

julian tuwim

INSTYTUT
FILOLOGII
POLSKIEJ

WARSZAWSKI UNIWERSYTET WARSZAWSKI

białostocka
kolekcja
filologiczna | studia

Julian Tuwim

tradycja, recepcja
perspektywy badawcze

pod redakcją naukową

Ewy Gorlewskiej,
Moniki Jurkowskiej,
Krzysztofa Korotkicha

Białystok 2017

Instytut Filologii Polskiej
Wydział Filologiczny Uniwersytet w Białymstoku

RECENZENCI

Prof. **Anna LEGEŻYŃSKA** (Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań)

Prof. **Krystyna JAKOWSKA** (Uniwersytet w Białymstoku)

redaktorzy tomu

Ewa Gorlewska, Monika Jurkowska, Krzysztof Korotkich

korekta Zespół

streszczenia w języku obcym Agata Dembińska

redakcja techniczna i skład Ewa Gorlewska

opracowanie graficzne Zespół

autorzy zdjęć Krzysztof Korotkich, Tomasz Modelski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku
wydanie I, **Białystok 2017**

ISSN 2450-1913

ISBN 978-83-86064-47-02

Publikacja sfinansowana ze środków Wydziału Filologicznego UwB

Instytut Filologii Polskiej UwB
Plac NZS 1 | 15-420 Białystok
www.ifp.uwb.edu.pl

Spis treści

Od Redakcji	9
-------------------	---

część pierwsza

Włodzimierz Szturc

„Bez stóp – ani rusz!”. Wersologika Juliana Tuwima.....	15
---	----

Elżbieta Wesołowska

Tuwim – poeta kultury.....	35
----------------------------	----

Aleksander Nawarecki

<i>Requiem</i> na lepie. O <i>Muszę</i> Juliana Tuwima.....	47
---	----

Milena Osiurak

Muzyczność poezji Juliana Tuwima	63
--	----

Ewa Nawrocka

Poeta w kawiarni	77
------------------------	----

Krystyna Ratajska

Wokół jednej fotografii.....	93
------------------------------	----

część druga

Wanda Supa

Za co kochają Tuwima Rosjanie?	107
--------------------------------------	-----

Anna Kiezuń

Ludwik Fryde wobec Tuwima.....	121
--------------------------------	-----

Anna Sobieska

„Moje życie miało imię dziewczęce...”

– *Siądźna jesień* Juliana Tuwima jako zminiaturyzowana

biografia Aleksandra Błoka.....	133
---------------------------------	-----

Anna Szóstak

„Przyniosło mnie tutaj z nieskończoności”. Metafizyka istnienia:

mityczny światopogląd poetycki Juliana Tuwima	151
---	-----

część trzecia

Maria Jolanta Olszewska

- Powroty do dzieciństwa, czyli o nostalgicznej podróży w czasie
w poezji Juliana Tuwima (na wybranych przykładach)..... 173

Krzysztof Puławski

- Pegaz dęba, pegaz zdębiał czy pegaz na dębie?..... 205

Maciej Tramer

- Bambo* zrobił swoje 219

Paweł Kuciński

- Praktyki dyskursu antysemickiego a słowo Juliana Tuwima..... 235

Monika Jurkowska

- Motywy apokaliptyczne w poezji Juliana Tuwima..... 263

Włodzimierz Próchnicki

- Tuwim i śmierć..... 285

część czwarta

Jolanta Dosztek

- Czy trudno jest tłumaczyć teksty Tuwima?..... 315

Joanna Pietrzak-Thébault

- O prostych przyczynach i dalekosiężnych konsekwencjach
nierozumienia poezji. Uwagi na marginesie wiersza *Nad Cezarem* 325

Jadwiga Grudzień

- Prozaiczny ironista, ironiczny prozaik?
O ironii w przedwojennych polemikach Juliana Tuwima 337

Anna Nosek

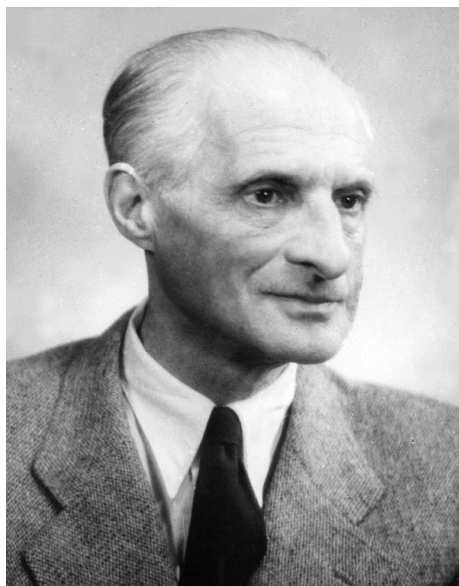
- Pan Maluszkiewicz i wieloryb* Juliana Tuwima jako utwór paidialny..... 351

- Noty o autorach..... 365

- Summary..... 371

- Indeks nazwisk..... 373

*Pamięci
Profesora Janusza Stradeckiego*



źródło: www.polona.pl

Od Redakcji

Ogólnopolskie obchody Roku Juliana Tuwima stały się powodem rozpoczęcia prac nad przygotowaniem książki, która byłaby kontynuacją trwającego od lat naukowego dyskursu o fenomenie jednego z największych polskich poetów. Z inicjatywy studentów Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, skupionych w Studenckim Kole Naukowym „Klub Humanistów”, zorganizowana została Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Julian Tuwim. Tradycja – recepcja – perspektywy badawcze*. **Honorowym patronatem** konferencję zechciała objąć Pani **Ewa Tuwim-Woźniak**, córka Poety. Współorganizatorami Konferencji byli: Fundacja im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego oraz Białostocki Teatr Lalek.

Wartość naukowego przedsięwzięcia była tym większa, że zrodziło się ono z potrzeby grupy zdolnych studentów, szukających w twórczości Juliana Tuwima odpowiedzi na wciąż aktualne pytania o rolę i moc poezji, a także nieprzemijającego piękna i mądrości – wpisanych w bogatą spuściznę autora *Kwiatów polskich*. Młodzi badacze literatury zdecydowali się rozpocząć swoją pracę od zbudowania fundamentów, dlatego odwołali się do autorytetu wybitnych badaczy literatury, którzy zgodzili się włączyć do grona **Komitetu Honorowego** Konferencji. Byli to Profesorowie: Grażyna Borkowska (IBL), Aleksander Fiut (UJ), Michał Głowiński (IBL), Anna Kiezuń (UwB), Alina Kowalczykowa (IBL), Halina Krukowska (UwB), Dariusz Kulesza (UwB), Ewa Nawrocka (UG) oraz dyrektor Książnicy Podlaskiej Jan Leończuk.

Komitet Organizacyjny utworzyli studenci, doktoranci i absolwenci Wydziału Filologicznego oraz reprezentanci instytucji partnerskich: mgr Magdalena Bajko (UwB), mgr Marcin Bajko (UwB), Ewa Gorlewska (UwB) – sekretarz Konferencji, Monika Janiszta (UwB) – przewodnicząca, Monika Jurkowska (UwB) – przewodnicząca, dr Krzysztof Korotkich (UwB) – opiekun naukowy, dyr Jacek Malinowski (BTL), Izabela Markowska (UwB), mgr Ewa Plotko (UwB), mgr Bożena Poniatowicz (UwB), Małgorzata Wojtowicz (UwB) – sekretarz Konferencji, mgr Daniel Znamierowski (Książnica Podlaska). **Współorganizatorami** reprezentującymi Klub Humanistów byli: Piotr Białomyzy, Anna Bajguz, Adriana Dziegielewska, Paulina Dzitkowska, Natalia Filinowicz, Agnieszka Kochańska, Anna Kropiewnicka, Anna Kulikowska, Patrycja Szczepańska, Katarzyna Wojno. Koło Nauk Humanistycznych z Politechniki Białostockiej, aktywnie współpracujące przy organizacji Konferencji, reprezentowali: Elwira Alkovic, Łukasz Zaremba, Kamil Zalewski, Mateusz Adaszczyk, Klaudia

Dereszkiewicz, dr Andrzej Smolarczyk – opiekun Koła. **Patronat medialny** nad Konferencją pełnili: Polskie Radio Białystok, „Gazeta Wyborcza” w Białymstoku oraz Telewizja Polska SA – Oddział w Białymstoku.

Trzydniowe obchody Roku Juliana Tuwima w Białymstoku (17–19 czerwca 2013) miały charakter naukowo-kulturalny, poza sesją naukową przygotowano cykl imprez mających na celu upowszechnienie twórczości Poety oraz budowanie żywej pamięci o Tuwimie jako źródle inspiracji także dla innych artystów. Pierwszego dnia obchodów jubileuszu odbył się **Konkurs Recytatorski im. Poetów Polskich**, poświęcony oczywiście Tuwimowi. W konkursie udział wzięło 22 uczniów szkół średnich z Podlasia oraz 5 studentów z uczelni białostockich. Jury w składzie: prof. Ewa Nawrocka (UG) – przewodnicząca, dr Wiesław Stec (IFP UwB), Ryszard Doliński (aktor BTL), Anna Kropiewnicka (studentka IFP UwB, Klub Humanistów), Małgorzata Wojtowicz (studentka IFP UwB, Klub Humanistów) postanowiło przyznać następujące nagrody i wyróżnienia; w kategorii studenci: 1. miejsce zajęła Paulina Przastek (UwB, Wydział Pedagogiki i Psychologii) za wiersz *Archanioł*, 2. miejsce zajęła Ivona Ročńska (UwB, Kulturoznawstwo) za wiersz *Fryzjerzy*, 3. miejsce zajęła Paulina J. Ćwiek (UwB, Edukacja dla Bezpieczeństwa) za wiersz *Żydzi*; w kategorii uczniowie szkół średnich: 1. miejsce zajęła Kinga Lewandowska (X LO) za wiersz *Krzyk*, 2. miejsce zajął Wojciech Krygier (I LO) za wiersz *Rozważania w cukierence*, 3. miejsce przypadło Katarzynie Puziuk (I LO) za wiersz *Spóźniony słownik*. Konkurs znalazł wielkie uznanie wśród uczniów i nauczycieli szkół średnich i jest organizowany co roku przez IFP i Klub Humanistów.

Wśród najmłodszych czytelników twórczości Tuwima ogłoszony został konkurs plastyczny „Kolory Tuwima”, który zaskoczył organizatorów odzewem: nadesłano 219 prac z 21 szkół z Podlasia. Postanowiono nagrodzić wielu uczestników, a wśród nich pierwsze miejsca w zależności od kategorii wiekowej zajęli: Łukasz Wiśniewski (6 lat) ze Szkoły Podstawowej nr 5 w Białymstoku, Weronika Katarzyna Czerniawska (12 lat) ze Szkoły Podstawowej nr 25 w Białymstoku oraz Robert Jankowski (14 lat) z Zespołu Szkół w Milejczycach. Z nadesłanych prac przygotowano wielką wystawę w hallu Wydziału Filologicznego oraz na balkonie, którą uroczystie otworzyła Ewa Tuwim-Woźniak. Laureaci konkursu otrzymali nie tylko nagrody i wyróżnienia, ale wzięli także udział w warsztatach teatralnych Mariusza Orzelka „Teatr Lalek”.

Konferencję naukową zakończyła uroczysta inauguracja „Galerii na schodach” Wydziału Filologicznego, w której wystawiono cykl fotografii Tomasza Modelskiego *Kwiaty polskie*.

Ostatni dzień uroczystych obchodów Roku Juliana Tuwima w Białymstoku to dwa ważne dla studentów i mieszkańców miasta spotkania. Przed południem odbyło się spotkanie z Profesorem **Aleksandrem Nawareckim** (US), który wygłosił prelekcję *Los filologa – bawić się i odkrywać*. Po południu 19 czerwca wszyscy wielbiciele twórczości Tuwima mieli okazję spotkać się z córką Poety, **Ewą Tuwim-Woźniak**, która była gościem *Srody literackiej* w Książnicy Podlaskiej. Pani Ewa Tuwim opowiadała o dzieciństwie spędzonym u boku wielkiego Poety oraz o pracy w fundacji, którą założyła, budując pamięć wielkiego ojca oraz mając na celu dobro chorych, potrzebujących dzieci. Stara siedziba Książnicy przy ul. Kilińskiego 1 nie pamiętała chyba takich tłumów.

