

Lucyna Marzec

Kazimiera Iłłakowiczówna mniej więcej znana¹

Poetka mniej więcej znana – to formuła, która najtrafniej określa miejsce Kazimierzy Iłłakowiczówny na literaturoznawczej mapie ostatnich czterdziestu lat. Dokładnie w 1966 roku ukazał się jej ostatni zbiór nowych wierszy *Szeptem* [Iłłakowiczówna 1966]. Tom został zrecenzowany przez początkującego poetę i krytyka literackiego, Stanisława Barańczaka – ośmieszył on zarówno poetycki język, jak i filozofię *Szeptem* [zob. Barańczak 1967]. Opublikowany w „Nurcie” szkic wywołał kilkunastomiesięczną dyskusję, w której wzięli udział krytycy, badacze i poeci (kobiety stanowiły margines debaty), a która to była ostatnim intelektualnym oraz emocjonalnym poruszeniem wokół dorobku i postaci Iłły. Kiedy przycichła wrzawa wokół tomu, twórczość Iłłakowiczówny wypadła z obiegu krytycznoliterackiego, a ponieważ dyskurs literaturoznawczy włączył ją w obszar swych zainteresowań tylko w niewielkim stopniu, z czasem została niemal zapomniana. Towarzyszyło temu procesowi stopniowe najpierw wyciszenie, a w końcu zamarcie głosu poetki.

¹ Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy numer 2015/17/B/HS2/01245).

Od dyskusji na przełomie 1966/1967 roku Iłłakowiczówna-poetka oraz Iłła-legenda biograficzna znane są „mniej więcej” – czyli pobieżnie, z drugiej ręki, anegdotycznie. Wiedza o twórczości Iłłakowiczówny jest zdecydowanie mniejsza niż o samej postaci poetki. Iłła to nade wszystko osobisty sekretarz Józefa Piłsudskiego, urzędniczka państwowa, która – będąc jednocześnie popularną autorką, nagradzaną przez centralne instytucje kultury – otwarcie przyznawała, że spełnia się w życiu urzędniczym, a liryka jest dla niej niezobowiązującym hobby, chociaż z perspektywy historycznoliterackiej trudno przyjąć zarówno owo rozróżnienie, jak i deklarację poetki. Właśnie urzędowanie u Piłsudskiego wyjaśnia wojenne, a także powojenne losy Iłły: osiem lat spędzonych w Siedmiogrodzie oraz dekady funkcjonowania na uboczu życia literackiego w Polsce, kiedy to z pozycji centralnej (warszawskiej, salonowej) przemieściła się w regionalną – poznańską i ZLP-owską. Lokalność zdecydowanie przysłużyła się Iłłe: powstałe niemal w tym samym czasie i konkurencyjne wobec siebie publikacje – Józefa Ratajczaka *Lekcje u Iłłakowiczówny* [Ratajczak 1986] oraz *Portrety godzin* Łucji Danielewskiej [1987] – oddają hołd poetce tuż po jej śmierci i wiele mówią o sile oddziaływania „poetki z Gajowej”, „starszej pani” w środowisku miejscowych literatów. „Upamiętniona” w obydwu książkach Iłła to przede wszystkim osobowość, a na plan pierwszy wysuwa się w nich intymna, choć szorstka relacja, jaką autorzy związani byli z autorką *Szeptem*.

Legenda biograficzna Iłły, realizująca się w takich intymistycznych gatunkach jak anegdota czy wspomnienie, wyraźnie zmarginalizowała twórczość Iłłakowiczówny – twórczość, której lektura powołuje do życia różne gatunki dyskursu literaturoznawczego, jak choćby szkic interpretacyjny czy analiza porównawcza. Poezja autorki *Szeptem* należy do (ogromnego skądinąd) zbioru książek nie-czytanych, scharakteryzowanych przez Pierre’a Bayarda [Bayard 2008]. Przekornie zatytułowany esej francuskiego literaturoznawcy *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?* ukrywa antropologiczną i psychologiczną mikroteorię kultury, która poprzez spaczalne i pojemnikowe metafory bibliotek odpowiada na kluczowe pytanie: dlaczego potrzebujemy książek?

Bayard przekonuje, że w ostatecznym rozrachunku rozmawiamy o nich po to, by mówić o sobie, wyrażać siebie i uczyć się siebie nawzajem, a każda lektura przefiltrowana jest przez osobiste fantazmaty, doświadczenia i poglądy. Ze „swoich” książek układamy „wewnętrzne biblioteki”, konstytuujące naszą osobowość i determinujące nasze relacje z tekstami oraz z innymi ludźmi. W trakcie rozmowy o literaturze konfrontujemy nawzajem swoje książki wewnętrzne i uwspólniamy albo rozgraniczamy wirtualną bibliotekę, będącą metaforą naszej partycypacji w kulturze, naszego światopoglądu oraz stylu życia. Parafrazując znanych filozofów: wewnętrzna biblioteka wyznacza granice naszego poznania, a wirtualna – charakteryzuje kulturę, z której się wywodzimy, do której przynależymy bądź tą, do której aspirujemy. Osoby wypożyczające z wirtualnej biblioteki książki tworzą potem wspólnoty interpretacyjne. Obydwie praktyki – nie-czytania i rozmawiania o książkach – mają charakter płynny, nietrwały, niestabilny, uzależniony od okoliczności: „Mówienie o książce dotyczy nie tyle przestrzeni książki, ile czasu, w którym toczy się ta rozmowa” [Bayard 2008: 125].

Esej Bayarda to przy tym książka literaturocentryczna i tylko pozornie autora nie interesuje kanon literacki ani lektura profesjonalna, oparta na czytaniu w całości, analizie, interpretacji i zapamiętywaniu. Badacz, pisząc o osobistej oraz wspólnej bibliotece, odczynia zły urok rzucony na kanon jako instytucję władzy/opresji, wobec której można przyjąć tylko dwie postawy: podporządkować się jej albo ją odrzucić. Nie jest jednak retroaktywnie modernistyczny, daleko mu do utopijnej wizji „kanonu zachodniego” Harolda Blooma. Stawiając na indywidualne doświadczenie lekturowe, doprowadza oświeceniową wizję indywidualnego, wolicjonalnego podmiotu do jej postmodernistycznego krańca: czytam, by rozmawiać/pisać o tym, co lubię, ale rozmawiam i piszę po to, by nawiązać kontakt z innymi (w przekorze Bayarda ukrywa się przemyślna dydaktyka, rozbrajająca narcyzm czytelników XXI wieku).

