

Małgorzata Wosnitzka
(Katowice)

ZNIEKSZTAŁCENIA.
JULIAN TUWIM OCZYMA MATKI I SIOSTRY

Trzeba zatem w danym przedmiocie naśladować coś zupełnie z bliska, lecz nie wszystko.
Hippolyte Taine, *Filozofia sztuki*¹

Wyobcowany, wykluczony, naznaczony piętnem demonicznym, stale prześladowany – z wieloma jeszcze przeciwnościami borykał się Julian Tuwim. Dwie ważne w życiu i w twórczości poety kobiety: matka – Adela Tuwimowa z Krukowskich oraz bliska jego sercu siostra i jednocześnie przyjaciółka – Irena Tuwim jako pierwsze zauważyły niezwykłość syna i brata, talent poetycki, ale również jego problemy tożsamościowe i ogólną alienację. Troski syna wywarły znaczny wpływ na samopoczucie i późniejsze problemy psychiczne Adeli, która tłumaczyła kompleksy syna „myszką”, czyli magicznym naznaczeniem „judaizmu, demonologii, poczucia *inności* i własnych lęków”². Sferę problemów psychicznych, wyglądu demonicznego i karykaturalnego rozwija jego siostra, wpisując Tuwima w kategorię jednoczesności³. A zatem demon-artysta, o dwóch różnych profilach, którego twórczość przenikają różne kręgi tematyczne i kontekstowe. Spróbujmy więc przeczytać Tuwima „siebie-stwarzanie”, zinterpretować portretowanie poety dwoma kategoriami wystosowanymi przez matkę i siostrę poety – dwie kobiety żydowskie, które poczynania bliskiego im twórcy obserwowały od samego początku.

Powtórzmy za Adelą i Ireną: Tuwim demoniczny, zaklęty w jednoczesności.

¹ H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Gdańsk 2010, s. 23.

² J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 38.

³ Por. I. Tuwim, *Czarodziej*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, pod red. W. Jedlickiej i M. Toporowskiego, Warszawa 1963.

Twarz widziana z dwóch niepodobnych do siebie profili stała się symbolem różnorodnej twórczości, jednoczesnych zbiegów linii i krzywizn, powierzchni „czystej” i „nadpisanej”, pisma pięknego i karykaturalnie zakrzywionego. Twarz jak *palimpseston*, a zatem „ponownie-starta”, trudna do odszyfrowania. Siostra poety podkreśla ważną dla niego jednoczesność wypowiedzianą innością, dziwnością i czarodziejstwem⁴. Tuwim pisał przecież zróżnicowane teksty, poezje wielotematyczne i nastrojowo bardzo od siebie odległe, w których przebijają emocje autora. Skrupulatnie tworzył on autoportret literacki, ale również czuwał nad tym, co inni robili z jego wizerunkiem. Na zmianę maskował i demaskował swoją osobowość, dążąc tym samym do deformacji siebie. To dość częsty rodzaj biograficznej ucieczki – od rzeczywistości czystej do rzeczywistości *sur*, czyli zasadniczo od twarzy do maski. Paul de Man, nie bez przyczyny kategorię autobiografii przypisał pojęciu *prozopopei*, czyli nadawaniu i odbieraniu oblicza, formie i deformacji. A zatem autor ma możliwość opowiadania o sobie, powiedzmy za de Manem – możliwość od-twarzania⁵. Twarz jako zawsze obnażona część ciała poddawana zostaje procesom przekształceń. W intymnej grze między nadawcą a odbiorcą staje się kluczową determinantą recepcji, zasad i zasadzek również literackich. Działania Tuwima prawdopodobnie nie były wyłącznie kreacyjne, lecz bardziej powiązane z dylematami przynależności, krytyką i tolerancją, problemami przewagi i mniejszości.

