

Przedwiedza poezji albo czego Iwaszkiewicz będzie chciał od Jasnorzewskiej?

Beata Stefaniak-Maślanka

Beata STEFANIAK-MAŚLANKA

Przedwiedza poezji albo czego Iwaszkiewicz
będzie chciał od Jasnorzewskiej?

Ciało jesteś gorące, żółte, doskonałe,
Obnażone na żądzę, ale nie na miłość,
Niezamieszkana w tobie drży chuci zawilość
Jarosław Iwaszkiewicz *Lato*

W 16. zeszytcie „Skamandra” ze stycznia 1922 roku znajdujemy wzmiankę o tym, że w jednym z kolejnych numerów pisma zostanie opublikowana *Kolysanka o kolibrach* Jarosława Iwaszkiewicza. Wiersz pojawia się na łamach „Skamandra” pod koniec roku – w łączonym zeszytcie 25-26 (październik/listopad 1922 roku):

Kolibry niepodobne są żadnym owocom
lulajże lulaj lelujo liliowa
podobne twoim są wielkim oczom

srebrne kolibry fruwią furkocą
frędzle frędzliste ze strączków strącują
ze strączków pachnących wanilią

Kolibry niepodobne są też żadnym ptakom
lulajże lulaj w luleczce z lelu
podobne są tym ustom których jestem łakom

srebrne kolibry brykają fruwiąc
rosę w strumyki ze strączków strącując
ze strączków pachnących wanilią

Kolibry niepodobne są do żadnych liści
lalu! lelujo laluko w lazurze
podobne są do palców co techcą pieściście

kolibry srebrzyście smyrkają tryskają
i liście strącają perliście przejrzyste
ze strączków pachnących wanilią¹

Utwór nie wszedł do opublikowanych w tym samym roku *Dionizji*, nie ma go również w poprzedzających ten tom *Oktostychach*. Można by go potraktować jako epizod, misternie skonstruowany drobiazg, w którym poeta bawi się dźwiękiem – wykorzystuje walory brzmieniowe języka, próbuje wydobyć muzykę z połączeń słów, sprawić, żeby zdominowała znaczenie. Wiersz dobrze wpisuje się w poetykę grupy (orientalizm, zmysłowość, witalizm nie były w tym czasie niczym wyjątkowym w poezji publikowanej na łamach „Skamandra”), a jednocześnie ma te cechy właściwe liryce Iwazkiewicza, które w oczach krytyki czyniły z niego skamandrytę osobnego, stojącego nieco z boku (estetyzm, zakorzenienie w tradycji, wyculenie na muzykę wiersza). Nieoczywiste, na pierwszy rzut oka, wydają się związki wiersza z kołysanką. Ze względu na tematykę, żywiołowość rytmu, sensualność obrazowania utwór jako całość nie pasuje do potocznego wyobrażenia kołysanki dziecięcej, nie wpisuje się też w wyraźnie kształtujący się w poezji współczesnej nurt elegijnej kołysanki poetyckiej. Czytany na głos uwodzi dźwiękiem. Od kołysanki oczekujemy wykorzystania warstwy brzmieniowej w specyficzny sposób – utwór ma uspokajać, usypiać i wyciszać dzięki walorom fonicznym zestawień głosek szczelinowych, płynnych, miękkich, zmiękczonych. Taki zabieg umożliwia chwilowe zwycięstwo muzyki nad znaczeniem². W *Kołysance o kolibrach* praca w warstwie dźwięków dała jednak zupełnie inny efekt – za sprawą natrętnych powtórzeń głoski „r” ciało czytającego wpada w delikatne drżenie. Tym samym utwór angażuje, drażni, pobudza czujność, zamiast ją usypiać. Pytanie o przyczynę niespójności między tym, czego oczekiwaliśmy, a tym, czego doznajemy za sprawą tekstu, nie pozwala zatrzymać się na brzmieniach. Zmusza do przyjrzenia się warstwie znaczeń.

-
- 1 J. Iwazkiewicz *Kołysanka o kolibrach*, w: *Sprawy osobiste i inne wiersze rozproszone*, Czytelnik, Warszawa 2010, s. 22.
- 2 Podobne zjawisko w odniesieniu do *Nieba* opisuje J. Dembińska-Pawelec: „[warstwa brzmieniowa] jest [...] tak zintensyfikowana, że w trakcie konkretyzacji (zwłaszcza dokonywanej głośno) odbiorca daje się uwieść fali dźwięków i pozwala na niepostrzeżone umykanie sensów” (J. Dembińska-Pawelec *Jak słuchać prozy Jarosława Iwazkiewicza? O muzyczności Nieba*, w: *Skamander*, t. 9: *Twórczość Jarosława Iwazkiewicza. Interpretacje*, red. I. Opacki, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1993, s. 8); przyznaje jednak rację M. Głowińskiemu, że niezależnie od stopnia eksponowania warstwy brzmieniowej „ciążenie semantyki języka jest tak wielkie, iż niemożliwa jest recepcja tekstu literackiego tylko jako potoku pięknych i w sposób przemyślany zorganizowanych dźwięków” (tamże, s. 19).

Muzyka między słowami

Aby w *Kołysance o kolibrach* uchwycić słynną Iwaszkiewiczowską muzyczność, dobrze przeczytać ją na głos. Za sprawą paralelizmów w budowie, rozkładzie akcentów i dzięki powtarzalności grup głosek wyraźnie wyczuwamy w utworze śpiewność. Takim skojarzeniom sprzyja konstrukcja wiersza – opierając się na tytułowej wskazówce genologicznej, możemy zobaczyć w nim formę zwrotkowo-refreniczną, charakterystyczną dla piosenek, w tym dla niektórych kołysanek. Strofy parzyste, które można nazwać refrenami, są regularnie sylabotoniczne – budują je każdorazowo dwa wersy zawierające po trzy amfibrachy poprzedzone trochejem i wers złożony z trzech amfibrachów, bez inicjalnego trocheja (w ostatnim refrenie mamy już wyłącznie amfibrachy). „Czytają się” szybciej niż bardziej skomplikowane pod względem konturu akcentowego zwrotki, silnie powiązane ze sobą za sprawą podobieństwa wersów inicjalnych i finalnych oraz obecnego w centralnej części każdej z nich wersu, który można uznać za fragment kołysanki wtrącony w większy tekst. Po złożeniu kołysanka ta brzmi:

lulajże lulaj lelujo liliowa
 lulajże lulaj w luleczce z lelui
 laluli lelujo laluśko w lazurze

Rozkład akcentów w tej części wyraźnie nawiązuje do układu z refrenów.

