

**APOKALIPSA I KABARET.
(O ZWIĄZKACH GROTESKI I SATYRY
W *BALU W OPERZE* JULIANA TUWIMA)**

Bal w Operze, współcześnie uznawany za jedno z najwybitniejszych dzieł Tuwima, doczekał się już wprawdzie wielu interpretacji¹, a mimo to nadal jest tekstem intrygującym. Ściśle rzecz biorąc: zamiast „a mimo to”, należałoby powiedzieć „i dlatego”, bowiem nie mniej fascynujące niż sam poemat są dzieje jego recepcji. Niecenzuralny w momencie powstania, podzielił losy tekstów skazanych na oficjalne nieistnienie. W czasach, z którymi był związany, nie tylko z uwagi na satyryczny charakter, ale też przede wszystkim ze względu na głębokie osadzenie w kontekście kulturowym, pozostał niemal nieznan. Natomiast na szerszą skalę zaistniał w świadomości odbiorców wówczas, gdy nie mógł już „oddziaływać jako silny wstrząs artystyczny”². Fakt ten w sposób znaczący zaważył na recepcji poematu. Pierwszoplanowymi stały się te sensory, które uniemożliwiały jego publikację. Przez wiele lat *Bal* był postrzegany przede wszystkim jako utwór satyryczny, choć obecnie ugruntowało się już przekonanie, że jest to tekst, który poza ramy satyry zdecydowanie wykracza.

W przeciwieństwie do utworów opublikowanych przez Tuwima w okresie dwudziestolecia międzywojennego, *Bal w Operze* jako całość nie został wyraźną decyzją autora przypisany do któregoś z obiegu, ponieważ ze względów cenzuralnych nie

¹ Zob.: S. Barańczak, *Zemsta na słowie (Julian Tuwim: „Bal w Operze”)*, w: tegoż, *Tablica z Macondo*, Londyn 1990; M. Głowiński, *Wstęp* do: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. LIV–LIX oraz tenże, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 200–201; Cz. Miłosz, *Przedmowa* do: J. Tuwim, *Bal w Operze*, Kraków 1999; L. Neuger, *Juliana Tuwima „De revolutionibus” (propozycje interpretacyjne do „Balu w Operze”)*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1982; J. Sawicka, „Apokalipsa” *Juliana Tuwima („Bal w Operze”)*, w: tenże, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, Wrocław 1975; T. Stępień, *Kręgi „Balu w Operze”*, w: tegoż, *Kabaret Juliana Tuwima*; A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka organizacji językowej tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987, s. 175–181.

² Pisze o tym Ryszard Matuszewski we wstępie do dwutomowej edycji wierszy Tuwima: „W czasie, kiedy poemat ten powinien był być wydany i oddziaływać jako silny wstrząs artystyczny, związany z aktualną sytuacją – ukazać się nie mógł i pozostał niemal nieznan. Ukazał się natomiast, kiedy był już nie tylko wytworem zamkniętej przez historię epoki, ale także przez napór dziejowych wydarzeń zjawiskiem jak gdyby odsuniętym na boczny tor. Toteż nie od razu uchwycono jego uniwersalną wymowę. Zarówno pierwsza publikacja prasowa, jak książkowa dawała mu oprawę utworu satyryczno-rozrywkowego i nie spotkała się za życia Tuwima z szerszym rezonansem. Dopiero po śmierci poety zaczęły się odzywać głosy podnoszące niezwykle walory poematu. A i to nie od razu” (J. Tuwim, *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, wstęp R. Matuszewski, Warszawa 1985, t. I, s. 58).

mógł ukazać się drukiem. Nieliczne fragmenty zostały oficjalnie upublicznione w sposób adekwatny do ich semantycznej funkcji. Satyryczne, ale tylko te łagodniejsze, „ukazały się w prasie socjalistycznej”:

I tak, w numerach z Bożego Narodzenia 1936 r. w warszawskim i radomskim „Robotniku” oraz krakowskim „Naprzodzie” ogłoszono większość części I (do: „Orkiestra gra! Orkiestra gra!”) i część III. W numerze rocznicowym „Dziennika Ludowego” (1938, nr 54), którego redaktorem był Zbigniew Mitzner, opublikowano połowę części VIII (do: „Zakrzyły diabelsko robaczywe pieniądze”).

Natomiast liryczna „część VI (bez ostatniej zwrotki) pojawiła się w «Skamandrze» (1937 nr 87–89)”³. Miejsce i sposób publikacji ujednoznaczyły wymowę pozbawionych kontekstu fragmentów. Z części pierwszej usunięto zakończenie, w którym groteska, stając się dominantą kompozycyjną obrazu, nadaje mu autonomiczny charakter. Chodzi tu o dwudziestowersowy fragment zaczynający się od słów: „Ostro gra orkiestra-kiestra”. Jego brak sprawia, że uwypuklona zostaje satyryczna funkcja części I, a rola groteski ogranicza się do rangi chwytu podporządkowanego satyrze, podczas gdy w kompletnej części I groteska uobecnia się w sposób bardziej złożony – jako technika deformacji świata przedstawionego, której funkcje mogą być rozmaite (tu głównie satyryczna) oraz jako całościowy „gest semantyczny”. Podobnie jest w przypadku części III, którą wprawdzie wydrukowano w całości, ale za to w niepełnym kontekście, zredukowanym do satyrycznie zorientowanej części I. Z kolei cięcia w obrębie części VIII, podyktowane głównie względami cenzuralnymi, pozbawiły ten satyryczny fragment aktualności właściwej satyrze krótkiego trwania. W konsekwencji opublikowane części *Balu*, „oczyszczone” tak z elementów uniwersalizujących, jak i z ukonkretniających, ukazały się jako teksty satyryczne o szerokim adresie, a więc w stadium pośrednim między satyrą doraźną i przekraczającą satyrę groteską (w sensie utworu, w którym ta zasada dominuje). Stosunkowo niewiele ucierpiała na dekontekstualizacji liryczna część VI. Brak kontekstu nie wpłynął na jej stylizowany charakter, chociaż z oczywistych względów nie wszystkie funkcje stylizacji zostały zaktualizowane.

Można by w tym momencie zapytać, dlaczego Tuwim zdecydował się na druk fragmentów *Balu* (w dodatku w okrojonej formie), przyzwalając tym samym na wyeksponowanie jego funkcji satyrycznych. Czy był to kompromis wynikający z potrzeby upublicznienia choćby części ważnego dla poety tekstu, czy też gest marketingowy? Wiadomo bowiem, że poeta, od początku świadomy niecenzuralnego charakteru utworu, zabiegał o wydanie go poza oficjalnym obiegiem. Wiadomo też, że tekst krążył w odpisach. Wydrukowanie fragmentów mogło więc pełnić funkcję reklamy zachęcającej do lektury całości. A może po prostu *Bal w Operze* był dla Tuwima przede wszystkim poematem satyrycznym o bardzo wyraźnym adresie – krytyką sanacji, a cała otoczka (z cytatami z *Objawienia św. Jana* włącznie), która w przekonaniu niektórych interpretatorów przekształca satyrę w „apokaliptyczną groteskę”, służyła jedynie za kamuflaż intencji satyrycznej?⁴ Trzeba dodać, że niezbyt skuteczny, z

³ T. Januszewski, *Posłowie* do: J. Tuwim, *Bal w Operze*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982, s. 43.