Te często binarne emocje musiały odbić się na odbiorze dzieł pisarza. Przede wszystkim na początku twórczości starał się, by myślano o nim w kategoriach witalizmu. Toteż wydaje wiersze pozbawione tematów niepokojących i bolesnych, sprawiając wrażenie poety najlepiej wpisującego się w idee skamandryckie⁶. Później bywało inaczej, czego przykładem może okazać się tomik pełen żalu zatytułowany *Treść gorejąca* (1936). Przez całe życie jednak Tuwim pozostaje niepewny tego, co napisał: bardzo często zmienia wiersze, nadpisuje wersy, wykreśla niekiedy najboleśniejsze dla niego fragmenty. Alina Kowalczykowa udowadnia to między innymi wierszem Tuwima *Symfonia*

⁴ Tamże, s. 14.

⁵ Por. P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 2.

⁶ „Nie był więc Tuwim po 1918 roku tak euforycznie lekko, żywiołowo reagującym na wypadki piewą nowego czasu. Owszem, całkiem przemyślnie gospodarował swymi obfitymi, gromadzonymi od szkolnej młodości zapasami wierszy. Inna rzecz, że potrafił nimi manipulować tak, iż ów efekt spontanicznego odzewu na chwilę, efekt poetyckiej nadwrażliwości, osiągnął. Uwierzyli mu i czytelnicy, i krytycy, a na koniec i historycy literatury”. Cyt. za: A. Kowalczykowa, *Jak Tuwim swój młodzieńczy wizerunek korygował*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1982, s. 85.

o *sobie*, z którego usunął on fragment:⁷

Jest wysoki i ma ciemne włosy,
 Jasne oczy ma i nos semicki,
 A na lewym policzku ma plamę,
 Plamę ciemno-brązową, okrągłą.

[*Symfonia o sobie*]

Próbował zatem oczyszczać się ze „swojości”, a przybrawszy inne kształty, odrywał się od kwestii najważniejszych dla jego ducha. Być może były to próby pogodzenia dwoistości, o których prywatnie często pisał? A może wystarczyłoby to działanie nazwać zwyczajnie chwilami zawstydzienia i próbami nałożenia masek? Trudno zweryfikować, niemniej taki jednoczesny zbieg linii prostych i zakrzywionych, zniekształceń odkrywających i tłumaczących złożone wewnątrz poety zakłętą został również w fotografiach i karykaturach: Mai Berezowskiej, Jerzego Zaruby, Eryka Lipińskiego, Edwarda Głowackiego, Szymona Kobylińskiego, Władysława Daszewskiego; Tuwim w projekcie plakatu *Ranyjulek*, na ilustracji z „Wiadomości Literackich” (1937, nr 52/53), a także na portrecie autorstwa Witkacego – wszystkie te dzieła plastyczne wysuwają na pierwszy plan kompleksy autora *Kwiatów polskich*. Maciej Tramer zauważa, że na zdecydowanej większości karykatur – inaczej niż na fotografiach – Tuwim przyzwala na obnażanie „przywar”⁸. To w symbolicznej plamie-zabrudzeniu mieszczą się zasadnicze kompleksy i zniekształcenia poety. Zezwalając na ukazywanie prawdziwości w karykaturach, szkokuje odbiorców-podglądaczy prawdą o sobie i dystansem.

I choć autor *Wiosny* portretowany jest przez innych, to zawsze czujnie i z pewną dozą ostrożności spogląda na widok aparatu, kamery czy ołówka. Na pełną swobodę siebie-portretowania przede wszystkim nie pozwalają mu kompleksy. Nie ma ochoty na uwiecznianie własnego oblicza w pełnej krasie na twórcach najbliższych realistycznemu naśladownictwu, czyli na fotografiach; przodem do odbiorcy. Przodem i prawdą do siebie. Na tyle dobrze zna swój wizerunek, że ruchy pamięci i świadomości częstokroć przyczyniają się do autokreacji. Stwarza więc siebie, zakrywa i odkrywa to, czego może się obawiać. Do owych (licznych) „narodzin” dobiera różne formy sztuki. Jest to rodzaj autokreacji poczynionej ręką innego. Autoportret demaskuje, opowiada, a przez „twórców-kreatorów” bywa prawdziwy i fikcyjny jednocześnie. Taka opowieść o sobie może zasadniczo zaważyć na recepcji i interpretacji, zacytujmy Michela Beaujoura: „to typ dyskursu, który niejako wyprzedza swój tekst,

⁷ Tamże, s. 81-82.