Zauważalny jest rytm powrotów dźwięków i grup głosekowych. Spokojnie rozwijające się zwrotki z wtrąconymi w nie elementami kołysanki (widocznie odrębnymi, ale łagodnymi w brzmieniu) także pod względem frekwencji grup głosek odróżniają się znacząco od przeplatających się z nimi refrenów. W pierwszych wymienionych wyraźnie dominuje konotująca otwarcie samogłoska o oraz spółgłoska l, w drugich wykorzystane zostały zbitki trudniejsze artykulacyjnie, stawiające opór przy głośnym odczytaniu (sr, brn, br, rk, str, rl, czk, brz, jrz itd.). Wymienione połączenia spółgłoskowe powracają i mnożą się³, przez co wytwarza się efekt wibracji, szybkich ruchów. Przedstawiona instrumentacja ma znaczenie ikoniczne – odzwierciedla niezwykle szybkie poruszenia kolibrów.

Różnice brzmieniowe, akcentowe i rytmiczne następujących po sobie cząstek nasuwają skojarzenie z naprzemiennymi wypowiedziami w dialogu, w którym po otwarciu następuje replika, po pytaniu odpowiedź. Tu – cięta, szybka riposta zakodowana w poruszeniach kolibrów i śpiewna, słodka kwestia wtrącona w zwrotki. Obecność na płaszczyźnie tekstu dwóch osób gramatycznych „ja” i „ty” („ty” kodowane m.in. w bezpośrednich zwrotach lelujo, twoim oczom) nie przekłada się jednak na aktywną obecność dwóch osób mówiących w tekście. „Ty” – osoba, do której kierowane są wypowiedzi, istnieje tutaj tylko jako ruchomy obraz. Całą konstrukcję można odczytać jako monodram, dialog odegrany w wyobraźni lub

³ Por. na przykładzie drugiej strofy: srebrne kolibry fruują furkocą / frędzle frędzliste ze strączków strącają / ze strączków pachnących wanilią.

fantazję podmiotu. Blisko tu do dyskursu miłosnego w ujęciu Barthes'a, a więc, jak pisze Krzysztof Kłosiński, „monologu, który ktoś mówi «sam w sobie» wobec innego, będącego przedmiotem miłości, podczas gdy ów inny z kolei nie mówi nic”⁴. Podmiot *Kolysanki o kolibrach*, opisując poruszenia kolibrów (ich ruch jest formą wypowiedzi), wchodzi w kontakt z obrazem adresata i tworzy wyobraźniową projekcję rozmowy⁵.

Tematem tej inscenizowanej rozmowy jest zaproszenie do miłości. Erotyzm ujawnia się najwyraźniej w obecności motywu łakomstwa i zjadania (miłosnej konsumpcji), z którym łączy się zestawienie kolibrów, ciała i owoców⁶. Mówiący, który patrzy, wprowadza pozornie paradoksalne analogie, wykorzystując chwyt właściwy dla wierszy ikonicznych baroku dworskiego (o czym nieco dalej). Wbrew konwencji nie szuka czegoś, co mogłoby dorównać oczom, ustom czy dłoniom, ale wychodzi od kolibrów i dochodzi do skojarzenia ich z oczami, ustami, dłońmi.

Analogie, zwłaszcza pierwsza, zaskakują. Kolibry niepodobne owocom są podobne oczom? Czy mogą być na różnych płaszczyznach podobne do okrągłych owoców – mają zbliżony kształt, a nazywające je słowa są powiązane dzięki okrągłej głosce o. To zestawienie połączone z przyrastaniem sensów metafory w kolejnych strofach pośrednio zbliża oczy, owoce i kolibry. Kolibry okazują się podobne oczom – ich szybko poruszające się skrzydła przywodzą na myśl rzęsy, barwa – kolor tęczówek⁷, a jako że są to ptaki niezwykle łakome (niektóre gatunki zjadają w ciągu doby ilość nektaru dwukrotnie przewyższającą ciężar ich ciała), pojawia się skojarzenie z wyrażeniami pożerać wzrokiem/pochłaniać wzrokiem/zjadać

4 Cyt. za: R. Cieślak *Cielesne gry wzrokowe. Estetyczne aspekty tematu homoerotycznego w poezji polskiej XX wieku*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000, s. 317.

5 O kontakcie między „ja” i „ty” (obrazem „ty”) pisze Barthes: „Sens (przeznaczenie) elektryzuje moją rękę; rozedrę nieprzejrzyste ciało innego, zmuszę je (bez względu na to, czy odpowiada, czy cofa się, czy poddaje), by weszło w grę sensu: *sprawię, że będzie mówiło*. W polu miłosnym [jest tylko] oszalała aktywność słowa: przy każdej przelotnej okazji wprowadzić system (paradygmat) prośby i odpowiedzi”, R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 118. Rola, jaką Barthes przypisuje „ty” dyskursu, współgra z tym, co na temat relacji podmiotu i przedmiotu pożądania pisze Bataille: „przedmiot pożądania musi ograniczyć się jedynie do bycia tą odpowiedzią, to znaczy musi zrezygnować z istnienia dla siebie i istnieć już tylko dla pożądania drugiego”, G. Bataille *Historia erotyzmu*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 108.

6 Już zestawienie ciała i owoców jest u Iwaszkiewicza sygnałem zmysłowości, por. np. *Erotyk* [Bursztynowych czereśni rozsypane krocie...] z *Oktostychów*; podobnie z wykorzystaniem obrazów przyrody.

7 Podobną motywację można wskazać w zestawieniu kolibrów i ust oraz kolibrów i dłoni. Podstawą utożsamienia kolibrów i ust jest „żarłoczność” i obraz „łakomego” pocałunku. Połączenie kolibrów i dłoni ma motywację w metaforze dotyku – musnięcia skrzydłami/palcami.

oczami. Oczy-owoce byłyby „do pożarcia”, oczy-kolibry „pożerają”. W porównaniu kolibrów i oczu wychodzi na jaw pragnienie obecne w oczach adresata (tuszowane grą replik, pozorną odmową spełnienia, flirtem⁸), przypisywane mu przez podmiot. W jego wizji przez szybkie ruchy oczu-kolibrów adresat prowadzi miłą grą zbliżeń i oddaleń. Nie chce pokazać, że chciałby odpowiedzieć „tak” na zaloty ubrane w kostium barokowego komplementu. To, że podmiot przypisuje mu żarłoczność, pożądanie równe swojemu (swoje), oznacza tu w istocie: pragnę, aby on też mnie pragnął.