O Skamandrytach oraz o twórczości Tuwima wiedział chyba wszystko Profesor **Janusz Stradecki** z IBL PAN (1920–1988); zajął się on jako pierwszy po śmierci Poety porządkowaniem i dokumentowaniem Jego rękopisów oraz przepastnej biblioteki. Książka ta jest poświęcona pamięci Prof. Janusza Stradeckiego, uczonego, dokumentalisty, edytora i bibliografa, który z zapalem budował pamięć o jednym z największych polskich poetów.

Książka, którą Czytelnik otrzymuje, jest wynikiem badań uczonych z wielu ośrodków akademickich w kraju: z Krakowa, Warszawy, Poznania, Katowic, Gdańska, Warszawy, Zielonej Góry, Łodzi, Wiednia i oczywiście Białegostoku. Uczestnicy Konferencji mieli okazję wysłuchać wspaniałych wystąpień Prof. Bogdana Burdzieja, Prof. Urszuli Sokólskiej, Prof. Haliny Krukowskiej oraz Prof. Antoniego Czyży, które, niestety, nie zostały utrwalone drukiem i nie ubogaciły tej publikacji. Problematyka zebranych prac jest szeroka i dotyczy zarówno zagadnień językowych, historycznych, poetyckich, jak i translatorskich czy nawet politycznych. Julian Tuwim był pisarzem wrażliwym na wszystko, co mogło być powodem zachwytu, ale też bólu człowieka. Był świadkiem wiary i zwątpienia, potrafił opowiadać o zakamarkach duszy ludzkiej, nie gubiąc przy tym swojej subtelności i nie przekraczając granic wyznaczonych przez „dobry smak”. W niniejszej książce znalazły się prace badaczy, które są recepcją twórczości Tuwima, pozwalają ją jeszcze lepiej rozpoznać, zgłębić i sprawić, by była stale obecna. Są też prace, które wskazują na Tuwima jako autora przekraczającego granice swoich czasów, umieszczają go w panteonie wieszczów, co jest wyzwaniem i zobowiązaniem dla kolejnych pokoleń czytelników szukających w literaturze tego, co naprawdę piękne, dobre i prawdziwe.

Ewa Gorlewska, Monika Jurkowska, Krzysztof Korotkiś

część pierwsza

Włodzimierz Szturc
Uniwersytet Jagielloński

„Bez stóp – ani rusz!” Wersologika Juliana Tuwima¹

Pamięci Profesora Henryka Markiewicza

Fryzjer tańczący

Ktokolwiek pamięta jeszcze wizyty w dawnych zakładach usług fryzjerstwa męskiego, ten przyzna, że podstawową czynnością zatrudnionego tam fachowca, zazwyczaj traktującego swój zawód jako artystyczny, nie jest strzyżenie, golenie i ondulacja, lecz taniec. Nieco pochylony, ubrany w biały fartuch, zazwyczaj chudy i suchy mężczyzna, którego punktem wsparcia jest ledwo co dotykana głowa klienta, wykonuje szczególnie dobrane figury pantomimy fryzjerskiej to przybliżając się, to oddalając od upiększanej fryzury (lub pielęgnowanej łysiny), skręcając ciało to w prawo, to w lewo, podchodząc w półobrotach i cofając się jak rzeźbiarz oglądający swe dzieło z różnych perspektyw. Sposób trzymania grzebienia, nożyczek, golarki lub – co najważniejsze i sakralne nieomal – brzytwy, jest z przywołaną wyżej konfiguracją w ruchu nierozzerwalnie związany. Instrumenty fryzjerskie trzymane są w sposób odpowiedni, niczym ołówek w ręku rysownika – delikatnie, z mocnym wysklepieniem środkowej części dłoni i wzniesionym ku górze piątym palcem prawej ręki. Jakby brzytwa była bezcenną rokokową filiżanką z fikuśnym uszkiem. Jakby fryzjerstwo było udziałem salonowej konwersacji wykwintnej niewiasty.

Taniec fryzjera ma swój rytm celowy, to znaczy, że należy do wzorca układów powtarzalnych o charakterze rytualnym. Odbywa się zwykle za plecami klienta, z tyłu głowy, rzadziej z boku, lewego i prawe-

¹ Niniejszy artykuł jest włączony do książki *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmieci*, Kraków 2015.

go, prawie nigdy *en face*. Skupienie utrwalone w rytmie ruchu nóg i ciała w pewnych dramatycznych momentach umiejscawia się w mistrzowsko skoncentrowanej dłoni trzymającej brzytwę. Narzędzie wydobywające gładkość skóry i nadające estetyczny walor efektowi pracy może być jednak zarazem narzędziem niespodziewanej śmierci. Może ją zapowiadać albo nią grozić, albo wręcz – sprowadzać. Kiedy w początkowych scenach dramatu Georga Büchnera *Woyzeck* tytułowy bohater, golibroda i fryzjer, goli policzki i podbródek Kapitana – zagrożenie jest tym większe, że trzęsący się epileptycznie, znerwicowany i jękający się Woyzeck w krótkiej chwili może stać się zabójcą swego pana i pracodawcy, a przecież w tej właśnie chwili – klienta.

Heroizm postawy fryzjera i Kapitana, władcy i podwładnego, jest sprzężeniem godnym epiki lub podniosłej tragedii. Być wówczas panem losu, krótkotrwałym zarządcą życia klienta w sytuacji wyrafinowanego zagrożenia ostrym instrumentem – oto prawdziwy temat heksametru, owej skończonej formy wierszowej uchylanej jednak ku niepewnej harmonii tonu przez zmienność „wewnątrzrytmowej” konstrukcji wersu i jego układu metrycznego. Sztuka fryzjerstwa – jak heksametr – jest dążeniem do określonego i jasno założonego celu przez wiele stopni rytmicznej niepewności. Stopnie te są silniejsze i słabsze, podobnie jak wyrazistsze i bardziej unізone bywają ugięcia nóg i ramion fryzjera, jak głębsze i płytsze są jego skłony i powroty do postawy wyprostowanej, jak bardzo gwałtowny lub całkowicie delikatny jest nacisk na trzon lub obsadkę brzytwy. Napór i wycofanie, nacisk i odstąpienie od niego – oto zasada metrum jambicznego, używanego zwykle dla wyrażenia niebezpiecznego, lecz uporczywego balansowania na ostrzu przeciwstawnych dążeń i pragnień.

Praca fryzjera i golibrody musi być czasowo określona, to znaczy: składa się z określonych koniecznych faz, miarowo nakładających się na siebie, faz tonicznych, przechodzących w finalne dzieło ukończonej pracy w formie kunsztownie domkniętego heksametru. Można rzec, że taniec fryzjera to zespół koniecznych jambów konstruujących heksametr.

Kiedy czytamy wiersze Tuwima o fryzjerach – z jednego okresu twórczości Tuwima, z jednego nawet zbioru (*Rzecz Czarnoleska*, 1929) pochodzą aż trzy najważniejsze teksty tego tematycznego *impromptu* – zauważymy, że poeta posługuje się w nich zestrojami tonizmu skupie-

niowego² o wyraźnym, następującym po sobie układzie jambów ułożonych ze względu na liczbę sylab i zestrojów właściwych budowie heksametru.

Tak jest w wierszu *Fryzjerzy* dedykowanym Chaplinowi. Zastosowanie wyżej przywołanego „tonizmu skupieniowego” odnosi się do całego utworu, tym niemniej najwyraźniej dotyczy początku przedstawionej w nim akcji, zawiązania „rytuału golenia zarostu”, którego punktem ośrodkowym jest przygotowana na stoliku niklowana stalowa brzytwa:

Podnoszą ręce bardzo powoli, bardzo powoli,
Kręcą głowami bardzo powoli i chodzą z laski.
I niemym szeptem ruszają ustami, wpatrzeni w stolik,
W nikłowy przedmiot, który ich urzekł śmiertelnym blaskiem³.
Trzeba dodać, że choć użycie form gramatycznych właściwych liczbie mnogiej rzeczownika wskazywałoby na powszechne podobieństwo (a nawet identyczność) takich zachowań, to przecież obserwowany jest tu jeden fryzjer, którego postać i wszystkie ruchy oraz gesty wielokrotnie są przez lustrzane odbicia:
Idą do okna, nic nie ma w oknie.
Wracają do luster, w lustrach – fryzjerzy⁴.

² Maria Dłuska komentuje taki zestrój następująco: „Niejednoznaczność jednostek rachunku rytmicznego w systemie tonicznym sprawiła, że formanty toniczne są słabo wyrobione. Najwyrazistszy jest formant 6 (3+3), mający swój podkład w heksametrze i z niego się wywodzący. Opiera się on zwykle na wyraźnym konturze zdaniowo-intonacyjnym z antykadencją w średniówce i kadencją w klauzuli. Przeciwstawia się mu rozmiar krótki, trójka. (...) W ogóle sytuacja w tonizmie przypomina sytuację w sylabizmie względny w pierwszej połowie XVI w.; istnieją pewne formanty zamierzone, mniej lub więcej skryształizowane, ale różnica o jeden lub parę zestrojów (tam sylab) nie zalamuje rytmu i nie jest rytmotwórcza” (zob. M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, wyd. 2 rozsz., Kraków 1980, s. 239).

³ J. Tuwim, *Fryzjerzy*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. II, Warszawa 1986, s. 97. Odwołując się do tego wydania, stosuję skrót: J.T., podając tom i stronę.

⁴ Tamże, s. 97. Właściwie, wszystkie następujące po *Fryzjerach* wiersze cyklu mają związek z przywołanym wyżej konkretnym filmem z roku 1919, w którym przyglądamy się postaci fryzjera (rola Chaplina) gołącego klienta o wojskowych (prawie huzarskich w typie austriackim) wąsach oraz damie w kapeluszu i rozmówcy fryzjera – obserwatorowi jego zajęcia, zajmującego pozycje widza. Główną rolę w dekoracji scen tego filmu pełni lustro w solidnych ramach oraz półka pełna flakonów i butelek z pachnidłami.

Twarz fryzjera (oblicze upudrowane, o włosach „ulizanych żalobnie”, uczesanych gładko) jest cytatem ze sceny z filmu Charlesa Chaplina *Charlie the Barber* (First National Pictures, 1919), w którym goli broda często myli twarz klienta z jej odbiciem w lustrze. Nie chodzi, rzecz jasna, o słynną rolę balwierza z *Dyktatora* (1940). Fryzjer i klient ujęci w ramy luster, jak w kadr filmu niemego, wykonują swoje czynności zespalające heroizm (posługiwanie się obosieczną brzytwą zagrażającą życiu) i płas rodem z mydlanego tanecznego przedstawienia, który przenosi niemieckie zachowania w sferę wziętej w nawias estetyki patosu.

A teraz się wiją, włożą na ściany, ulewę słyszą,
 A teraz się płaszczą przed lustrem zdumionym – „patrz! tam! tam!”
 Fryzjerzy tańczą, fryzjerzy krzyczą, w powietrzu wiszą
 I aniołami fruwią w głębi lustrzanych ram⁵.

Scenariusz wiersza *Fryzjerzy* oparty jest na wyodrębnianiu kolejnych obrazów-zdań (poetyka znana jako zmodyfikowana surrealistyczna konstrukcja *l'image-mot*), które relacjonują najpierw nudę siedzących pod ścianami fryzjerów (odbić-fantomów jednego fryzjera), ich spoglądanie w puste okno, rozbudzenie motoryki ciała w lustrzanych odbiciach, blysk brzytwy przecinający nudę saloniku oraz rzeczywiście nadchodzącą burzę oraz w końcu – taniec zawisłych jakby na obrazach Chagalla aniołów fruwiących w pozbawionej układu współrzędnych przestrzeni. Metrum jambiczne, należące najpierw do układu wersyfikacyjnego nadanego przez narratora, zostaje uzewnętrznione w tańcu fryzjera – anioła, dalej zaś przechodzi w rozbudowany zestrój heksametru, jak bywa to w drobnych, choć pozorujących wzniosłość wersologiczną, utworach epickich, na przykład w piosence (pieśni) lub w formach, których konstrukcja oparta jest na tańcu (*Grand Valse Brillant, Dancing, Bal w Operze, Walc starych panien*) lub na śpiewanym hymnie (*Hymn alchemików, Hymn librecisty*). Wszędzie w tych, a także w dziesiątkach innych opartych na temacie form muzycznych (również intonacji i śpiewu) zakres sylabowy i weryfikacyjny jest wyraźnie określony przez kontekst formy muzycznej. We *Fryzjerach* i w wymienionych wyżej wierszach – jest on konstruowany przez samą intencję prozodyjną.