⁸ Por. M. Tramer, dz. cyt., s. 137-164.

obnażając – albo umyślnie dramatyzując – chwytów dialektycznych, jak również operacje semantyczne i lingwistyczne, które go powołują do istnienia⁹. Opowieść ta jest tworem antropo- i tanatologicznym, naumyślnym i podświadomym, odcięty od rzeczywistości, naturalistycznie odrzucającym. Lecz nigdy nie: jednorodnym.

We wstępie do *Świadectwa autoportretu* Kowalczykowa pisze:

Portret ukazuje obraz człowieka utworzony przez kogoś innego. Autoportret daje artyście szansę nie tylko samodzielnego ukształtowania własnego wizerunku, lecz także wyeksponowania przeżyć osobistych. Toteż świadectwo autoportretu, literackiego i malarskiego, jest szczególnie cennym źródłem informacji o twórcy i o epoce. Przekazywanych przez autora i odczytywanych za jego przyzwoleniem – lub zdradanych przez dzieło wbrew jego woli¹⁰.

Oczywiście autoportret Tuwima zawarty jest w literaturze, jednak obok tego należałoby po raz kolejny podkreślić ważność istoty kreowania wizerunku poety w dziełach plastycznych. Nazwijmy to za Ireną Tuwimówną kreowaniem jednoczesnością. Tuwim zgadza się odkryć kompleksy wyłącznie wówczas, gdy linia przedstawienia ma być krzywa, celowo zniekształcona satyrycznie, z cechami kabaretowymi. Artystycznie zdeformowana twarz może obnażać deformację rzeczywistości. Jerzy Wolff dowodzi, że wrażenie prawdy powstaje dopiero w wyniku zderzenia barwny obiektywnie nieprawdziwej z barwą pierwszą prawdziwą¹¹. Mimo że poeta nie jest autorem swoich przedstawień, to przez taki rodzaj kreacji można go za takowego uznać. Zasadnie stwierdza Kowalczykowa, mówiąc że:

(...) autoportret jest najcenniejszym źródłem ikonograficznym wiedzy o twórcy, a zarazem najdoskonalszą ekspresją jego osobowości. [...] Wiernie odbija wygląd twórcy – w wersji przez niego zaakceptowanej¹².

Działania Tuwima są bardzo zbliżone do działań autoportrecistów: ustanowić własny kształt, by potomni zapamiętali go tak, jak powinien zapamiętać. To innego typu przekroczenie konwencji portretowania wywołane poprzez uchwycenie detalu nieidealnego i zezwolenie innym na od-twarzanie go, aby detalem myśleć o twórczości.

⁹ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, w: *Autobiografia*, pod red. M. Czermińskiej, Gdańsk 2009, s. 110.

¹⁰ A. Kowalczykowa, *Świadectwo autoportretu*, Wrocław 2008, s. 7.

¹¹ J. Wolff, *Kształty piękna*, Warszawa 1973, s. 16.

¹² A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 8.

Skamandryta zdaje się „wydrążyć ducha” przy okazji upamiętniania swojego wizerunku. Iluzjonizm zamienia poeta w formy rzeczywistości i za jego pomocą – jak w wierszu *Dusza* z odwołaniem do Juliusza Słowackiego – odkrywa przed odbiorcą liczne troski:

Wszędzie jest! Dręczy, cieszy, marę zwątpień ciska,
Zachodzi z tyłu skrycie, w proch rzuca, uśmierza,
Ukaja i przeraża, w wszechświatości błyska
– Apokaliptowego nosim w sobie zwierza. [Dusza]¹³