Bayard twierdzi, że także dyskurs literaturoznawczy oparty jest na nie-czytaniu i towarzyszącej mu (a przy tym całkiem zbędnej) hipokryzji – wobec innych i wobec siebie. *Jak rozmawiać o książ-*

kach, których się nie czytało rozkrusza lęk przed kompromitacją, jaki odczuwany przez nas, gdy przymierzamy się do mówienia o kanonie, oraz ujarzma poczucie wstydu, który towarzyszy rozmowom o swoich najbliższych, ulubionych tekstach. Są to uczucia nieobecne także lekturze profesjonalnej, akademickiej – w tym feministycznej, choć ta jako fundamentalne uczucia oraz założycielskie gesty praktyk lekturowych wybrała najpierw bunt (wobec kanonu), a potem – empatię (wobec pisarki/bohaterki etc.). Kierunek moich rozmyślań nad Iłłą i Iłłakowiczówną potrzebuje innych gestów: zajmuje mnie bowiem poetka (nie-)czytana, ale znana, oraz czytana, ale (nie-)opisana, czyli – w teorii Bayarda – funkcjonująca poza wspólną biblioteką, gdyż w dyskursie literaturoznawczym jej ramy tworzą łamy czasopism, konferencje i monografie. W przypadku Iłłakowiczówny, poetki (nie-)opisanej, stąпам po niepewnym gruncie: znajduję się w samym środku (a najczęściej nawet na początku) rozmowy o książkach, których nie czytaliśmy. Jak do tej kwestii odnosi się kanon oraz jego radykalny margines? Zanim odpowiem na to pytanie, pragnę dowiedzieć się, z jakich powodów i w jakich celach (nie-)czyta się Iłłakowiczówny. Nie jest to bynajmniej sygnał zawieszenia feministycznej lektury ani wyraz zużycia problematyką kanonu, wręcz przeciwnie. To próba wyjścia z impasu, w który wpadam sama, badając i czytając poezje autorki *Placzącego ptaka*. Odpowiedź na pytanie, które stawiam sama sobie („Dlaczego czytam poezję Iłłakowiczówny?”), rozumia się z potencjalnym wyznaniem rozkochanej czytelniczki („Bo lubię”) i wymaga określenia swego miejsca we wspólnej bibliotece – miejsca, z którego chcę myśleć i rozmawiać o literaturze [por. Dunin 2004].

W badaniach twórczości Iłłakowiczówny interesuje mnie głównie tektonika XX-wiecznego życia literackiego, do którego instytucji należy między innymi kanon. Metafora tektoniczna jest mi bliska i przylega do myślenia o kanonie (oraz życiu literackim), które to wydają się, podobnie jak skorupa ziemska, sztywne, ale przy bliższej obserwacji – zwłaszcza w perspektywie długiego trwania – okazują się plastyczne, niemal płynne. Casus Iłły jest o tyle ciekawy i symptomatyczny, że należy ona do wspólnej wirtualnej biblioteki, wykształconym ludziom wypada ją kojarzyć,

można też o jej twórczości swobodnie rozmawiać w towarzystwie: utwory poetki są znane z wypisów i antologii szkolnych oraz akademickich. Kłamstwem byłoby stwierdzenie, że to autorka całkowicie (nie-)opisana: bibliografia przedmiotowa jej twórczości jest obszerna, ale nie dominują w niej opracowania literaturoznawcze.

Jakiego jednak wysiłku potrzeba, by wyobrazić sobie numer „Tekstów Drugich” o Iłłakowiczównie albo panel poświęcony poetce na ogólnopolskiej konferencji o nowej humanistyce? Przyznawanie się do fascynacji twórczością autorki *Słowika litewskiego* budzić może życzliwe zaskoczenie, choć częściej – zdumienie i niewiarę. Iłłakowiczówna to poetka mniej więcej znana, ale przede wszystkim nieceniona. Znana między innymi dlatego, że to właśnie ona została uhonorowana najważniejszymi nagrodami literackimi dwudziestolecia, w tym Złotym Wawrzynem PAŁ czy Państwową Nagrodą Literacką; kojarzy się ją także między innymi z faktu, że Bolesława Leśmiana zaproszono do Polskiej Akademii Literatury w miejsce poetki, która odrzuciła ten przywilej. Porównanie sposobów funkcjonowania Leśmiana oraz Iłłakowiczówny w obiegach życia literackiego i literaturoznawczego jest uzasadnione nie tylko tym (symptomatycznym przecież) zbiegiem okoliczności – twórczość obojga bywała też zestawiana ze względu na zbieżne wybory gatunkowe czy baśniową wyobraźnię. Prowadzić to nas może do ciekawych wniosków. Omawiając bowiem twórczość Leśmiana w 2016 roku, mimowolnie zadaję sobie pytanie o to, jakie procesy w kulturze czytelniczej oraz recepcji literaturoznawczej sprawiły, że wysoka jego pozycja jest obecnie bezdyskusyjna – a Iłłakowiczówna pozostaje zaledwie mniej więcej znana. To najbliższa mi perspektywa, ponieważ mojej ciekawości nie zaspokaja stwierdzenie, że Leśmian to wybitny poeta, a Iłłakowiczówna – nie (choć jestem skłonna się z taką opinią zgodzić). Przyjęcie tego sądu nie wyjaśni jednak dynamiki życia literackiego w kontekście przemian politycznych i społecznych, które zmieniają zawartość wspólnej biblioteki (czasem gwałtownie wywracając regały, czasem tylko przesuując kolejność książek na półce z podręczną biblioteczką). Transformacjom wspólnych bibliotek towarzyszą zmiany gustów, kanon jest tylko jednym wyszczególnionym jej obszarem, zaś tomy Iłłakowiczówny na przestrzeni XX wieku zmieniały swoje usytu-

owanie kilkakrotnie. Był czas, kiedy stały obok cenionych i nagradzanych, wybitnych „naszych czasów”, w tej chwili znajdują się w magazynie. Jako badaczkę twórczości Iłakowiczówny ciekawi mnie dynamiczny i wieloaspektowy proces, który doprowadził do obecnego uplasowania poetki w dyskursie literaturoznawczym, czyli jej statusu „mniej więcej znanej”: pamiętanej jako twórczyni nagradzanej, uznanej, ale obecnie nieczytelnej, bo zbyt okolicznościowej, niejednoznacznej ideowo, a przy tym nienowoczesnej, zastygłej.