⁵ Tamże, s. 97.

Zapowiadany w wierszu *Fryzjerzy* rytmiczny i należący do dziedziny wersologii temat przejścia przez stosowanie jambu do skonstruowania heksametru realizuje się w tryptyku postaci przedstawionych w utworach; są to: Bohater, Ukochana oraz kobieta określona jako personifikacja *Śpiennu z galerii*. Wiersze te przedstawione zostały pod wspólnym nadtytułem: *Trzy wiersze o fryzjerach*. W pewnym sensie tryptyk ten jest rozpisana na trzy głosy „sceną balkonową” z *Romeo i Julii* Szekspira, przy czym wiersz pierwszy jest opisem bohatera o typie Don Kiszota przeradzającego się w węgierskiego huzara (z powodu kroju „wysmarowanych fiksatuarem wąsów), wiersz drugi – jego obrazem fryzjera odbitym w oczach wyimaginowanej Julii – Dulcinei, która okazuje się jednak „zazdrosną mieszczką” wyglądająca z okna w stronę huzara w lakierkach, na których „dwa słońca się palą”. Trzeci wiersz to transfiguracja huzara w adoratora diwy operowej śpiewającej na scenie, diwy operowej ku której huzar-amant nie doleci, zważywszy, że paradyz, gdzie jest jego miejsce, oddziela od przestrzeni widowni teatru i oczywiście samej sceny – balustrada. Powaga sytuacji rysująca portret psychologiczny bohatera zostaje skontrastowana z kiczowatą, choć przecież niebywale wzniosłą i artystycznie pretensjonalną scenerią pokoju, ulicy i teatru. Poważna, a zarazem tandetna burleska, obfitująca w nawiązania i kryptocytaty z Cervantesa, Szekspira i wreszcie Słowackiego („dwa słońca” na lakierkach fryzjera) idzie w parze z dostojnymi zestrojami akcentowymi, znanymi w polskiej poezji z tłumaczeń *Kotów* Eliota, wierszy-karykatur opisujących sylwetki i zachowania kotów, stanowiąc zarazem opis ich charakterów. W wierszu Tuwima *Bohater* taki rodzaj poważnej karykatury czytelnym jest już w zwrotce pierwszej, w następnych jest ona dostrzegana w zestawieniu gotowych przedmiotów użytku fryzjerskiego zawodu z najmodniejszą wówczas sztuką secesyjnych stylów czesania, ondulowania i farbowania włosów, widocznych na przykład na plakatach wybitnego czeskiego artysty – Alfonsa Muchy.

Mohikanin komfortu, lustro w śniadej ramie;
 Mgławi się w tej fryzjerni błękitnym oparem.
 Wyblakłymi barwami wiecznie się w nim łamie
 Plakat fiksatuaru z węgierskim huzarem.

Dawno umarły landszaft – dziewczyna z myśliwym –
 W deseń swą interpunkcją ozdobiły muchy.
 Na kiju wisi sztandar nudy dokuczliwy:
 Odwiecznie zeszlóroczny, zdarty numer „Muchy”.
 Szczerbaty grzebień, szczotka, staruszka lysawa,
 Pędzel emeryt w żółklej oprawie niklowej –
 Wszystko martwe. Na życie jedynie zakrawa
 Artystyczny rozpylacz wonnej wody bzowej.
 A z tej krynicy wiosny bohater mój pryska
 Na swój przedział, smarując go fiksatuarem.

A patrząc na wspaniałe huzarskie wąsiska
 Marzy, że będzie kiedyś węgierskim huzarem⁶.

Wieloznaczność słowa „muchy” (nazwiska „Mucha”) odwołuje nas do wieloznaczności sztuki i czynu, postawy oraz upodobań samego bohatera, który inną rolę przyjmuje sam dla siebie, inną dla klientów, a inną jeszcze dla czytelnika, któremu swój portret niejako przedstawił. Wymaga wyjaśnienia, że wiszący na kiju zdarty numer „Muchy”, a więc złośliwego i satyrycznego pisma, to rzeczywisty rekwizyt użytecznej scenografii codzienności Dwudziestolecia. Na kijach wisiały gazety, które zabierali do czytania uczestnicy kawiarnianych spotkań, czekający w kolejkach do lekarza pacjenci i klienci zakładów upiększania. Można przypomnieć ten fragment *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza, w którym obrazowi jeszcze młodopolskiego Krakowa towarzyszy szkicowy fragment na temat codziennej atmosfery kawiarni krakowskich mieszczan, gdzie spotykali się poeci, którym „Dziennik na kiju niósł Ober i kawę / Aż minął, tak jak oni, bez imienia”⁷.

Uroczyste i retoryczne zarazem przestawienie porządku składniowego, właściwe wypowiedziom podniosłym, urasta do rangi poetyckiego wzmocnienia a nawet nostalgicznej laudacji. Tej patronował przede wszystkim secesyjny obraz ekstatycznego piękna fryzur damskich przedstawiany w sztuce użytkowej i na plakatach Alfonsa Muchy.

Mucha to również malarz kobiecych fryzur o lokach pięknie upiętych lub rozpuszczonych, lokach, których portrety reklamowały pudelka kosmetyków i zapalek, puderka i pojemniki z kawą, cykorią paloną, pudelka z papierosami a nawet cygarami. Wreszcie – mucha

⁶ Tamże, s. 98.

⁷ C. Miłosz, *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Wiersze*, t. 2, Kraków – Wrocław 1985, s. 8.

to uprzykrzony owad, znany również z *Przygód dobrego wojaka Szwejka* Jaroslava Haška, w której to powieści zostaje ów owad przylapany na niecnej czynności profanowania (*gwazdrania*, jak nazywa to Witkacy) portretu Jego Wysokości Cesarza Austriackiej Monarchii.

W tych kilku szeregach tematycznych daje się umieścić uporządkowany pod względem średniówki, miarowych kadencji i antykadencji wiersz o przeważającej ilości amfibrachu użytego jako zestroj po ważny dla groteskowych i patetycznych przedstawień tematów. Wyprzedza on właśnie dość wulgarny i przekrzywiający rzeczywistość, także językową, trochej. W średniówce – w przejściu amfibrachu w trochej – dokonany jest zwrot ruchu wiersza, jak w figurach dynamicznego tańca, w stronę przeciwną, gdy następuje zmiana układu: prowadzący – prowadzona. Taka zamiana ról przypisana figurom wiersza i towarzyskiego tańca, ich naprzemiennność, a nawet przeciwbieżność, zdradza większą moc rozpędu tempa wiersza – od w miarę ciężkiego amfibrachu, będącego podstawą opisu do ironizującego, a nawet wyśmiewającego ten amfibrach – trocheju. Świat i jego bohater zaczynają wirować w serio i nie-na-serio przedstawionym świecie. W *Śpiewie z galerii* (ostatnim wierszu fryzjerskiego tryptyku) wirowanie przemienia się w układ fraz tańczących w zestrojach daktylicznym i trocheicznym, w układ charakteryzujący nieudacznie tańczony walc, walc kaleki, groteskowy, ale zarazem, jak porzucony pajac, smutny!

Układy wiersza tonicznego u Tuwima, co widać i słyszać bardzo wyraźnie w omawianych „wierszach fryzjerskich”, można dojrzeć w wielu jego utworach o niezaprzeczalnej śpiewności czy melodyjności. Odrywają się jednak one od typowej i szeroko stosowanej w II połowie XIX wieku „pieśniowości” poezji. Oparta była ona na stylistycznej dominacji sylabotonizmu i na uporczywej stylizacji na wiersz amfibrachiczny, urastający wręcz do rangi podstawowej miary polskiego wiersza – zapewne ze względu na naturalnie dominujący akcent, który w języku polskim przypada na przedostatnią sylabę. Do sztamkowej rutyny wiersz taki doprowadziła Maria Konopnicka, ale nie byli bez winy Władysław Syrokomla, Wincenty Pol a także Adam Asnyk, by wymienić tylko kilku najchętniej czytanych poetów. Amfibrach jako miara wiersza narodowej pieśni był jednak zestrojem sztucznie przypisanym utworom, które pieśniami w znaczeniu poetyki i rytmiki wcale nie były, utworom, w których śpiewność „uzyskiwano” stosu-

jąc po średniówce tok jambiczny, by w harmonijnej domykającej strofie kodzie wrócić do inicjalnego amfibrachy:

A czy znasz ty, bracie młody,
Te pokrewne twoje rody,
Tych Górali i Litwinów,
I Żmudź świętą, i Rusinów⁸.

Po pierwsze nie jest to pieśń (brak elementów narracji i ustalonej pozycji jej wykonawcy), po drugie toki nawiązań i zaprzeczeń wskazują raczej na gatunek bliski katechizmowi lub po prostu na gatunek dydaktyczno-moralny. *Szkołne czasy* Syrokomli, pisane w trybie amfibrachicznym, czy kompozycje zestrojonego trocheja w wierszach zwanych ludowymi (lub pieśniami) Konopnickiej – także są jedynie stylizacją na ludowe porzekadła lub na wyodrębnione refreny z wierszy o moralizatorskiej proweniencji:

Oj, doło, ty doło,
Za wiatrem się nosisz;
Jednym kwiaty siejesz,
A drugim je kosisz.

Jednym kwiaty siejesz,
Co kwitną przez chwilę,
A drugim je kosisz
Na szczęścia mogile!

Jednym kwiaty siejesz,
Na kurhanach wiosną,
A drugim je kosisz,
Gdy w sercu wyrosną!⁹

Pseudoludowa (folklorystyczna) organizacja właściwości metrycznych utworów Konopnickiej z cyklu *Pieśni bez echa* (cytowany wiersz to pieśń XII) jest ostateczną granicą stylizacji na opracowaną przez poetkę poetykę pieśni ludowej. Sylabotonizm został tu zatopiony w refrenicznych powtórzeniach rytmów i metrów, w tautologiach in-

⁸ W. Pol, *Pieśń o ziemi naszej*, Kraków 1922, s. 101.

⁹ M. Konopnicka, *Ciemnym lasem. Poezje*, oprac. J. Czubek, t. III, Warszawa – Lublin – Łódź – Kraków 1916, s. 102.

tonacyjnych i kopiach składni następstwa skutkowego wiersza sylabotonicznego. Wprowadzenie w miejsce właściwych polskim akcentom stóp (trochejom i amfibrachom) sprzecznych z naturalną melodią języka polskiego – jambów jest wielkim dziełem innowacji i wyobraźni intonacyjno-brzmieniowej oraz muzycznej inwencji Juliana Tuwima.

Dokonało się to zastąpienie w *Kwiatach polskich*, co prawda ironicznie, ale przede wszystkim formalnie (tematem stała się forma językowego wyrażenia tekstu). Oderwanie polskiego wiersza od dominacji sylabotonizmu z liryce zawdzięczamy zatem Tuwimowi, choć wcześniejsze próby w tym zakresie były udziałem Jana Kasprowicza i Stanisława Wyspiańskiego, który przekształconym w tonizm sylabotonizmem kazał przemawiać wielu postaciom dramatycznym (zwłaszcza w „rozśpiewanej” części pierwszej *Wesela*, ale i w *Wyzwoleniu*, jak w scenie Karmazyna z Holyszem). Jednak konsekwentne zastosowanie kontrapunktowego ujęcia jambu w pieśni – jest nowatorskim wkładem Tuwima w przemianę polskiego wiersza w liryce i epice. W dramacie pierwszy dokonał tego Wyspiański.

