły do poetyk neoklasycystycznych, symbolistycznych, skamandryckich także zbliżoną wyobraźnię do Bolesława Leśmiana czy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, podkreślając przy tym kameralność, „parafialność” Iłakowiczówny. A jednak to właśnie owe parafialność i kameralność – które rozumiem jako nastrojowość, wsobność, obojętność na otaczające Iłakowiczównę poetyki i dominanty tematyczne miejskiej liryki Dwudziestolecia – czynią jej twórczość niepowtarzalną.

Trzydzieści lat przed Watem i Bienkowskim, Stefan Srebrny, filolog klasyczny, tłumacz Sofoklesa i Eurypidesa, w przemówieniu na cześć Iłakowiczówny jako laureatki Nagrody Literackiej Miasta Wilna podobnie uchwycił osobliwość rytmu tej poezji, choć wypowiadał się z innej – niż awangardiści – pozycji:

[Poezja ta] chce się zredukować do prostego [...] podawania faktów, chce właściwie stać się prozą – jakąś poufną, domową, półgłosem mówioną – aby tym potężniejsza, nieoczekiwana, magiczną wytworzyć poezję przez skojarzenia i śpiewa poszczególnych elementów. [...] Iłakowiczówna, tworząc nowe wartości rytmiczne w duchu ogólnego prądu, i tutaj, jak wszędzie, zajęła stanowisko zupełnie swoiste i odrębne. Poszła, rzec można, w rozluźnieniu zewnętrznej miarowości najdalej i stworzyła rytmikę własną, tak charakterystyczną, że momentalnie wstaje nam ona w pamięci, gdy tylko wymawiamy imię poetki.

⁴³ A. Wat, list do K. Jeleńskiego, z 2 X 1962. Cyt. za: A. Dziadek, *Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale*. „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 255.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ T. Peiper, *Drogi rymu*. W: *Pisma*. T. 1: *Tędy*. – *Nowe usta*. Przedm., komentarz, nota bibliograf. S. Jaworski. Oprac. red. T. Podoska. Kraków 1972, s. 67. Zob. też *ibidem*, s. 375, przypis do s. 67.

Jest to coś w rodzaju zrytmizowanej, pauzami myślowymi i uczuciowymi członkowanej prozy, która układa się w nierównej długości jednostki, znaczone rymem⁴⁶.

Srebrny ewidentnie uznaje tonizm – podobnie jak później Maria Dłuska – za ostatni etap rozwoju poezji, niebezpiecznie zbliżający się do „antywersza” i prozy, jednocześnie zaś wydobywa to, co w poetyce Iłłakowiczówny najbardziej „awangardowe”: jej tonizm graniczy i krzyżuje się z wierszem wolnym (wykorzystała to poetka w ostatnich powojennych tomach, stosując dla swego tonika nowoczesny zapis), a także sylabicznym i sylabotonicznym. Nie liczy się z tradycją trójzestrojowca Kasprowicza czy heksametru Mickiewicza, odrzuca izorytmię (Dłuska nazywa utwory Iłły heterometrycznymi wierszami złożonymi) i eksperymentuje z różną liczbą zestrojów oraz długością wersów.

Srebrny zauważa oprócz tego dwie istotne sprawy dla przybliżenia rytmu Iłłakowiczówny. Po pierwsze, jej poezja chce być „poufna, domowa, półgłosem mówioną [...]”⁴⁷ – a więc wytwarza efekt poezji do słuchania i czytania na głos; nie deklamowania, ale właśnie poufnego, szeptanego mówienia. Pragnie efektu intymności, swojskości, jak w wierszu *Nie dla obcych* z tomu *Popiół i perty*, do którego zresztą Srebrny się odnosi: „Lecz cokolwiek się stworzy – tytuł trzeba położyć: / »Dla swoich – nie dla obcych«” (I-2 154). Zarazem jednak brzmieniowe sygnały intymności, tj. ubezdźwięcznienie, uczyniłyby lekturze wierszy Iłłakowiczówny krzywdę, ponieważ poetka często zderza szeptane, bezdźwięczne fonemy z dźwięcznymi, silnie wyróżniającymi się i kontrapunktowymi zestawieniami.

Podobnie rzecz się ma z intymnością Iłłakowiczówny. Poezja dla swoich to poezja odkrywająca się – ale i sekretna, ekskluzywna. Ostentacyjnie autobiograficzna, czyni z gry w odsłanianie i zakrywanie, zachęcanie i odrzucanie swoją sygnaturę – bynajmniej niepomocną w rozstrzygnięciach biograficznych. Efekt zaproszenia do intymności wzmacnia ciągle odniesienie do konkretnych miejsc i przedmiotów. Tymon Terlecki, recenzując *Popiół i perty*, napisał wręcz, że „Roi się u niej od imion własnych”⁴⁸, a ukierunkowanie na utraconą przeszłość przybiera tu postać żaloby nad utratą fizyczną/terytorialną: „jest wydziedziczeniem, pogłębieniem w bolesności przez fakt, że ten »krajobraz przepasany Dźwiną« to, jak poetka mówi – »zabrana mi ziemia«, a nadto utracona pamiątka po matce”⁴⁹. Tym ciekawszy wydaje się ostatni wiersz z cyklu poświęconego pamięci – jak pisze Iłłakowiczówna w dedykacji go inicjującej – „Matki mojej Przybranej, Zofii z Plater Zyberków Buynowej [...]”:

„Chcę być koniecznie nazwany!” –
 „Jesteś niezmany”.
 „Tak, lecz me miano, skoro je wymówisz,
 podobne będzie jasnemu błyskowi,
 wywiedzie mnie z niebytu, w którym mnie zostawia
 nawet i własna pamięć”. – „Jesteś spod Krasławia.