Sensualizm i skojarzenia erotyczne potęguje synestezja, środek często wykorzystywany przez Iwaszkiewicza w debiutanckich wierszach. Oczy (wielkie, okrągłe), usta (których podmiot jest łakom), dłonie (łechcące pieściście) poza jawnymi skojarzeniami erotycznymi (począwszy od romansowego scenariusza wydarzeń „spojrzenie – pocałunek – zbliżenie”, kończąc na konkretnych fantazjach seksualnych) wprowadzają motyw odczuwania za pomocą trzech zmysłów, wzroku, smaku i dotyku. Słuch zostaje zaangażowany dzięki brzmieniom („mowa ptaków” oparta na głoskach l i r to język tajemny, obarczony zakrytym dla świata, ale jasnym dla obojga zaangażowanych znaczeniem). Węch – dzięki obecności wanilii (jej strączki są afrodyzjakiem), i powracającej w wierszu lilii, która stanowi tu jedno z określeń adresata (lelujo liliowa⁹). Odczuwanie przez wszystkie zmysły jest odczuwaniem głębszym, pozaracjonalnym, pełnym¹⁰. Istotną rolę odgrywa tu rytm wiersza, warstwa brzmień, przez którą ujawniają się sensy przedślowne, prawda ukryta w ciele, swoje/nieswoje, to, co pozaintelektualne, przynależne do porząd-

8 Lektura anagramatyczna pozwoliłaby w centralnej części wiersza „odkryć” zaszyfrowaną intencję – flirt: **F**rędzle **f**rędz**L**iste ze **s**t**R**ączków **s**Traćają. Ten fragment wyrwany z kontekstu może się wydawać nadinterpretacją, wydaje się jednak pasować do innych znaków w tekście, możliwych do zinterpretowania w podobny sposób (m.in. motyw pożerania wzrokiem między obojgiem postaci; zob. także dalszą część dot. Lilki i przypis 46).

9 Leluja to wariant słowa lilia (por. np. F. Sławski *Słownik etymologiczny języka polskiego*, t. 2, Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, Kraków 1952-1982, s. 256-257). Wykorzystanie określenia leluja niesie w sobie głębszy sens niż tylko hiperbolizację przez wprowadzenie do tekstu pleonazmu (lelujo liliowa = lilio liliowa). Andrzej Bańkowski (*A. Bańkowski Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 2, PWN, Warszawa 2000, s. 45) wiąże je z „alleluja”, przez co silnie uwyrażnia się związek lilii i leluj z czystością, dziewiczością.

10 Przychodzi tu na myśl wielokrotnie cytowana wypowiedź poety na temat panerotyczności odczuwania świata przez chłopca we wczesnej młodości: „W budzących się wtedy odczuwaniach młodzieńczej cielesności, w nieznanym świecie, jaki się odkrywał chłopcu w zaciszu wiejskim, kiedy objawiały mu się dalekie horyzonty miłości, dalekie możliwości, do których sięgają przeżycia ciała – gama dotyków na nagim ciele, od włochatej skóry końskiej począwszy, a na dotknięciu wyraźnie zimniejszej wody głębinowej skończywszy, zostawiała pamiętne smaki”, J. Iwaszkiewicz *Książka moich wspomnień*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 111.

ku rozkoszy, żywe, ekstatyczne¹¹. W tym miejscu muzyka wiersza spotyka się ze słowem – z ukrytymi sensami zawartych w wierszu przedstawień.

Lilka, czyli ile w kolibrze kobiety?

Nie upierając się przy próbach czytania wierszy w kontekście biografii twórcy¹², zwróćmy uwagę na kilka drobnych zdarzeń:

* * *

W łączonym numerze „Skamandra” bezpośrednio poprzedzającym zeszyt, w którym wychodzi *Kotysanka o kolibrach*, debiutuje trzema wierszami Maria Pawlikowska, zwana Lilką. Pawlikowska ma już za sobą pierwszy tomik – wydane w połowie 1922 roku *Niebieskie migdały*¹³. Trzy debiutanckie wiersze opublikowane w „Skamandrze” – *Śpiew słowika*, *Słowik i świt*, *Pocóż jechać do Turcji* – wchodzą 4 lata później w skład drugiego tomu, *Różowej magii*, którą zachwycił się Iwaszkiewicz. „Ptasie” motywy, zmysłowość i cielesność tych wierszy, zawarta tu wizja miłości i elementy orientalne wydają się zaskakująco bliskie *Kotysance o kolibrach*. Dla przykładu:

[...]

Gdy przed świtem słowik śpiewa, Pan Bóg Maję przygarnia
i całuje ją drżącą jak gasnąca latarnia.

[...]

Maja z rąk mu się wymyka, w śpiew słowika się przemienia,
Bóg jej szuka po ogrodzie i mdleje z pragnienia...
Bo pocałowania Maji słodkim życiem dyszą,
a jej usta są jak środek złotego pierścienia...¹⁴

Zbieżności w sposobie patrzenia na miłość i relacje damsko-męskie między Iwaszkiewiczem i Pawlikowską są bardziej widoczne – bo przedstawione przy użyciu

¹¹ Por. uwagi o rytmie popędów nieświadomości, muzyczności, afirmatywnej energii wyzwalającej się w „łatwym rymowaniu” Boya – R. Koziółek *Śmiech ze Słówek*, w: *Znakowanie trawy albo praktyki filologii*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2011, s. 161-162.

¹² „Skłonności autobiograficzne towarzyszą całemu piarstwu Iwaszkiewicza, chociaż najbardziej jawne sygnały autobiograficzności dotyczą twórczości z lat 1916-1925”, Z. Mokranowska *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2009, s. 90.

¹³ Lekturę tego tomiku określał później Iwaszkiewicz jako „gremialne odkrycie Lilki Pawlikowskiej” (por. J. Iwaszkiewicz *Aleja przyjaciół*, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 24); poeta wspomina również, że Tuwim nakłaniał Pawlikowską, aby przesłała wiersze do „Skamandra”.

¹⁴ M. Pawlikowska-Jasnorzewska *Śpiew słowika*, „Skamander” 1922 z. 22-23-24 (nr łączony).

niemal tych samych motywów¹⁵ – jeśli zestawić *Kobysankę o kolibrach* i wiersz bez tytułu, pochodzący z *Niebieskich migdałów*, a więc znany Iwaszkiewiczowi co najmniej od połowy 1922 roku¹⁶:

Gdy pochylisz nade mną twe usta pocałunkami nabrzmiałe,
usta moje ulecą jak dwa skrzydełka ze strachu białe,
krew moja się zerwie, aby uciekać daleko, daleko
i o twarz mi uderzy płonąca czerwona rzeką.
Oczy moje, które pod wzrokiem twym słodkim się niebiają,
oczy moje umrą, a powieki je cicho pogrzebią.
Pierś moja w objęciu twej ręki stopi się jakby śnieg,
i cała zniknę jak obłok, na którym za mocny wicher leży.

Debiut Lilki został przyjęty pozytywnie. Na tle pochlebnych recenzji wyróżniała się negatywna ocena Ostapa Ortwina:

Paciorkowa to, gustowna robótka bieglej w dyletanckim hafciarstwie rymów, w kostjum neomarkizy przybranej damy z wielkomięskiej socjety, o smaczku wyrafinowanie wybrednym i nastrojowych palpatacjach modnego serduszka. Piórkciem kolibra (!) miękko szkicowane na wachlarzu lub w karnecie przelotne inspiracje pstrej chwili [...] Łakomstwo życia, łaskotliwe jego pożądańka gasi się tu likierem, podawanym w naparstku.¹⁷

który poezję Pawlikowskiej porównywał do *Oktostychów* Jarosława Iwaszkiewicza.