⁴ Wprawdzie nie ma pewności, czy przed wojną przedmowa-cytat z *Objawienia* wchodziła w skład *Balu*, ale są dowody, że był on czytany wraz z będącym cytatem z *Apokalipsy* zakończeniem, co czyni wielce prawdopodobnym fakt, że przedmowa od początku była integralną częścią poematu. Zob. T. Januszewski, dz. cyt., s. 44.

czego zresztą poeta zdawał sobie sprawę. Tego rodzaju dywagacje byłyby jednak przysłowiowym dzieleniem włosa na czworo. Skłaniać mogą do nich przede wszystkim nieścisłości terminologiczne, a właściwie, będące ich źródłem, złożone relacje między „satyrą” a „groteską”⁵.

Po wojnie Tuwim zdołał wreszcie opublikować cały (choć w pięciu częściach) tekst *Balu*, zamieszczając go w 1946 roku w „Szpilkach”, a więc w piśmie satyrycznym. Mając na uwadze moment druku, trudno jednoznacznie zinterpretować tę decyzję jako gest wskazujący na funkcję tekstu. Faktem jednak jest, że jako całość poemat zaistniał w obiegu popularnym i do takiego był przypisywany w niektórych późniejszych (okrojonych – bez cytatów z *Objawienia* i z wy kropkowanymi wulgaryzmami) edycjach. Może nieco mniej jednoznacznie w tomie *Piórkim i piórem* (1951), który był możliwą w owym czasie wersją *Jarmarku rymów*, w znikomym stopniu przypominającą przedwojenny „wybór utworów z innego ducha i w innym klimacie poetyckim poczętych”⁶. W zbiorze tym znalazły się bowiem także wiersze z tomików poetyckich: *Do prostego człowieka*, *Quatorze Julliet*, *Mieszkańcy*, *Satyra na księżyc*, *Muza*, *Wizyta* i *Dentysta*. Natomiast w pięciotomowym wydaniu *Dzieł* poemat ukazał się w II części tomu III, który swój tytuł zapożycza od *Jarmarku rymów* opublikowanego tu w wersji z 1934 roku jako część I. Włączony do grupy „utworów rozproszonych” *Bal* znalazł się wśród tekstów satyrycznych, zarówno krótkiego, jak i długiego trwania. Decyzję edytora, Janusza Stradeckiego, można tłumaczyć tym, że sam poeta takie rozwiązanie zasugerował, drukując *Bal* w „Szpilkach”, a następnie w zbiorze *Piórkim i piórem*. Nie uszedł chyba jednak uwadze Stradeckiego fakt, że kolejnym i ostatnim miejscem publikacji poematu za życia Tuwima był tom *Nowy wybór wierszy* (1953), zawierający utwory drukowane przed wojną w tomach poetyckich oraz późniejsze, zebrane w dwóch cyklach *Z wierszy ocalałych* i *Z nowych wierszy*. *Bal* w *Operze* znalazł się wśród tych pierwszych i jako pierwszy, poprzedzając bezpośrednio cykl *Z wierszy o Małgorzatce*⁷. Można powiedzieć, że oba teksty zostały przez fakt publikacji wśród tekstów „wysokiego” obiegu niejako „nobilitowane” i decyzją ich twórcy do tego obiegu włączone. Sądy badaczy o tych utworach, zaliczanych wspólnie

⁵ W tej kwestii zob. np. T. Stępień, *O satyrze*, Katowice 1996, s. 79–80 i L. Neuger, dz. cyt., s. 157. Korzystając z ustaleń T. Stępnia, satyrę pojmuję jako „kategorię ideowo-estetyczną (satyryczność), przejawiającą się w różnych formach artystycznych (literackich), paraartystycznych (paraliterackich), publicystycznych i innych; obejmującą cały utwór lub jego fragmenty, występującą w różnym stopniu nasycenia” (s. 78). Analogicznie traktuję groteskę. Przyjmuję mianowicie, że groteskowość jest właściwością dzieła, mającą oparcie w jego specyficznej strukturze i potencjalnie postrzeganą w procesie jego odbioru. Groteska może być więc traktowana jako zasada twórcza, polegająca na konstruowaniu dzieła poprzez deformację i/lub łączenie niewspółmiernych bądź wykluczających się z punktu widzenia określonej normy składników i ewentualnie wywołująca w odbiorcy reakcję o charakterze ambiwalentnym. Zasada ta może realizować się w dziele lokalnie, redukując się do rangi chwytu, który służy jednoznacznym celom, np. w burlesce – wywoływaniu efektów komicznych, w satyrze – degradacji krytykowanego obiektu przez jego ośmieszenie, w karykaturze – wydobyciu cech charakterystycznych, może też odgrywać rolę dominanty konstrukcyjnej, stając się nośnikiem sensu dzieła, a w konsekwencji wpisanego w światopoglądu. Pełniąc funkcję naczelną zasady konstrukcyjnej, groteska może organizować wszystkie poziomy dzieła. W przypadku dzieła literackiego oznacza, że może ona realizować się na płaszczyźnie wypowiedzi, „wielkich figur semantycznych” oraz w sferze ogólnych jakości estetycznych.

⁶ J. Tuwim, *Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1991, s. 5.

⁷ Ani *Bal*, ani cykl *Z wierszy o Małgorzatce* nie ukazały się w dwutomowym, opracowanym przez Aline Kowalczykową, wydaniu wierszy Tuwima z roku 1986, które otwierało nową edycję dzieł poety do hasłem *Pisma zebrane*.

częściej do najwybitniejszych osiągnięć poety, uzasadniają domysły, że mogła to być decyzja nieprzypadkowa i niepozbawiona znaczenia.

Nietrudno jednak zrozumieć, dlaczego przez edytora *Dzień* decyzja ta została zlekceważona. W końcu sam Tuwim w niemałym stopniu przyczynił się do ugruntowania opinii o *Balu* jako poemacie satyrycznym. I to zarówno poprzez działania bezpośrednio dotyczące utworu, jak i te tylko pośrednio z nim związane. Publikując osobno utwory liryczne, satyryczne i estradowe, Tuwim zdawał sobie sprawę z płynności granic je oddzielających, ale taki podział respektował, przypuszczalnie w znacznej mierze pod wpływem kontekstu kulturowego. Respektował i naruszał zarazem, ponieważ i liryczna, i satyryczna twórczość poety świadczy o wzajemnym oddziaływaniu poetyk obiegu wysokoartystycznego i popularnego⁸. Zresztą określenia „liryczna” i „satyryczna” są w tym przypadku nieprecyzyjne, ponieważ sugerują, że podziałowi na obiegi odpowiada podział na „rodzaje”, czemu przeczy charakter wierszy zamieszczanych w tomikach poetyckich. Jest pośród nich wiele takich, których satyryczny rodowód nie podlega dyskusji. Nie są satyrkami w sensie gatunkowym, ponieważ inna jest ich funkcja pragmatyczna. Satyryczność rozumiana jako kategoria ideowo-estetyczna jest w nich zasadą kształtowania świata przedstawionego, którego związek z rzeczywistością ma charakter pośredni, a nie – tak jak w przypadku satyr krótkiego trwania – bezpośredni. Satyryczny obraz, wpisany w ramy wypowiedzi lirycznej, pełni funkcję „obiektywnego” korelatu emocji podmiotu⁹. Różne obiegi, inna pragmatyka tekstu, ale niektóre, bo oczywiście nie wszystkie, elementy poetyki są wspólne.