Za pomocą groteski i karykatur określa Tuwim nową formę mimetyczności między rzeczywistym a nierzeczywistym. W artykule o sztuce nowoczesnej Katarzyna Mokry pisze: „choć sztuka abstrakcyjna pragnęła dotrzeć przez skorupę, korę świata, do istoty, esencji tego, co duchowe, myśl o niej krążyła także wokół naskórka rzeczywistości”¹⁴. Naskórek rzeczywistości to określenie bardzo bliskie Tuwimowym karykaturom, bowiem mieści w swej definicji wygląd ostateczny, zewnętrznosc i delikatność (tutaj też demoniczność). Idea naśladownictwa to przede wszystkim „podążanie za prawdą, odtwarzanie jej”, a wszelkie dodatki niemimetyczne to jednoczesne „bycie-w-prawdzie-i-w-nieprawdzie”¹⁵. Karykatura mieści się w sztuce mimetycznej, ponieważ jej rolą jest uzyskanie swego rodzaju efektu rzeczywistości i nadpisanie na niego szeregu zniekształceń, wynaturzeń, nadznaczeń. Zatem o prawdzie przede wszystkim w sztukach wizualnych nie można mówić w oderwaniu od kontekstu, który przecież staje się najważniejszym bodźcem i określnikiem wyrażenia rzeczywistego.

Już rozwinięta przez Arystotelesa idea Platona głosiła, że artysta może posłużyć się jakąś cechą niemimetyzmu, jeśli chce uzyskać pewien stopień prawdopodobieństwa, a więc mimetyczności. Innymi słowy: aby ukazać intencjonalny kształt, niekiedy konieczne jest użycie zniekształcenia lub wybór elementu najważniejszego, budującego interpretacyjny świat kreatora¹⁶. W wierszu *Dojrzałość*, poświęconym siostrze Irenie, opisuje Tuwim sens rozwoju, wkraczania w dojrzałość i dystansowania się względem niej. Poeta koń-

¹³ Tamże, s. 45.

¹⁴ K. Mokry, *Linie nowoczesności. Modrian, Kandinsky, Klee*, w: *Nowoczesność*, pod red. M. Tramera, A. Bąka, Katowice 2000, s. 65.

¹⁵ B. Tuchańska, *Dlaczego prawda? Prawda jako wartość w sztuce, nauce i codzienności*, Warszawa 2012, s. 238-242.

¹⁶ Przytoczymy koncepcję mimetyczności i celowości sztuki Hippolyte’a Taine’a: „Celem sztuki jest ujawnienie jakiejś cechy głównej, jakiejś właściwości, wydatnej i znacznej ważnego punktu widzenia, zasadniczej podstawy istnienia przedmiotu”. – H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Gdańsk 2010, s. 28.

czy wiersz stanowczymi słowami:

Zacząłem się w prawdzie dalekiej. I w niej przebywam.

[Dojrzałość]

Można rozważać ten ostatni wers na różne sposoby, wszak czym jest „prawda daleka”? Czy dotyczy prawd głębokich, czy może bycia dalekim od prawdy? Niemniej przywodzi na myśl wspomniane wielokrotnie jednoczesność i kreacja. Fotografie, jak też karykatury przedstawiają prawdziwe oblicze poety. Jednak prawda w obu przypadkach jest inna: „prawda daleka”, palimpsestowa i anamorfotyczna.

Przez palimpsesty...

Zauważona przez siostrę poety jednoczesność stała się dla badaczy jednym z ważniejszych punktów interpretacyjnych. Miał niebywały talent poetycki, toteż na wiele sposobów poezją odreagowywał. Jednoczesność i zniekształcenia zdają się pojęciami bardzo bliskimi względem siebie. Kiedy obraz *A* nakłada się na obraz *B*, dochodzi do zderzenia dwóch sensów i usytuowania myśli w kierunku sensu trzeciego (nowego). Najpewniej żaden z obrazów nie będzie już tym samym, trudno byłoby również z rozbitej, zdekonstruowanej układanki stworzyć na nowo oryginalną całość. Jest to działanie jednorazowe, jednoczesne, a – poprzez wielorakie przeniesienia i nakładania – zniekształcające sensory pierwotne i nadające nowy kształt.