⁴⁶ S. Srebrny, *O twórczości Kazim[ie]ry Iłłakowiczówny*. (Przemówienie w Związku Literatów dnia 8 marca 1930 r.). „Kurier Wileński” 1930, nr 59, s. 3.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ T. Terlecki, *Wczoraj i dziś Iłłakowiczówny*. „Słowo Polskie” (Lwów) 1930, nr 39, s. 7.

⁴⁹ *Ibidem*.

Nic więcej nie wypowiem. Będiesz w cieniu stał,
nikomu niewiadomy, nieznajomy kształt”.
(*O byt*, z tomu *Popiół i perty*, I-2 205)

Regularnie powtarza się w tym wierszu tylko pozycja amfibrachicznego zestroju (ale bez ostatniego dwuwersu), mamy trzy pary rymów: dokładne – „nazwany”/„nieznany”, „zostawia”/„Krasławia”; i niedokładny – „stał”/„kształt”. Nierówne długości wersów (od 5 do 13) formują się jednak w cztery pary, chociaż i ich związki są „nierówne”. Ostatni 12-zgłoskowy wers zawiera dość typowe dla lłhy cztery zestroje toniczne; przedostatni – też 12-zgłoskowy – składa się z pięciu zestrojów, łączy je ściśle oksytoniczny rym. Ciekawy jest prozodyczny plan przedziwnej rozmowy, która rozpoczyna się żądaniem niezidentyfikowanego podmiotu/przedmiotu, niecierpliwie dopominającego się o swe imię, nazwę. Nie przyjmuje on do wiadomości odrzucenia (za którym idzie skrócenie formatu wierszowego do pięciu sylab czy dwóch zestrojów), tłumacząc – bez rymu, ale w toku długiego zdania rozpisanego na cztery wersy – dlaczego potrzebuje nazwy: bez niej nie zaistnieje, zatonie (także we własnej) niepamięci.

Nie jest to wiersz o piśmie jako o protezie pamięci: wręcz przeciwnie, ujawnia się tutaj w istocie oralna tradycja akumulacyjnego toku wypowiedzi, opartego na wzrokowym wyobrażeniu (przypomnieniu sobie) utrwalonego obrazu (toposu)⁵⁰. Inwentaryzując „imiona własne”, cykl odwołuje się do konkretnych miejsc, osób, pomieszczeń domu i obejścia w majątku krasławskim i przybiera formę zbliżoną do fragmentarycznych formuł epickiej narracji o pochodzeniu (w ten sam sposób skomponowane są liczne cykle poetyckie lłhakowiczówny). Wyróżniają się frazy: „wywiedzie mnie z niebytu” – „wypowiem”, „przywołam z pamięci” (uwypuklam jedno z wielu przyległości brzmieniowych, bardziej skomplikowanych niż wygłosowe rymy), a nie „wypiszę”. Z jakichś, niewiadomych, przyczyn, interlokutor(ka) nie chce, by kolejne imię zaroilo się w świecie przypominanego dzieciństwa. Rzuca niczym zaklęcie rytmiczną formułę: „Będiesz w cieniu stał, / nikomu niewiadomy, nieznajomy kształt”, jej stanowczość zaś wzmacnia powtarzane po wielokroć „nie” (a dwukrotnie zapowiedziane w samej prośbie: „Chcę być koniecznie nazwany!”).

Choć niemal cały utwór można by – zgodnie z sugestią Srebrnego – wyszeptać, nie modyfikując jego brzmienia, to najmocniejszy fragment, odpowiedź: „Jesteś spod Krasławia”, zawiera nie tylko nazwę własną – lłhakowiczówna mieszkała w majątku Zofii z Platerów Buynowej pod Krasławiem – ale i dźwięczną zbitkę głosek, trudną do wymówienia szeptem. Dźwięczność i głośność tego fragmentu sprawia, że fakt pochodzenia, przynależność terytorialna, pełni funkcję imienia własnego. Pod każdym innym względem kształt pozostanie nieznajomy, a więc – nie-swój, obcy. Swojskość okazuje się w takim ujęciu cielesną przynależnością do konkretnego miejsca, fizyczną bliskością konkretnych osób, zwierząt, przedmiotów, których nazwy mają swoje brzmienia i swój rytm, jak np. „Liksnieńska kniejka”, „wujek z Przydrujska”, „Chora Grasylda”, „Bułany Lisek”, „niska linijka”. Ujawnia się tutaj magiczne myślenie, które nazywanie zrównuje z powoływaniem do życia i wiąże się

⁵⁰ Zob. R. Kellog, *Literatura ustna*. W zb.: *Literatura ustna*, s. 67 (przeł. P. Czapliński).

z mocami tego, kto nazywa⁵¹. Nazwy o pogłębionych związkach brzmieniowych – „jasne błyski” wywiedzione z niebytu, przeplatane regionalizmami północno-wschodnich krańców II Rzeczypospolitej oraz archaizacjami – nadają rytm poezji Iłłakowiczówny i powtarzane są wielokrotnie, choć na różne sposoby, w wielu tomach.

