

LUCYNA MARZEC  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **„Nie lubię poezji” – interpretacja liryku *Poezja* Kazimierzy Iłakowiczówny**

Choć nie jest znana dokładna data urodzenia Kazimierzy Iłakowiczówny, można uznać, że w czasie, kiedy ukazał się tom *Szeptem*, w 1966 roku, poetka już dawno przekroczyła smugę cienia, rozpoczynała albo miała niedługo zacząć siódmą dekadę życia. Zbiór wydany nakładem warszawskiego „Czytelnika” traktowany jest jako ostatnia wypowiedź poetycka Iłakowiczówny, która opublikowała (niedługo później) dwa tomiki utworów dla odbiorców dziecięcych, autobiograficzną książkę prozatorską *Trazymeński zając* (1968) i zbiór dramatów *Rzeczy sceniczne* (1969), domykając swą wieloletnią pracę literacką. Recepcja tomu *Szeptem* na skutek recenzji młodego Stanisława Barańczaka, niegodzącego się na język poetycki autorki *Lekkomysłnego serca*, wywołała ostatni za życia Iłakowiczówny spór o jej twórczość. Jakkolwiek po bliższym zbadaniu polemika wokół *Szeptem* jawi się jako konflikt etosów krytycznoliterackich, zagadnienie z pogranicza dynamiki życia literackiego (także jako instytucji ustanawiającej kanon literacki) oraz problem wypierania starego przez nowe w procesie historycznoliterackim, stała się ona

jednym z węzłowych punktów legendy biograficznej poetki. Natomiast sam tom poetycki, ze względu na jego specyficzne, krańcowe usytuowanie w chronologii aktywności literackiej Iłakowiczówny oraz zaskakującą krytyków zawartość, budził duże zainteresowanie czytelnicze.

Tom składa się z dziewięciu nierównomiernych pod względem objętości i różnorodnych tematycznie cykli poetyckich, które poprzedza liryk *Poezja* – ciekawiący mnie szczególnie. Jego usytuowanie względem innych wierszy w zbiorze sprawia, że można go potraktować jako utwór programowy, „egidę”, „intro” czy „idiom” tomu, wyselekcjonowany przez poetkę, by zapowiadał całość, naprowadzał na najważniejsze momenty, scalał wizję. Od pierwszego liryku w ostatnim tomie poetki, którego tytuł sugeruje mierzenie się ze sprawami najistotniejszymi, oczekujemy wiele: niech będzie lirycznym *credo*, niech ujawni warsztat poetycki, wskaże znaczenia poezji w życiu Iłakowiczówny... Przeczytajmy wiersz (potencjalnie autotematyczny, potencjalnie metaliteracki) najpierw w ciszy, potem na głos:

*Poezja*

Nie wypije się tego, nie zje...  
Nie lubię, nie lubię poezji!  
Świdruje to cienkim ostrzem,  
nalotem się lepkiem rozpostrze,  
żwirowatym grozi osadem...  
Czeka człek, a on nie opada!

Więc niechże choć przekłuje na wylot...  
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!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> K. Iłakowiczówna, *Poezja*, w: tejsze, *Wiersze zebrane*, t. 3, oprac. i bibl. J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, wstęp J. Ratajczak, Toruń 1999, s. 441.

Przedziwny liryk, niepokojący. Najpierw uderza wzmocnione dwukrotnie powtórzenie (a więc słyszymy frazę aż cztery razy, na początku i na samym końcu, w wersie finalnym utworu): „Nie lubię poezji!” – wyznanie od, bądź co bądź, poetki, zupełnie nieoczekiwane. Jak to: nie lubi poezji? Dlaczego? „Zwykły człowiek” może sobie pozwolić na takie stwierdzenie: nie lubi poezji, bo w ogóle nie lubi literatury, woli film czy fitness, poezja to dlań sprawa zamknięta we wspomnieniach z lekcji języka polskiego w szkole albo „czysta abstrakcja”, ale żeby tak pisała poetka, twórczyni? Czy w ten sposób sprzeniewierza się cechowi poetów? Odżegnuje od dotychczasowego zajęcia? Podważa wartość swej pracy? Świadczyłoby to na niekorzyść poezji, a wiersz mógłby być dowodem w sprawie niezdatności i zbędności sztuki słowa albo przyznaniem się do artystycznej porażki samej Iłakowiczówny. Może to jednak nie poetka wyznaje swe nielubienie poezji, ale jakaś persona, której rolę poetka-podmiot liryczny odegrała (tak jak w *Trenie Fortynbrasa* Zbigniewa Herberta albo *Monologu dla Kasandry* Wisławy Szymborskiej), w którą się wcieliła, na przykład nieczytający poezji „zwykły człowiek”, a więc nie twórczyni, lecz odbiorca? Albo jeszcze inaczej: w wierszu mówi poetka – tyle że na przekór, ironicznie, a chcąc pochwalić poezję, gani ją? Tylko jak odnaleźć te hipotetyczne, zamaskowane pochwały?