Doświadczenia satyryka piszącego dla „Cyrulika Warszawskiego” i kabaretu wykorzystuje Tuwim w tekstach wysokiego obiegu, zapożyczając formy wypowiedzi i techniki komicznej deprecjacji, które ulegają sublimującemu działaniu metafory i właściwej dla poezji lirycznej konwencji. Poddana „lirycznej obróbce” intencja satyryczna traci na jednoznaczności, a utwór, choć satyryczny z ducha, kwalifikuje się do druku w tomiku poetyckim (a wcześniej choćby w „Wiadomościach Literackich”). Można więc chyba powiedzieć, że nie satyryczność, ale jej funkcja decyduje o przynależności tekstu do określonego obiegu. Dlatego też, jak stwierdza Tuwim we wstępie do *Jarmarku rymów*, „są na pewno w dawnych tomach wiersze, które by raczej do tego zbioru wejść mogły, są też tutaj nieliczne utwory, dla których znalazłoby się w poprzednich książkach miejsce”¹⁰.

Spośród tych „dawnych tomów” nasileniem akcentów „satyrycznych” wyróżnia się *Biblia cygańska*, opublikowana o rok wcześniej niż *Jarmark*. Obok takich wierszy, jak *Wiosna chamów*, *Wiec*, *Do prostego człowieka*, *Luksus* i *Mieszkańcy*, znalazła się w tym tomie *Plajta. Kuplety*, utwór o satyryczno-kabaretowym rodowodzie, w późniejszych wydaniach *Biblii cygańskiej* pomijany, chociaż – jak na to wskazuje miejsce pierwodruku (pierwsza strona w „Wiadomościach Literackich” 1932, nr 27) i książkowa publikacja – przez poetę uznany za tekst ważny¹¹.

Tendencja do zamieszczania w tomiku poetyckim wierszy o intencji satyrycznej, manifestowanej niemal z równą ostrością co w tekstach obiegu popularnego, uwidacz-

⁸ Zjawisko to obszernie charakteryzują A. Węgrzyniakowa (dz. cyt.) oraz T. Stępień (*Kabaret Juliana Tuwima*)

⁹ Podobnie jak odrealnienia. Zob. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, s. 165.

¹⁰ J. Tuwim, *Jarmark rymów*, s. 5.

¹¹ Na fakt ten wraca uwagę T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, s. 165–166.

nia się również w wydanej w 1936 roku *Treści gorejącej*, w której zamieścił Tuwim drukowany wcześniej w „Wiadomościach Literackich” (1935 nr 13) cykl *Z wierszy o państwie*, bliski *Balowi w Operze* ideowo, a i w sferze poetyki nie tak znów bardzo odległy. W przeciwieństwie do *Plajty* cykl ten był przedrukowywany we wszystkich pełnych wydaniach tomu, chociaż jego obecność wśród liryków może zastanawiać. W *Wierszach o państwie* satyryczność jest wręcz demonstrowana. Niektóre części cyklu, silnie osadzone w ówczesnej rzeczywistości, upodobniają się wyraźnie do satyry krótkiego trwania. Zarazem jednak „przebrzmiała nuta aktualności” jest pożywką dla refleksji o metapoetyckim charakterze. Z uwagi na złożoną strukturę trudno porównać *Wiersze o państwie* z innymi utworami satyrycznymi Tuwima zamieszczanymi w tomikach poetyckich. Generalnie jednak zależność między satyrą i liryką przedstawia się w obu przypadkach podobnie – „liryka pełni funkcję nadrzędną, a satyra jest podporządkowana wyrażaniu racji lirycznych”¹². Zasadą jest hierarchia, a nie – jak w *Balu* – równorzędność. I to prawdopodobnie zadecydowało, że ten „na pół publicystyczny cykl”¹³ został włączony do tomu liryków, a jego obecność w tym miejscu nie była dla edytorów kontrowersyjna. Nie ulega jednak wątpliwości, że na tle utworów satyrycznych zamieszczanych w tomikach poetyckich *Wiersze o państwie* wyróżniają swoistym radykalizmem w zakresie wykorzystywania poetyki tekstów obiegu popularnego. Radykalizm ten łączy je z *Balem* w stopniu nie mniejszym niż ideowe pokrewieństwo, ale oczywiście dopiero w poemacie liryk przestaje dominować nad satyrykiem. Nie musi to bynajmniej oznaczać, że liryka zostaje podporządkowana wyrażaniu racji satyrycznych, chociaż na pierwszy rzut oka tak właśnie mogłoby się wydawać.

Wiele wskazuje na to, że w późniejszej twórczości Tuwima związki między satyrą a liryką zacieśniają się na tyle, iż granica między obiegiem popularnym a wysokoartystycznym staje się coraz mniej wyraźna. Nie tylko wzmagają się akcenty satyryczne w tomach poetyckich, ale też zmienia się charakter satyry politycznej, która radykalizując się, subtelnieje za sprawą wprowadzającej dwuznaczność ironii¹⁴. O niwelowaniu różnic między obiegami świadczy również obecność w *Biblii cygańskiej* „kabaretowej” *Plajty*, jedynego utworu tego rodzaju pośród wierszy okresu dojrzałego, ale za to wykorzystującego poetykę tekstu estradowego z niespotykaną do tej pory bezpośredniością. Ten opublikowany w 1932 roku „wiersz satyryczny” jest swego rodzaju pomostem między wczesną poezją liryczną Tuwima, ukształtowaną pod silnym wpływem twórczości estradowej, a *Balem w Operze*, w którym poetyka kabaretowa, wykorzystywana bezpośrednio i wręcz demonstracyjnie, pełni znacznie bardziej złożone funkcje. Niewątpliwie *Bal* organicznie wyrasta z satyry i kabaretu, ale jako tekst programowo łączący elementy różnych poetyk bynajmniej nie inicjuje procesu ich interferencji. Jest raczej jego konsekwencją – artystycznie najdoskonalszym i pojemnym semantycznie utworem z pogranicza obiegów. Z takiej perspektywy zarówno decyzja Tuwima o zamieszczeniu w zbiorze *Piórkim i piórem* kilku wierszy z tomów poetyckich, jak i włączenie *Balu* do cyklu *Z wierszy ocalałych w Nowym wyborze wierszy*, wydają się znamienne. Można je zinterpretować jako wyraz

¹² A. Węgrzyniakowa, *Julian Tuwim. „Z wierszy o państwie”*, w: *Literatura i historia. Interpretacje*, pod red. T. Bujnickiego i I. Opackiego, Warszawa – Kraków – Katowice 1982, s. 42.

¹³ M. Głowiński, dz. cyt., s. 156.

¹⁴ Zob. A. Węgrzyniakowa, *Satyra polityczna Tuwima*, w: *Studia skamandryckie i inne*, pod red. I. Opackiego i T. Stepnia, Katowice 1985, s. 23 i nn.

świadomości artystycznej poety, który naruszając płynne w jego przekonaniu granice między obiegami, wykorzystywał fakt istnienia tego rodzaju podziału i zdawał sobie sprawę z tego, że odbiór tekstu jest przez ten fakt uwarunkowany. W przypadku *Balu*, który zaistniał jako utwór satyryczny, gest autora, sugerujący, że poemat jest dla niego tekstem ważnym, a więc, jak się można domyślać, niepozabawionym głębszego znaczenia, był szczególnie istotny. Zwłaszcza, że w *Piórkiem i piórem* ukazała się wersja bez cytatów z *Objawienia*, które siłą kontekstu podnosiły rangę utworu i były wyraźną wskazówką dla odbiorcy, do jakiej roli aspiruje autor tego niekonwencjonalnego jak na prozektwo tekstu. Sporo czasu musiało jednak minąć, nim interpretatorzy poematu podjęli ten trop.