Nie jestem chętna, by na ten stan rzeczy utyskiwać. Przy całej fascynacji zjawiskiem „narodzin – dynamicznego trwania – aż do zastygnięcia” Iłakowiczówny jako autorki-instytucji pośród innych instytucji życia literackiego muszę uczciwie przyznać, że jako czytelniczka jej utworów, nie odnajduję w sobie impulsu, aby obecne usytuowanie poetki we wspólnej bibliotece zmieniać. Nie wierzę zresztą, że to możliwe. Twórczość Iły sprawia trudność (sprawia trudność mnie samej – i dlatego tak odważnie generalizuję). To trudność dwojakiej proveniencji.

Pierwszą określiłabym jako tradycję podejrzliwej lektury Barańczaka. Przykładając do dorobku Iłakowiczówny miary i wagi, które skaluje krytyka literacka oraz literaturoznawstwo ceniące przede wszystkim tradycję wysokiego modernizmu (a potem postmodernizmu), sztukę elitarną oraz konceptualną, poetka okazuje się nierówna, anachroniczna, nudna, naiwna. Te dwa ostatnie – najmocniejsze – określenia są cytatami z recenzji *Szeptem Barańczaka* – nie trzeba jednak jej znać, by podzielać zdanie poety, gdyż to wysokoartystyczne gusta zdominowały strukturalistyczne, hermeneutyczne i poststrukturalistyczne literaturoznawstwo kolejnych dekad XX i XXI wieku. Znowu powraca problemu kanonu, jednak nie chciałabym rozwijać tej kwestii, oskarżając kanon – tę najwyższą półkę wspólnej biblioteki, która uwewnętrznia się w przyzwyczajeniach lekturowych, wrażliwości czytelniczej, a także gustach literaturoznawców. Przecież tradycja szeroko rozumianej lektury Barańczakowej nie jest wstydliva, nie budzi wątpliwości, to model lektury krytycznej, uważnej, poszukującej w literaturze drogowskazów filozoficznych i moralnych, wymagającej od tekstów świadectw najważniejszych poruszeń nowoczesności. Model

aktualny, antycypujący lekturę etyczną i lekcję poetyki kulturowej, którą niezyciwnie (i mylnie) pojmuje się niekiedy jako odejście od tradycyjnych zadań literaturoznawstwa.

A jednak: „Nie da się tego czytać” – usłyszałam od kilku zaprzyjaźnionych literaturoznawczyń i poetek, kiedy poprosiłam je kilka lat temu o napisanie szkicu o twórczości Iłakowiczówny. Rozumiem je. Na darmo szukać inspiracji w utworach Iłły, jeśli lubi się Annę Świrszczyńską, Krystynę Miłobędzką oraz Wisławę Szymborską. Iłła nie jest nowoczesną poetką. Wymaga perspektywy historycznoliterackiej, zawieszającej wartościowanie i gustowanie, czyli lektury specjalistycznej, laboratoryjnej, nieorganicznej, będącej krokiem wstecz wobec praktyk lekturowych po kolejnych zwrotach, które przekształciły myślenie o warsztacie badaczki/badacza literatury. Trudno jest bowiem – i to drugi aspekt problematyczności Iłakowiczówny – czytać bez empatii, bez życzliwego zainteresowania, chociażby minimalnej sympatii wobec autorki i jej twórczości. Pomijając utrwaloną w legendzie biograficznej opinię o niełatwym, osobliwym wręcz charakterze Iłły, jej poezja nie wywołuje poruszeń intelektualnych – podstawowego warunku współczesnej lektury. Nie wzbudza też wielkich emocji. Wynika to z tego, że najczęściej liryki Iłakowiczówny funkcjonują jako przykład.

1. Przykład pierwszy: na wiersz toniczny

Niemal wszystkie utwory poetki są pisane wierszem tonicznym, stanowiącym pośród polskich wersyfikacji numerycznych pomniejszy system, produktywny od końca XIX do połowy XX wieku, czyli właśnie wtedy, gdy najintensywniej tworzyła Iłła. Tonizm – zgadzam się całkowicie z Teresą Dobrzyńską i Zdzisławą Kopczyńską [zob. Dobrzyńska, Kopczyńska 1979; Dobrzyńska 2003] – ma sporo ograniczeń jakościowych: preferuje jednostajną, monotonną intonację i wywołuje efekt „słów jakby wypowiedzianych z rozmysłem” [Dobrzyńska 2003] w chwili ich formułowania, co z jednej strony wzmacnia autentyzm przeżycia, ale i nadaje wypowiedzi powagę, która często zamienia się w patos, a nawet apodyktyczność. Korpus polskich toników obejmuje z jednej

strony utwory stylizowane na modlitwy, listy, testamenty, a z drugiej – agitacyjne odezwy, oracje, apele czy posłania. Wszystkie te formy były Iłakowiczównie bliskie jako twórczyni nastrojowych wierszy refleksyjnych, religijnych, patriotycznych, żałobnych. W poezji autorki *Placzącego ptaka* dominuje modalność postulatyczna: wyraża się w niej „ja”, przemawiające w konkretnym celu do kogoś „ty”, mniej lub bardziej określonego. Właśnie z tej przyczyny, że liryka Iłakowiczówny żarliwie poszukuje odbiorcy, który zarazem jest ograniczony okolicznościami powstania utworu, tak trudno go obecnie znaleźć. Poza tym agitacyjny charakter toniku zaszkodził jego reputacji, a dykcje poetyckie kilku ostatnich dekad oddaliły się od wzorców rytmicznych i stałych emfaz. W twórczości Iłły dominuje zamiennie z litotą – hiperbola, a żałobne tony odpowiadają powadze tematów: śmierć matki rodzonej i matki przybranej, strata domu rodzinnego, odejście ukochanego, niespełnione macierzyństwo (to z serii prywatnych); straty wojenne oraz koszmar wojennej codzienności, utrata ojczyzny, utrata przywódcy narodu (Marszałka) ... Poezja Iłakowiczówny jest poezją utraty, żałoby, melancholii.