U Tuwima wiersze powstają z dźwięku, wiersz ten zaś podlega szerszym prawidłom w dziedzinie poetyki historycznej liryki, a więc odnosi się do numerycznych i akcentowych cech wiersza tonicznego. Jednak użycie tonizmu jest zarazem ograniczeniem możliwości rozwoju wiersza, ponieważ jego granicą jest formalizm zestrojowy. Tonizm jest w zasadzie niemożliwy do zreformowania, dlatego musi się albo rozsytać w wiersz biały nowoczesnego typu, kiedy przypomina prozę, albo ulega parodystycznemu samozaprzeczeniu.

System toniczny w założeniu jest systemem numerycznym jak sylabizm lub sylabotonizm. Każdy system numeryczny, tj. taki, gdzie ekwiwalentnymi wersami są wersy o tej samej liczbie sylab, stóp albo zestrojów, z natury rzeczy pociąga za sobą pewną sztywność. W momencie historycznym, w którym poetyka największy nacisk w wierszu kładzie na ekspresję momentalną, kiedy używa się coraz mniej sylabizmu regularnego, kiedy rozregulowuje się sylabotonizm, nowy system numeryczny pomimo swej świeżości nie ma wielkich szans rozwoju. I to zapewne główna przyczyna hamująca postęp tonizmu. Za to ten sam okres jest erą świetnych szans dla każdego systemu opartego na ekspansji momentalnej¹⁰.

¹⁰ M. Dłuska, *Próba teorii...*, dz. cyt., s. 103.

Filologia ucha

Ważne dla poetyki wiersza dzieło Eduarda Sieversa *Rhythmisch – melodische Studien* (Heidelberg, 1912), rozpowszechnione wśród zajmujących się zapisem i brzmieniem poezji również dzięki streszczeniu Mikołaja Kowarskiego („Poetica” 1928 – artykuł: *Melodia sticha*), zostało w polskich badaniach przywołane (ze względu na polemikę z taką koncepcją języka poetyckiego prowadzoną przez Romana Ingardena) w sposób znaczący dopiero w *Poetyce teoretycznej. Zagadnienia języka* Marii Renaty Mayenowej (Warszawa, 1979). Jeśli do teorii Sieversa odwoływano się wcześniej, to głównie ze względu na podręcznikowe wydanie metryki i wersologii niemieckiej Friedricha Sarana¹¹. Poglądy Sieversa brano również po uwagę w nielicznych analizach rytmu mowy w dramatach Stanisława Wyspiańskiego¹².

Język poetycki ma swe źródło – sądzili Sievers i Saran – w wyobraźni i emocjach. To stąd płyną dźwięki, brzmienia i „duchowe intonacje”, które układają się w podstawowe formy językowego wyrażania: rytm wiersza, jego układ metryczny oraz – jeśli występuje – rym. Dodatkowo, określiwszy różnice między językiem muzyki i tańca, bliskich poezji, Saran wprowadził pojęcie ethosu wiersza, czyniąc go zarazem żywym i indywidualnym przekazem uczuć piszącego i czytającego, odpowiedzialnym za podnoszenie lub obniżanie stanu ducha wspólnoty narodowo-językowej.

¹¹ F. Saran, znany jest w Polsce jako uczeń Sieversa i jako autor pracy o rytmie przetłumaczonej na język polski w zbiorowej publikacji pod. red. J. Woronczaka, *Rytmika*, Wrocław 1963.

¹² Zob. W. Szturc, *Mowa jako rytm w teatrze Wyspiańskiego*, w: *Stanisław Wyspiański, studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996, s. 99–111, oraz tegoż: „*Polonez grany dźwiękiem słów*”. *O muzyczności słowa w dramatach Wyspiańskiego*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s.355–362. Na podobieństwa rytmiki *Wesela* i rytmiki późnych dramatów Słowackiego zwracał uwagę J. Budkowski w *Studiach z wersyfikacji polskiej*, Wrocław 1954 oraz R. Węgrzyniak w *Encyklopedii „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2001. Zarysowane w nich poglądy, a zwłaszcza moje opinie dotyczące filiacji rytmu Wyspiańskiego i w jego mowie teatralnej, skomentowała i – słusznie – merytorycznie poprawiła Maria Prusak w tekście *Między Fredrą i Słowackim*, opublikowanym w: tejże, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005, s. 35–48. Dowiodła, że przynajmniej we wstępnych partach dramatu konstituują się przywołania rytmu wiersza Fredry.

W teorii wypowiedzenia – koncepcja nastroju jest uchwyconym sposobem wyrażenia rytmicznej formy w duszy intonowanego wiersza. Ta forma wcześniej niż stematyzowane przekazy słowne, niż ich wierszowa poddana normom gramatyki forma, wyraża osobowość wiersza. Dlatego tak ważne jest przyglądanie się i rozpoznawanie charakteru i przebiegu stóp rytmicznych i zestrojów akcentowych – w nich kryje się skomplikowany ruch osobowości. Same właściwości wiersza, a więc rytm, tonacja, wersowanie, układ stóp akcentowanych i nieakcentowanych, ogólnie rzecz biorąc – brzmienie wiersza, należą do jego istotowych właściwości, są bowiem immanentnymi cechami wiersza.

Cechy foniczne wiersza należą więc do tekstu. Wybrane elementy tak przedstawionej teorii zebrała w krótkim rejestrze Maria Renata Mayenowa i uściśliła ich układ, wprowadzając jednak semiotyczny ład pojęciowy, przywoławszy formy właściwe wypowiedziom z dziedziny metodologii nauk. Uczona tak zreasumowała podstawowe przedmioty badania filologii ucha:

1. Wysokość głosu wymagana dla realizacji danego tekstu, jego zmienność lub niezmiennosc.
2. Specyficzna wysokość interwałów (ich maksyma i minima).
3. Sposób prowadzenia melodii, swobodny, tj. idący tylko za treścią danej chwili, czy też „związany”, realizujący z góry zamierzoną linię melodyjną.
4. Sposoby zaczynania wersów i realizacji kadencji.
5. Wskazanie nosicieli melodii, czy są nimi wszystkie sylaby zapisu, czy tylko akcentowane, czy nawet tylko metryczne¹³.

Sievers był przekonany, że czytając głośno wiersz (poezję), nadajemy mu melodię i że jest to melodia zapisana w tekście (wygłoszenie czy wyśpiewanie tej melodii jest sprawą wykonawcy opatrzonego również wewnętrzną dyspozycją foniczną). Melodia wiersza mieszka w samym tekście, zaś istniejące stopnie rozbudowanej foniczności wiersza zależą oczywiście od muzykalności (słuchu) jego autora. Sievers stał się więc prawodawcą „filologii audytywnej”, bardzo wiele znaczącej dla trybów rozumienia ustnej tradycji epickiej, a także pieśni i poezji ludowej. Dziś w epoce wielkich rekonstrukcji melodii i brzmień śpiewanych wierszy poetów starożytnych (chóry w tragedii rekonstruowane przez zespół teatralny Europejskiego Ośrodka Ba-

¹³ M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1979, s. 415.

dań Teatralnych *Gardżjenice*, pieśni Safony, Solona, Anakreonta odtworzone przez niemiecką grupę rekonstruktorów *Melpomene* [*Ensemble Melpomen* Konrada Steinmanna], *Gilgamesz* „odslaniany rytmem” przez *Teatr Pieśń Kozła*) taka teoria jest bardzo przydatna i całkowicie jasna – wbrew badaczom z dziedziny tzw. „filologii oka”, która najważniejszą cechę poezji: wysłowienie lokuje w przestrzeni graficznej przedstawionego tekstu.

Nie wiadomo, czy Tuwim wiedział o teorii Sieversa, czy znał jej rosyjskie opracowania. Gdyby nawet nie miał okazji z nimi się zetknąć, wiedzę o wersyfikacji i wersologii wyniósł ze szkoły. Przecież w dawnych gimnazjach, gdzie uczono greki i łaciny, umiejętność rozumnego czytania i wygłaszania tekstu klasycznego kształcona była na matematyce wiersza, a więc na jego układzie wersyfikacyjnym. „Nauczycielem” Tuwima był wszakże język rosyjski. Jak u większości poetów dwujęzycznych (Leśmiana, Wincentego Koraba Brzozowskiego, Eichendorfa) zagadnienie oscylowania pomiędzy różnymi melodiami języków wywołało poszerzenie ich audytywnej wyobraźni.

Tuwim miał absolutny sluch wiersza, podobny do sluchu muzycznego. Większość jego neologizmów i gier słownikowych wynika nie z gry intelektualnej (najczęściej to zabawa synonimami, homonimami lub *pars pro toto*), ale z brzmieniowych harmonii i dysonansów. Przykładem są przede wszystkim *Słopiennice* inspirowane muzyką Karola Szymanowskiego, ale też takie konkretne gatunki literacko-muzyczne, jak pieśń, elegia, hymn, a również literacko-taneczne: ballada (od włoskiego *ballare*, czyli tańczyć). Przekonanie, że ludzie dawnych epok w ogóle mówili wierszem (lub lepiej: swą mowę czynili prozodią ojczystego, narodowego stylu językowego) spowodowało, że brylantem prozy poetyckiej (prozodii w epice) stało się Tuwimowe tłumaczenie *Słowa o wyprawie Igora* i w ogóle tekstów literackich, w tym dramatycznych, należących do literatury pisanej w języku rosyjskim (nawet tłumaczony przez poetę *Ożenek* Gogola jest prozodyjnie kształtowany na pewien typ mowy poetyckiej, poprzez liczne tryby nawiązaniowe, retardacje i afazje wypowiedzi). W stosowaniu „filologii ucha” Tuwim jest bliski romantycznej szkole „muzyki poezji”, rozumianej jednak jako muzyka ojczystego (macierzystego) języka („Mutersprache”), którym może być dialekt, gwara, język mniejszości etnicznych i religijnych. „Filologia ucha” to nie wysłyszenie melodii,

ale zapis faktury brzmień i ich natężenia w partyturze, której nutami są głoski, znaki interpunkcyjne, pauzowania oraz spacje.

O „pierwotnym zestrojowo-akcentowym” myśleniu poety świadczą niektóre pozostawione rękopisy nieukończonych wierszy. Znamy je z edycji Aliny Kowalczykowej (w 2 tomie cytowanego zbioru wierszy). W kilku przypadkach Tuwim pozostawił wolne miejsca w liniach tekstu (w początkowych, co ważne, wersach wielu linijek), jakby nie brakowało mu jeszcze odpowiedniego tonu i akcentu mających dopiero nadejść słów. Bywa, że oznaczenie sylaby – w wersyfikacji długą kreską – nosi również cechę przycisku akcentowania – kreskę akutową. Odnosi się wrażenie, że znaczenia użytych słów pojawiają się dopiero na kanwie stóp metrycznych wiersza. Mocniejszym dowodem są teksty skończone, których kompozycja – w swoich założeniach ekspresywna i eksperymentalna – odchodzi od słownikowej obiektywności znaczeń słów, odrzuca leksykalny charakter zasobu języka, zaś strukturę logicznie zbudowanej gramatyki wypowiedzi wyrażają strofy, wersy, zestroje akcentowe oraz używanie norm intonacyjnych wykorzystanych spółgłosek i ich połączeń w dominującej roli onomatopei:

W białodrzewiu jaśnie dźni słoneczko,
Miodzie złoci białopałem żyźnie,
Drzewia pełni pszczelą i pasieczną,
A przez liście kraśnie pęk słowicznie.

A gdy sierpiec po niebłoczcu lycznie,
W cieniu ciemne jeno niedośpiwy,
W białodrzewiu ćwirnie i sreblście
Słodzik słowi słowinieńskie ciewy¹⁴.