*

Największym wyzwaniem, przed którym stają interpretatorzy *Balu w Operze*, jest dostrzeżenie mechanizmów spójnościowych w tekście, który je celowo ukrywa. Godna podziwu pomysłowość w tropieniu zasady integrującej niejednorodną całość niekiedy mówi więcej o czytelniku Tuwima niż o jego utworze. Tak jest w przypadku interpretacji Stanisława Barańczaka, niezwykle emocjonalnej, świadczącej o bardzo osobistym stosunku do poematu, a przez to jednostronnej i niesprawiedliwej¹⁵. Formuła „zemsty na słowie” jest interpretacyjnym nadużyciem. Jej autor w sposób nieuprawniony podnosi do rangi głównego „gestu semantycznego” *Balu* podstawową (jak twierdzi) zasadę traktowania języka w poemacie, scharakteryzowaną jako „fizyczna tortura słowa, jego gwałcenie, miażdżenie i kaleczenie”¹⁶. O ile metafory „gwałtu na słowie” można uznać za pomysłową i w jakiejś mierze trafną w odniesieniu do niektórych operacji językowych, o tyle w sensie nadanym jej przez Barańczaka jest ona nie do przyjęcia, ponieważ prowadzi do rażących uproszczeń:

Poeta karze język nie za jego własne winy. Zemsta na słowie jest egzekucją *in effigie*: język zostaje ukarany za zbrodnie rzeczywistości. A skoro tak, to musimy przyjąć, że Tuwim całkowicie i bez zastrzeżeń utożsamia język z rzeczywistością; słowo nie jest dlań nawet wierną reprezentacją rzeczy – jest rzeczą samą.

Ten znak równości nakreślony pomiędzy Słowem i Rzeczą nie jest, rzecz jasna, niczym nowym w Tuwimowskiej lirycznej filozofii języka (której tylko z pozoru sprzeniewierają się rzadkie objawy zwątpienia, dochodzące do głosu na przykład w znanym *Sitowiu*). *Bal w Operze* jest jedynie najbardziej błyskotliwym i w stężonej dawce zaaplikowanym przykładem koncepcji lingwistycznej, jaka leżała u podstaw poezji Tuwima od samych jej początków¹⁷.

Autor *Zemsty na słowie* patrzy na *Bal* przez pryzmat koncepcji słowa-rzeczy, abstrahując od faktu, że utwór ten organicznie wyrasta z doświadczeń Tuwima-satyryka i twórcy tekstów kabaretowych. Polifoniczny tekst z pogranicza liryki, satyry i kabaretu uznaje za najpełniejszą realizację koncepcji mieszczącej się w ramach lirycznej – jak to sam określa – filozofii języka. Zdaniem Barańczaka – „*Bal w Operze* opiera się na tej samej [...], tyle że odbitej w postaci negatywu” zasadzie, która determinuje charakter liryki Tuwima. Dlatego celem poematu jest według niego „unicestwienie” rzeczywistości, postrzegane jako przeciwstawna do „stwarzania” konsekwencja „ma-

¹⁵ S. Barańczak, dz. cyt.

¹⁶ Tamże, s. 39.

¹⁷ Tamże, s. 42. Z tezą Barańczaka o zabójstwie języka polemizuje A. Węgrzyniakowa (zob. *Dialektyka organizacji językowej tekstu w poezji Tuwima*, s. 177).

gicznego» rozumienia związku pomiędzy językiem a rzeczywistością¹⁸. Stąd już niedaleko do oskarżenia o uproszczenia i naiwność. Barańczaka niepokoi „fakt, że możliwe jest połączenie w jednym utworze najwyższego wlotu werbalnej magii ze skrajnie uproszczoną i naiwną wizją świata”, chociaż to on, a nie Tuwim, jest tym, który upraszcza. Najpierw umieszcza *Bal* w kontekście lirycznej koncepcji słowa, po czym redukuje go do satyry na sanację:

Tuwim nie potrafił nigdy w swojej poezji dotknąć rzeczywistości, żeby się tak wyrazić, gołą dłoń, nie obleczoną w magiczną rękawiczkę onomatopei czy rytmu; od tej niemożności krok już był tylko do uwierzenia, że również poza poezją rzeczywistość jest taka jak jej język, że zatem konkretna rzeczywistość kraju w roku 1936 to nic więcej ponad „IDEOLO”, nic więcej ponad garść obmierzłych, pompacyjnych sloganów obozu Sanacji. *Bal*, szczyt możliwości poetyckich Tuwima, był zarazem krokiem w przepaść uproszczeń i emocjonalnych uprzedzeń, zasmucającego zaślepienia tak w politycznych miłościach, jak nienawiściach, którego świadectwem są zwłaszcza listy poety. Przekląć i unicestwić we wspaiałym wybuchu lirycznym jeden bal – po to, aby w dziesięć lat później ocknąć się na drugim balu, na owym „balu UB”, na którym widzi postarzałego Tuwima Miłosz w *Traktacie poetyckim*...

Barańczak wybiera te fragmenty życiorysu Tuwima i te elementy jego poetyki, które dobrze pasują do powziętej z góry tezy. To, co w porządku wywodu pojawia się na końcu jako rzekomy wniosek, w istocie jest założeniem. Wprawdzie autor *Zemsty na słowie* za bardziej przejmującą od „historii narastającej naiwności politycznej poety” uważa historię „jego poetyckiego zmierzchu”, którego początkiem miał być właśnie *Bal w Operze*, trudno oprzeć się wrażeniu, że to ta pierwsza historia w sposób znaczący wpłynęła na odbiór poematu, stając się przyczyną rozmaitych przeinaczeń. Świadomie czy też nie, Barańczak nie chce widzieć w Tuwimie prekursora „szkoły lingwistycznej”. Paradoksalnie jednak rzekomy brak właściwej dla poetów-lingwistów nieufności w stosunku do języka ilustruje przykładem, który w jaskrawy sposób przeczy dowodzonej tezie. Nazywa *Bal* „wspaiałym wybuchem lirycznym”, pomijając milczeniem konstrukcję podmiotu wypowiedzi. Językowy kształt utworu widzi jedynie w perspektywie systemu, absolutyzując semantyczną funkcję operacji na słowie. Patrzy na poemat jak na dzieło Tuwima-liryka, podczas gdy jest on również dziełem Tuwima-satyryka. Ta jednostronność spojrzenia prowadzi w końcu do sprzeczności. Odczytując w kontekście lirycznej koncepcji słowa-rzeczy tekst, który w jej ramach się nie mieści, Barańczak oskarża Tuwima o czyny niepopołnione, a przy tym słyca sens *Balu*.