Dobrzyńska, analizując znaczenia tonizmu, rzuca marginalną, ale istotną uwagę: polski tonizm nie zna śmiechu, nie zna dowcipu i ironii. Okazuje się zawsze poważny, a w przypadku Iłakowiczówny – smutny, pełen żalu. „Ja” liryczne tej poezji cierpi, tęskni, zadreżcza się wyrzutami sumienia oraz poczuciem winy. Jest słabe i w swej słabości prosi o pomoc. Nabiera siły i sprawczej mocy dopiero wtedy, gdy oznacza zbiorowe „my”: wówczas z pewnością siebie namawia, przekonuje, agituje. Nowoczesność – jej drugie imię to ironiczność – odrzuca postawę braku dystansu, który przenika niemal całą twórczość Iłakowiczówny (niemal – bo są wyjątki², w większości jednak poezja Iłły nie broni się, ponieważ gdy bywa ironiczna, to nigdy wobec siebie, zawsze wobec innych. Nawet w przypadku *Obrazu imion wróżebnych* z 1926 roku i dwa lata

2 Takim często cytowanym wyjątkiem jest – bardzo udany – utwór *Oklepaniec*, będący głosem polemicznym (i żartobliwym) w sprawie zbanalizowanych rymów. Cytują go między innymi Dobrzyńska i Kopczyńska (jako przykład na próbę wiersza tonicznego lekkiej wagi) [Dobrzyńska, Kopczyńska 1979: 103].

późniejszych *Czarodziejskich zwierciadełek* – najbardziej humorystycznych zbiorów poetki – wszystkie imiona znajdują „wróżby” ironiczne, dwuznaczne, słodko-gorzkie; wszystkie oprócz jednego: Kazimiera). Poezja Iłłakowiczówny wymaga swego rodzaju wytrzymałości psychicznej albo takiej empatii, która niebezpiecznie graniczy z litością. W trakcie lektury jej wierszy uruchamia się we mnie mechanizm, nad którym do końca nie panuję: raz zdaje mi się, że obcuję z lękami, ranami, wstydem i bólem, domagającym się ratunku i ukojenia. Innym razem zauważam martwą mowę, nieczułą, wystygłą maskę alegorii, którą chciałabym z tej poezji zdjąć; jednocześnie przeczuwam też, że maska ta skrywa melancholijną pustkę.

Jeśli tonizm jawi się jako sztuczny, nienaturalny porządek wypowiedzi, to trzeba stwierdzić, że toniki Iłłakowiczówny stanowią swoistą i oryginalną realizację owej sztuczności. Wiersze poetki zazwyczaj stają się przykładem nieregularności, aberracji, form hybrydycznych tonika. W klasycznym studium Dobrzyńskiej i Kopczyńskiej tonizm badany jest na dwóch grupach wierszowych: Iłłakowiczówny oraz „pozostałych poetów”, tak znacząco wersyfikacja autorki *Słowika litewskiego* odbiega od standardowych realizacji [Dobrzyńska, Kopczyńska 1979: 15-32, 134-139]. Iłłakowiczówna eksperymentowała z formą brzmieniową wiersza i wytworzyła swój własny, charakterystyczny, niepowtarzalny (ale i niemający kontynuacji) profil wierszowo-brzmieniowy.

Dobrzyńska stwierdza, że obok poczucia humoru tonizm wyklucza także śpiewność, a z tym trudno się w przypadku Iłły zgodzić. Śpiewność tę usłyszeli Karol Szymanowski i Witold Lutosławski, komponując muzykę do kilku utworów poetki. To śpiewność – uwaga – na wskroś nowoczesna, a jednocześnie elitarna: ujawnia się w synkopach (ściągnięciach oraz rozsunięciach akcentów) i tym, co w muzyce nazywa się „figurą melodyczno-harmoniczną”, własnymi miarami rytmu i melodii. Tonizm Iłły jest wysoce zindywidualizowany, podobnie jak jej rozumienie rymów, trudnych do usłyszenia, niedokładnych. Poetka często sięgała po dysonanse brzmieniowe przy zachowaniu monotonii akcentowania albo – odwrotnie – po inne „eksperymenty” ryt-

miczne i brzmieniowe, które czasem wywoływały groteskowy efekt. Być może zamierzony, nie jestem pewna: dla mnie poezja Iłakowiczówny to poezja nade wszystko melancholijna (a melancholia bywa groteskowa). Jeśli otworzy się ją odczytaniem „afektywnymi”, ujawnia subtelne, kilkunastotonowe, spectrum stanów emocjonalnych. Bliższe są mi jednak nie „afektywne”, ale krzyżowe lektury wersyfikacyjno-psychoanalityczne. Nierówny, zaburzony tonik Iłakowiczówny pojmuję jako rytmiczną miarę krzywdy rozżalonego, nieukojonego podmiotu, który stawia na planie pierwszym swoje przeżycia, swoje emocje, swoje racje, nieudolnie zakrywając pierwotną ranę, utratę. Im mniej pewny siebie – tym odważniej moralizuje, im bardziej załęczniony – tym agresywniejszy.