* * *

Znajomość Iwaszkiewicza z Lilką Pawlikowską trwa, w korespondencji (z lat 20.) Jarosława z żoną pojawiają się kilkakrotnie wzmianki o Kossakównie (zawsze w podobnym tonie):

¹⁵ M. Pawlikowska-Jasnorzewska *Niebieskie migdały*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922, s. 54-55. Iwaszkiewiczowski schemat „propozycja – odpowiedź” zastępuje tu opis czynności i reakcji na nią. Usta, oczy, piersi/ręce, ptaki-oczy są motywem wspólnym obydwu. Podobna jest też konstrukcja tej postaci wiersza, która reaguje („ty” u Iwaszkiewicza, „ja” u Pawlikowskiej) – w obu przypadkach mamy do czynienia z motywem „chcę, ale...” (chcę ale nie chcę, żebyś wiedział; chcę, mimo że się boję). *Niebieskie migdały* zawierają też bardzo podobnie skonstruowaną kolysankę o miłości (*Berceuse*), w której silnie eksponowany jest motyw *la petite mort*.

¹⁶ Być może wcześniej – wg informacji zawartych w monografii poetki Tuwim poświęcił jej dwa wiersze, w tym jeden opublikowany w „Skamandrze” w 1921 roku – *Epos* z dedykacją „Pani Marii z Kossaków Pawlikowskiej”, E. Hurnikowa *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (zarys biograficzny)*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1999, s. 128.

¹⁷ O. Ortwin *Marja z Kossaków Pawlikowska* *Niebieskie migdały*, w: *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900-1935*, Lwów 1936, s. 259-260. Wszystkie podkreślenia w cytatach – B.S.-M.

Stefaniak-Maślanka Przedwiedza poezji albo...

Lilki sztuka nieprzyzwoita bardzo i kompletnie amoralna! aż zabawnie, bez żadnego poczucia moralności, jak Leszek mówił do niej, że gdyby miała dzieci, toby je wypędzono ze szkół.¹⁸

Lilka też zdaje się dlatego nie zaprosiła mnie na kolację, bo czuje do mnie żal, że mi i mo wyrażnych awansów nie przystąpiłem z nią do flirtu! Twierdzi, że w „Skamandrze” nie ma prawdziwych mężczyzn!! Cóż to za baby!¹⁹

Wczoraj byłem w „Bristolu” z chłopcami (Tuwimowie byli też), przedtem zaś w p adli- śmy z Tolkiem do Lilki przerywając gruby flirt!!! z jakimś tam eks-marynarzem.²⁰

W podobny sposób odbierali Pawlikowską i jej sposób bycia inni²¹. We wspomnieniach znajomych bywa porównywana do motyla, ptaka, „opalizującego szkielek a Murano. Kruchego, kolorowego, pełnego najbardziej fantastycznych barw”²².

Nie mogła się chyba nazywać lepiej... Lilka. Właśnie Lilka. Imię, które ma w sobie coś ze śliskich pogwizdów wilgi i bladoliliowego bzu...

Nikt zresztą nie mówił o niej inaczej. A mówić o niej to trochę tak, jakby się kto silił na opowiadanie słowami dźwięku, zapachu czy koloru. Można tego próbować, ale tylko za pomocą przenośni i porównań.²³

– pisała Beata Obertyńska. W Kossakówce od zawsze nazywano Marię Lilką (od Maria – Marylka – Lilka²⁴) i imię to skracano rozmaicie: Lila, Lilusia, Liliuś, Lili,

¹⁸ A. i J. Iwaszkiewiczowie *Listy 1922-1926*, oprac. M. Bojanowska, E. Cieślak, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 209 (list Iwaszkiewicza do żony z 18 października 1924 roku).

¹⁹ Tamże, s. 141 (list Iwaszkiewicza do żony z 27 września 1924 roku).

²⁰ Tamże, s. 169 (list Iwaszkiewicza do żony z 6 października 1924 roku).

²¹ Ona sama zresztą nie kryła swoich romansów i przelotnych fascynacji. Przykładem cytat z listu do Iwaszkiewicza z 1928 roku, w którym wspomina ogólnikowo o fascynacji portugalskim lotnikiem i poetą (José Sarmento de Beires): „Paryż był tym razem gotów do flirtu” (Maria z Kossaków Pawlikowska *Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928-1945)*, oprac. i wyd. K. Olszański, Kossakiana, Kraków 1998, s. 1). Wiadomo także o jej niedoszłym romansie z anonimowym Grekiem (A. Nasiłowska *Maria Pawlikowska-Źasnorzevska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*, Wydawnictwo Algo, Toruń 2010, s. 134), epizodzie z Witkacym („Nasze erotyczne (pozał się Boże) stosunki były nonsensem, bo nie mieliśmy tego, czegośmy chcieli i stąd, jako paliatyw, wyszło paskudztwo. To skończone chyba na wieki i teraz chcę, aby stosunek nasz był czysto duchowy” – z listu Witkacego do Lilki z 1927 roku, tamże, s. 151), „szalonej przyjaźni” z Marią Morską (tamże, s. 161-165).

²² *Lilka. Wspomnienia o Marii Pawlikowskiej-Źasnorzevskiej*, zebr. i oprac. M. Przyzwan, PIW, Warszawa 2010, s. 60 (Zofia Jachimecka).

²³ *Lilka. Wspomnienia*, s. 43 (Beata Obertyńska).

²⁴ „Z «Marylki» sama siebie nazwała «Lilką», «Lilą», co niesłychanie do niej pasowało, ponieważ ulubionym jej kolorem był kolor lila, a gdy dorosła, zawsze sprawiała sobie liliowe suknie i szale”, cyt. za: M. Samozwaniec *Zalotnica niebieska*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2010, s. 15.

Lilek, Lilczurek, Lilia, Lilija itd.²⁵. Trudno oprzeć się skojarzeniom z grą sylab w refrenach *Kołysanki o kolibrach*, adresowanej do „liliowej lili”. Nie chodzi zresztą jedynie o to określenie, ale w równym stopniu o wypełniającą trzy kołysankowe wersy zabawę sylabami li – la – lo – le – lu, pieśczośliwe przekręcanie „imienia”, wyśpiewywanie go i spokrewnianie z mową ptaków.

Co ważne, lilia – odpowiednik imienia Pawlikowskiej – nie jest jedynym elementem wiersza Iwazzkiewicza, który natrętnie kojarzy się z Lilką. Pomijając oczy, podkreślany atut poetki: „ma profil, jakich już nie ma, i oczy, jakich już nie bywa”²⁶, mowa przede wszystkim o kolibrze. Tego określenia w odniesieniu do Lilki używa nie tylko Ortwin, ale i Obertyńska:

Mam wreszcie właściwe słowo – i jeszcze jedno porównanie. Tak. Właśnie koliber! Lilka była jak koliber. Cała w trzepocie, migocie i tęczy wisiała nad życiem, jak zawisnąć umie w locie nad kwiatem tamten skrzydlaty klejnot – zdyszana wieczną pogonią za nową słodyczą czy trutką. Nie umiała ich prawie rozróżnić. Umiała je za to wyśpiewać – jak nikt! Była wobec życia bezbronna, bo nieświadoma jakby jego niebezpieczeństw i bezradna.²⁷

Do kolibra porównuje się zresztą nieco później – w autobiograficznym wierszu *Tańczący koliber* – także sama Pawlikowska.