Interpretacja Barańczaka, jak żadna inna, pobudza do polemiki, a to chyba dlatego, że jej autor stawia kropkę nad „i”. *Zemsta na słowie* jest kontrowersyjna, ponieważ grzeszy subiektywizmem. Czyniąc z metafory zasadniczy instrument opisu mechanizmów językowych tekstu i wykładnię jego sensu, Barańczak czyta *Bal* przede wszystkim jako poeta, a więc „na skróty” i przez pryzmat własnych, nie tylko poetyckich doświadczeń. Historycznoliteracki kontekst poematu interesuje go o tyle, o ile pasuje do osnutego wokół metafory wywodu. I właśnie to przemieszanie perspektyw, które siłą rzeczy prowadzi do uproszczeń czy wręcz zafałszowań, sprawia, że interpretacja ta jest nieobiektywna, a przez to nieprzekonująca. Nie można jej jednak odmówić sugestywności, która ten stroniczy tekst czyni bardzo inspirującym. Napisana

¹⁸ Tamże.

z werwą i emocjonalnym zaangażowaniem, a przy tym precyzyjnie skomponowana *Zemsta na słowie* świadczy wprawdzie dobitnie o tym, że *Bal w Operze* jest dla jej autora problematyczny przede wszystkim z prywatnego punktu widzenia¹⁹. Zarazem jednak pokazuje, że nie można „otworzyć” tego tekstu jednym kluczem, nie ryzykując tego, że się zostanie „włamywaczem”, który dokonał „gwałtu” na sensie utworu.

*

Pozorna niespójność *Balu w Operze* to efekt bardzo precyzyjnie wyreżyserowany. Można by ten niezwykle ekspresywny tekst określić mianem kontrolowanego wybuchu emocji, które zostały odpowiednio skanalizowane. Ich ekwiwalentem są nie tylko poszczególne, utrzymane w poetyce ekspresjonistycznej obrazy, ale też pełna kontrastów forma poematu. Najbardziej uderzającą cechą *Balu* jako tekstu jest wielokodowość. Składa się on z *Przedmowy* i 12 części, przy czym część ostatnia wraz z *Przedmową* są w całości zbudowane z cytatów z *Objawienia św. Jana*, tworzących ramę kompozycyjną dla pozostałych 11 fragmentów. Rama ta jest istotnym wyznacznikiem spójności tekstu nie tylko ze względu na swoją wyrazistość, ale przede wszystkim dlatego, że uzasadnia jego fragmentaryczną budowę i stylistyczną niejednorodność. Ta przewrotna z założenia wskazówka interpretacyjna, sugeruje, że *Bal* jest prorocstwem, a ściślej, że się w konwencję prorocstwa wpisuje, podpowiada więc, według jakich reguł został zbudowany. Odbiorca otrzymuje wyraźny sygnał, że czytany we właściwy sposób tekst jest sensowną całością, ponieważ w ramach konwencji prorocstwa niespójność, której źródłem są stylistyczne kontrasty oraz przemieszanie porządków czasowych i przestrzennych, staje się znacząca. Mając na uwadze złożoną strukturę *Balu*, jak i historię jego recepcji, trzeba przyznać, że tego rodzaju wskazówka, współcześnie być może zbędna, w momencie, gdy poemat powstał, była konieczna, ponieważ nazbyt wyraźnie ciążył on ku tekstom obiegu popularnego. Łatwiej bowiem dostrzec podobieństwa między *Balem* i utworami z *Jarmarku rymów*, niż tymi z tomików poetyckich.

Język satyry od początku przenikał do poezji Tuwima, ale ulegał tam znacznej modyfikacji. W postaci „czystej” pojawił się dopiero w *Plajcie* i *Wierszach o państwie*, przy czym w tym drugim utworze w wyraźnej ramie lirycznej. Uogólniając, można powiedzieć, że w tekstach obiegu wysokiego poeta wykorzystywał te elementy poetyki tekstu satyrycznego, które dynamizowały i obiektywizowały wypowiedź liryczną²⁰. Aplikował tylko zasady strukturalne, podporządkowując je dominancie lirycznej. Język utworów satyrycznych z tomików poetyckich był więc tylko echem języka satyry doraźnej. Chociaż ostry i dosadny, nie przekraczał pewnych granic. W *Balu* jest inaczej. Tutaj język satyry wykorzystany zostaje z całym dobrodziejstwem inwentarza. Tuwim sięga nie tylko po inwektywę i wulgaryzm, ale też po stylizację, parodię i kalambur, a więc te chwytły, które eksponują ludyczną funkcję tekstu. W związku z tym pewne fragmenty *Balu* przypominają strukturalnie utwory satyryczne z *Jarmarku rymów*, jednak poemat jako całość różni się od nich zasadniczo.

¹⁹ Z czym zresztą Barańczak się nie kryje. Demonstrując proces docierania do sensu *Balu*, zwraca uwagę na moment go inicjujący (choć mówi o nim dopiero w zakończeniu) – potrzebę zrozumienia swojego wewnętrznie sprzecznego stosunku do poematu, który zawsze czytał „z równie bezwzględny podziwem jak poczuciem obcości” (s. 43). Wskazuje też dzięki czemu rozwiązanie dylematu stało się możliwe.

²⁰ Tym celom służyły m.in. technika wylczenia i wprowadzanie „cudzego słowa”.

Mimo że do struktury *Balu* zostało wprowadzonych znacznie więcej elementów poetyki tekstu satyrycznego, granice satyry (w sensie gatunkowym) przekracza on w sposób bardziej zdecydowany niż niektóre wiersze z tomików poetyckich, a to dlatego, że groteska jako zasada twórcza jest tu wyraźną dominantą, to znaczy realizuje się na wszystkich płaszczyznach tekstu, a więc też na poziomie jego podmiotu. A właśnie konstrukcja podmiotu stanowi o różnicy między satyrą i groteską – rozumianymi jako utwór. Podczas gdy stosunek podmiotu satyrycznego do przedstawianej rzeczywistości ciąży ku jednoznaczności, analogiczna relacja w przypadku podmiotu groteskowego charakteryzuje się ambiwalencją²¹. Ponadto satyryczność jest sygnałem ukierunkowania tekstu na zewnątrz. Natomiast utwór groteskowy demonstracyjnie „zrywa”, a ściślej dąży do zerwania związku z rzeczywistością. Oczywiście jak każdy tekst mówi o niej, ale czyni to wyłącznie pośrednio, eksponując swoją literackość. I właśnie świat przedstawiony *Balu* cechuje konieczna dla ukształtowania się wizji groteskowej autonomiczność. Wprawdzie niektóre części poematu naznaczone są piętnem doraźnej aktualności, z perspektywy ponad pół wieku widać jednak, że jako całość ma on wymowę uniwersalną. Polityczna aktualność to szczególnie wyrazisty przypadek historyczności dzieła literackiego. Bezpośredni związek *Balu* z kontekstem historycznym, w pewnych fragmentach jawny wręcz demonstracyjnie, zostaje równie demonstracyjnie zaprzeczony.