2. Przykład drugi: na poetkę religijną

Wizja melancholijnej Iłakowiczówny, jaką teraz przedstawiłam, jest odległa tym wszystkim, którzy zajmują się religijnością poetki, a szczególnie ten aspekt interesuje literaturoznawstwo ostatnich dekad: powstała już monografia, tom pokonferencyjny i niejeden artykuł o religijności Iłly (nie Iłakowiczówny). W znamienne zatytułowanym tekście *Kazimiera Iłakowiczówna – homo religiosus* Ratajczak, wysuwając na plan pierwszy osobisty stosunek do religii Iłly-starszej pani z Gajowej, pisał: „Przyjmowała religię prostodusznie i... rygorystycznie. Jak jest niedziela, to trzeba iść do kościoła. Jak jest post, należy pościć. Inaczej wszystko traci sens” [Ratajczak 1998: 169]. Ratajczak niejako zbiera dowody w sprawie religijności Iłly, osnuwa wspomnienie na kanwie opowieści o cudzie nawrócenia, powołuje na świadków osoby duchowne związane z poetką, w mniejszym stopniu jej twórczość, co do której jednak przyznaje: „Dziecięca pobożność zatem, prosta wiara, pełne emocji oddanie Sprawie pozbawione rozumowych kalkulacji, wszystko to budziło liczne zastrzeżenia i oskarżenia: a to o dewocję, a to o klerykalizm, a to o nadużywanie uczuć religijnych w niegodziwych celach” [Ratajczak 1998: 168]. Z pewnymi wątpliwościami komentował religijność Iłakowiczówny Michał Głowiński:

[...] nie sposób określić [jej] po prostu mianem „liryki religijnej”, mimo że poetka programowo manifestuje swój katolicyzm. [...] Poezja związana z kulturą religijną nie odwołuje się bowiem do systemu założeń metafizycznych, odwołuje się do spontanicznego wytworu przeżyć religijnych, do uświęconych przez tradycję obyczajów. [Głowiński 1960: 99]

Znajduję się w gronie zgłaszających silniejsze zastrzeżenia, ponieważ trop melancholijny nie pozwala bezdyskusyjnie przyjąć twórczości Iłłakowiczówny jako religijnej. Autorka ta należy do grupy poetów kultury religijnej i ludowej obrzędowości, nie wiary – przyjmując rozróżnienie wiary oraz religii według Tomáša Halíka [2008]. Jakkolwiek tom *Szeptem* – wyjątkowy na tle dorobku poetki – nie poddaje się łatwo tym generalizacjom³, to odnoszę wrażenie, że poezja Iłłakowiczówny, chociaż posługuje się religijnymi obrazami, zwłaszcza obrazami męki Pańskiej i wizjami martyrologicznymi, nie czyni tego w celach modlitewnych, kontemplacyjnych ani filozoficznych. Lirykę tę charakteryzuje stała predylekcja do drastycznych, choć skonwencjonalizowanych obrazów zmasakrowanego, gnębionego, krwawiącego ciała (Chrystusa, męczenników, ofiar zbrodni w licznych balladach), które przedstawiane jest szczegółowo i plastycznie. Porównywanie własnego cierpienia do cierpienia Chrystusa na krzyżu można zapewne odbierać jako formę doświadczenia religijnego oraz stylizacji na średniowiecze, ale odnajduję w takim zestawieniu pewną instrumentalność i narcystyczną wyższość, które zmniejszają potencjalną moc wiersza-modlitwy.

Kiedy religijne symbole stają się hiperbolą własnych krzywd, desakralizują się, nie czyni to jednak krzywdy poezji, dowodem czego jest niesłabnąca popularność (w wypisach szkolnych czy antologiach) oraz wysoki status pośród literaturoznawczych omówień *Opowieści żony Świętego Aleksego*. Irena Maciejewska w kanoicznym opracowaniu literatury dwudziestolecia pisała:

3 Mimo miazdzącej krytyki Barańczaka to właśnie ten tom stoi po stronie „wiary”, nie „religii”, i przynosi refleksje teologiczne o charakterze transgresyjnym – na tyle odważnym, że nie zauważył ich przyszły tłumacz angielskich poetów metafizycznych.

Sięgnąwszy po średniowieczny apokryf Iłłakowiczówna interesująco, z dwudziestowiecznej perspektywy, zobaczyła zarówno problem „świętości” Aleksego, jak przede wszystkim – los opuszczonej w imię tej świętości kobiety, żony Aleksego. Cudowną, uniezwykłą przez legendę sytuację pokazała – jak to się często dzieje w literaturze porenanowskiej – w wymiarze ludzkim: psychologicznym, historycznym, obyczajowym. [Maciejewska 1979: 67-68]

Wydaje się jednak, że zeświecczenie tematu jest jeszcze dalej posunięte: podmiot liryczny *Opowieści* nie kieruje swoich rozterek do Boga (na podobieństwo rozżalonego Hioba), ale do Aleksego, występnego męża. Tym samym wypowiada się nie jako wątpiący *homo religiosus*, ale zrozpaczona, opuszczona kobieta. Właśnie ten aspekt czyni liryk „uniwersalnym” i pozwala skontrapunktować wąskie rozumienie świętości z zabytku języka polskiego, *Legendy o świętym Aleksym*. Krytyczna, podejrzliwa wręcz lektura świętych pism w przypadku Iłłakowiczówny idzie w parze z zeświecczeniem oraz uprzywatnieniem toposów biblijnych i chrześcijańskich. Wyprowadza apokryfy Iłłakowiczówny z kręgu poezji religijnej, ale zarazem otwiera je na lekturę postsekularną, a samą autorkę sytuuje w nieoczywistych kontekstach – niekoniecznie „zadeklarowanych katolików”, ale raczej wierzących sceptyków.

Ziarnista i nierówna religijność lirycznego „ja” tej poezji nie jest jednak argumentem podważającym religijność Iłłakowiczówny, choć niewątpliwie zakłóca legendę Ilły. Legendę o tyle istotną, że łączy się ona z bliską twórczyni wizją Polski jako Chrystusa narodów: była bowiem poetką, która swą tanatyczną liryką patriotyczną scalała polską narodową „wspólnotę wyobrażoną” [zob. Anderson 1997], odnajdującą swą wyjątkowość w utożsamieniu z losem boskiego syna. Właśnie w tej roli poetka najczęściej zostaje przywoływana jako ...