Wycięcie jakiegoś obcego, przeszkadzającego elementu byłoby także naruszeniem „naskórka rzeczywistości” tej materii, która jest pod spodem. W pewnych praktykach jest to działanie możliwe i częste, ale nie w wypadku silnie przenikającego treści z różnych poziomów tekstu palimpsestu¹⁷. Palimpsest powoduje nawarstwianie, motywuje (prowokuje?) do odkrycia, a wszelkie redukcje umartwiają tę praktykę obojętnie czy realizowaną świadomie, czy też nie. Powtórzmy: „naskórek rzeczywistości” Tuwima zbliżony do nakładania na siebie tekstów tworzących palimpsest może być symbolem jego jednoczesności zniekształconej w poezji, zbieractwie i biografii. Twarz jak transtekstualne warstwy hipo- i hipertekstu, które nie tylko naśladują siebie nawzajem, ale również przetwarzają i generują inne znaczenia. Można porównać to do nazwanych przez Gerarda Genetta praktyk niejednoznacz-

¹⁷ „Tekst – literacki lub nie – może być poddany dwu antytetycznym typom transformacji, które określe tymczasowo jako czysto ilościowe, a więc z założenia czysto formalne i niemające wpływu na warstwę tematyczną. Jedną z tych operacji polega na skracaniu go – nazwiemy ją redukcją, a druga na rozszerzaniu – tę nazwiemy powiększeniem.” – G. Genette, *Palimpsesty*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 252.

nych¹⁸, czyli do relacji między nadpisywaniem, skreślaniem i zastępowaniem – w różnych kombinacjach. Oczywiście to przede wszystkim dotyczy zależności między tekstami, jednak przyglądając się twórczości Tuwima, fotografie i karykatury zobowiązują, by wpisywać je w krąg tego, co tekst tworzy; co stwarza go podświadomie.

N a d p i s y w a n i e , s k r e ś l a n i e i z a s t ę p o w a n i e –przeczą idei czystego kształtu i niezmienności literatury, a zasadniczo budują pierwiastek zniekształcenia. Podobnie jak w *Portrecie Doriana Graya* Oscara Wilde'a, który wcielił w jedną postać i jedną twarz skrajnie różne cechy. Odształcenie i nadpisywanie kształtów nie odbywają się bezpośrednio w rzeczywistości, ale dokonuje tego przestrzeń symulaków. Trudno jednak bezpośrednio wydzielić przestrzeń formy i deformacji, które mimo oddzielenia działają jak gdyby wspólnie. Są i muszą być od siebie uzależnione w celu odkrywania prawdziwości i pozorów. To w symbolicznej twarzy Doriana Graya usytuował się problem nawarstwiania opozycji piękna – wstrętu, nowego – starego, prawdy – fałszu. Podobnie jak u Tuwima sztuka pełni funkcję demaskatorską, przez wydobywanie sensów ukrytych pod (...). Dzięki wielu warstwom portretowania pozór bezładu rozbudza wyobraźnię poszukiwaczy. W tym wypadku zaskoczeniem mógłby być ciągle pielęgnowany i wystylizowany kształt linii prostej, ale nie zniekształcenie i nakładanie na siebie tekstów tłumaczących nowe konfiguracje i odgrzebujących uśmierconą pierwotność.

... do anamorfozy

Litewski poeta i teoretyk, Jurgis Baltrušaitis, kończy swój wywód o anamorfozach fragmentem kazania z XVII wieku *O opatrności* Jacquesa Benigne'a Bossueta:

Ale zatrzymaj się, nieszczęśniku, i nie sądź pospiesznie w tak ważnej sprawie. A odkryjesz być może, że to, co ci się jawi bezładem, jest ukrytą sztuką; i jeśli potrafisz znaleźć punkt, skąd trzeba patrzeć na rzeczy, wszystkie nierówności się wyprostują i dojrzyś jedynie mądrość tam, gdzie wyobrażałeś sobie tylko bezład.¹⁹

Dzięki zaznaczonemu pozorowi bezładowi i kształtowaniu się nowych form porządku, podkreśla Bousset rolę anamorfotyczną nie tylko w optyce i malarstwie, lecz przede wszystkim w literaturze. Bousset wymienia etapy rozumienia sztuki i rzeczywistości: od naturalnego badania struktury płaskiej, poprzez konteksty, zakończywszy na zaskoczeniach i konceptualizacji.