* * *

Z listu Marii Pawlikowskiej do Jarosława Iwazzkiewicza:

Przyjadę do Warszawy za dziesięć dni, jeśli mi się uda, aby zobaczyć salon Tonia. Może tam być świetnie, pod warunkiem, że tuż koło mnie siedzieć będzie Pan Jarosław i parzyć na mnie ze zrozumieniem rzeczy.

[...]

Do widzenia, bardzo nawet do widzenia, trzeciego listu spodziewam się i proszę o niego – Pańskiej najmiłszej żonie gorące wyrazy sympatii załączam – oddaję każdemu z Was, co Wam się należy – choć to, co się Panu należy, to jest pewnie cały świat – Lili.²⁸

²⁵ Jak pisze Nasiłowska, rodzina Kossaków, w tym szczególnie „wrażliwa na urok i magię słów” Lilka, lubiła zabawy słowne tego rodzaju. Pojawił się nawet złośliwy głos, że do pierwszego małżeństwa mogła Kossakównę skłonić wizja nazywania się poetycko (Lili Bzowska). A. Nasiłowska *Maria Pawlikowska-Źasnorzewska*, s. 31.

²⁶ *Lilka. Wspomnienia*, s. 162 (Jan Lechoń); o niespotykaniu dużych/ogromnych oczach Pawlikowskiej czytamy także m.in. we wspomnieniu Obertyńskiej (tamże, s. 41), u Nasiłowskiej (A. Nasiłowska *Maria Pawlikowska-Źasnorzewska*, s. 33) czy w *Zalotnicy niebieskiej*: „Lilka miała ślipia tak wielkie, że nasz Tatko przezywał ją z góralska «ocata»” (M. Samozwaniec *Zalotnica niebieska*, s. 15).

²⁷ *Lilka. Wspomnienia*, s. 43 (Beata Obertyńska).

²⁸ Maria z Kossaków Pawlikowska *Listy*, s. 2.

Ze wspomnień Jarosława Iwaszkiewicza o Marii Pawlikowskiej:

Był taki maj w Krakowie. Kto nie był w maju w Krakowie, ten nie wie, co to jest maj. Liście i kwiaty kasztanu powpinane wszędzie w tej starej architekturze działają upajająco. [...] tylko w Krakowie można w pełni zrozumieć, jak mogła się narodzić Lilka Pawlikowska.

[...]

A wtedy na wiosnę w Krakowie przyjechałem, że tak powiem, w interesach, na tydzień, mieszkałem w Grand Hotelu, u Skrzyńskich. [...] Lilka już wtedy była Jasnorzewska, miała tego swojego Lotka [...]. W ciągu tego tygodnia bywałem u niej codziennie. [...] Pewnego dnia wróciliśmy ze spaceru Plantami, ze spaceru pod zielonym nawisem kasztanowych liści, w przepiękny dzień czerwcowy. Lilka zmęczona usiadła na krześle i jednym ruchem obu dłoni podniosła białą woalkę, nie zdejmując bladoróżowego jedwabnego kapelusika, i zwróciła na mnie swoje oczy. Zobaczyłem nagle, że jest piękna, żalonna, smutna, że jest niezwykłą, osobliwą, przejrzystą kobietą i poczułem, że mógłbym ją kochać do szaleństwa. Powiedziałem jej o tym. Uśmiechnęła się. – Za późno, Jarosławie – powiedziała.²⁹

Poetyckie przetworzenie tej sytuacji znajdujemy w dwóch wierszach z tomu *Lato 1932*³⁰.

* * *

Trudno oprzeć się myślom, ku którym kierują kojarzące się z Lilką motywy obecne w wierszu Iwaszkiewicza, świeża fascynacja poezją Pawlikowskiej w 1922 roku³¹, a także podobieństwo w zakresie tematyki, obrazów, stylu poetyckiego widoczne w ówczesnych wierszach skamandryty i satelitki grupy. Krakowska poetka pasuje do obrazu adresata *Kołyśanki o kolibrach* zarówno ze względu na styl bycia, jak i prezentowaną koncepcję miłości-flirtu. Lilka wcielała kobiecość z jednej strony staroświecką (choć z takim ujęciem jej postaci przez Tuwima nie zgadzał się Iwaszkiewicz³²), z drugiej – nowoczesną; była określana jako zaskakująco naiwna

²⁹ *Lilka. Wspomnienia*, s. 52-53 (Jarosław Iwaszkiewicz).

³⁰ Mowa o wierszu XVIII i zwłaszcza XIX: „Trzy mile od Krakowa jest wysoka góra, / [...] / Tam ciebie chciałem zanieść patrzącą łaskawie, / W żółtych kwiatach położyć na zielonej trawie / I jeżelibyś chciała mnie mieć i me słowa, / Mówić ci, jaka dal jest szaroszafirowa, / Jaki Kraków zielony, za zębami lasu, / I wiersze twe – miedziane anioły arrasu. / Lecz ty nie chciałaś widzieć niebieskiej oddali, / Rzekaś: «Może niedobrze, żeśmy się spotkali, / Że wszystko już za późno, powiedzmy od razu, / Nie ma dla nas Krakowa, jak nie ma Szyrazu»”, J. Iwaszkiewicz *Wiersze zebrane*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 335. Wiersz dedykowany Lilce znajdujemy również we wcześniejszym tomie – *Księżde dnia i księżde nocy*.

³¹ O tym, że twórczość i osobowość Pawlikowskiej stanowiła źródło inspiracji dla skamandrytów, wspomina Elżbieta Hurnikowa, zob. *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, s. 141 (i wcześniej).

³² J. Iwaszkiewicz *Aleja przyjaciół*, s. 24.

i zaskakująco rozsądna jednocześnie, nieuchwytna, wiecznie zakochana, skora do zabawy i niezobowiązującego flirtu, ciesząca się życiem, świadoma swego wdzięku kokietka. Taki mógłby być prototyp Iwaszkiewiczowskiego kolibra, w zasadzie taka byłaby jego kobieca strona (tu można byłoby widzieć oddziaływanie Lilki). Za tym, że pod postacią kolibra kryje się kobieta, przemawiają m.in. skojarzenia z barokiem dworskim³³, funkcjonowanie w języku określeń kobiety jako „ptaszka”, „sikorki”, „gołąbka”, „słowiczka”, a także obrazowość porównania zachowania kobiety-kokietki do zachowania ciekawskiego i lęklivego jednocześnie, niezwykle ruchliwego ptaszka. Z drugiej strony ptak jest automatycznie kojarzony z mężczyzną, zarówno jako symbol poety, jak i – na poziomie języka kolokwialnego – synonim fallusa.