Nie tylko *Słowiennie*, ale i znaczną część liryki Tuwima można interpretować w kluczu „filologii ucha” – wszak tekst poetycki jest u niego przede wszystkim brzmieniowo-intonacyjną aluzją tworzącą nastrój. Skłonności do budowania takich aluzji nie rozważa się w porządku inwencji leksykalnej, jak na przykład w przypadku neologizmów Norwiada, nie w świecie groteskowej zabawy, jak później u Gałczyńskiego czy Karpowicza, nie w słownikach „innej mowy” Białoszewskiego. To jak-

¹⁴ J. Tuwim, *Słowiennie*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Wiersze*, t. I, dz. cyt., s. 474.

by teatr, w którym role zostały rozdane różnym brzmieniom i akcentacją wyrazowym, tworzących muzyczną partyturę orkiestry.

Jeśli jednak mamy do czynienia z użyciem słowa jako znaku lekcyjnego, to może ono odsyłać również do własnego systemu opartego na brzmieniowych, a do tego nieharmonicznych z punktu widzenia wersologii, epiforycznych układów tekstu (przestrzenie klauzulowe słowne – określenie Marii Dłuskiej)¹⁵:

Przeczytałem w gazecie „Zjawiska niebieskie”,
Ze obłąkana kometa zbliża się do ziemi!
A mnie z tych słów od razu wyblysły na ziemi
Niewiadome i inne zjawiska niebieskie.
Jak łabędź Horacego, zerwałem się z ziemi!
Nie-ciałem w niecielesne leciałem; w niebieskie!
Jakby w śnie wymyślone nazwiska niebieskie
Dalem tej polotności i niebu i ziemi.

Pytałaś mnie, jak wiersze powstają. Nie z ziemi,
Nie z nieba – sam już nie wiem! O, Boska! Niebieskie!
Sam nie wiem. Nagle z dźwięków „zjawiska niebieskie”
O jeden wiersz i miłość więcej dziś na ziemi!¹⁶

Wiersz ten można skonfrontować z poetyką sformułowaną wypowiedzi, którą jest inny tekst poetycki, mianowicie *Jak wiersz powstaje*:

Liryzm przedziwny. Liryzm chwil.
Czeka dusza na zdarzenie,
Na nieuchwytnie „coś” (wzruszenie
I styl odczuwać, ton i styl...)

A potem – słowo. Pierwsze z słów
Zwykle jak błysk przez myśl przechodzi
I w samo sedno stylu godzi
I każe duszy: dalej mów!
A wtedy – wicher! Wtedy – szal!
Mus i tyrański rozkaz chwili!
A potem – spokój. Skroń się chyli
I jeno lkałbyś. Słodko lkał...¹⁷

¹⁵ M. Dłuska, *Próba teorii...*, dz. cyt., s. 186.

¹⁶ J. Tuwim, *Jak powstał ten wiersz*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Wiersze*, t. II, dz. cyt., 285.

¹⁷ Tamże.

Tekst będący zapisem poetyki immanentnej i ten drugi – wykład z dziedziny poetyki sformułowanej – kładą w samym fundamencie wiersza oczekiwanie, którego efektem jest epifaniczny rozblysk mocy twórczych. Niezależnie od wartości literackiej tych wierszy – panuje w nich stała u Tuwima dyspozycja intonacyjno-ekspresywna wyrażen i onomatopieczność brzmień słowa.

Orkiestracja wiersza Tuwima

Mianem „orkiestracji” określam cały zespół brzmień (głosek i spółgłosek oraz sylab z ich cechami dźwięczności i bezdźwięczności, otwartości i zamkniętości, twardości i miękkości) oraz układ zestrojów akcentowych, w tym regularnych i nieregularnych wiersza, odnosząc je do pozycji w kodzie frazowania (dominanta i klauzula razem stanowią kodę). Dla uniknięcia nieścisłości wyrażenia (wynikającej z użytego wedle deklinacji homonimu: koda – kod) trzeba dodać, że chodzi tu nie o wzorzec spójnego systemu („kod”), ale o tzw. „intonem finalny” („kodę”). Dopiero opóźniane kody (intonemy) mogą ułożyć się w główny „kod frazowania”¹⁸, który może określić charakter wypowiedzi (ekspresywny, impresywny) oraz style (sposoby jego leksykalnego przedstawienia)¹⁹.

Tuwimowa orkiestra w pełni objawia się w złożonych formach epickich, niekoniecznie w *Balu w Operze* i *Kwiatach polskich*, ale też w długich wierszach dla dzieci (*Ptasie radio*, *Lokomotywa*) i w tłumaczeniach literatury rosyjskiej, zwłaszcza *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina, w którym poeta zastosował przeważnie metra jambiczne (tradycje polskiego przekładu Belmonta nakazywały sięgać po formacje sylabotyzmu jako wiersza wzniosłe odpowiadające epice wierszowanej). Jednak Tuwim, podobnie jak w tłumaczeniu *Jeźdźca miedzianego* odwoływał się do wiersza bohaterskiego bez uciekania się do ścisłego syla-

¹⁸ M. Dłuska, *Próba teorii...*, dz. cyt., s.11.

¹⁹ Z oczywistych powodów odsyłam do najważniejszych polskich badań w tym zakresie, należących do długiej tradycji wersologii polskiej (dziś już prawie nikt nie zajmuje się tą „aptekarską” dyscypliną badań literaturoznawczych), a więc do prac A. Okopień-Sławińskiej, T. Michałowskiej, L. Pszczolowskiej i oczywiście M. Dłuskiej. W większości prac powstałych w duchu strukturalizmu i semiotyki lat 60. i 70. XX wieku odsłania się znaczna dominacja znaczeń lingwistycznych nad dyspozycją brzmieniową utworu. Zapewne ze względu na stanowisko R. Ingardena wyrażone w *Krytyka niektórych poglądów fonologów*, (zob. tegoż, *Z teorii języka filozoficznych postaw logiki*, Warszawa 1972).

botonizmu, lecz do układu bardzo już luźnego sylabotonizmu, umieszczając np. średniówki na granicy metrów lub nawet rozbijając nią wewnątrz stóp metrycznych.

Średniówka musiała być utrzymana, będąc prawidłem harmonii wiersza poematu, ale to utrzymanie wymuszało jednak nagle zwroty w jego biegu wersyfikacyjnym, bowiem czasem rozbijało całość użytego zestroju: akcentowane stopy musiały zatem symetrycznie (choć sensy wyrazów – asemantycznie) ułożyć się po dwóch stronach średniówki. To świadczy o mistrzostwie prowadzenia całej orkiestry wiersza Puszkina przez Tuwima.

Pisząc o aluzyjności toku wiersza Tuwima, zauważyłem, że odnosi się ona do rzeczywistości tworzonej z brzmień poszczególnych fraz i wyrazów. Można nawet zastąpić słowną treść tekstu napisanego treścią zupełnie nową (tak bawił się zresztą sam Tuwim, pisząc na wspak wiersze Konopnickiej, zaczynając od ostatniej ich linijki a kończąc pierwszą). Tym niemniej w dalekiej od zabawy literackiej twórczości poetyckiej Tuwim posługuje się semantyką „gestu słownego”, nadając formie brzmienia i zapisowi intonacji znaczenie podstawowego tematu utworu. W znakomitym wierszu *Na noże* (*Czyhanie na Boga*, 1918) pojawiają się frazy sylabotoniczne, lecz są one albo rozproszone, albo stają się układami skierowanymi przeciw sobie, na co pozwala różnorodność rozmiarów i zestrojów rytmicznych oraz męskie uchwycenie rymów pojawiających się w różnych miejscach i skonfigurowanych nawet nieepiforycznie. Co więcej, związane z sylabotonizmem rymy żeńskie ulegają tu rozproszeniu poprzez włączenie w ich układ rymów męskich związanych z siłą nacisku, jaką ma charakteryzować się walka na noże.

Dzika gra! Straszna gra!
 Oczy płoną! Serce gorze!
 Który? Dwóch nas być nie może!
 Albo ty – albo ja.
 Raz – dwa, raz – dwa!
 Na noże!!
 Krwi! krwi! Tak jak zwierz,
 Żarem tchnę, wzrokiem pałę!
 Bez litości! W męce, w szale
 Wyje żądza, wyje chuć!
 Celnie góddź!
 Dobrze dźgniesz –
 – Sam pochwałę!

Stań wprost – nie jak tchórz,
Lub ci sam pod żebro nóż
Wwałę!
Dzika gra, straszna gra –
Albo ty – albo ja!
Miękkie ciało – twarda stal,
Tu się zaczej, tam się skryj,
Po rękojeść w serce wbij,
Po rękojeść w serce wwał,
W miękkie ciało twardą stal,
Dźgnij!
A ja też, a ja też,
Chytrze, skrycie niby zwierz,
Póki krwią się nie obroczę,
Naprzód skoczę!
Jedna chwila, jeden ruch:
Raz – dwa! Prosto w brzuch!
Wbiję nagle, szybko wtłoczę
I rozpruję i zawiercę
I bić będzie jedno serce,
Jedno z dwóch!

Dumna sprawa, ciężka sprawa,
Chuć czerwona, krwawa sława,
Harda gra! Piękna gra!
Albo ty – albo ja!
Płonę! Dwóch nas być nie może!
Raz – dwa! Raz – dwa!
Na noże!

Lecz nim blysna z nożów skry,
Poprzysięgniem, ja i ty,
Że będziemy strzec najświęcej,
My uparci, my zawzięci,
By strumienie naszej krwi,
Boże broń, nie obluźgaly
Jej – lilijnej, cichej, białej,
Kiedy w strasznej naszej walce
Rękojeścia ścisną palce,
Kiedy wielki gniew rozgorze,
Gdy będziemy życiu mścić,
Gdy się zacznem strasznie bić
Na noże!²⁰

²⁰ J. Tuwim, *Pisma zebrane. Wiersze*, t. I, dz. cyt., s. 270, 271.

Taka organizacja brzmieniowo–rytmiczna właściwa jest formom dramatycznym; wiąże się z tekstem kwestii i ripost wypowiedzianych w teatrze. Tuwim miał w tej dziedzinie ogromną praktykę nie tylko jako tłumacz i adaptator dramatów, ale też jako dramaturg i kierownik literacki wielu ważnych teatrów w międzywojennej Polsce, o czym poucza *Kalendarium życia i twórczości*²¹.

²¹ Zob. J. Stradecki, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Tuwima*, w: J. Tuwim, *Pisma zebrane*, t. I, dz. cyt. s. 121–189.

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *Fryzjerzy*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. II, Warszawa 1986.

J. Tuwim, *Jak powstał ten wiersz*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. II, Warszawa 1986.

J. Tuwim, *Słowień*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. I, Warszawa 1986.

Literatura:

Budkowski J., *Studia z weryfikacji polskiej*, Wrocław 1954.

Dłuska M., *Próba teorii wiersza polskiego*, wyd. 2 rozsz., Kraków 1980.

Ingarden R., *Krytyka niektórych poglądów fonologów*, w: tegoż, *Z teorii języka filozoficznych postaw logiki*, Warszawa 1972.

Konopnicka M., *Ciemnym lasem. Poezje*, oprac. J. Czubek, t. III, Warszawa – Lublin – Łódź – Kraków 1916.

Mayenowa M. R., *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1979.

Miłosz C., *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Wiersze*, t. 2, Kraków – Wrocław 1985.

Pol W., *Pieśń o ziemi naszej*, Kraków 1922, .

Prusak M., *Między Fredrą i Słowackim*, w: tejże, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005, s. 35–48

Stradecki J., *Kalendarium życia i twórczości Juliana Tuwima*, w: J. Tuwim, *Pisma zebrane*, oprac. A. Kowalczykowa, t. I, Warszawa 1986.

Szturc W., *Mowa jako rytm w teatrze Wyspiańskiego*, w: *Stanisław Wyspiański, studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996, s. 99–111.

Szturc W., „*Polonez grany dźwiękiem słów*”. *O muzyczności słowa w dramatach Wyspiańskiego*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, *Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s.355–362.

Węgrzyniak R., *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2001.