Trudno czytać wiersze Iłły wyrywkowo – ich sensy wyłaniają się przez nawroty motywów, rymów, zestawień słów, co znów zbliża tę twórczość do literatury oralnej, której gramatyka oparta jest na formułach, „grupie słów regularnie wykorzystywanej w tym samym otoczeniu metrycznym do wyrażenia określonej podstawowej myśli [...]”⁵². Jeśli twórczość Iłłakowiczówny wydaje się monotonna, to właśnie przez ostentacyjne nieliczenie się z prawidłami kultury druku, który pozwala na powroty do przerzuconej kartki z wierszem oraz produkuje książki o ograniczonej objętości. Ponad 20-zgłoskowe wersy (a nawet 35-zgłoskowe) Iłłakowiczówny były wyzwaniem dla drukarzy i czytających; z perspektywy kultury druku umieszczanie w tomie kilku wariantów tych samych utworów, jak często czyniła poetka, oznaczało decyzję ryzykowną.

Zawodziński wprost zarzucał Iłłe „zbyt obfitą twórczość”, a przy tym zauważał, że poetka najlepiej realizuje się w epickich opowieściach:

W stylu udają się jej przede wszystkim te postaci krasomówcze, które wymagają przestrzeni, znacznej ilości słów, które są środkiem swoistej retardacji kompozycyjnej w liryce: nagromadzenie, wyliczenie, gradacja, powtórzenie, rozszerzony opis [...]⁵³.

Poczucie redundancji, nadmiaru, oratorskiego „przegadania” poezji Iłłakowiczówny charakteryzuje pierwszy odruch czytelników zanurzonych w kulturze druku: możliwość ponownej lektury tego samego utworu buduje oczekiwanie, że poszczególne teksty będą odrębną całością znaczeniową. Tak nie jest: wiersze Iłły wiążą się w cykle i rzadko stanowią byty zamknięte znaczeniowo. Każdy z nich buduje jakiś nastrój, wprowadza/rozwija/kontynuuje temat cyklu, coś znaczy, ale trudno uchwycić ów sens. Wywołuje to paradoksalny efekt obfitości i niesamodzielności: wierszy jest „zbyt wiele”, lecz jednocześnie same w sobie „niewiele znaczą”.

Podobnie interferują ze sobą w twórczości Iłłakowiczówny dwie podstawowe zasady kompozycyjne: przynależne do kultury druku abstrakcyjne wyliczenie – lista, indeks, skorowidz⁵⁴, jak w przypadku listy imion (ludzkich z dwóch tomów „wróżb wierszem” i nieludzkich z cyklu *Dziwadła i strasznydlaki* w zbiorze *Połów* (1926)), oraz porządek oparty na wizualizacji wyobrażonego bądź konkretnego miejsca, pomieszczenia, budowli, silnie związanego z rolą pamięci i technikami mnemotechnicznymi⁵⁵. Kompozycje cykli i tomów poetyckich Iłłakowiczówny

⁵¹ Zob. J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych*. T. 1: *Wielkie opowieści*. Kraków 2000. – R. Kozubowska, *Moc zaklęcia poetyckim piórem, czyli O motywach magicznych w poezji Kazimierza Iłłakowiczówny*. Toruń–Łysomice 2008. – O ng, *op. cit.*, s. 70–71. – A. Jarzyna, *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*. Łódź–Kraków 2017, s. 135–216.

⁵² M. Perry. Cyt. za: Kellog, *op. cit.*, s. 61.

⁵³ Zawodziński, *Poetki*, s. 37.

⁵⁴ Zob. O ng, *op. cit.*, s. 188–192. Zob. też U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*. Przeł. T. Kwiecień. Poznań 2009.

⁵⁵ Zob. Kellog, *op. cit.*, s. 67–68.

realizują wizualny porządek odnoszący się do prywatnego toposu, w przypadku *Popiołu i pereł* (oraz wielu innych cykli) – włości i dworku przybranej matki. Katalogowanie osób, przedmiotów, pomieszczeń przypomina rekonstrukcję historyczną, dążącą do uobecnienia konkretnej przestrzeni i zdarzenia. Ale jednak poetka obnaża tekstowy charakter swojego inwentarza (w przywołanym już wierszu):

Ten las, ten ogród, ten dom,
te porosłe cząbrem manowce
– to nie są wiersze dla was,
to nie są wiersze dla obcych!