Bez określenia, kim jest podmiot liryczny, trudno cokolwiek wyrokować. A sprawa jest skomplikowana, ponieważ Iłakowiczówna ustanowiła podmiot „nieokreślony”: oprócz powtarzanego wyznania „Nie lubię, nie lubię poezji!”, nie znajdziemy w utworze jego bezpośrednich znaków. Bezosobowe formy z pierwszego wersu „nie wypije się” „nie zje”, generalizujące „czeka człek” – a więc każdy, *everymen*, wreszcie liczba mnoga „nie mówmy o tym lepiej” ukrywają podmiot, jak często zdarza się w liryce pośredniej. Jednocześnie podnoszą znaczenie bezpośredniości wyznania w drugim i ostatnim wersie, a tego nie można zignorować. Oto mówi o poezji ktoś, kto jej nie lubi, ale zarazem nie opowiada wiele o sobie. Ukrywa się za formami zwrotnymi i bezosobowymi, nazywa się „człkiem”, ale właśnie **nazywa tak siebie**. Rzeczownik „człek” użyty tu jest wszak w funkcji zaimka osobowego, jednak niezgodnie z najczęstszym potocznym uzusem

(i zamiast zaimka „ktoś”, „ktokolwiek”). Liryczne „ja” w ten sposób dystansuje się od siebie, lecz jednocześnie wpisuje swoje doświadczenie (niechęci do poezji) w szersze ramy doświadczenia ogólnego, powszechnego. Moja hipoteza interpretacyjna brzmi zatem następująco: wiersz należy do liryki bezpośredniej, mimo iż podmiot jest gramatycznie „bezosobowy” (jak w *Snuć miłość...* Adama Mickiewicza), a liryczne „ja” może okazać się „każdym”, także adresatem, do którego kierowana jest wypowiedź.

Obecność tego drugiego, odbiorcy, „ty” jest jeszcze bardziej zakamuflowana. Zdanie: „Ot, nie mówmy o tym lepiej” odwołuje się jednak do jakiejś wyobrażonej (mikro)wspólnoty, a dokładnie wspólnoty w sytuacji potocznej, niezobowiązującej rozmowy (na przykład sąsiedzkiej, koleżeńskiej). Sygnałów takiej sytuacji lirycznej jest jeszcze więcej. Wspomniane słowo „człek” pochodzi z potocznej polszczyzny (w innym przypadku trzeba by uznać wybór poetki za stylizację archaiczną bądź ludową), gdzie odgrywa rolę zaimka osobowego, podobnie jak niewyszukane, ale zrozumiałe „może się samo rozlezie”, pełna niecierpliwości zbitka „więc niechże choć” („przekłuje na wylot”). Symptomatyczny jest pierwszy wers: „Nie wypije się tego, nie zje”, w którym pojawia się derywat czasownikowy. Znajdziemy jeszcze w utworze trzy podobne formy: „rozpostrze się”, „lepi się”, „rozlezie się”, ale każda z nich odnosi się gramatycznie do „tego”, czyli tytułowej „poezji”, mają więc inną gramatyczną funkcję. Nagromadzenie zwrotnego „się” oraz „się” jako morfemu słowotwórczego jest celowe, ponieważ w efekcie wskazujący na temat utworu, czyli poezję, podmiot gramatyczny większości zdań, z których składa się tekst, zostaje zastąpiony zaimkiem wskazującym „to”. Ukrywa się, a raczej jest ukrywany. Dlaczego?