Proces przerastania satyry w groteskę, czyli przejmowania przez tę ostatnią funkcji dominanty, w obrębie poszczególnych fragmentów *Balu* doskonale ilustruje jego część I. Wprowadza ona nie tylko w świat przedstawiony poematu, ale też w pewnym sensie zapoznaje z regułami, jakie tym światem rządzą. *Przedmowa* jest wskazówką, że wpisujący się w konwencję prorocstwa tekst wymaga wykładni symbolicznej. Następująca po niej część I zaskakuje tyleż stylistycznym niedopasowaniem do tej konwencji, co językową ekwilibrystyką, która momentami wydaje się celem samym w sobie. W części tej podporządkowana intencji satyrycznej, ale mieszcząca się w konwencji realistycznej narracja zostaje dwukrotnie przerwana wirtuozerskim popisem słownym. Za pierwszym razem przechodzi w absurdałne wyliczenie, pozorujące prezentację gości:

Zajeżdżają gronostaje,
I brajtszwance,
Barbarossy, Oxenstierny
I Braganze,
Zajeżdżają Buicki, Royce’y
I Hispany,
Wielkie wstęgi, śnieżne gorsy,
Szambelany,
I buldogi pełnomocne
I terriery
I burborny i szynszyle
I ordery
I sobole i grand-diuki
I goeringi,
Akselbanty i lampasy
I wikingi,

²¹ Por. L. Neuger, dz. cyt., s. 157.

Admirały, generały,
 Bojarowie,
 Bambirały, grubasowie,
 Am!
 Ba!
 Sado!
 Rowie!
 Raz!
 Dwa!
 Hurra, panowie!
 Hurra, panowie!
 Hurra, panowie!²²

Ahierarchiczna i agramatyczna „lista uczestników”, skonstruowana w oparciu o skojarzenia semantyczno-dźwiękowe, zakłóca porządek realistycznej narracji. Jako element charakterystyki świata przedstawionego w sposób szczególnie wyraźny podkreśla jego autonomiczność. Czytana dosłownie „lista uczestników” ewokuje groteskowy obraz, w którym zanimizowany i zreifikowany świat ludzki ulega karykaturalnej deformacji. Poza kontekstem fragment ten wydaje się czystą groteską, w jego ramach staje się nośnikiem intencji satyrycznej. Nie jest to jednak jego funkcja wyłączna, ani dominująca. Obiekt satyrycznego ataku daje się scharakteryzować bardzo ogólnie jako elita rządząca, natomiast służąca jego ośmieszeniu deformacja zasadza się tu przede wszystkim na zabawie słowem, co sprawia, że pierwszoplanową cechą tekstu staje się jego literackość. W efekcie groteska przejmuje funkcję dominanty. Jeszcze wyraźniej widać to w końcowym fragmencie I części, który jest na tyle niezależny od reszty tekstu, że mógłby stanowić samodzielną całość:

Ostro gra orkiestra-kiestra,
 Z czterech rogów, czterech estrad
 Pryska extra bluzgi grzmiące,
 Miedzią pluska i mosiądzem —
 I bac! W blask, w oklaski, brawo
 W drgawki metalową lawą
 I jazz w blask grzmiąc furioso
 — I nagle duszną tuberozą
 W krew, w nozdrza placadiutanta
 (Tempo: szampan, szatan, szantan)
 I już — wziąć, i już — udami
 I już — da mi! da mi! da mi!
 I chuć — wskok, i wzrok — kastetem
 I pod żyrandol piruetem —
 solo! solo! ma!pa! nie po...!
 buch magnezja foto ślepo
 uda uda da mi da mi
 gene orde dzwoni rami
 zęby śmiechem do maestra
 i gra orkiestra, gra orkiestra!...²³

²² Tekst *Balu* cytuję za: J. Tuwim, *Bal w Operze*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982.

²³ W udostępnianym przed wojną tekście poematu fragment ten był znacznie dłuższy. Tadeusz Januszewski w przywoływanym już *Posłowi* do pierwszego pełnego wydania *Balu* informuje, że przedwojenny

Podobnie jak w analizowanym poprzednio fragmencie, zabawa słowem determinuje tu charakter groteskowej deformacji, mechanizm konstrukcyjny obrazu jest jednak zupełnie inny. Groteskowość obrazu zjeżdżającej się na bal elity zasadza się na sprowadzeniu do absurdu formy prezentacji. Natomiast w końcowym fragmencie części pierwszej podstawą groteski jest swoisty hiperrealizm. Jedynym sposobem wierniej rekonstrukcji atmosfery balowego szaleństwa okazuje się deformacja, która sięga głęboko do wnętrza systemu językowego. Naruszane są nie tylko reguły składni (pełne zdania przechodzą w elipsy, a następnie w anakolut), integralności zostaje pozbawione również słowo. Te „brutalne” operacje na języku mają jednak wyraźnie ludyczny charakter. Zabawa słowem jest istotnym elementem wirtuozerskiego popisu, a zarazem swoistym „antidotum” na satyryczność.

Opisany powyżej mechanizm daje się zaobserwować także w innych częściach poematu, na przykład w części IV, zawierającej obraz „wielkiego żarcia”. Działanie tego mechanizmu uwidacznia się również na płaszczyźnie kompozycyjnej tekstu, złożonego ze stylistycznie, a więc i funkcjonalnie, niejednorodnych części. Na tym poziomie strukturalnym utworu groteska realizuje się poprzez hybrydyczną formę gatunkową, której określenie nie jest znów takie proste i wymaga od interpretatora i erudycji, i pewnej inwencji.

Michał Głowiński uznał poemat za „swego rodzaju fantastyczno-satyryczną balladę”²⁴. Jego zdaniem – balladowość pełni w *Balu* funkcję czynnika stylizacyjnego. Głowiński przyznaje, że z uwagi na złożoność struktury poematu sprowadzanie go „jako całości do formy balladowej byłoby, oczywiście, zupełnie nieumotywowane”²⁵, niemniej:

Wydaje się jednak, że balladowość tworzy swoiste ramy, obejmujące bezpośrednio wizję samego balu. Czynnikiem dominującym są same zdarzenia, poeta nie łączy ich w ciąg przyczynowo-skutkowy [...]. Narracja maksymalnie wszystko uniezwykła, [...] obraz, mogący podlegać ujęciu realistycznemu, modelowany jest jako przedstawienie jak najbardziej fantastyczne. Ujawnia się tu z dużo większą siłą to, co występowało we wcześniejszych utworach o charakterze balladowym: balladowość stanowi czynnik satyrycznej stylizacji, staje się więc współcześnie formą o określonej kierunkowości artystycznej, w *Balu w Operze* jest właściwie nośnikiem groteski, sposobem jej egzystencji.²⁶

Sytuując poemat Tuwima w kontekście ballady, Głowiński wskazuje na jego związki z tradycją romantyczną, które *notabene* widoczne są również w konstrukcji podmiotu jako proroka²⁷.

maszynopis poematu (jedyne znany tekst poematu o cechach rękopisu) „ujawnia [...] nieco odmienną redakcję utworu” niż tekst opublikowany w 1946 r. w „Szpilkach” (nr 30–34). „Zawiera bowiem, poza drobnymi rozbieżnościami i niedociągnięciami tekstu, które poeta usunął, nadając poematowi ostateczny szlif, dwie istotne różnice: nie posiada przedmowy z *Objawienia św. Jana*, ma natomiast dłuższą część pierwszą. Brak przedmowy, być może, wynika z niedbałego przepisania. Cytaty z *Objawienia* stanowią bowiem klamrę poematu i wydaje się, że funkcjonować mogą tylko łącznie, jako przedmowa i zakończenie. W każdym razie, do czasu uzyskania nowych dowodów, wstrzymałbym się z twierdzeniem, że w redakcji przedwojennej przedmowy nie było, więc dopisana została dopiero po wojnie. Natomiast część pierwsza dłuższa jest o trzy, potem usunięte fragmenty.

²⁴ M. Głowiński, *Wstęp do: J. Tuwim, Wiersze wybrane*, s. LVIII

²⁵ M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, s. 200.