Stoją tu w czcionkach zakłęte
grządkami na stronicach,
ale ten, kto to żywcem spamiętał,
tylko ten się może zachwycać.

(*Nie dla obcych*, I-2 153)

Martwej czcionce poetka przeciwstawia żywą pamięć. Wiersze przynależą do kultury pisma i druku – a więc kultury znaczenia – oderwane od niej stają się otwarte na interpretacje i ingerencję „obcych”. Druk, technologia porządkująca „grządki” wierszy, traktuje słowa jako rzeczy (widzialne przedmioty) i ustanawia podmiot w pozycji zewnętrznej wobec świata, tym samym odrywa od rzeczywistości:

Mówi do mnie dzień mój powszedni,
mówi noc od dnia samotniejsza:
„O czym bajesz! Co to znów za jedni?
Jakże krag twoich widzeń się zmniejsza!”

(*Nie dla obcych*, I-2 153)

To ostatnia rzecz, jakiej chce Hłakowiczówna, przynajmniej deklaratywnie (bo jednak drukuje swe utwory, nie podtrzymuje zaś tradycji wieszczki salonowej, co zresztą wydaje się niemożliwe – ostatnią wieszczką była bodajże Maryla Wojska i nieprzypadkowe są zbieżności między jej ostatnim tomem *Dzbanek malin* (1928) a twórczością Hłakowiczówny). Nie godzi się Hłakowiczówna na świat wytłoczony z czcionek, ponieważ zdaje sobie sprawę, że jego reguły nieuchronnie prowadzą do zerwania referencji z nietekstową rzeczywistością – nie tylko za sprawą „obcych” czytelników/czytelniczek, ale także dlatego, że technologia druku wzmacnia poczucie wyobcowania samej piszącej, czyniąc z niej instancję tekstową. Grzędy wierszy nie uobecnią świata dzieciństwa, zamiast przybliżyć, oddalą od „widzeń” i zdestabilizują coraz „samotniejszy” podmiot.

Dlatego oprócz spersonifikowanych dnia i nocy w warsztacie poetki pojawia się upiór-zjawa, „coś jakby kocur”, uosobienie słowa mówionego („usta wąskie zaciska / i skrzeczy [...]”), które „szepce w ucho pytanie: / No i cóż ci się znowu uprędkło?” (*Nie dla obcych*, I-2 153). Przypomina milczącej, a więc piszącej poetce (ręcznie albo na maszynie), że do przywołania dzieciństwa powinna użyć swego głosu: „przaść” / „zszywać” – rapsodyzować (od greckiego „zszywania pieśni”⁵⁶):

⁵⁶ Zob. Ong, *op. cit.*, s. 44.

Takim jadem mi drogę mości,
 tak szydzi – aż nie mam siły
 i aż wszystkie TAMTE piękności
 na pomoc mi wstają z mogiły
 (Nie dla obcych, I-2 154)

Głos zjawy – gnębiący na różne sposoby poetkę – ma ogromną moc: wywołuje zmarłych z grobów, uobecnia przeszłość. Iłłakowiczówna odzwierciedla w druku siłę zjawy za pomocą majuskuły, chce słowo mówione przełożyć na słowo drukowane. „Ja” liryczne oddaje się „TAMTYM pięknościom” – rezygnując ze swojej sprawczości i kontroli nad „światem przedstawionym”:

I tka się dywan ogromny,
 przedziwny, acz zbladły gobelin:
 to, co szezło, i to, co przytomne,
 powstaje i ściele się, ściele.
 (Nie dla obcych, I-2 154)

Bezpośredni, ustny model komunikacji wzmacnia poczucie wspólnoty i obecności wywołane przez fizyczny kontakt rozmówców/mówiącej i jej słuchaczy. Włączenie podmiotu we wspólnotowe działania (śpiew, modlitwe) odbiera mu sprawczość, ale zarazem daje poczucie siły opartej na przynależności (w przypadku *Popiołu i pereł* to przynależność do świata kresowych zmarłych i żywych, ale w swej twórczości Iłłakowiczówna buduje też inne wspólnoty). Dlatego poetka wielokrotnie zaznacza, że jej wiersze są najpierw mówione (śpiewane), potem zapisane. A przynajmniej chciałyby takie być. Iłłakowiczówna poszukuje obecności w brzmieniu, cielesnym i przestrzennym głosie, który jak echo ponawia i zniekształca najważniejsze dla niej kwestie pochodzenia/źródła. Rozpisany na dwa głosy dramat: „Chcę być koniecznie nazwany!”, „Jesteś nieznanym” – dotyczy zarówno przedmiotów zamieszkujących poezję Iłłakowiczówny, jak i samego podmiotu tej poezji, który chce być rozpoznany i przyjęty przez wspólnotę. Dramatyczny wymiar owego pragnienia polega na tym, że nowoczesne „ja” jest zbyt indywidualistyczne, by w jakiegokolwiek wspólnocie poczuć się „u siebie”.