Wszystkie zaimki, a zwłaszcza zaimki wskazujące („to”, „tamto”, „taki”) charakterystyczne są dla stylu potocznej konwersacji, kiedy interlokutorzy stosują skróty myślowe i ekonomizują swoje wypowiedzi, na przykład nie powtarzając podmiotu (rzeczownika) – tematu swojej rozmowy – lecz zastępując go zaimkiem. To, co określiłam „ukrywaniem się” byłoby jedynie sygnałem specyficznej sytuacji komunikacyjnej, w której rozmówcy doskonale wiedzą, do czego się

odwołują, a osoba nie lubiąca poezji nie powtarza: „poezja świdruje cienkim ostrzem”; „poezja rozpostrze się cienkim nalotem”; „poezja żwirowatym grozi osadem”; „poezja nie kłuje, tylko myli”; „poezja lepi się, lecz nie przylepi”; „ot, nie mówmy o poezji lepiej, może poezja sama się rozlezie...”. Językoznawcy nazywają tę funkcję zaimków deiktyczną i raczej zwracają uwagę na pragmatyczną rolę odсылania do rzeczywistości pozajęzykowej (polecenie „Spórz na to!” jest niezrozumiałe poza kontekstem rozmowy i gestów rozmówców, wskazujących na konkretny obiekt), nie zgadzają się z „zastępczą”, nieprofesjonalną, intuicyjną teorią zaimków (intuicyjność ta ujawnia się w samej nazwie „za-imek”, czyli zastępcza czyjś imienia).

W przypadku wiersza Iłakowiczówny zagadnienie „zastępczości” zaimka wymyka się spod ścisłej kontroli: po pierwsze, rzeczownik „poezja” jest rodzaju żeńskiego, a w wierszu bez wyjątku mówi się o niej w rodzaju nijakim: „to”, bez romantycznego patosu, bez skamandryckiej radości, raczej lekceważąco, „od niechcenia”, podobnie jak w rozmowie sąsiedzkiej opowiada się o odpadającym tynku czy brudnej podłodze na klatce schodowej, o czymś nieprzyjemnym, czego nie chce się nazywać, ponieważ boli („Znowu to!?”). Przykłady nie są przypadkowe, rozwijają pomysł poetki i wynikają z dominującego środka, który zastosowała w wierszu Iłakowiczówna, czyli porównania poezji, materii słowa i dźwięku (a może nawet materii ducha?) z materią codzienności i to z jej najniższego rejestru (nalot, osad, lep). Poetka igra z gramatyką, celowo miesza porządki materialnej rzeczywistości i słownej poezji, poprawną gramatycznie formę zaimka osobowego „ona” zastępuje wskazującym i nijakim „to”, a także podważa jego deiktyczną funkcję – do jakiej rzeczywistości odwołuje się podmiot narzekający na poetyckie „to”? Do rzeczywistości wyobrażonej i opisanej przeze mnie jako scenka sąsiedzkiej rozmowy, ale przecież „nierzeczywistej”, tylko zasugerowanej w samym wierszu poprzez słowa, co więcej: łatwo podważalnej czy wymienialnej na inną (zachęcam do stawiania własnych hipotez). Na tej samej zasadzie dekonkretyzuje podmiot liryczny i problematyzuje jego status ontologiczny (moje przykładowe pytania o status podmiotu, jego pośredniość i bezpośredniość, inicjowały interpretację),

wywołując efekt niepewności, dezorientacji. Wzmacniają go użyte aż pięciokrotnie wielokropki, zamykające wersy, odczytane na głos frazy układają się będą w antykadencyjne ciągi, powodując zawieszanie głosu.

Wątpliwość i niepewność ujawnia się na każdym poziomie wiersza: semantycznym, brzmieniowym, intonacyjnym. Ale i sam liryk dotyczy niepokoju i wątpliwości, które wywołuje poezja. W kim? Inaczej jeszcze ponówmy pytanie: kto jest podmiotem wiersza? Nie wiadomo, być może osoba pisząca poezję (*porte-parole* Iłakowiczówny) albo osoba czytająca poezję, a być może jest to jedna i ta sama osoba, która dzieli się swoimi poglądami na poezję z kimś równie nieokreślonym, w trybie swobodnej, potocznej rozmowy o czymś, co wszyscy znają, kojarzą, do czego się odwołują. Szorstko, a nawet z pewną wzdrganą, mówi o poezji „to” i w awersyjnym trybie przedstawia swą argumentację na rzecz nielubienia poezji. Omówmy te argumenty.