Koliber albo pożądanie

„Znamienne jest dla dwóch pierwszych tomów bogactwo symboliki seksualnej, przy czym tyleż jest motywów fallicznych, co waginalnych³⁴” – pisał w odniesieniu do poezji Iwaszkiewicza Erazm Kuźma. Spostrzeżenie to potwierdza się nie tylko dla tomu, ale i dla pojedynczych wierszy, w tym *Kołysanki o kolibrach*. Oprócz frędzli, palców (fallicznych) oraz lilii, ust (waginalnych) pojawiają się w niej motywy o jawnie podwójnym odniesieniu, np. luleczka (jako zdrobnienie od luli, ludowego określenia kołyski, konotuje kobiecość, jako zdrobnienie od fajki – lulki – męskość). Najbardziej niejednoznaczny jest jednak obraz przywołany trzykrotnie, łączący kolibry, strączki i wanilię.

Złożoność tej nawracającej metafory staje się zauważalna w świetle informacji na temat cyklu rozwojowego wanilii. Tę roślinę, pierwotnie uprawianą przez Azteków na terenie Meksyku, przez długi czas zapylić mogły jedynie określone gatunki pszczoł i kolibry. Dopiero z zapyłonego kwiatu powstawały gotowe do zebrania strączki. W tym kontekście za symbol kobiecości trzeba by uznać kwiat wanilii, która jest zapyłana, natomiast koliber reprezentowałby – tym razem – męskość. W wierszu nie ma jednak w ogóle kwiatów, ale strączki (o podłużnym kształcie). Wygląda na to, że otrzymujemy obok siebie dwa, a w pierwszym refrenie nawet trzy³⁵ symbole falliczne³⁶. Obraz kolibra strączającego ze strączków frędzle, rosę,

³³ Role mężczyzny komplementującego kobietę byłyby obsadzone na mocy konwencji.

³⁴ E. Kuźma *Poezja erotyczna skamandrytów*, „Poezja” 1972 nr 11, s. 34.

³⁵ Za taki w tym miejscu można uznać frędzle.

³⁶ Przypomina to analizowany przez Germana Ritzę w odniesieniu do utworów prozatorskich Iwaszkiewicza motyw miłosnego trójkąta, z którego w pewnym momencie kobieta (będąca „medium erotycznego zbliżenia”) zostaje wyeliminowana, tak że ostatecznie akcja rozgrywa się między mężczyznami, G. Ritz *Eros i sublimacja u Jarosława Iwaszkiewicza*, w: *Jarosław Iwaszkiewicz: pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1999, s. 100-101. Tu miejsce postaci mężczyzny i kobiety zajmowałyby symbole męskie i kobiece.

liście stanowi powtórzenie motywu zbliżenia, tym razem być może o charakterze homoseksualnym. Decydowałyaby o tym nie tylko, albo nie tyle „falliczność” kolibra i strączków, ile właśnie androginiczny charakter obydwu symboli. O ile w motywie kolibra można dopatrzeć się cech kobiecych i męskich (o czym była mowa wyżej), o tyle strączek wydaje się bezdyskusyjnie symbolem fallicznym. Jeśli jednak uwzględnić budowę i funkcję, a nie kształt strączka, i sięgnąć po etymologię słowa wanilia – nazwa wywodzi się od hiszp. *vaina* ‘pochwa, futerał, strąk, łuska’ – okazuje się, że i ten symbol sytuuje się pomiędzy. Strąk (widziany jako rodzaj łuski, futerału), który pachnie wanilią (kusi), nabiera na równi ze wskazanymi wcześniej elementami charakteru symbolu androginicznego.

Postaci androginiczne obecne w innych utworach Iwaszkiewicza³⁷ są interpretowane jako znaki pożądania homoerotycznego, „tego, co niewyraźalne”, obecnego i sublimowanego w tekstach poety. Pożądanie to pozostawia ślad zarówno w kreacji postaci, jak i – według Cieślaka – w przyjmowanej przez podmiot perspektywie voyeurystycznej, w rzucaniu spojrzeń (tu odpowiednikiem jest obserwowanie poruszeń kolibrów) oraz w obecności pod warstwą stylizacji subtekstu, który ma charakter panerotyczny.

Proza poetycka pociągnie dalej grę stylizacji (pastisz) i erotycznej sublimacji różnego rodzaju. W erotycznym subteście pojawiać się będą niekiedy załączki tematyki erotycznej, homoseksualnej. Liryka natomiast, zgodnie ze swą naturą, ogranicza się raczej do zatrzymywania w kadrze momentów erotycznych jako takich.³⁸

i – o ile znaki pożądania homoerotycznego mają w wierszu jedynie charakter skojarzeń, impresji – najczęściej takie przedstawienia są utrzymywane w konwencji witalistycznej³⁹.

³⁷ O przejściach na linii kobiecość – męskość i obecności elementów androginicznych w konstrukcji postaci w związku z obecnością w tekstach Iwaszkiewicza tematu homoseksualnego pisze Ritz: „[...] namiętność jawi się jako akt voyeurystyczny, przy czym widoczne w obu tekstach «sublimacyjne» przeniesienie pożądającego Ja z mężczyzny na kobietę można odczytywać nie tylko jako znak sublimacji, której domaga się kultura: w *Wieczorze u Abdona* bohater odstępuje, co prawda, kochance rolę osoby pożądającej, ale potem znów ją od niej przejmuje. Owo przeniesienie jest także znakiem nieuchronnej zamiany ról – męskiej na kobiecą – skoro tylko mężczyzna ujawni swoje pożądanie. [...] mamy do czynienia z przesunięciem figur żeńskich i męskich – w siđłach pożądania stają się czymś w rodzaju istot androginicznych”, G. Ritz *Eros i sublimacja*, s. 106. O androginiczności postaci jako konsekwencji sublimacji pożądania homoerotycznego wspomina również – w odniesieniu do *Zenobii Palmury* – Zdzisława Mokranowska: „To opowiadanie czasu młodości jest hymnem na cześć erotyczności. Pomijając wyraźnie dające się odczytać (choć ukrywane) symbolizacje homoseksualne, z za tego «traktatu» o sztuce wygląda z młodzieńczą pasją wyrażana idealizacja Erosa i męskości. Zenobia-kobieta-(królowa)-bogini jest tu tylko sublimacyjnym uosobieniem; ma ona wiele cech androgynicznych”, Z. Mokranowska *Młodość i starość*, s. 63.

³⁸ R. Cieślak *Cielesne gry*, s. 69.

³⁹ G. Ritz *Eros i sublimacja*, s. 116.