Streszczenie

W niniejszym artykule Autor przedstawia przejście określone jako droga od poetyki i wersyfikacji do egzystencji. Nadając artykulowi tytuł „wersologika”, zamierza zwrócić uwagę na rządzącą tym przejściem logikę jako zasadę poetyki immanentnej Tuwimowego wiersza. Nie ufając Peiperowskiej krytyce poetyki Skamandrytów, pokazuje właśnie awangardowy kierunek poetyki Tuwima oparty na innym, niż ornamentacyjny, wykorzystaniu metryki i choreiczności wiersza. Wersyfikacja jest bowiem architekturą tekstu i to ona uruchamia zakresy kontekstów literackich i społecznych, szukając do nich odpowiednich „rymów” i „zestrojów” jako figur ustalających formy przywołanego w tekście świata przedstawionego.

Słowa kluczowe: poezja wewnętrzna, Skamander, wersologia, wiersz toniczny, onomatopeja

‘No metrics – no rhythm!’ Verse-o-logic by Julian Tuwim

Summary

The article shows the passage as the way from poetry and versification to existence. The author titles his article verse-o-logic to highlight the logic of passage as the rule of Tuwim’s immanent poetry. He does not trust Peiper’s critique of Skamander’s poetry and shows how avant-garde Tuwim’s poetry was because Tuwim used different than ornamental metrics and rhythm for his poems. Versification is the architecture of text and it constitutes the literary and social contexts searching for the right ‘rhymes’ and ‘tones’ shaping the world presented in the text.

Keywords: immanent poetry, Skamander, verse-o-logic, tonic verse, onomatopoeia

Tuwim – poeta kultury

Dopiero w 1990¹ roku ukazała się dwutomowa, premierowa edycja młodzieńczych utworów Tuwima zatytułowana po prostu *Juvenilia*. Poeta owe teksty przez lata odkładał i ostatecznie nie zaakceptował ich do druku. W momencie ich wydania popełniono więc pewnego rodzaju akt naruszenia jego woli. Czyn ten oczywiście rozumiemy, doceniamy i jesteśmy wdzięczni redaktorom tych dwóch okazałych tomów². Kiedy bowiem jest się naprawdę wielkim Poetą, nie ma wtedy tekstów nieważnych. Wszystko sygnowane jego ręką ma niezbywalną wartość. A kiedy jeszcze nie są to zapiski poczynione w kawiarni, banalne liściki czy spisy spraw do załatwienia, lecz prawdziwe wiersze, tyle że młodzieńcze...

Mimo tych powyższych konstatacji podchodzę jednak do pewnej, drobnej zresztą, próby analizy kilku młodzieńczych wierszy Poety ze sporą dawką nieśmiałości. Trzy wybrane wczesne utwory Tuwima są dla mnie jakąś, co prawda, dość hipotetyczną, podstawą do szukania asocjacji antyczno-kulturowych, choćby nawet bez pewności co do twórczych intencji autora. Jestem filologiem klasycznym, dlatego w jakimś sensie nie czuję się zobowiązana do szukania tych najgłębszych sensów. W ich miejsce chciałabym pokazać, czym fascynował się młody Tuwim, czym oddychał i czemu, może czasem jeszcze wtedy

¹ Być może Tuwim to taki twórca, który jeszcze nieraz nas zaskoczy jakimś ciekawym znaleziskiem, jak choćby takim, którego owocem stały się jego *Utwory niezbrane* (pod red. T. Januszewskiego, Łódź 1999).

² Takie sytuacje pojawiają się w historii literatury co pewien czas. Już Wergiliusz przed śmiercią zakazał publikowania swej *Eneidy*. Niedługo potem podobnie postąpił Owidiusz względem swych *Metamorfóz*, kiedy zmuszony był udać się na wygnanie. Z nowszych czasów znamy taką ostatnią wolę Kafki, a parę lat temu Papieża Jana Pawła II. Charakterystyczne, że ten zakaz jest często łamany i to pewnie ze szlachetnych pobudek...

nieświadomie, dawał wyraz. Do tego pomysłu ośmiela mnie także dotychczasowa nikła obecność młodzieńczych wierszy poety w najbardziej obecnie cenionej monografii poety, jaką jest *Twarz Tuwima* autorstwa Piotra Matywieckiego³.

Tuwim znany był z późniejszego zapatrzenia także na kulturę antyczną⁴, więc spróbujmy poszukać tego, co mogło być w owych czasach „w powietrzu”. Jak już wspomniałam *Juvenilia* wydane zostały dopiero w 1990 pod red. Tadeusza Januszewskiego i Alicji Balakier w wydawnictwie Czytelnik. Obejmują one *inedita*, tj. wiersze powstałe pomiędzy rokiem 1911, ale przed 1918, kiedy ukazał się debiutancki tomik *Czybanie na Boga*. Przeprowadźmy więc małe, prywatne śledztwo w kwestii wczesnego zauroczenia poety antyczną kulturą. Kultura – to w tym wypadku tradycja jako źródło czerpania inspiracji i jej nadbudowa spożytkowana przez młodego poetę.

Z pewnością należałoby postawić tu pytanie o wykształcenie Tuwima w zakresie klasycznym. Oczywiście nie był filologiem klasycznym w sensie formalnym⁵. Jednak wolno przypuszczać, że posiadał ugruntowaną znajomość łaciny po klasycznym gimnazjum jeszcze w okresie zaborów. Zakres godzin poświęconych na naukę języka starożytnych Rzymian był bowiem imponujący i proponowana wiedza nie ustępowała z pewnością obecnie zdobywanej w tym zakresie w czasie studiów klasycznych⁶. Kochał też poezję Homera, o czym świad-

³ Monografia wydana w 2007 roku i nominowana do nagrody Nike jest przejmującym zapisem czytania dziś Tuwima przez zafascynowanego nim czytelnika – Matywieckiego. Z młodzieńczej twórczości poety autor wspomina wiersz *Judaica* oraz zapiski z pamiętnika.

⁴ Nie ma drugiego takiego łacińskiego facejonisty jak ten poeta. Jego słynne ni-
by-łacińskie kalambury do dziś bawią (zob. *Pegaz dęba*, Warszawa 2006, s. 273,
Jarmark rymów, Warszawa 1934, *passim*). Niestety wymagają pewnej choćby pod-
stawowej znajomości języka antycznych Rzymian, którego znajomość powoli
umiera. Fascynował go także antyk grecki, ale w szczególnie sposób, o czym po-
wiedział w 1926 r.: „Mnie nie tyle interesuje, co pisał Platon i Arystoteles, nawet
Ajschylos i Sofokles, ale chciałbym poznać życie codzienne Greków. Przejsz się
po tych ulicach Aten, po których boso latał Sokrates, i zaglądać do domów, jak
tam żyje ten miły, sympatyczny ludek ateński” (cyt. za M. Urbanek 2013, s. 93).

⁵ Studiów zresztą nie ukończył żadnych, choć otarł się o wyższą edukację.

⁶ Por. pracę W. Popiak, *Łacina i greka w polskiej szkole w latach 1919–1939*, War-
szawa 2005, 14, w której autorka omawia program nauczania języków klasycz-
nych w szkołach gimnazjalnych na terenach zaborów.

czyłby wiersz z 1946 pióra Ludwika Jerzego Kerna *Na spodziewany przyjazd Juliana Tuwima*. Oto cytat:

Miasto jeszcze pamięta jak latem
w klipę grywał Pan pod magistratem,
w przerwach z pasją studiując Homera

To przecież jakby coś więcej niż tylko podkreślenie w strofach faktu bycia uczniem łódzkiego gimnazjum.

Jeśli uda się dojść do jakichś konkluzji, to z pewnością po drodze nie będzie szczególnych poszukiwań asocjacji z późniejszą twórczością poety. Ani nie to miejsce, ani nie te siły i kompetencje... Choć możemy założyć, że takich paraleli byłoby całkiem sporo.

Mój skromny artykuł może stanie się pewnym uzupełnieniem analizy łacińskich przekładów Tuwima autorstwa Zbigniewa Danka⁷ oraz Aleksandry Arndt⁸. Jakkolwiek wiadomo, że Poeta szczególną wagę przywiązywał do swych przekładów z języka rosyjskiego, bo uważał się tu za niemal „wyrocznie”⁹; łaciny nie traktował tak dogmatycznie. Jednak w czasie swych młodzieńczych prób poetyckich poeta nie tłumaczył jeszcze z łaciny¹⁰, chociaż parął się już przekładami z rosyjskiego i z niemieckiego¹¹.

Silą rzeczy zajmę się więc utworami zainspirowanymi w jakimś stopniu tradycją antyczną. Do analizy wybrałam następujące wiersze: *Prologus*, *Falliczna pieśń* oraz *Vive, bibe, lude*. Każdy z nich inaczej się z antykiem kojarzy, każdy też z inną siłą ów antyk odbija w sobie.

⁷ Z. Danek, *Julian Tuwim jako tłumacz pieśni Horacego*, w: *Meandry Skamandrytów*, red. W. Appel, Toruń 2010, s. 213–233

⁸ W ramach polskiego uzupełnienia książki W. Stroha, *Łacina nie żyje. Niech żyje łacina*, Poznań 2013. Warto zauważyć inne nacechowanie tych wypowiedzi. Danek jest krytyczny i zdystansowany, Arndt natomiast jest pod wyraźnym urokiem poetyckich dokonań Tuwima.

⁹ Por. M. Urbanek, dz. cyt., s. 274.

¹⁰ Wszystkie przekłady łacińskie Tuwima tworzą bardzo szczególną całość. Wszystkie bowiem dotyczą Horacego (7 przekładów) i wszystkie powstały w czasie zaledwie dwóch lat: od 1936 do 1938! Można by tu snuć przypuszczenia, że poeta poszukiwał w poezji klasycznej ukojenia swych zgryzot wynikłych z nasilenia silnych nastrojów ksenofobicznych, raniących go niekiedy boleśnie.

¹¹ W *Juweniliach* zamieszczono prawie trzydzieści utworów spolszczonych przez poetę z rosyjskiego, francuskiego lub niemieckiego.

Zacznijmy więc od utworu, który sam się ze swoją chronologią narzuca, a więc od prologu.

*Prologus*¹²

Mamy tu już tytułowy związek, o który nam chodzi. Słowo przekazane w formie oryginalnej jest wyraźnym znakiem rozpoczęcia – twórczości poetyckiej? Tomu? Cyklu tematycznego? Tego się pewnie nigdy nie dowiemy, bo poeta wiersz odłożył do szuflady. Jeśli pójdziemy tropem zasygnalizowanym w tytule, okaże się ów wiersz istotny i nad wyraz interesujący. Szczególnie, że młody poeta zainicjował nim swój pierwszy brulion z 1911 roku. Mamy więc tym bardziej prawo spojrzeć na ów wiersz w aspekcie zawartego w nim programu poetyckiego jako utwór otwierający, skoro już w antycznej poezji utwory inicjalne miały tego rodzaju programowy charakter¹³. Za interesowanych odsyłam do rzetelnego i interesującego artykułu Andrzeja Wójcika odnoszącego się do takich prologów u Owidiusza, Propercjusza i Tibullusa¹⁴. Niech nam jednak będzie wolno zaczerpnąć parę ustaleń z tegoż artykułu. Otóż w wierszu wstępnym poeta zdaje się przekazywać odbiorcy coś ważnego o sobie lub o wierszach, które za chwilę czytelnik ów przeczyta¹⁵. Jak twierdzi Wójcik w czasach antycznych już pierwsze wersy wstępnego utworu, a nawet pierwsze słowa, były szczególnie istotne¹⁶. Tuwim mówi: „Słuchajcie! Słuch wytężcie, bo wnet struny dźwiękną”. Nie ma tu więc odbiorcy dedykacyjnego jak Mecenas u Horacego w jego Pieśni I 1 czy u Propercjusza – Cyntia. U dwóch pozostałych omawianych przez Wójcika elegików rzymskich okresu augustowskiego – Tibullusa i Propercjusza – pierwsze słowa (*divitiae* – bogactwo oraz *arma* – żołnierskie rzemiosło, wojaczka) pojawiają się na zasadzie zbudowania opozycji do tych pojęć, od których podmiot liryczny się odżegnuje, budując

¹² J. Tuwim, *Juvenilia* t. I, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990, s. 9.

¹³ Była to szczególna cecha poezji aleksandryjskiej, którą kultywowali dalej poeci okresu augustowskiego.