„Nie wypije się tego, nie zje...” – poezja nie zaspokoi podstawowych potrzeb żywego organizmu, jest „niepraktyczna”, bo nie można jej wymienić na pieniądze (jak żywności). Argument niepodważalny: aby żyć, trzeba jeść (i zarabiać na jedzenie), a poezją nikt się nie nakarmi. Kiedy mówimy o ludziach, że „żyją poezją”, to ironicznie sygnalizujemy, że zamiast zajmować się pragmatycznymi, wymiernymi sprawami, oddalają się od rzeczywistości w świat literatury. Porównanie poezji, tworu ze słów, do pożywienia może przybrać inny charakter, jak na przykład w znanej frazie „spijać słowa z czyichś ust”: w tym przypadku słowa (np. ułożone w wiersz czy wyznanie) stają się niezbędne, konieczne do życia jak woda, a potrzeby podmiotu przekraczają egzystencję „człowieka jedzącego”. Tutaj odwrotnie: za zdaniem kryje się wizja życia minimalistycznego, które nie potrzebuje poezji jako sprawy nieużytecznej, zbędnej.

„Świdruje to cienkim ostrzem, / nalotem się lepkiem rozpostrze, / zwirowatym grozi osadem...”. Świdrowanie cienkim ostrzem kojarzy się z nieprzyjemnymi dźwiękami remontu, robót drogowych albo wizyty u dentysty (ta ostatnia dodatkowo konotuje ból, dyskomfort fizyczny). Lepki nalot może wywołać nawet abiekta-

ne (związane z uczuciem wstrętu<sup>2</sup>) skojarzenia, o tyle otwarte, że każdy wers (i zdanie) pozostawia wiele niedookreśleń. W co mierzy ostrze? Na co rozpościera się lepki nalot? Gdzie może opaść żwirowaty osad? Nie wiadomo. Metaforyczne zabiegi, nawet kiedy opierają się na konkretyzacji (czyli nadaniu abstrakcyjnemu pojęciu, tutaj poezji, cech materialnych, przedmiotowych), wymykają się prostej wykładni. Moja wyobraźnia interpretacyjna, która aktywuje szereg konkretyzacji „poezji” w wierszu Iłakowiczówny, kieruje się w stronę remontu i związanego z nim rozgardiaszu, ale jednocześnie sądzę, że tą remontowaną, narażaną na lepszysze poezji i jej żwirowaty osad przestrzenią jest sam podmiot liryczny („wnętrze” lirycznego „ja”).

Pytanie, czy poezja jest na zewnątrz czy wewnątrz tego mieszkania, jest inaczej postawionym pytaniem o to, czy podmiot jest poetką czy czytelniczką poezji, ale jest też pytaniem o wstręt i egzystencjalne doświadczenie poezji. „Wstręt jest stanem alarmowym i stanem wyjątkowym, ostrym kryzysem w obliczu niedającej się zasymilować inności, konwulsją i walką w której literalnie chodzi o »być albo nie być«<sup>3</sup> – pisze w monografii na temat wstrętu Winfried Menninghaus. Pozornie więc wstręt nie ma nic wspólnego z poezją, która w klasycystycznych poetykach związana jest z jego przeciwieństwem: dobrym smakiem estetycznym, kategorią istotną kulturowo i społecznie, bo używaną w celach rozróżniania „ludzi kulturalnych” (ludzie kulturalni to jednak tacy, którzy lubią poezję...).

Doznanie wstrętu wiąże się z wyobrażeniem silnej granicy pomiędzy mną a światem oraz poczuciem zagrożenia własnego wnętrza – zewnątrz. Podstawowym stanem, jaki wywołuje poezja w liryku Iłakowiczówny, jest dyskomfort, któremu towarzyszy poczucie zagrożenia, choć poetka nie korzysta z metafor cielesnych, tylko „remontowych”. Zagrożenie to jednak nie może się spełnić, a więc zakończyć: „Czeka człek, a on nie opada!”, i na początku ko-

<sup>2</sup> Por. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007 oraz W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009.