Imię: Iłła, inna

Laudacja Srebrnego zawiera sugestię, że samo wymówienie na głos imienia poetki wywołuje charakterystyczny dla niej rytm. „Kazimiera Iłłakowicz” – dwuzestrojowiec anapestowy; oficjalne „Kazimiera Iłłakowiczówna” zaś przeobraża się (dla osób osłuchanych w tej poezji) w toniczny trójzestrojowiec. Pierwszy zestrój tworzą sylaby imienia. Dwa kolejne to rozbite, rozcięte na pół nazwisko. „Iłła” – fonetycznie niezwykle, bo rzadkie podwojenie, trudne do wymówienia, po wielokroć dźwięczne „ił-ła”, artykułowane bywa na kilka sposobów: sama poetka wymawiała „I” teatralne, kresowe. „Iłła” funkcjonowało – na pewno od czasów studiów podpisywała się tak poetka w protokołach egzaminacyjnych – jako jej drugie imię, liczni zagraniczni przyjaciele nazywali ją często Illa.

Iłła – Illa – inna: imię poetki było także znamieniem, piętnem bękarciego pochodzenia, a zarazem dźwięczną sygnaturą, brzmiącą jak zdrobnienie jakiegoś imienia, nie nazwiska. Iłła (gramatycznie żeńska) równoważy przy tym strategię

mimikry młodej poetki, która podpisywała swe wiersze androgyniczną formułą: „K. I. Iłakowicz”, nie chcąc pozwolić na rozpoznanie swej płci i stosując w wierszach męskie końcówki. To również imię własne, nadane sobie samej, imię zastępcze. Trzeci zestrój: „kowiczówna” (niepoprawny), wzmacnia nie tylko sygnał płci, ale też stanu cywilnego – niezamężna (Iłła – inna – panna) – była kobietą pojedynczą, „*The Odd Women*”, singielką. Nowoczesną, a zarazem staroświecką. Nie tyle wiecznie młodą panną na wydaniu, ile nie-odrodną córką swojej matki, Barbary Iłakowiczówny, która także nigdy nie wyszła za mąż i osierociła wcześniej Kazimierę oraz jej siostrę (przyjęła ona jako pseudonim artystyczny nazwisko ojca i publikowała w „Chimerze” jako Barbara Zan).

Ciekawa jest 8-sylabowa różnica między stosowaną przez poetkę sygnaturą „Iłła” a rozwlekłą, nadmiarową frazą – imieniem własnym – „Kazimiera Iłakowiczówna”, zaistniałym jak gdyby na przekór ekonomiczności języka. Zgodnie z przezcuciem Srebrnego zawiera się we frazie charakterystyczny dla poetki rytm, budowany przez napięcia długich wersów (czasem dwudziestokilkusylabowych), złożony z wyrazów polisylabicznych (z silnie zaznaczającymi się akcentami pobocznymi) oraz z wersów krótkich albo wersów z krótkimi wypowiedzeniami i ściągnięciami akcentowymi. Według ustaleń – opartych na pomiarach ilościowych – Teresy Dobrzyńskiej i Zdzisławy Kopczyńskiej charakterystyczny dla Iłakowiczówny 6-akcentowiec cechuje się nietypowym podziałem na człony średniówkowe i klauzulowe. W poezji innych twórców człony te dążą do symetrii i równowagi sylabicznej, w przypadku Iłakowiczówny różnią się długością. Człon klauzulowy jest dłuższy i wobec członu średniówkowego – nierówny rozmiarem sylabicznym oraz rozkładem akcentów.

Mówiąc jeszcze inaczej: rytm poezji Iłakowiczówny to rytm jej imienia, imienia problematycznego i niekochanego – jak w wierszu *Kazimiera*, który to wyróżnia się spośród „50 wróżb wierszem” (wróżba to oczywiście gatunek ustny, wywodzący się ze starożytnego proroctwa) formatem wierszowym – ma znacznie krótsze rozpiętości wersów i nietypowe regularne, dokładne rymy, oraz nawiązującą do barokowych wierszy konceptualnych formułę modlitewną kierowaną do patrona (poetki i Litwy), Kazimierza Jagiellończyka:

Nieszczęsne moje imię już mnie nie urazi,
nie zwiedzie kłatwą pychy, rdza smutku nie skazi,
nie zmierzi mnie mierności zetłała perzyna
za twoją, królewiczu lilijo, przyczyna.

(*Kazimiera*, z tomu *Obrazy imion wróżebne*, I-1 409)

Brzmieniowe zwielokrotnienia: „imię”, „mnie”, „zmierzi”, „mierności”, „Kazimiera”, przywołują paronomazje z omawianego wiersza *O byt*. Nieszczęsne (we wcześniejszej strofie także „zgubione” i „złowieszcze”) imię zawiera w sobie skazę – rdza smutku pokrywa bowiem sekret pochodzenia, które jest zarówno znamieniem, jak i powodem do dumy. W planie biograficznym można to wytłumaczyć faktem, że poetka była „nieslubną wnuczką” Tomasza Zana, poety, filarety, przyjaciela Mickiewicza, co ukrywała, a równocześnie ujawniała w swej twórczości. Dwóm imionom Iłły/Kazimierzy towarzyszy ciąg kolejnych podwojeń występujących nie tylko w biografii, ale także w pisarstwie: dwie (jeśli nie trzy) daty urodzenia oraz dwie matki, które oznaczają zarazem podwójne sieroctwo, czyniące z postaci sieroty jednostkę

tyleż wyjątkową, co wyobcowaną, i metaforę wywłaszczonej osobowości⁵⁷, odmienca próbującego na różne sposoby skomunikować się ze światem.