Niezależnie od tego, jaką płec przypiszemy adresatowi, nie można zapominać, że jest on w *Kołysance o kolibrach* jedynie projekcją, „uruchomionym” w wyobraźni podmiotu obrazem. W rzeczywistości stanowi przede wszystkim pretekst motywujący mówienie o pożądaniu, a więc konstituowanie siebie jako podmiotu pożądania:

Tak to już jest [...] że poetyckie mówienie czy obdarzanie miłością, będące efektem prowadzenia dyskursu miłosnego, jest w istocie nazywaniem swoich wyłącznie uczuć żywionych do kogoś, a więc stwarzaniem siebie jako podmiotu w przyjętej konwencji poetyckiej. To prawda – podmiotu, który włącza do gry adresata wypowiedzi, bez którego akt ofiarowania miłości nie miałby przecież sensu, ale czyni to instrumentalnie, użytkowo.⁴⁰

W takim odczytaniu *Kołysanka o kolibrach* staje się ekspresją nie tyle pragnienia posiadania konkretnej osoby, ile wyrazem samego pożądania. Mówi raczej o Ja niż o relacji między mówiącym i adresatem wiersza. „[Ja rodzi się] gdy człowiek przechodzi od kontemplacji przedmiotu, w której się zatracza, do Pożądania, gdy jest poprzez Pożądanie «przywołany do siebie»”⁴¹. Pożądanie w *Kołysance o kolibrach* jest wszechobecne, a jego projektowany obiekt, nieokreślone płciowo „ty” (lilia/kolibler), schodzi na drugi plan. Ambiwalencja między homo- a heteroseksualnością bardziej niż adresata dotyczy w związku z tym podmiotu wiersza. W analizowanym utworze wyrażana językiem ekstatycznym, obrazowana za pomocą motywu głodu ciała i doświadczeń, w *Dionizjach* stanie się przedmiotem lęku i niepewności⁴².

Stylizacja

Warstwę stylizacyjną, pokrywającą erotyczny subtekst, tworzą w *Kołysance o kolibrach* przede wszystkim nawiązania do konwencji, wyznacznik estetyzującej postawy Iwaszkiewicza. Bardziej niż o kostium orientalny (który w literaturze często stanowi maskę treści erotycznych) chodzi o grę gatunkami pochodzącymi z różnych momentów czasowych i z różnych kultur.

Tytułowa kołysanka u Iwaszkiewicza łączy się z erotykiem. Co istotne, w wierszu dają się wyczytać ślady co najmniej dwóch postaci erotyku o wyraźnej charakterystyce formalnej. Mowa tu z jednej strony o wspomnianym już wierszu ikonycznym baroku dworskiego⁴³, z drugiej – o tzw. gazelu, formie obecnej w poezji

⁴⁰ R. Cieślak *Opisane spojrzeniem. Kobiety i mężczyźni w oczach skamandrytów*, w: *Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006, s. 87.

⁴¹ M.P. Markowski *Dyskurs i pragnienie*, w: R. Barthes *Fragmety dyskursu*, s. 13.

⁴² E. Kuźma *Poezja erotyczna*, s. 34.

⁴³ Jako najbliższy kontekst można tu przywołać wiersze D. Naborowskiego (*Na oczach królowej angielskiej*) czy Jana Andrzeja Morsztyna. Wśród cech charakterystycznych, które znalazły odbicie w *Kołysance o kolibrach*, można wymienić m.in. swobodę w traktowaniu tematyki miłosnej, sensualizm, fascynację ciałem; w planie formy –

arabskiej⁴⁴. W zestawieniu dwóch odmian erotyku następuje zderzenie konwencjonalności w zakresie mówienia o miłości z pewną swobodą obyczajową, dopuszczającą przekraczanie granic.

Jeśli jednak wierzyć tytułowi, mamy do czynienia przede wszystkim z kołysanką (w zmodyfikowanej, poetyckiej formie). W model kołysanki najwyraźniej wpisuje się wspomniany trzywersowy fragment rozłożony na trzy strofy nieparzyste. Ekspozowanie głoski l, obecność standardowych wezwań do snu (lulajże), rytm, podobieństwo brzmieniowe kolejnych słów (całość początkowo wydaje się – jak wcześniej zaznaczyłam – efektem zabawy pojedynczymi sylabami układanymi w wyrazy bez dbania o znaczenie całości) kierują ku odczytaniu tego fragmentu jako kołysanki nonsensownej. Jest tu jednak zarówno adresat (laluśka, leluja lilio-wa), jak i odwołanie do kołyski typowe dla kołysanek ludowych (luleczka). Wyodrębnienie tych elementów daje nam klasyczne kołysankowe wezwanie: śpij – (kto?) lelujo, laluşko; śpij – (gdzie?) w luleczce, w lazurze. Omawiane fragmenty można zinterpretować zarówno jako wypowiedzi podmiotu mówiącego⁴⁵, jak i adresata (przypisywane mu przez podmiot)⁴⁶. Taka dwutorowość komplikuje odczytanie,

obrazowanie z wykorzystaniem zaskakujących porównań i hiperboli, metaforę kolorystyczną, paralelizmy, enumeracyjność i inne.

- 44 Termin „gazel” wywodzi się z języka arabskiego, gdzie oznacza ‘flirt’, ‘miłość’. W literaturze perskiej był to krótki utwór miłosny długości do kilkunastu linijek. Gazele poezji hidżazyjskiej wyróżniał sposób ujęcia tematyki miłosnej – pisano o flirtach w wesołym towarzystwie, a kobiety traktowano jako aktywne partnerki, skore do zabawy; w utworach pojawiały się obrazy, gdzie poeta „poucza skore do flirtu dziewczęta, jak uchylać rąbka szat, by wywołać zainteresowanie mężczyzn, jak rzucąc ukradkowe spojrzenia, jak się uśmiechać”. Podmiot tych wierszy bywa ukazywany przez pryzmat uwodzących go kobiet (s. LXV, LXVII). Druga, równie istotna dla odczytania *Kołysanki o kolibrach* odmiana gazelu to tzw. *ghazal mukkar*, erotyk męski, którego adresatem był zwykle młody chłopak (s. LXXVII). *Poezja arabska wiek VI-XIII. Wybór*, oprac. J. Danecki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1997.
- 45 Motyw kołysania można wówczas odczytać na kilka sposobów, m.in. jako usypianie siebie (pożądania; być może w połączeniu z ironiczną oceną skutków swoich starań) lub – odwrotnie – usypianie adresatki (zgodnie z kołysankowym motywem: śpij, masz jeszcze czas na życie i miłość).
- 46 Jeśli przyjąć, że fragmenty kołysanki i strofy parzyste to „wypowiedzi” tej samej osoby, i tutaj obserwujemy grę zachęcania: lulaj w lelu (śpij ze mną/śpij we mnie) i zniechęcania: lulajże w lazurze (bujaj w obłokach); taką interpretację uprawnia zarówno budowa akcentowa tych cząstek, jak i – wbrew pozorom – wykorzystanie głosek r i l (w refleksji nad instrumentacją i eufonią r oceniano jako nieprzyjemne, drażniące, l konotowało przyjemność, gładkość, słodycz). Zdaniem Bataille’a tego rodzaju gra ma głębszą motywację: „Erotyzm jest w swojej najgłębszej istocie sensem przerażenia, jakiego wobec płciowości doznawał człowiek: reakcje te podobne są do zachowania się dziewczęcia z lękiem pierzchającego przed mężczyzną, którego kocha i przed którym ucieka tylko po to, by go kochać wbrew sobie, poddając się sile namiętności potężniejszej niż wola”, G. Bataille *Historia erotyzmu*, s. 108.