¹⁴ A. Wójcik, *Idea wiersza programowego w utworach wstępnych trzech elegików rzymskich* (*Tib. El. I 1, Prop. El. I 1, Ovid. Am. I 1*), „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 1994, nr 10, s. 65–81.

¹⁵ Tamże, s. 65.

¹⁶ U Horacego w pierwszej pieśni z pierwszej księgi mamy słynny zwrot do Mecenas, przyjaciela i patrona poety.

własną i nietypową hierarchię wartości¹⁷. Polski poeta eksponuje zarówno zbiorowego odbiorcę, jak i swoją poetycką funkcję wieszczą, a zarazem kitarody.

W ten sposób przechodzimy do bardzo starego motywu poety-wieszczą oraz liry i jej symboliki. Warto tu zauważyć, że poeta pieczołowicie wprowadza antyczną lirę, a nie średniowieczną lutnię¹⁸. Pojawia się tu także bardzo stara kreacja poety-wieszczą, dość zresztą dwuznaczna w archaicznej poezji, bo zależna od ważności roli Muz jako dawczyń poetyckiego natchnienia¹⁹. U Tuwima Muzy to naprawdę pasterskie bóstwka płci obojga:

Szeptali mi zaklęcia, tajemnicze słowa,
Nauczali języka szmeru drzew [...]

Mówili słowa słodkie, jak miłosna zмова.

Chociaż za życia poety niewydany drukiem, wiersz został oświadczone przez Poetę odczytany, kiedy został odnaleziony w zbutwiałej walizce. A więc był jakoś ważny, czy jedynie z przyczyn sentymentalnych?²⁰. Warto tu jeszcze zwrócić uwagę na pewną grę z odbiorcą. Otóż w pierwszej i ostatniej (podobnych do siebie) zwrotce wyraźne jest sformułowanie: „Nastroilem na nowo mą lirę czarowną”²¹. Dlaczego „na nowo”? A więc nie po raz pierwszy? To jakby prolog do nieistniejącej jeszcze, może przeczuwanej twórczości, a może poeta uchyla w ten sposób rąbka tajemnicy, że prolog pisze się później, kiedy zbiór, który go uzasadnia, jest już gotowy. Zbiór, który nie powstał? W antycznej poezji mamy czasami kłopoty z prologami, na przy-

¹⁷ A. Wójcik, dz. cyt. 67.

¹⁸ Lira była instrumentem podobnym do kitary, skąd się wzięła nazwa „kitaroda” – grający na kitarze, zob. M. Jarczyk, *Wybrane aspekty mitu w Hymnie homeryckim do Hermesa*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 2013, XXIII / 2, s. 17–68.

¹⁹ Por. T. Mojsik, *Antropologia metapoetyki. Muzy w kulturze greckiej od Homera do końca V w. p.n.e.*, Warszawa 2011, s. 263 i nast.

²⁰ To przypuszczalnie świadectwo ówczesnej fascynacji młodzieńką Haliną Kon. Miłość przeminęła, emocje przygasły. Zaryzykujemy więc hipotezę, że właśnie dlatego poeta po ok. 30 latach nie potrafił już odtworzyć własnego tekstu, bo pamięć autobiograficzna karmi się emocjami (zob. T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005, *passim*).

²¹ Jakkolwiek w ostatniej zwrotce sprawa nie jest do końca jasna ze względu na duży stopień uszkodzenia tekstu.

kład w twórczości wygnańczej Owidiusza, kiedy poeta pisze prolog nowy, już po śmierci Augusta, co wprowadza pewne zamieszanie w strukturze zbioru jego *Fasti*²².

Zgodnie z antyczną retoryką prolog powinien być obfity w treści. Powinien bowiem wiele zapowiadać, nie tylko zresztą w liryce, ale również w retoryce i dramacie²³. Jak to jest w tym wierszu Poety? Trudno powiedzieć, czy jest tu słyszalna nuta biograficzna, że to właśnie się zaczyna działalność poetycka. Czy jest tu świadomość rozpoczęcia nowego życia? Jeśli tak, to przede wszystkim słychać młodzieńczą chęć poetyckiego poinformowania świata o swej miłości.

Falliczna pieśń

Szczególny dla nas to ten datowany na nie wiadomo kiedy, dość długi utwór. *Falliczna pieśń*²⁴, wiersz, który odsłania nam się do interpretacji, już ze względu na swoje motto wzięte z *Ars amatoria* I 33–34 Owidiusza:

NOS VENEREM TUTAM, CONCESSAQUE FURTA CANEMUS
INQUE MEO, NULLUM CARMINE, CRIMEN ERIT

Warto zwrócić uwagę na szczególny związek foniczny i lokalizacyjny u rzymskiego poety: *carmine* – *crimen*. Czy Tuwim to słyszy lub widzi? Z pewnością, choć nic po sobie nie daje poznać, ale przecież był tak bardzo wyczulony na melodię słowa.

Czy poeta umie/chce wykorzystać motto Owidiusza, które można różnie przetłumaczyć ze względu na jego późniejsze losy lub bez tej świadomości. Rzymianin niejako zastrzegal się przed czytelnikami, że pisząc utwory erotyczne i rozwiązłe, sam jest wolny od rozpusty i niemoralności. Później jednak powtórzył te słowa w swej wygnańczej poezji. Tę niejednoznaczność przesłania widać w polskich przekładach.

I tak mamy przekład Ewy Skwary²⁵:

U mnie miłość nie bywa występna, choć płocha
Ja w pieśniach nie zachęcam do łamania prawa.

²² Por. Owidiusz, *Fasti. Kalendarz poetycki*, przeł. i oprac. E. Wesolowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 2005, s. LXXI i nast.

²³ Zob. S. Dworacki, *The Prologues in the Comedies of Meander*, „Eos” 1973, nr LXI, s. 33.

²⁴ J. Tuwim, *Juvenilia*, dz. cyt., s. 324.

²⁵ Por. Owidiusz, *Sztuka kochania*, przeł. i wst. E. Skwara, Warszawa 2008, s. 66.

Należy skomentować ten przekład jako dość silnie związany z biografią Poety. Nieco bardziej filologicznie przelożył go A. Wójcik:

My rozslawiamy Wenus bezpieczną i dozwolone zdrady miłosne; w moim poemacie nie znajdzie się żaden czyn występny²⁶.

Jakkolwiek można by się przez chwilę zastanowić, co to znaczy „Wenus bezpieczna”: czy po środkach antykoncepcyjnych, czy w obrębie uznanych społecznie związków? Poezie przecież chodzi o wolną miłość, bez zobowiązań i sankcji prawnych.

W przypadku Tuwima jest to niewątpliwie (nazwijmy to tak) antyk ostentacyjny. To taki bowiem antyk, który pokazuje się w tytułach wierszy, mottach czy cytatach inkorporowanych do wnętrza tekstu. Wrząca temperatura to niewątpliwie wyznacznik stopnia ciepłoty poetyckiej tego utworu. Wspominaliśmy już, że niepełne było wykształcenie Tuwima, a przecież wiersz *Nad Cezarem* – to cudowny tekst o wyraźnej warstwie dźwiękowej łączącej oba obszary językowe. To w jego osobie Horacy znajdzie za 20 lat wyborczego tłumacza, choć nie zawsze imitatora. Ale to przeszłość, jeszcze zakryta przed samym poetą.

Nie unikniemy jednak w naszym „falicznym” wypadku porównania z innym, późniejszym wierszem. Myślę tu o utworze *Wiosna. Dytyramb*²⁷ nazwanym przez A. Arndt „wysoce nieprzyzwoitym”. Mamy tu bowiem dwa kody nieprzyzwoitości. W wierszu młodzieńczym dochodzi do fizycznego zespolenia dwóch ciał. Ten akt jest ukazany malarsko, ale jednak dosłownie²⁸. Zresztą wystarczy choćby ten cytat:

Idzie Mężczyzna! Mężczyzna! Mężczyzna!
I wyciągają się kobiece ręce.
I rozwierają się kobiece nogi.
Wznoszą się piersi głębokim oddechem.
I rozszerzają się kobiece biodra.
I patrzy w słońce Łono Kobiecości.

²⁶ A. Wójcik, *Wstęp*, w: Owidiusz, *Poezje wygnanięcze. Wybór*, przeł. i oprac. E. Wesolowska, Toruń 2006, s. 35.

²⁷ Opublikowany w czasopiśmie „Pro Arte et Studio” w 1918 r.

²⁸ Czy może być tu mowa o związku mentalnym z nieco późniejszym malarstwem Tamary Lempickiej, tak zmysłowym i witalnym?

Z kolei wiersz późniejszy jest „ubrany po szyję”. Jest w nim tłum wezbrany pożądaniem wiosennym w swej masie i braku indywidualności:

I tłum na ulice wylegnie,
Z kątów wypłynie, z nor wybiegnie
Świątować wiosną w mieście,
Świątować jurne święto.

Wiersz jest dosadny i rozpasany. Pojawiają się określenia „brzuchate kobylę”, wrzucane „do kloak bastarżęta” czy „obleśni, trzęsący się starcy”.

Gdyby jednak stawiać diagnozę, ile pornografii w każdym z tych wierszy, chyba nie zastanawialibyśmy się, że bardziej „nieprzyzwoity” jest wiersz drugi. Nie w tej części mówiącej o rozkolysanym wiosennymi żądzami tłumie, lecz kiedy nagle mamy sytuację oparte na nierówności płci i statusu społecznego obu stron:

Hej, czternastolatki!
(...)
Hej w dryndy! Do hotelów! Na wiedeński sznyצל!
Na piwko na koniaczek, na kanapkę miękką!
(...)
A kiedy cię obejmą śliskie, drżące łapy
I młodej piersi chciwe, szybko szukać zacząć
(...)
Pozwól!!! Przeraż go sobą, ty grzechu, kobieto!

To silny kontrast wobec idyllicznej sceny seksu we dwoje z młodzieńczego „falicznego” wiersza. Poeta w tej swojej pierwszej przymiarce zastrzega się w słowach zapożyczonych od Owidiusza, że nie chce szerzyć zgorzienia. Można więc przypuszczać, że może choć przez chwilę nosił się z zamiarem opublikowania wiersza. Zrezygnował jednak. Być może dozwolona byłaby więc hipoteza, że byłoby bardzo trudno dać sygnał rozpoczęcia twórczości poetyckiej akurat „takim” utworem... Dlatego musiało minąć nieco czasu nim następna erotyczna próba poetycka znalazła schronienie na łamach czasopisma, a właściwie za chwilę... Zresztą ta wydrukowana erotyczna próbka narobiła podobno sporo zamieszania o posmak skandalu²⁹.

²⁹ Por. P. Matywiecki, dz. cyt., s. 40.

Ede, bibe, lude³⁰

Niewątpliwie ów wiersz o tytule w postaci potrójnego wezwania: „Jedz, pij, baw się” został napisany na modłę żakowską i mamy w nim prawdziwe panopticum lingwistyczne: włoskie, francuskie, rosyjskie, łacińskie oraz niemieckie zwroty. Na plan pierwszy wysuwa się tutaj język rosyjski z racji dłuższego wprowadzenia w tym języku. A przecież i niemiecki jest tu ważny, bo wyróżniony obecnością w motcie. Łacina z kolei pojawia się w samym tytule, a francuski i włoski dodają jeszcze wierszowi animuszu swą dezynwolturą i alkoholową swobodą.

My zostaniemy oczywiście przy łacinie i jej okolicach. Jest to więc wiersz antykizujący, trochę na modłę średniowiecznych wierszy biesiadnych. Są tu również zauważalne wyraźne nuty epikurejskie, w popularnym rozumieniu epikurejskiej postawy wobec świata, tj. w jej emanacji sympotycznej. Pewnie dałoby się też znaleźć podobieństwa do biesiadno-patriotycznych Mickiewiczowskich okrzyków w *Pieśni Filaretów*, która również odbija w sobie antyczne ideały³¹.