Poezja Iłłakowiczówny nieustannie zadaje pytania o imię, pochodzenie, przynależność, rodowód. To poezja rozłamanej, melancholijnej podmiotu, podmiotu w kryzysie, który próbuje stworzyć szeptaną, domową, intymną kosmogonię, ale nie mogąc ustalić jednej wersji, jednej odpowiedzi na pytanie: „skąd jestem?” Pocięciem odnajduje w idei wiecznych przemian i powtórnym narodzin, jak w wierszu *Śmierć Feniksa* z tomu pod tym samym tytułem, albo – znacznie częściej – nie doznaje ukojenia. Ponawia więc szeptane kołysanki oraz modlitwy, w których zaburzenia rytmu odpowiadają ambiwalencji „ja” lirycznego. Dopełnieniem rozmytego i zanikającego podmiotu są, uobecniane w wyliczeniach i inwentarzach, nazwy przedmiotów, miejsc, pomieszczeń – zastępujących pustkę teraźniejszości. Liryczne „ja” Iłłakowiczówny: wywłaszczone z samej siebie, bezdomne, bezimienne, pragnie nazywać siebie i rzeczy tego świata, rzeczy cenione przez innych, ponieważ zależy mu na rozpoznaniu.

Słuchać drukowanego

Iłłakowiczówna, wielokrotnie zapytywana o to, do kogo kieruje swoją poezję, odpowiadała, że do prostego człowieka. Warto zaufać tej deklaracji i nie traktować jej jako toposu skromności, przynależnego światu pisma. Nic bowiem skromnego w pragnieniu, by „trafić pod strzechy”, w pragnieniu popularności i rozpoznawalności, które w przypadku poetki łączyło się z pewnym lekceważeniem, z jakim ustosunkowała się do prasy literackiej, oraz z wyrażaną obojętnością wobec zawodowych aspiracji literatów. Wynikało to m.in. z tego, że poetka tworzyła „Dla swoich – nie dla obcych”, czyli dla ludzi niepiśmiennych, zróżnicowanych etnicznie mieszkańców Kresów, pośród których się wychowała i z którymi była związana całe życie. Służąca, wierna Grabosia, której Iłłakowiczówna po drugiej wojnie światowej poszukiwała wierszowanym ogłoszeniem, rozpoznała głos swojej byłej pracodawczyni i odpowiedziała na jej wezwanie. Wysoki stopień niepiśmienności mieszkańców zaboru rosyjskiego był faktem, który, z jednej strony, przełożył się na politykę oświaty po odzyskaniu niepodległości, nie do końca zrealizowaną, z drugiej – pozwala uprzytomnić sobie rzeczywiste znaczenie elitarniej i dostępnej najbogatszym kultury pisma (kultury literackiej)⁵⁸. Było ono niewielkie wobec bogatej kultury oralnej z typowymi dla niej gatunkami, środkami artystycznymi oraz formą wrażliwości i umysłowości, odrębnej wobec ludzi ukształtowanych przez pismo⁵⁹, a Iłłakowiczówna stykała się z kulturą oralności – kulturą obecności – od wczesnego dzieciństwa, o czym świadczą zarówno jej wiersze, jak i proza wspomnieniowa.

Poezja Iłłakowiczówny jest hybrydyczna. Po pierwsze, stanowi wytwór indywidualistycznego podmiotu, który przynależy do wysokiej kultury literackiej oraz

⁵⁷ Zob. I. Misiak, *Sierotka Marysia*. W zb.: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*. Red. M. Rudaś-Grodzka [i in.]. Warszawa 2017.

⁵⁸ Zob. S. Żółkiewski, *Kultura literacka*. W zb.: *Literatura polska 1918–1975*. Red. nauk. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. T. 2: 1933–1944. Warszawa 1993, s. 506.

⁵⁹ Zob. Ong, *op. cit.*, s. 69–127.

w pełni uświadamia sobie, że kreując literaturę, układa na papierze słowa. Iłakowiczówna na drodze edukacji (najpierw domowej, potem szkolnej i akademickiej) była ukształtowana przez kulturę druku: władała kilkoma językami i pracowała jako sekretarz Józefa Piłsudskiego, zajmując się jego korespondencją z obywatelami; jako poetka skutecznie zabiegała o swe prawa autorskie i znała reguły rynku, dla którego książka to towar. Godziła nowoczesne i pragmatyczne podejście do pracy pisarskiej. Po drugie, twórczość Iłakowiczówny odwołuje się do tego, co archaiczne, folklorystyczne, nastrojowe, oralne, wspólnotowe. Poetka łączy elitarne pismo z demokratycznym brzmieniem, elementy kultury znaczenia/pisma (skomplikowanie „ja”, samoświadomość) z elementami kultury obecności (rytmiczność, nastrojowość, formułowatość, „naiwność”). Właśnie hybrydyczność przyniosła Iłakowiczównie ogromną popularność oraz reakcje ambiwalentne, czy nawet skrajne, zarówno pośród profesjonalnych i nieprofesjonalnych czytelników.