<sup>3</sup> W. Menninghaus, dz. cyt., s. 7.

lejnej strofy: „Więc niechże choć przekłuje na wylot...”. Specyficzne życzenie wyraża przede wszystkim zniecierpliwienie, rozdrażnienie, chęć jak najszybszego „zamknięcia sprawy”, choćby w najmniej przyjemniejszym wariantcie. Właśnie tego podmiot pragnie od poezji: sprawczości, konkretnego, radykalnego działania, „przekłucia na wylot”. Poezja nie chce spełnić oczekiwań podmiotu: „Nie kłuje, ale tylko myli. / Lepi się, lecz nie przylepi”. Zarazem posiada ona przedziwne właściwości, niczym magiczna substancja, która działa dezorientująco, zapowiada wiele, ale nic konkretnego nie daje, „tylko myli”.

Myli podobnie jak toniczny rytm wiersza oraz asonansowe rymy: swobodny trójzestrojowiec, którego metrum najsilniej słychać w powtarzonym wersie „Nie lubię\*, nie lubię\* poezji\*!” (w tym przypadku każdy zestwór jest dodatkowo trój sylabiczny i ma ten sam akcent paroksytoniczny, a więc to regularny amfibrach, jak w sylabotoniku), faluje w innych wersach: skraca się w ośmiosylabowych, rozwija w dziesięciosylabowym. Granice zestworów, co nietypowe dla regularnego wiersza tonicznego, nie są silne gramatycznie (zazwyczaj zestwór akcentowy składa się z gramatycznie znaczącego ośrodka, np. podmiotu czy orzeczenia oraz wiążących się zeń części zdania)<sup>4</sup>. Podczas głośnej lektury wiersza, gdy już wejdziemy w trójzestrojowy rytm, będziemy jako samodzielne traktować nawet tak małe cząstki, jak w tych dwóch symetrycznych wersach: „Nie kłuje\*, ale\* tylko myli\*, / Lepi się\*, lecz\* nie przylepi\*...”, w typowy dla tonika sposób silnie akcentując i wydłużając pauzą trwanie słów „ale” i „lecz”. Kolejny wers zakłóca jednak ten rytm: „Ot,\* nie mówmy\* o tym\* lepiej\*”. Zaznaczyłam cztery zestroje nieco na wyrost, jako potencjalny sposób recytacji wiersza: partykuła „ot” (którą używamy, gdy chcemy podkreślić znikomość padających po niej słów) działa tutaj w moim odczuciu tak samo silnie, jak przerzutnia w regularnym sylabiku czy sylabotoniku, wymuszając pauzę intonacyjną. Jednocześnie – dzia-

<sup>4</sup> Zob. M. Dłuska, *Polski wiersz toniczny*, w: tejsze, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 2, Warszawa 1978, s. 171-308, zwłaszcza podrozdział *Podgraniczne sylabotonizmu i tonizmu*.

łając tylko dźwiękowo! – wywiera nacisk na usamodzielnione intonacyjne „o tym”. Co jest bardziej mylące – określenie poezji niegodnym „tym” czy intonacyjne wzmocnienie obecności „tego” w każdym wersie? Szybko za to przeczytamy najdłuższy wers w utworze, wzmacniając efekt zniecierpliwienia i pośpiesznej, potocznej mowy wypełnionej (trzema pod rząd!) partykułami: „Więc niechże choć\* przekłuje\* na wylot...<sup>3</sup>”.

Falowaniu, myleniu rytmu towarzyszą nieregularne, niedokładne, a czasem pogłębione asonansowe i konsonansowe współdźwięczności, występujące w różnych miejscach wiersza: w klauzulach (wygłosie, końcu wersów), ale też na początku wersów, np. „nie zje” – „poezji”, „ostrzem” – „rozpostrze”, „wylot” – „myli”, niemal tworzący fałszywą figurę etymologiczną szereg: „lepi” – „przylepi” – „lepiej” – „rozlezie” (brzmi tak, jakby właśnie „przylepił się” do wiersza i nie chciał odejść, na przekór słownikowi synonimów) czy zbliżone inicjalne „świdruje” – „żwirowatym”, bliskie ciągowi: „nie wypije” – „nie lubię” – „nie kłuje”, wzmocnionemu powtórzeniami wewnątrz wersów: „nie zje” – „nie przylepi”. Stylizacja na mowę potoczną wywołuje kunsztowną i zwodniczą niedbałość.