3. ...Przykład trzeci: na poetkę litewską

Słowik litewski – tytuł tomu oraz otwierającego zbiór utworu z 1936 roku przyłgął do poetki niczym magiczny przedmiot do bohaterki

w eposie heroicznym, a jego ideowe oraz polityczne inklinacje nie zostały do tej pory obnażone przez badania postzależnościowe/postkolonialne. Wielokrotnie wznawiana publikacja Jacka Kolbuszewskiego o Kresach i kresowości zawiera dwa ogólnikowe zdania o poezji Iłły – w tym symptomatyczne zdanie w parantezie: „(Piękne wiersze byłym Inflantom Polskim poświęciła Kazimiera Iłłakowiczówna)” [Kolbuszewski 2002: 115, 142]. To niewiele, jeśli zgodzić się, że polski dyskurs kresowy ukształtował wyobraźnię geopolityczną, zbudował wrażliwość estetyczną i wyznaczył moralne powinności Polaków kilku generacji. Niewątpliwie twórczyni była jego silnym filarem, czego jednym z dowodów – Nagroda Literacka Miasta Wilna, którą odebrała jako pierwsza odznaczona w krótkiej historii tego wyróżnienia. Dlatego jeśli twórczość Iłłakowiczówny funkcjonuje jako przykład na poetkę litewską, „słowika litewskiego” – to albo w tekstach czy wspomnieniach nostalgicznych, i jest wtedy argumentem na rzecz bolesnej oraz niesprawiedliwej utraty jedności polsko-litewskiej (jak udowadnia praca Stanisława Uliasa o Kresach w dwudziestoleciu [Uliasz 1994: 136-158]), albo w pracach krytykujących takie podejście, jako negatywny punkt odniesienia (jak w artykule Algisa Kalėda o litewskości Miłosa [Kalėda 2013: 341-342]). Pisał tłumacz Miłosa:

Niejednokrotnie litewskość przez twórców litewskich i polskich była pojmowana jako coś (niesłusznie) utraconego. Pogląd ten jest wyrażany wręcz *explicite* i nabiera wymowy melancholicznego żalu do historii i do układów politycznych. Takie tony są bardzo charakterystyczne na przykład dla twórczości K. Iłłakowiczówny, o czym świadczy chociażby znany wiersz *Słowik litewski* [...] ściśle osobiste, indywidualne odczucia są tu zrośnięte z utrwalonymi z pamięci zbiorowej (rodziny, grupy społecznej, narodu) wartościami emocjonalnymi oraz stereotypami. Ale ten paradygmat ambiwalencji emocjonalnej jest bardzo żywotny wśród pisarzy tej ziemi, nawet dla współczesnych. Jest to, jak miemam, stały paradygmat, głęboko tkwiący w wyobraźni artystycznej i przestrzeni topicznej ujmowania emocjonalnego oraz interpretacji Litwy. [Kalėda 2013; 341-342]

Alegoryczna wyobraźnia kresowa Iłakowiczówny łączy – a łącząc, myli – to, co autobiograficzne, i to, co polityczne. W toku bliskiej, uważnej lektury (*close reading*) ujawnia się znamienne dla „stałego paradygmatu” kresowej nostalgii zjawisko niemającej końca wymiany figur [zob. Marzec 2017]. Poezja Iłakowiczówny znajduje się we władaniu „polskiej wyobraźni tanatycznej” [zob. Janion 2006; Bielik-Robson 2010a, 2010b, 2010c; Rudaś-Grodzka 2013], a twórczyni, przyjmując rolę „słowika litewskiego”, świadomie włączyła się w chór podtrzymujący romantyczne oraz wytwarzający modernistyczne mity o charakterze narodowościotwórczym (między innymi w cyklu *Stare bóstwa* w tomie *Słowik litewski* czy w tomie *Ballady bohaterskie* z 1934 roku). Dlatego też obok poetki litewskiej jest mniej więcej znaną poetką patriotyczną, symbolicznie zaprzysiężoną ojczyźnie w prestiżowym urzędzie Ministerstwa Spraw Wojskowych, w służbie Marszałkowi i narodowi (to głęboka świadomość nierozzerwalnego związku roli poetyckiej i społecznej funkcji, jaką pełniła, wyjaśnia pozornie paradoksalną strategię Iłakowiczówny polegającą na pomniejszaniu swoich literackich, a wynoszeniu urzędniczych obowiązków, o których wspomniałam na początku artykułu). W szerszym ujęciu – tanatyczna liryka Iłakowiczówny jest jednym z lokalnych przykładów ambiwalentnego oddziaływania Wielkiej Wojny, „święta wiosny”, wyzwolenia i wolności oraz zniszczenia, śmierci, rozpadu cywilizacji, która to nazaczyła piętnem kulturę europejską XX wieku, jak przekonująco opisał to Modris Eksteins w *Święcie wiosny* [Eksteins 1996].

4. Przykład czwarty: na poetkę kobiecą

Wracam do cytatu z Bayarda: „Mówienie o książce dotyczy nie tyle przestrzeni książki, ile czasu, w którym toczy się rozmowa” [Bayard 2008: 125]. Iłła do tej pory nie zainteresowała krytyki feministycznej, co stwierdzam bez pretensji, ale jednocześnie chciałabym wskazać na przyczyny tego stanu rzeczy, by sprobować ostatni aspekt funkcjonowania poetki na zasadzie „mniej więcej”, będącej wszak paradoksalną figurą przybliżenia, które wynika z odległej perspektywy.

Przez kilka dekad Iłła była przykładem autorki „z głową jakby męską”, pełniła wszak obowiązki prywatnego sekretarza – nie sekretarki – Piłsudskiego i obce jej było życie salonowej poetessy. Twórczość Iłłakowiczówny, nierzadko porównywana do liryki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, ujawnia swój dystans do „kobiecych” tematów: miłości, seksualności, cielesności. Naród, Bóg, Litwa (polityka, religia, ideologia) nie przynależą tylko do słabej płci. Poza tym obydwie satelity skamandrytów mają swoje stałe miejsce we wspólnej bibliotece, znane są – Iłła mniej, Lilka więcej – i stanowią dowód na obecność uzdolnionych poetek w życiu literackim dwudziestolecia. Pozornie nie potrzebują więc bliskiego krytyce feministycznej gestu przypomnienia oraz dowartościowania. Agata Zawiszewska w pracy *Między Młodą Polską, Skamandrem a Awangardą* [Zawiszewska 2014.] nie analizuje szeroko twórczości Jasnorzewskiej i Iłłakowiczówny – są one zbyt rozpoznawalne, by uznać je za nienależące do kanonu, odrzucone, zapomniane. Przy tym trudno umiejscowić Iłłakowiczównę na mapie politycznej: nie przynależała do lewicujących kobiet dwudziestolecia (które zdecydowanie bardziej interesowały do niedawna krytykę feministyczną), a zarazem trudno podporządkować ją etykietce „kobiet prawicy międzywojennej” – analizowanych przez Monikę Bednarczuk:

W życiu i twórczości Iłłakowiczówny dostrzec można spłot elementów wywodzących się z różnych ideologii, które poetka przekracza [...] nie kryła sympatii dla Dmowskiego ani fascynacji jego przeciwnikiem ideowym: Piłsudskim. Pomimo współpracy z czasopismami narodowymi była sceptycznie nastawiona do ziemiaństwa i przeciwna postawom antyżydowskim oraz narodowej megalomanii. [Bednarczuk 2012: 70]

(choć twierdzenia te domagają się rozwinięcia i kolejnych subtelnych rozróżnień). W twórczości poetki usłyszeć można echa fillosemityzmu, fascynacji ziemiaństwem, a polityki historyczne jej utworów patriotycznych mają romantycznie megalomański charakter.