¹⁸ Tamże, s. 297-203.

¹⁹ J. Baltrušaitis, *Anamorfozy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 266.

Właściwie tym sposobem zakreślił możliwość przenikania się sztuk, tendencji artystycznych w obrębie jednego dzieła i kilku dzieł oddziałujących na siebie transtekstualnie. Nieprawdziwość z prawdziwością, zniekształcenie z kształtem wydobywają prawdę i piękno ukryte. W ten właśnie sposób przywarami cielesności odkrywano wewnętrzność Tuwima. Plama na twarzy, jako kompleks pierwszy; diaboliczne cechy żydowskie jako ten drugi. Alfonso Maria di Nola w monografii poświęconej diabłu przytacza zdanie Jana Jakuba Schudta, który to utożsamia postaci demoniczne z Żydami, wskazując na zniekształcenia i asymetrie:

Wśród setek osobników przynależnych plemieniu żydowskiemu nie znalazłem nikogo, kto nie odznaczałby się nikiemną i obmierzłą gębą, jako że oni są bladawi, żółci, ciemnej karnacji. Na ogół wielkie głowy i usta, wydatne wargi, wyłupiaste oczy, brwi jakby szczotki, wielkie uszy, stopy krzywe, ręce zwieszające się do kolan, skutkiem zaś wielkich, zniekształcających brodawek, albo też z innych jakowychś przyczyn, ich ciała są asymetryczne i nieproporcjonalne w swych częściach²⁰ –

Rola zniekształceń jest więc znamienna, alegoryczna, bliska jest optyce i anamorfozie. Jednak optyka jako dziedzina praktyczna „szkiełka i oka” obnażyć więc może (z) nie-oczy-wistości. Przytoczmy porównanie za Baltrušaitisem:

(...) czyż to odchylenie od sensu bezpośredniego, natychmiastowego, jednoznacznego nie wykazuje funkcjonalnego podobieństwa do widzenia z boku lub z ukosa, którym wyznaczamy kąt sprzyjający odtworzonej percepcji dziwnych anamorfoz? Tu widzenie z boku przeciwstawione widzeniu czołowemu, tam znaczenie pochodne, a nawet przeciwne w kontraście do znaczenia bezpośredniego²¹.

Patrzenie na siebie z boku wytwarza pozór inności, łamie przyzwyczajenia, bywa fantazmatyczne. Przede wszystkim to widzenie, którego nie powtarza się często, a sami prawie w ogóle nie jesteśmy w stanie tego dokonać. Karykatury Tuwima są rodzajem anamorfozy, ponieważ pozwalają zastanawiać się nad prawdą zniekształconą, by później dostrzec to, co naddane jest przez rzeczywistość. Baltrušaitis wyłania z anamorfozy ideę metafizyczną, stara się, aby – mówiąc za Mieke Bal – współczesne prądy w naukach korespondowały ze sobą i przełamywały swoje struktury i granice. Anamorfoza ma dezautomatyzować odbiór dzieła, pozbawiając go „płaskości” i „regular-

²⁰ A. M. di Nola, *Diabeł*, Kraków 2004, s. 310. Cytat ten przytaczam również w artykule: por. „Inny, nie ja” – przekleństwa (toż)samości Juliana Tuwima, w: *Żydzi wschodniej Polski*, Seria II: *W blasku i cieniu historii*, pod red. J. Ławskiego i B. Olech, Białystok 2014, s. 429-442.

²¹ J. Baltrušaitis, dz. cyt., s. 255.

ności”²². Oba te określenia w kontekście myśli o demonologii, o jednoczesnościach i paradoksach u Tuwima nie występują, a zastępowane są właśnie grą znaczeń anamorfotycznych, mających swe źródło w jego kompleksach, zaś objawiających się w demonach i karykaturach-sobowtórach, w twarzy podwójnej i jednoczesnej.

²² Tamże, s. 258.