O popularności Iłły – a także o silnej potrzebie oralności, poczucia obecności i o wierze w performatywną moc wypowiedzenia i nadania imienia własnego – świadczy niesłabnące, przez dekady, czytelnicze zainteresowanie *Obrazami imion wróżebnych* (1926) i *Czarodziejskimi zwierciadłkami* (1928), czterokrotnie wznowianymi po drugiej wojnie światowej jako *Portrety imion* (1957, 1968, 1974, 1983)⁶⁰. Były to też najchętniej słuchane wiersze na wieczorach autorskich poetki; co więcej, przez całe życie Iłła otrzymywała prośby o dodanie kolejnych ogniw cyklu. Iłakowiczówna zachowała dystans wobec – wywodzącej się z kultury niepiśmiennej – tradycji Nocy Kupały, wróżb-proroctw bądź jarmarcznych wróżb kataryniarzy, o czym świadczą ironia i humor czarownicy-wróźbiarki, która zsyłała na nosicieli i nosicielki imion najróżniejsze nieszczęścia i która wypominała im przede wszystkim wady i niedoskonałości.

Zarazem jednak poetka ujawnia trudność w zdystansowaniu się do tego, co własne, przeżyte i powiązane z konkretnymi imionami: swoim, matek, siostry i innych bliskich jej osób. Brzmieniowe aspekty imienia Kazimiera są zarówno arbitralną, jak i słyszalną (poprzez figurę fałszywej etymologii) „kłatwą”, a w opracowaniu artystycznym przekazują wiedzę nie o imieniu, ale o konkretnej osobie. Nadawanie imienia wywołuje paradoks: oznacza konkretne indywiduum, nazwę przynależną do ogółu społeczeństwa i powtarzalną⁶¹. Iłakowiczówna w *Portretach imion* pokazuje, że konieczność zmierzenia się ze swoimi świętymi patronami, sławnymi imiennikami i innymi osobami o tym samym imieniu jest częścią kształtowania tożsamości w kulturze europejskiej bez względu na stopień wiary w magię imion oraz konstruktywistyczne rozumienie języka. Nazywanie – codzienne czy poetyckie – to działanie graniczne i konieczne. Dlatego byt „Chce być koniecznie nazwany!”, ale poetka może go pozostawić bezimiennym, a motywy jej działania

⁶⁰ Warto uprzytomnić rozmiary nakładów kolejnych edycji *Portretów imion* Wydawnictwa Poznańskiego: wyd. 1 (1957) – 5 tys.; wyd. 2 (1968) – 10 tys.; wyd. 3 (1974) – 30 tys.; wyd. 4 (1983 <rok śmierci Iłakowiczówny>) – 49 700; ponadto w tym samym roku edycja Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek: 14 850. Trzeba by tu jeszcze dodać nakłady licznych wyborów poezji, w których znajdują się fragmenty cyklu.

⁶¹ Filozoficzne wykładniki tego paradoksu wyklada I. D a m b s k a (*Z filozofii imion własnych*. W: *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*. Warszawa-Poznań 1975).

będą nierozpoznane. Iłłakowiczówna tym samym obnaża jeden z najbardziej newralgicznych punktów racjonalnego podmiotu: myślenie magiczne, irracjonalne, na którym opiera się sukces astrologii, numerologii i wróżbiarstwa, nie znający podziałów klasowych ani stopnia wykształcenia czy podejścia do religii.

Świadectwem fascynacji *Obrazami imion wróżebnych*, które nie ominęło i „męskiego inteligenckiego ucha” – jak scharakteryzował się Zawodziński⁶² – są pojawiające się w prasie trawestacje i pastisze wróżb pióra Jarosława Iwaszkiewicza, Mariana Hemara i Jana Brzechwy. Tomy były jednak przyjęte ambiwalentnie: wielu krytyków towarzyszących kolejnym publikacjom Iłłakowiczówny, jak Kazimierz Czachowski, Stefan Napierski czy Stefania Podhorska-Okołów, pominęło je milczeniem – a to świadectwo nader wymowne, zwracające uwagę na kłopotliwość stylizacji oralnej i podejrzenie o, by strawestować Jana Stanisława Bystronia, „przeżytki wiary w magiczną moc słowa”⁶³, przynależne kulturom archaicznym, pierwotnym, wiejskim *etc.* Bystron śresztą w swojej socjologicznej *Księdze imion w Polsce używanych* przywołuje tomy Iłłakowiczówny jako przykład świadectwa wiary w „dość szeroko rozpowszechnione przekonania i pewne stałe wartości imion, niezależne od ich funkcji oznaczania osób. [...] stwierdza ponad wszelką wątpliwość istnienie takich wartości i wrażeń, wpływających – rzecz prosta – na nadawanie imion”⁶⁴. Wypominanie poetce kapryśnej irracjonalności, nieprzepracowanej ludowości i w końcu naiwności przekształciło się wręcz w topos krytyczny, towarzyszący Iłłakowiczównie przez całe życie twórcze (najsłynniejsze jest wystąpienie Stanisława Barańczaka). Przynależność jej poezji do kultury obecności i preferencja oralnych kodów literatury były bowiem nie do omięcia, „nie do przesłyszenia”, niekoniecznie wszakże spotykała się ta twórczość z aplauzem. Ci jednak, którzy – nawet sceptyczni wobec wszelkich metafizyk – ujawniają fascynację obecnością, ludowością, oralnością, charakteryzują twórczość Iłłakowiczówny bez uprzedzeń. Zawodziński, kreujący obrazową metaforę źródła wróżb i ich genologicznej złożoności, pisze:

Ona [tj. Iłłakowiczówna] dostrzegła w pokoju klucznicy leżący obok *Złotego Ołtarzyka* i rejestru gospodarskiego stary kalendarz i wystylizowała na modłę wróżb jego związane z imionami swoje *Obrazy imion wróżebnych*, gdzie przepojone liryzmem, a mimo to często bardzo trafne i subtelne sylwetki widzianych ludzi wtopiła w formę pozornie niedbałych dystychów wersetowych (może też trochę stylizacji na rymowaną prozę krasomówstwa ludowego i na „częstochowskie” wiersze?), sylwetki te łącząc subtelnie z tradycyjnymi charakterystykami (opartymi może na żywotach patronów?), a także, dla stylizacji oczywiście, z przepowiedniami matrymonialnymi i z wieszczbiarskim wykrętnym wróżeniem⁶⁵.

Tego zaś, jak ważny, a zarazem niemożliwy był dla poetki bezpośredni kontakt z niepiśmiennymi „swoimi”: z klucznicami, służącymi, płaczkami wiejskimi, piastunkami, dowodzą słowa Iłłakowiczówny:

I przypomina mi się [...] jak siedzę w kuchni na stole [...] i jak słuchają mnie Gosposia i Magdale-na... Słuchają mego pierwszego drukowanego wiersza: „Tygodnik Ilustrowany”, rok 1904, [*Jabłonie*]. [...]

⁶² Zawodziński, *Poetki*, s. 35.

⁶³ J. S. Bystron, *Przeżytki wiary w magiczną moc słowa*. W: *Tematy, które mi odradzano. Pisma etnograficzne rozproszone*. Wybór, oprac. L. Stomma. Warszawa 1980, s. 204.

⁶⁴ J. S. Bystron, *Księga imion w Polsce używanych*. Warszawa 1938, s. 43.

⁶⁵ Zawodziński, *Poetki*, s. 33–34.

Gospośnia płacze ze wzruszenia, że to mój wiersz, i bo w ogóle piękne bywa tylko to, co smutne, ale Magdalena mówi krytycznie:

„Panieńciu, przecie tu, w podwórku, nie ma jabłoni, tylko same grusze!”⁶⁶

W paradoksalnej figurze słuchania „drukowanego” mieści się zarówno wielość reakcji czytelniczych (od poruszenia nastrojowością wiersza do stwierdzenia jego niezgodności z rzeczywistością), jak i ogólniejsza problematyka styku kultur obecności (oralności) i znaczenia (piśmienności i druku), w której rzeczy i nazwy/imiona wchodzą ze sobą w przeróżne relacje. Intencję pisarską Hłakowiczówny można określić, analogicznie, za pomocą figury „pisania mówionego”⁶⁷. Z historycznoliterackiego punktu widzenia – to nowoczesny projekt poetycki, typowy dla XX-wiecznych przemian literatury zbliżającej się do języka codziennej, żywej mowy.

Abstract

LUCYNA MARZEC Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0001-6478-3997

OTHER IŁŁA WRITEN AND SPOKEN WORD IN KAZIMIERA IŁŁAKOWICZÓWNA'S POETRY

The article offers a new understanding of Kazimiera Hłakowiczówna's poetry in the context of Hans Ulrich Gumbrecht's theory of clash of two cultures: the culture of presence and the culture of meaning, and of the philosopher's corresponding concepts of discursive formations: oral and written. The author presents the juxtaposition of orality and literacy, typical of modernism, immersed in the technology of printing and the postulate of universal literacy, which significantly influenced the meaning and sound values of Hłakowiczówna's poetry. At the same time, as the article demonstrates, the desire for presence and the means of expression associated with it make the poet's work original and unique.

⁶⁶ K. Hłakowiczówna, *Coś niecoś o pisaniu wierszy*. W: *Niewczesne wynurzenia*, s. 228–229.

⁶⁷ Zob. A. Hejmej, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*. „Teksty Drugie” 2021, nr 2.