W krytycznym studium Anny Nasiłowskiej o Iłłakowiczównie [Nasiłowska 2014], jedynym pisanym z perspektywy krytyki feministycznej i genderowego uwrażliwienia, twórczyni opisana zostaje w perspektywie kluczowych dla płci i tożsamości zagadnień: nazwiska (jako sygnatury poetyckiej – temat to o tyle ciekawy, że Iłła jako debiutantka ukryła swą kobiecość za neutralną formą K. Iłłakowicz, by następnie, do końca życia, używać formy „panieńskiej”), nieoczywistych wyborów życiowych, związków z ruchem feministycznym. Nasiłowska przekonująco dowodzi, że poetka „związana była z ideałem androgynii, typowym dla feminizmu liberalnego I połowy XX wieku” [Nasiłowska 2004: 291]. A jednak feministyczna świadomość, zdobyta podczas studiów w Oxfordzie, nie przekładała się w oczywisty sposób na aktywność twórczą, z drugiej strony zaś – choć tradycyjnie kobiece i feminizujące wątki nie dominują w poezji Iłłakowiczówny, to zaskakują swą gwałtownością. Na długo przed Justyną Bargielską autorka *Płaczącego Ptaka* opisała doświadczenie poronienia – kolejnej straty, która stanowi jeden z ważniejszych, powracających motywów tej liryki (obok równie intrygującego motywu dzieciobójstwa, pojawiającego się w tomach *Połów* z 1926 roku oraz *Płaczący Ptak* z roku 1927). Kobiece „ja” jej wierszy stanowi przykład lokalnej odmiany Nowej Kobiety, a doprecyzowując, Nowej Kobiety zawiedzionej: singielki, mieszkanki wielkiego miasta, samodzielnie zarabiającej na swoje utrzymanie, mającej wybitne wykształcenie i zdolności, która przy tym doświadcza życiowych niepowodzeń oraz rozczarowań. Ani urzędnicza praca, ani wielkomiejski romans, ani życie towarzyskie nie przekładają się na jej dobre samopoczucie, ponieważ wiążą się z kolejnymi zawodami (ich wyrazem jest tom *Śmierć Feniksa* z 1922 roku) i prowadzą do kontestacji witalistycznego optymizmu jako ideologii biurokracji:

Smutno! Ach, nie, nie, nie! Ani cienia.

Zajęta jestem: rosną mi kwiaty zmęczenia.

[Iłłakowiczówna 1999: 678]

Przygnębiająco monotonne toniki Iłłakowiczówny, pisane na ministerialnym biurku podczas nocnych dyżurów, są wyjątkowym

w literaturze polskiej przykładem mierzenia się z urzędem jako instytucją totalną z perspektywy wewnętrznej, urzędniczej [zob. Crozier 1967; Weber 2002; Goffman 2011].

5. Przykład piąty: „na sobie samej”

Przyznałam na samym początku, że i ja traktuję twórczość Iłłakowiczówny jako przykład poetki, której losy pozwalają przemyśleć na nowo przekształcenia polskiej XX-wiecznej „wspólnej biblioteki”. Chciałabym bowiem myśleć, że tanatyczna wyobraźnia – żałobne tony poezji Iłły, nieumiejętność pogodzenia się z utratą (utrata) – znamionująca pewną niedojrzałość, odległa jest od tego, co stanowi podwaliny polskiej kultury. Z drugiej strony zauważam w utworach Iłły – na przekór swoim życzeniom – symptomy tego, co w ostatnich latach odpisane zostało jako bolesne, wciąż nierozwiązane problemy polskości: prześnienie rewolucji [zob. Leder 2014], żałobną melancholię, zamykającą drogi do samopoznania i dystansu [zob. Bielik-Robson 2010]. Dlatego nie postuluję powrotu poezji Iłłakowiczówny do wspólnej biblioteki, a przy tym uważam, że twórczość ta potrzebuje odczytań krytycznych, które sprawią, że znana „mniej więcej” nie będzie oznaczać „całkowicie wchłonięta”, przyjęta, zrozumiała „sama przez się”.

Bibliografia

- Anderson Benedict (1997), *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. Stefan Amserdamski, Znak, Kraków.
- Barańczak Stanisław (1967), *Z nowości literatury dziecięcej*, „Nurt”, nr 3, s. 57-58.
- Bayard Pierre (2008), *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, przeł. Magdalena Kowalska, PIW, Warszawa.
- Bednarczuk Monika (2012), *Kobiety w kręgu prawicy międzywojennej. Idee, sylwetki, strategie pisarskie*, Agencja Wydawnicza a Linea, Wrocław.
- Bielik-Robson Agata (2010a), *Polski triumf Tanatosa*, w: *Żaloba*, t. 4, red. Sławomir Sierakowski, Agata Szczęśniak, Seria Publicystyczna „Krytyki Politycznej”, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 116-119.