ale z podobną wariantywnością mamy do czynienia w całym utworze – przykładem niepewność dotycząca płci adresata (w różnych momentach interpretacji widzimy go odmiennie) czy powracanie do motywu aktu seksualnego (kodowanego przez co najmniej kilka obrazów). W powracaniu do tych samych motywów, wprowadzaniu podobnych, lekko zmienionych fragmentów, odtwarzaniu i modyfikowaniu szczegółów (np. w przedstawieniach kolibrów) widzimy nawiązanie do budowy kołysanek. Na głębszym poziomie takie powroty stanowią przejaw pracy wyobraźni; są to próby rozgrywania raz po raz kilku scen. To ponawianie schematu prośba – odpowiedź, sprawdzanie efektów, rozkoszowanie się powtórzeniem. W tym miejscu dochodzimy do sedna:

Język jest skórą: ocieram język o innego. To tak, jakbym w miejsce palców miał słowa lub miał palce na koniuszkach słów. Mój język drży z pożądania. Emocja wynika z podwójnego kontaktu: z jednej strony całe działanie dyskursu wydobywa na jaw, dyskretnie, niebezpośrednio, jedyne znaczone, którym jest „pragnę cię” i które zostaje przez dyskurs uwolnione, ożywione, rozgałęzione i doprowadzone do wybuchu (język rozkoszuje się własnym dotykiem); z drugiej strony okrywam innego mymi słowami, pieszczę go, muskam, wysławiam pieszczotę, siłę się, by komentarz, którym opatruję naszą relację, trwał jak najdłużej.⁴⁷

Tekst powstający pod wpływem wrażenia, jakie na pożądanym wywiera pożądany, ukazuje skomplikowaną sytuację podmiotu erotycznego. Jest on uwikłany w relację z obiektem (postacią realną lub upragnionym, fantomatycznym przedmiotem pożądania), który jest naraz obecny w tekście (jako „ty” i obraz) i nieobecny. Dzięki tej relacji możliwe staje się mówienie będące czymś więcej niż opowieścią o pożądaniu – wytworzeniem i odgrywaniem w języku zbliżenia, w którym pożądanie ujawnia się i intensyfikuje. W tym procesie od początku uczestniczy ciało mówiącego, dające o sobie znać w porywach języka, dysonansach, zmianach rytmu. Wiersz ostatecznie ukazuje przede wszystkim sam podmiot i jego pragnienie – wpływające na artykulację, niepoddające się kontroli, wykraczające poza literaturę za sprawą performatywnej mocy języka.

Pozostaje drugie pytanie, które pojawiło się niejako mimochodem – czy Pawlikowska mogła stać się już w tym czasie inspiracją dla Iwaszkiewicza? Zamysł *Kołysanki o kolibrach* powstał na pewno przed spotkaniem obojga, trudno stwierdzić, czy i na ile utwór był zmieniany przed publikacją. Sugestywność wskazówek biograficznych sprawia jednak, że w wierszu, wbrew chronologii, czyta się właśnie o Lilce. W październiku 1922 roku poeta znał już Pawlikowską, nie wiadomo na ile osobiście, na ile ze słyszenia. Na pewno czytał jej wiersze. Nawet jeśli postać krakowskiej poetki wpłynęła na ostateczny kształt utworu, wciąż mogło chodzić jedynie o liryczną prowokację – rozwinięcie myśli, którą Iwaszkiewicz zakończył zasadniczo pozytywną recenzją *Niebieskich migdałów*:

[...] p. Pawlikowska robi wrażenie jakby pisała wiersze dla zabawy i zaczynając, często nie wiedziała, na czym kończy. Z lekkomyślnością prawdziwie kobiecą psuje najlepsze zamiary [...]. A szkoda. Cóżby to była za poetka, gdyby chciała nieco zastanowić się nad talentem, który posiada. Nie wystarczy nam powiedzieć za autorką: „Szczęśliwy, kto ten skrawek widział, kto więcej nie szuka”; – żądamy więcej. Od autorki przedziwnych, misternie stylizowanych piosenek „Ptak” i „Ptaki wiosną” – żądamy więcej.⁴⁸

Mogło być jednak i tak, że w tym przypadku poezja stała się sposobem na wyrażenie – i tym samym zintensyfikowanie – zainteresowania, które później przerodziło się w fascynację. Być może od początku w jakiś sposób intrygowała Iwaszkiewiczą inność krakowskiej poetki, jej styl bycia, seksualność⁴⁹, „duchowa androginia”⁵⁰ i to te wrażenia przyczyniły się do powstania ostatecznego kształtu *Kołysanki o kolibrach?*

⁴⁸ Recenzja *Niebieskich migdałów* (Jarosław Iwaszkiewicz), „Skamander” 1922 z. 20-21, s. 383.

⁴⁹ Wychowany wśród kobiet poeta na pierwszym miejscu stawiał szacunek dla nich „i niemożność wyobrażenia sobie, a nawet przypuszczenia, że posiadają one jakieś cielesne pożądliwości. To była dla mnie sfera mężczyzn” (cytat z *Dzienników*, za: P. Mitzner *Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008 s. 28-29).

⁵⁰ W Lilce według Magdaleny miałyby łączyć się cechy męskie: filozoficzny umysł, zdolności do przedmiotów ścisłych, „męska zaborczość w zdobywaniu upatrzonych obiektów do kochania” itd. oraz „tkliwa, żalonna kobiecość, czasem jak gdyby bezbronna, czułość pra-matki i kokieteria pra-kobieca” (M. Samozwaniec *Zalotnica niebieska*, s. 81, zob. też s. 135, 189).

Abstract

Beata STEFANIAK-MAŚLANKA
University of Silesia (Katowice)

Precognition of Poetry, or What Will Iwaszkiewicz Want from Jasnorzewska?

The article is concentrated on the reading of Jarosław Iwaszkiewicz's poem entitled *Kotysanka o kolibrach*, published in "Skamander" in 1922. The poem is interpreted in the light of Roland Barthes' lovers' discourse and German Ritz's ideas. The central problem here is that of the expression of the subject's desire which is voiced on the level of sounds and can be discovered on the basis of images present in the poem. Accordingly with the assumption of the autobiographical character of Iwaszkiewicz's early poetry, the author introduces the motif of his relationship with a female poet, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. The image of mutual relations of the two poets juxtaposed with the reading of the poem suggests the possibility of existence of the precognition of poetry.