Poezja wprowadza w błąd, zwodzi, a przy tym jest jakaś nieustępliwa w swoich działaniach, w przeciwieństwie do podmiotu, który ogłasza kapitulację, demonstruje swą bezbronność: „Ot, nie mówmy o tym lepiej, / może się samo rozlezie...” (jak stary mebel). Podmiot nie chce rozmawiać o poezji, ponieważ nie ma na nią żadnego wpływu, odczuwa tylko jej ciągłą, nieprzyjemną obecność „u siebie”, w swoim zagrożonym „wnętrzu”. Podmiotem lirycznym w mojej interpretacji jest poetka, która pozornie nieporadnie tłumaczy się przed nami, dlaczego pisze wiersze i dlaczego poezja ją fascynuje (bo czy istnieje poetka, która nie jest czytelniczka?). Fascynuje „na opak”, bo przecież „ja” nie wyraża się w superlatywach o poezji, która raczej „prześladuje”, tak jak prześladować może nieprzyjemna myśl, zasłyszana melodia. Słowo „prześladować” wybrałam celowo, nie tylko dlatego, że jest hiperbolą naprzykrzania, niedawania spokoju, dokuczania, a więc wpisuje się w uczucia wyrażane przez podmiot liryczny, ale także dlatego, że zawiera w sobie cząstkę „ślad”.

Jest dla mnie szczególnie istotne, że „ja” uznaje poezję za coś od siebie odrębnego, lecz jednocześnie o nieoczywistym statusie: nalot, lepiszcze, osad nie są konkretnymi przedmiotami, obiektami, stanowią raczej ślad czegoś, resztkę po czymś (czym?) i przylegają do wnętrza mieszkań – do rzeczywistości. Przypominają odpad, brud, kurz i podobnie jak one stale się odnawiają (kurz i brud zbiera się, „lepi”, „osadza” w mieszkaniu), choć są całkowicie niesamodzielne, a obok tego najczęściej niepożyteczne, zaś w nagromadzeniu – wstrętne. „Nie wypije się tego, nie zje...”, czyli nie przyjmie do swojego wnętrza. Brud i kurz powstają bez ludzkiej intencji jako „produkt uboczny” codzienności, egzystencji, a nasze działania, ciągle powtarzane (chociażby w rytuale sobotnich porządków) mają na celu ich usunięcie, pozbycie się – nie na zawsze, jedynie na chwilę, dzień-dwa, ponieważ od odpadków, brudu i kurzu nie jesteśmy w stanie się uwolnić.

I taka – w ujęciu podmiotu lirycznego – jest poezja. Stanowi nieodzowny element codzienności, od którego nie da się uciec i na który nie ma się większego wpływu. „Ja” liryczne – poetka – opowiada o swoim wnętrzu, próbuje się tłumaczyć, dlaczego pisze, dlaczego czyta poezję. „Remontowe” czy „sprzątacze” metafory odwołują się do dwóch zmysłów: słuchu (świdrowanie) i dotyku (lepienie, kłucie) oraz odnoszą do świata materii, codzienności, pospolitości, a nie wzniosłego świata idei czy problemów warsztatu twórczego, częstego tematu podejmowanego przez poetów, na przykład przez bliskiego Iłakowiczównie Juliana Tuwima, który uwznioślał poezję i proces twórczy (a jednocześnie odwoływał się do metafor wzrokowych, jak w słynnym wierszu *Teofania*: „Widzę cię, święta moja wizjo złotostruna!” albo niedatowanym, ale często cytowanym późniejszym utworze: *Ach, tworzyć, tworzyć, słów dobierać...*). W *Poezji* Iłakowiczówny tworzenie jest doznaniem negatywnym, a przy tym zmysłowym, niepokojącym o tyle, że podważa, rozmywa granicę pomiędzy „wewnętrznym ja” a „światem zewnętrznym”, a więc odnosi się do Menninghausowskiej „niedającej się asymilować inności”.