²⁶ Tamże, s. 200–201.

²⁷ Na innym miejscu, omawiając m.in. wiersze *Mieszkańcy* i *Znów to szuranie...* Głowiński zauważa, że „konstrukcja bohatera romantycznego prowadziła do sięgnięcia po środki groteski” (tamże, s. 165).

Dla odmiany Adam Ważyk dostrzegł w strukturze *Balu* obecność zasad kompozycyjnych swoitych dla poezji z początku XX wieku. W przekonaniu Ważyka do takiej struktury: „Tuwim nigdy by nie doszedł, gdyby nie doświadczenia kubizmu i symultanizmu poetyckiego”²⁸. Co prawda autor *Kwestii gustu* uważa, że nakreślona w poemacie „wizja nie wszędzie jest groteskowa”, zarazem jednak stwierdza, iż:

poczucie niekoherencji i absurdalności przenika wszystko. Pod koniec, kiedy zestawiane fragmenty kurczą się i zmieniają się coraz częściej, to poczucie dochodzi do stanu apokaliptycznego. Widmowe, deformujące się absurdalnie słowo *ideolo* staje się wykładnikiem niekoherencji.²⁹

W sumie więc pośrednio Ważyk przyznaje, że *Bal* – zbudowany na zasadzie zestawienia różnorodnych elementów – wywołuje „poczucie niekoherencji”, co jest ewidentnym przejawem dominacji groteski na płaszczyźnie kompozycyjnej tekstu.

Z kolei Anna Węgrzyniakowa i Tomasz Stępień, godni podziwu eksploratorzy „wielokodowej tektoniki” poematu, wskazują na gatunkowe powinowactwa *Balu* w *Operze* z tekstami obiegu popularnego. Węgrzyniakowa dopatrzyła się w poemacie kompozycji rewiowej i elementów poetyki szopkowej:

Pokaźny procent tworzywa warstwy fabularnej stanowią realia popularnej rozrywki (wmontowana w program balu rewia). Rewiowej materii balowego świata odpowiada rewiowa kompozycja linearna poematu: w części III podeksycytowany tłum balowiczów („sześć tysięcy w jedno ciało”) w ę ż o w y m korowodem oplątuje gmach Opery, w części XI wpełza na salę „największa atrakcja” nocy – ociekające złotem, wspaniałe s m o c z y s k o z wyzywającą kobietą na grzbiecie. Tak właśnie mógłby się przedstawiać półfinał i finał (widowskiej, epatującej seksem i przepychem) rewii Własta.

Z kabaretową realizacją wątku apokaliptycznego (plan symboliczny wyrasta z hiperbolizacji obrazów realnych) idealnie współgra „małpi fatalizm” [...], głos prezentera-wodzireja i katastroficzna funkcjonalizacja potocznej formuły „diabli wezmą”.

Koncentrując się na tym planie świata przedstawionego, poza rewią dostrzeżemy elementy poetyki szopkowej.³⁰

Na uwagę zasługują zwłaszcza spostrzeżenia Węgrzyniakowej dotyczące konstrukcji podmiotu utworu. Stwierdza ona mianowicie, że „w pewnych partiach *Balu* narrator przyjmuje pozycję ironicznego prezentera-wodzireja [...]” (s. 177). W pozycji wyjściowej narrator (obserwator) usytuowany jest „w *quasi*-realnym czasie i przestrzeni”. Taka pozycja „eksponuje właściwe satyrze politycznej bezpośrednie odniesienie do aktualnej rzeczywistości”³¹. Jednak w miarę rozwoju poematu podmiot, który początkowo jest świadkiem zdarzeń realizującym strategię satyryka, zaczyna pełnić funkcję „stacji przekąźnikowej, odbierającej płynące z wielu różnych kierunków impulsy informacji [...]” (s. 178). W sumie:

Siła tego utworu zasadza się na stopniowym dozowaniu satyrycznych środków, sukcesywnym rozwoju tempa, kabaretowych kontrastach stylu, odpowiednim dozowaniu grozy, która hiperbolizuje ludyczną przestrzeń balowej sali, zmienia karnawałową imprezę rządową w wizję współczesnego Babilonu, hiperpotęgi zła (polityka, seks, pieniąż). Ta groteska apokaliptyczna organicznie wyrasta z satyry i kabaretu, można nawet określić *Bal* mianem anty-szopki czy anty-

²⁸ A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 182.

²⁹ Tamże.

³⁰ A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka organizacji językowej tekstu w poezji Tuwima*, s. 176 (podkreślenia autorki).

³¹ Tamże, s. 178.

rewii. Tuwim odwraca zasadę obowiązującą w szopce: tam ludyczne, rodzinne ucłowieczenie (oswojenie) polityki, tutaj brutalne odcłowieczenie, animalizacja, reifikacja (przerażenie). Z identyczną przewrotnością zostały użyte komponenty rewii (wokalny leitmotiv „ideolo” odsłania pragmatykę rozrywki, tancerka Satanela łączy sferę balu ze sferą kosmosu, finał „rewii” tożsamy jest z katastrofą – świat bawi się „hucznie, tłumnie, płciowo, krwawo” i po raz ostatni).³²

Tak więc w interpretacji Wegrzyniakowej w ramach poematu dokonuje się transformacja satyryka w proroka, który „jako prawdomówca powołuje się na autorytet Słowa Bożego” (s. 181). Zauważmy przy okazji, że w gruncie rzeczy rola proroka jest jednym z wariantów postawy satyryka³³. Każde proroctwo ma w sobie coś z satyry na cały świat, a więc satyry o charakterze uniwersalnym. W *Balu* można się nawet dopatrzeć satyry na wszechświat, bowiem krytykowane mechanizmy społeczne, którym w tle towarzyszy „W zodiakalnej karuzeli / apokaliptyczny zamęt”, ukazane zostały jako przejaw sił szatańskich. Jednak przerastanie poematu satyrycznego w apokaliptyczną groteskę nie zasadza się wyłącznie na poszerzeniu adresu satyry, ale – i to przede wszystkim – na takim ukształtowaniu podmiotu literackiego, w efekcie którego staje się on ambiwalentny. Jak trafnie zauważa Leonard Neuger, „punkt widzenia satyryka zmierza do ujednoznacznienia opisywanego świata [...], groteska powoduje rozmycie jednoznaczności, wielość punktów widzenia”³⁴. Proroctwa zazwyczaj dalekie są od jednoznaczności, a prorocy znajdują się w specyficznej sytuacji. W przeciwieństwie do satyryka, krytykującego pewien wycinek rzeczywistości, a więc zajmującego pozycję zewnętrzną w stosunku do negowanego obiektu, prorok jest wewnątrz krytykowanego świata, który z tej perspektywy przedstawia się jako chaos.