- Bielik-Robson Agata (2010b), *Totem i tabu. Polskiej tanatologii ciąg dalszy*, w: *Żaloba*, t. 4, red. Sławomir Sierakowski, Agata Szczęśniak, Seria Publicystyczna „Krytyki Politycznej”, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 160-195.
- Bielik-Robson Agata (2010c), *Tanato-mesjano-faszyzm. O ostatnich odsłonach symboliki mesjańskiej*, w: *Żaloba*, t. 4, red. Sławomir Sierakowski, Agata Szczęśniak, Seria Publicystyczna „Krytyki Politycznej”, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 206-213.
- Bieńczyk Marek (2000), *Melancholia: o tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Crozier Michel (1967), *Biurokracja: anatomia zjawiska*, Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa.
- Danielewska Łucja (1987), *Portrety godzin: o Kazimierze Iłkiewiczównie*, Czytelnik, Warszawa.
- Dobrzyńska Teresa (2003), *Typ wypowiedzi a forma wiersza (na materiale polskiego wiersza tonicznego)*, w: *teżże, Tekst – styl – poetyka. Zbiór studiów*, TAIWPN Univeristas, Kraków.
- Dobrzyńska Teresa, Kopczyńska Zdzisława (1979), *Tonizm*, seria *Poetyka. Zarys encyklopedyczny. Dział III Wersyfikacja*, t. 5, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Dunin Kinga (2004), *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Eksteins Modris (1996), *Święto wiosny: wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. Krystyna Rabińska, PIW, Warszawa.
- Głowiński Michał (1960), *W tonacji franciszkańskiej*, „*Twórczość*” 1960, nr 7, s. 98-100.
- Goffman Erving (2011), *Instytucje totalne: o pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańcach innych instytucji totalnych*, przeł. Olena Waśkiewicz, Jacek Łaszcz, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot.
- Halík Tomáš (2008), *Cierpliwość wobec Boga. Spotkanie wiary z niewiarą*, przeł. Andrzej Babuchowski, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Iłkiewiczówna Kazimiera (1999), *Bezlądne kwiaty zmęczenia*, w: *teżże, Poezje zebrane*, t. 1, oprac. Jacek Biesiada, Aleksandra Żurawska-Włoszczyńska, wstęp Józef Ratajczak, Algo, Toruń, s. 678.
- Iłkiewiczówna Kazimiera (1966), *Szeptem*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Janion Maria (2006), *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kaléda Algis (2013), *Czesław Miłosz wobec litewskości*, w: *Miłosz i Miłosz*, red. Aleksander Fiut, Artur Grabowski, Łukasz Tischner, Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 339-351.

- Kolbuszewski Jacek (2002), *Kresy. Na pograniczu kultur i wyznań, prawdy i mitu*, Seria A to Polska właśnie, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Leder Andrzej (2014), *Prześliona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Maciejewska Irena (1979), *Kazimiera Iłłakowiczówna*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 6, *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 2, red. nac. Kazimierz Wyka, red. Jerzy Kądziała, Jerzy Kwiatkowski, Irena Wyczańska, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 63-90.
- Marzec Lucyna (2017), *Litwa wyobrażona Kazimiery Iłłakowiczówny*, w: *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914-1945*, t. 2, red. Grażyna Borkowska, Katarzyna Nadana-Sokołowska, Iwona Boruszkowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, s. 141-156.
- Nasiłowska Anna (2004), *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem*, w: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2004, s. 282-299.
- Ratajczak Józef (1986), *Lekcje u Iłłakowiczówny: szkice, wspomnienia, listy i wiersze*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Poznań.
- Ratajczak Józef (1998), *Kazimiera Iłłakowiczówna – homo religiosus*, „Przegląd Powszechny”, nr 2, s. 164-172.
- Rudaś-Grodzka Monika (2013), *Sfinks słowiański i mumia polska*, Wydawnictwo IBL PAN, Wydawnictwo Fundacja Akademia Humanistyczna, Warszawa.
- Sajewska Dorota (2016), *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.
- Uliasz Stanisław (1994), *Literatura Kresów – kresy literatury. Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Rzeszów.
- Weber Max (2002), *Gospodarka i społeczeństwo: zarys socjologii rozumiejącej*, przeł. Dorota Lachowska, PWN, Warszawa.
- Zawiszewska Agata (2014), *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą: kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo Naukowe US, Szczecin.

Lucyna Marzec

Kazimiera Iłakowiczówna – known more or less

The article is the analysis of the place of Kazimiera Iłakowiczówna in contemporary literary discourse. The author of the article claims – using Pierre Bayard's theory – that the poetess is known "more or less": she is remembered as someone who got prizes and recognition but at the same time she is impossible to read nowadays. There is political ambiguity and antiquity in her texts that keep her in the past.

Marzec points at four areas of literary studies, where Iłakowiczówna is still present:

1. Poetics: Iłakowiczówna uses an original and unusual type of the Polish tonic verse. The author of this article analyses it using tools of psychoanalysis.
2. Religious discourse: Iłakowiczówna is interpreted as the author of religious poetry but Marzec argues with such interpretations.
3. Post-dependence studies: Iłakowiczówna has not been analysed in terms of post-dependence studies yet but she is mentioned in the Polish borderlines discourse.
4. Feminist literary criticism: Iłakowiczówna used to be studied as the author of androgynous poetry, but Marzec points out other motifs such as miscarriage, infanticide or problems of the new woman, like work at government institution, contestation of vitalism and bureaucracy.

The aim of this article is to show that writing of Kazimiera Iłakowiczówna needs to be read in terms of the history of literature which is devoid of evaluation and judging. Such analysis means going back in terms of modern literary studies which have undergone multiple turns that changed the tools accessible to contemporary critics.

Keywords: literary legend; literary canon; polemic; melancholia; borderland discourse; tonism; New Women; women's writing.

Lucyna Marzec – doktor; pracuje w Instytucie Filologii Polskiej UAM na stanowisku adiunkta. Autorka monografii *Po kądzieli. Gatunki pisarstwa feministycznego Jadwigi Żylińskiej* (2014) i edycji *Listów Kazimierzy Iłakowiczówny do siostry Barbary Czerwujowskiej* (2014), współredaktorka kilku tomów zbiorowych, m.in. *Poznań pisarek i pisarzy* (2016) oraz *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze* (2015), a także *Wielkopolskiego alfabetu pisarek* (2012). Należy do Rady Naukowej Interdyscyplinarnego Centrum Badań Płci i Tożsamości Kulturowej UAM. Redaktorka „Czasu Kultury”, w tym numerów tematycznych: *Na rowery!* (2016), *Archiwum prywatne* (2017).