Stopień kontrowersyjności porównania poezji z czymś wstrętnym (w mojej interpretacji) jest proporcjonalny do spornej, prowo-

kacyjnej argumentacji na rzecz nielubienia poezji w liryku Iłakowiczówny. Brzmi ona tak, jakby podmiot ze wstydem przyznawał się do „niezdrowej fascynacji” czymś, co budzi odruch niechęci, a jednocześnie nie panował nad swoją „słabością”, eksterioryzował ją i nadał jej sprawczość, samego siebie stawiając w pozycji biernej („czeka człek...”). „Nie mówmy o tym lepiej...” – podmiot liryczny prosi nie samą siebie, ale jeszcze kogoś, myślę że kogoś, kto nie widzi sensu w pisaniu wierszy, ale nagabuje poetkę pytaniami o jej warsztat twórczy, natchnienie, pomysły, wizje poetyckie... Chce wiedzieć, czy różni się ona od „zwykłych ludzi”. „Ja” liryczne zaś przyjmuje perspektywę obronną, twierdząc, że nie lubi poezji – ale jej się poddaje, przystaje na to odchylenie od normy, jakim wobec powszechnych społecznych praktyk jest poetyzowanie. Zgadza się na rolę „sługi nieużytecznego” – taki tytuł nosi wybór wierszy poetki z 1977 roku, który jest nawiązaniem do biblijnej przypowieści z Ewangelii św. Łukasza (Łk 17,5-10), nawołującej do zrzeczenia się roszczeń za wykonaną pracę, skromną służbę. Poetka jest nieużyteczną służką poezji, tak jak kultura jest naddatkiem w życiu społeczeństw, a jednak naddatkiem koniecznym, czyniącym ze zbiorowości społeczność ludzką (tradycyjnie odróżnia się ludzi od zwierząt, wskazując na kulturotwórcze, symboliczne działania ludzkie, jak choćby rozwój języka, a znowuż poezja jest przecież tylko jednym ze sposobów użycia języka).

Dlatego – będąc poetką – poezji nie trzeba lubić, tak jak nie lubi się lepkiego brudu i osadzającego się kurzu, a jednak trzeba przystać na jej – ich – obecność, ponieważ przynależą do codzienności. Codziennością poetki (poety) jest tworzenie, które wydawać się może działaniem bezużytecznym, niepraktycznym, zbędnym. Jednocześnie przypomina krzątaństwo – w filozofii Jolanty Brach-Czainy pojmowane jako jedna z „naczelnych kategorii ujmujących obecność w świecie. Jest sposobem bycia w codzienności”<sup>5</sup>. Podstawowym wymiarem krzątaczego życia jest według filozofki codzienna walka z brudem, podejmowana bez nadziei, że kiedykolwiek zostanie wy-

<sup>5</sup> J. Brach-Czaina, *Krzątactwo*, w: tejsze, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1992, s. 73.

LUCYNA MARZEC

grana. „Chcę zwrócić uwagę na to, że konieczność – to że nieodwołalnie jesteśmy wydani na pastwę krzątaczego losu – może stanowić niezbędny warunek pojawienia się ostatecznych wartości. Przymus nie jest przecież tylko przyczyną udręczenia, lecz także gwarantem powagi naszej obecności i warunkiem zezwalającym na pojawienie się nadziei sensu<sup>6</sup>”.

#### Abstract

“I don't like poetry” – the interpretation of *Poezja* by Kazimiera Iłakowiczówna

This article is an interpretation of poem *Poezja* by Kazimiera Iłakowiczówna from collection of poems *Szeptem* [1966]. The authoress claims that poetic *credo* of Iłakowiczówna, that yet has been read as a contrary ironic or based on the litotes-mask of hyperbola, could be read with abject theory; this claim is affirmed by imagery of this poem, as well as by versification and rhythmicity

Creating is, according to Iłakowiczówna, negative and at the same time sensual and disturbing experience, because it undermines boundary between “inner myslef” and “the outside world”, so it relates to “non-assimilative Otherness” of Menninghaus.

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 75.