Tuwim, odwołując się do konwencji proroctwa, modyfikuje ją, by tak rzec, zgodnie z duchem czasu, sięgając po gatunek estradowy o strukturze analogicznej do proroctwa, a ponadto skutecznie niwelujący patos – po melodeklamację:

Kompozycja *Balu w Operze* wydaje się wyraźną aluzją do kabaretowych tekstów Tuwima – melodeklamacji. W *Balu* rola podmiotu-wykonawcy zostaje zrealizowana w e n e t r z n i e , integrując całość podmiot-recytator melodeklamacji zostaje wpisany w samą strukturę tekstu. Założona jest tu zarazem rola odbiorcy, dla którego doświadczeniem „bazowym” jest znajomość poetyki spektaklu kabaretowego i tekstów w nim wykonywanych. To swoisty, zakładany przez podmiot czynności twórczych, g e n o t y p , na podstawie którego budowane są f e n o t y p o w e wariacje i sublimacje.³⁵

Tekst aktualizuje więc równocześnie dwie sytuacje komunikacyjne: ludyczną (kabaretową) i serio (proroctwa). Cytaty z *Objawienia* eksponują tę drugą, ale i bez nich jest ona wystarczająco czytelna. Rola proroka, podobnie jak rola podmiotu-wykonawcy melodeklamacji, zostaje wpisana w strukturę tekstu. Obie role, będące w istocie skrajnymi wariantami tej samej postawy podmiotu wobec rzeczywistości – postawy satyryka, nakładają się na siebie, co prowadzi do ich utożsamienia. W efekcie podmiot satyryczny zatracza wyrazisty profil. Jest prorokiem, ale nie jest nim do końca serio. Mówi jak kabareciarz, ale nie tylko po to, by zabawić odbiorcę. Ta niejednoznaczność intencji wiąże się ściśle z dominacją groteski jako zasady konstruk-

³² Tamże, s. 180–181.

³³ Zob. T. Stępień, *O satyrze*, s. 69–70.

³⁴ L. Neuger, dz. cyt., s. 157.

³⁵ T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, s. 206 (podkreślenie autora).

cyjnej, która, realizując się na płaszczyźnie konstrukcji podmiotu, jest w *Balu* nośnikiem światopoglądu katastroficznego.

*

Można przypuszczać, że gdyby *Bal w Operze* zaistniał oficjalnie w dwudziestoleciu międzywojennym, znacznie wcześniej zwrócono by uwagę na jego uniwersalną wymowę. Wątpliwe wydaje się natomiast to, że byłby wówczas utworem mniej kontrowersyjnym, nie tylko z uwagi na swoją aktualność polityczną. Ze współczesnej perspektywy widać wyraźnie, co „nobilitowało” poemat w oczach odbiorców i zdecydowało o przyznaniu mu wysokiej rangi w dorobku Tuwima. Były to te jego waltory, które pozwalały czytać *Bal* jako tekst obiegu wysokiego – niezwykła językowa wirtuozeria i semantyka, oparta na pośrednim, a nie jak w satyrze bezpośrednim, stosunku do rzeczywistości. Słowem ranga poematu wzrosła, gdy dostrzeżono, że jest on czymś więcej niż satyrą na polską rzeczywistość lat trzydziestych³⁶.

Nie zmienia to jednak faktu, że *Bal* nie tylko wyrastał z satyry politycznej Tuwima, ale też nią był. Bez kontekstu satyrycznej i kabaretowej twórczości Tuwima poemat nie może być w pełni zrozumiany, nie tylko dlatego, że satyra i kabaret są jego tworzywem. Artystyczna wartość *Balu* tkwi w mistrzowskim pogodzeniu poetyki i funkcji właściwych różnym obiegom literackim. Tekst aktualizuje kabaretową sytuację komunikacyjną, a jednocześnie na tyle ją przekształca, że ludyczność nie staje się jego funkcją dominującą. Niemniej element ludyczny w sposób znaczący wpływa na semantykę poematu. Jest znakiem dystansu podmiotu do świata przedstawionego, ale też – co wydaje się szczególnie ważne – sygnalizuje dystans autora do tekstu.

Bal jest utworem, którego nie można traktować zbyt poważnie, nie ryzykując przy tym, że się go przeinterpretuje. Nie da się jednoznacznie stwierdzić, czy Tuwim prowadzi w *Balu* świadomą grę z odbiorcą. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że tekst na swój sposób „drwi” z wysiłków interpretacyjnych. Swoistość poematu zasadza się bowiem na ewokowanej przez jego formę niejednoznaczności. Nie tylko dlatego, że mechanizmy spójnościowe tekstu są głęboko ukryte. Niejednoznaczność jest również konsekwencją specyficznego statusu *Balu* jako utworu „z pogranicza” obiegów literackich. Przy czym ten jego „pograniczny” status nie daje się scharakteryzować przy pomocy prostego przeciwstawienia: poetyka obiegu trywialnego – funkcje

³⁶ Jak zauważa Ryszard Matuszewski, „[...] pierwszymi, którzy podkreślili niezwykłą rolę *Balu w Operze* w dorobku Tuwima, byli na początku lat sześćdziesiątych poeci i krytycy związani z tradycjami awangardy i krystalizowaniem się poezji lingwistycznej”. Ich zainteresowanie poematem miało, jak to określa Matuszewski, „charakter przewrotnej reinterpretacji”. Wyniesiony ponad inne dzieła *Bal* uznany został za najbardziej wartościowe i trwałe osiągnięcie poety. Trudno oczywiście zgodzić się z tak jednostronnym sądem o twórczości Tuwima, warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że opinie te są refleksem nowych tendencji w poezji, w pewnej mierze przez *Bal* zapowiadanych. W ich kontekście łatwiej zauważalne stały się właściwości tekstu, dzięki którym m.in. przekraczał on ramy satyry. Bardziej istotne okazało się osadzenie poematu w języku niż w rzeczywistości. Kolejnym aktem „nobilizacji” poematu była interpretacja Jadwigi Sawickiej. Wskazuje na to wyraźnie kontekst, w jakim Sawicka umieszcza *Bal*. Punktem odniesienia jest dla niej przede wszystkim twórczość liryczna poety, natomiast satyra i kabaret zostają sprowadzone do roli „dostawcy” wypracowanych na tym polu technik wyrazu. Pomniejszanie przez Sawicką wagi twórczości satyrycznej i kabaretowej jako kontekstu interpretacyjnego *Balu* tłumaczy fakt, że w jej przekonaniu w świadomości Tuwima „liryka i satyra były rozgraniczone” (J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, s. 112).

zarezerwowane dla obiegu wysokoartystycznego. *Bal* sytuuje się na pograniczu obiegów zarówno ze względu na poetykę, jak i realizowane poprzez nią funkcje – jako wizja katastroficzna, ale kabaretowa, nie przestaje być satyrą na sanację, choć nie jest nią wyłącznie. Nie można go mierzyć jedną miarą, czytać w kontekście liryki, upodrzędniając rolę satyry i kabaretu, i odwrotnie redukować do utworu satyrycznego, abstrahując od faktu, że poemat był ukoronowaniem procesu ewolucyjnych przemian, jakim ulegała cała twórczość Tuwima.

Bal w Operze jest bowiem w pewnym sensie *pars pro toto* tej twórczości, która w „optyce socjolingwistycznej jawi się jako swoisty fenomen pogranicza i jako takie zjawisko ma wartość soczewki skupiającej istotne w dwudziestoleciu tendencje homogenizacyjne”³⁷. Jest też *Bal* kwintesencją Tuwimowskiej groteski, która ze szczególną wyrazistością tendencje te odzwierciedla. Synekdochiczność poematu w stosunku do całej twórczości jego autora wynika również z faktu, że groteska służy w nim tyleż satyrze, co metafizyce, w której to funkcji pojawia w poezji Tuwima zarówno przed, jak i po *Balu*.

³⁷ A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka organizacji językowej tekstu w poezji Tuwima*, s. 189.