A przecież jest tu może przede wszystkim (z pewnością zamierzona) asocjacja ze słynnym powiedzeniem Cezara: „*veni, vidi, vici*”. Oczywiście porównanie jest i nie jest istotne. Przypuszczamy bowiem, że świadomie Cezar zagrał *va banque* stosując aliterację początkową i finalną oraz zachowując liczbę sylab i tożsamość form gramatycznych³²... Jest też w tekście łacińskim znamienity związek czasowo-przyczynowy, z którego w polskim incipicie została rubaszna równoczesność, równoliczność sylab oraz delimitacyjna aliteracja. A jednak i Tuwim nie ma się tu czego wstydzić. Całość tytułu jest oczywiście hasłowa i młodzieńczo-filarecka, ale i językowo przemyślana. Jeśli wolno jednak odrobinę poprawić poetę, to chyba tylko w latach jego wczesnych początkach twórczych. Bo może lepiej brzmiałaby triada: *VIVE, BIBE, RIDE* (żyj, pij i śmieję się) z tożsamością samogłosek. No cóż, zostaniemy jednak lepiej przy tym, co Tuwim jednak oszczę-

³⁰ J. Tuwim, *Juvenilia*, t. 1, dz. cyt., s. 124.

³¹ Z wyrazistym uwielbieniem „luzu” Epikura i rzymskiej militarnej doskonałości.

³² Językoznawcy na ogół traktują słynną frazę Juliusza Cezara jako przykłady analogii, repetycji i (dlatego) poezji, zob. J.D. Johansen, *Literary Discourse: A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*, Toronto 2002, s. 178 wraz z odwołaniem do słynnego artykułu Jakobsona (*Linguistics and Poetics*, w: *Style in Language*, ed. T.A. Sebeok, New York, London 1960, s. 350–377).

dził przed ostatecznym zniszczeniem i zachowywał wśród swoich ogromnych zbiorów. Wszak i *EDE*, *BIBE*, *LUDE* jest interesujące ze względu na choćby tożsamość końcowych sylab w krańcowych czasownikach. Cezar jest i tutaj na wyciągnięcie ręki. Świadczy o tym ta sama liczba sylab w każdym imperatiwie i tożsamość form gramatycznych tego biesiadnego wezwania.

Czy dałoby się wysnuć jakąś konkluzję z powyższych refleksji? Tuwim młodzieńczy bywa irytująco niedojrzały, bywa nudny i arogancki. Czasem nawet się myli³³. Jednak jego antyczne fascynacje właśnie wtedy się wykluwają, może nieudolnie, może w bólach, lecz już widać ich kontury, które za kilka lub kilkanaście lat dadzą nam tak wiele żartobliwych lub cudownych strof z rozpoznawalnym lwim pazurem wielkiego Poety.

³³ Jak ma to miejsce w tytule wiersza *Ave Stefania gratia plena* (J. Tuwim, *Juvenilia*, t. 2, dz. cyt., s. 55).

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *Juvenilia*, oprac. T. Januszewski, A. Balakier, t. I i II, Warszawa 1990.

Tuwim J., *Utwory niezbrane*, red. T. Januszewski, Łódź 1999.

Literatura:

Danek Z., *Julian Tuwim jako tłumacz pieśni Horacego*, w: *Meandry Skamandrytów*, red. W. Appel, Toruń 2010.

Jakobson R., *Linguistics and Poetics*, w: *Style in Language*, red. T. A. Sebeok, New York, London 1960, s. 350–377.

Jarczyk M., *Wybrane aspekty mitu w Hymnie homeryckim do Hermesa*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 2013, XXIII/2, s. 17–68.

Johansen J.D., *Literary Discourse: A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*, Toronto 2002.

Maruszewski T., *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005.

Matywiecki P., *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.

Mojsik T., *Antropologia meta-poetyki. Muzy w kulturze greckiej od Homera do końca V w. p.n.e.*, Warszawa 2011.

Owidiusz, *Fasti. Kalendarz poetycki*, przeł. i oprac. E. Wesołowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 2005.

Owidiusz, *Sztuka kochania*, przeł. i wst. E. Skwara, Warszawa 2008.

Popiak W., *Łacina i greka w polskiej szkole w latach 1919–1939*, Warszawa 2005.

Stroh W., *Łacina nie żyje. Niech żyje łacina*, Poznań 2013.

Urbanek M., *Tuwim. Wylękniony błuźnierca*, Warszawa 2013.

Wójcik A., *Idea wiersza programowego w utworach wstępnych trzech elegików rzymskich (Tib. El. I 1, Prop. El. I 1, Ovid. Am. I 1)*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 1994, nr 10, s. 65–81.

Wójcik A., *Wstęp*, w: Owidiusz, *Poezje wygnane. Wybór*, przeł. i oprac. E. Wesołowska, Toruń 2006.

Streszczenie

Artykuł jest swobodną analizą trzech młodzieńczych wierszy Tuwima, wydanych dopiero w latach dziewięćdziesiątych minionego wieku. Jest w nich obecny w różny sposób antyk grecko-rzymski, co zapowiada już późniejsze zainteresowanie Poety starożytną kulturą i literaturą, tak znamienne dla jego całej twórczości poetyckiej. Antyk obecny w wybranych juveniliach Tuwima na poziomie leksykalnym, formalnym lub gatunkowym, daj nam pewnie wgląd w świat młodzieńczych fascynacji młodego Tuwima wraz z jego zapatrzeniem na starożytność.

Słowa-klucze: Tuwim, starożytność, kultura antyczna

Tuwim- culture's poet

Summary

The article is a free analysis of three juvenile Tuwim's poems published in the ninety-nineties. Greek and Roman antiquity is present in them in different ways, which indicates poet's future interests in antique culture and literature so significant for all his poetry works. The antiquity is present in the chosen Tuwim's juvenilia on three levels: lexical, formal and genre. This allows us to have an insight into young Tuwim's interests and fascinations with antiquity.

Keywords: Tuwim, antiquity, antique culture

Aleksander Nawarecki
Uniwersytet Śląski

Requiem na lepie. O *Musze* Juliana Tuwima

Ból muchy

Mucha opublikowana w „Wiadomościach Literackich” 22 stycznia 1939 roku jest bodaj ostatnim ważnym wierszem Juliana Tuwima napisanym przed wojną. W wersji książkowej tekst ukazał się dopiero w edycji *Dziela* z roku 1955 w suplementarnej części „Z wierszy rozproszonych”¹. Nikt nie komentował tego utworu w czasie wojny ani po niej (nie czas żalować much, kiedy płoną lasy) i tak już zostało. Wyjątek stanowią seminaria prowadzone przez prof. Marię Janion w Gdańsku i Warszawie w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych XX wieku. Tam *Mucha* pojawiała się raz po raz, czego śladem jest dyskusja udokumentowana w 3 tomie *Transgresji*:

MARIA JANION: Ból muchy u Gombrowicza! Ale najpierw przypomnę, jak wstrząsa kosmosem u Tuwima w wierszu zatytułowanym właśnie *Mucha*.

Świeca w lichtarzu
Do dna dopływa,
Stęka po katach
Cisza mrukliwa.
Z ręką na ustach,
Z drugą na czole,
Jak malowany
Siedzę przy stole.

¹ Por. J. Tuwim, *Mucha*, w: tegoż, *Dziela*, red. J. W. Gomułicki, *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1955, s. 259.

Nie słycać świerszcza,
 Zegar nie tyka,
 I tylko mucha
 Na lepie bzyka:
 Muzyką wzywa,
 W śmierci grzęznąca,
 Brzękiem żalonym
 Wszechświaty wstrząsa.

Ważne jest to, że muchy giną torturowane – na lepie. W *Opetanych* Gombrowicza Leszczuk będący w stanie jakiegoś przerażającego podniecenia, uciekający przed grozą, widzi w karczmie po drodze muchy męczące się na lepie, postanawia im pomóc, odrywa je od lepu, zadając oczywiście jeszcze większe cierpienie, zaplątuje się w ohydę i okropność muszego męczeństwa, daje też początek wielkiemu kryzysowi i odtąd obłęd jego się rozpala i wybucha z całą siłą².

Przytoczony fragment akademickiej debaty opatrzony nagłówkiem „Ból muchy” trafił do tomu wymownie zatytułowanego *Osoby*. Czyżby cierpiący owad zyskiwał tu osobowość? W centrum dyskusji znalazło egzystencjalne doświadczanie bólu. Punktem wyjścia była postawa Stanisławy Przybyszewskiej lekceważącej muszą wrażliwość, zaś na drugim biegunie znalazł się oczywiście Gombrowicz, który w ostatnich chwilach życia pracować miał nad dramatem osnutym wokół cierpienia muchy. Janion wspominała jeszcze Gombrowiczowską polemikę z katolicyzmem obojętnym wobec cierpienia zwierząt, gdyż interesowały ją także teologiczne interpretacje bólu. Najważniejszy był jednak wymiar egzystencjalny, toteż *Muchę* przywoływała obok tekstów Martina Heideggera, Antonina Artauda, Tadeusza Kantora, ks. Józefa Baki czy Jarosława Marka Rymkiewicza ze świeżo wówczas opublikowanego tomu *Thema regium*³. Dwuzwrotkowy wiersz, czy raczej wierszyk, okazał się w oczach uczoney nie tylko najczęściej cytowanym dziełem Tuwima, ale sytuował się wysoko w jej prywatnym kanonie – w samym centrum „transgresyjnego teatru śmierci”.

² *Osoby*, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 141–143.

³ Rymkiewicz, zaprzyjaźniony wtedy z Janion, głęboko podzielał jej „czarną” wizję Tuwima, co potwierdza jego egzystencjalno-tanatyczne studium o autorze *Muchy* zamieszczone w syntezie: *Literatura polska, 1918–1932*, red. A. Brodzka, Warszawa 1975.

Dziś, czyli w Roku Tuwima (2013), od przywołanych seminariów minęło 30 już lat. W tym czasie *Mucha* na powrót „odfrunęła” z przestrzeni badawczej, mimo że interpretacja Janion zapowiadała perspektywę posthumanistyczną, ważną choćby dla rozwijających się *animal studies*. Podejmowane dotąd próby „ekologicznego” odczytania poezji Tuwima nie dostrzegły tego wiersza, podobnie jak studia o melancholii poety, a nawet badania nad „entomologiczną” wyobraźnią pisarzy polskich. W arcydziełnej miniaturze Tuwima można przecież zobaczyć znacznie więcej...

Melancholia siedzącego przy stole

W tym niewielkim, „owadziim” wierszyku imponuje doskonała logika kompozycyjna. W centrum uwagi sytuują się trzy obiekty, a zarazem trzy formy bytu: rzecz (świeca), zwierzę (mucha) i człowiek (ja). Świeca tkwi w lichtarzu, mucha na lepie, zaś autorskie „ja” siedzi przy stole. Trójka „aktantów” została podobnie usytuowana w przestrzeni i podejmuje analogiczne, bezwolne działania. Świeca „do dna dopływa”, mucha „na lepie bzyka” (oznacza to powolną agonię), natomiast aktywność podmiotu pozostaje nieokreślona. Co robi? Zasadniczo nie robi nic, podobnie jak stojący zegar i milczący świerszcz. Ta ostentacyjna nieczynność jest aktywnością „na opak”, zanikiem działań. Tak, jak gaśnie świeca i ginie mucha, w nicość zapada się również człowiek. Wspólnota losu rzeczy, zwierząt i ludzi jest oczywista. Pisana im zagłada nie jest raptownym aktem, lecz powolnym procesem zamierania: płomień topi się w stearynie, mucha grzęźnie w lepkiej masie. W czym utknął człowiek? Najpewniej w smutku, odrętwieniu, samotności, życiowej jałowości.

Tę sugestię psychologiczną potwierdzić może kontekst biograficzny: Tuwim cierpiał na depresję, a w roku 1932 zdiagnozowano jej fazę kliniczną. W 1938 „otarł się o śmierć” (przeszedł poważną operację), co pogłębiło jego złą kondycję (stany lękowe związane z narastającymi atakami antysemitycznymi). Za zasadnością „medycznego” odczytania wiersza najmocniej przemawia jednak tekst. Samotna postać „w bardzo nieumeblowanym pokoju” to figura depresyjna, w ten sposób młodego Tuwima zapamiętał Lechoń⁴. Ogołoconą przestrzeń, pustką, ciszę: „Nie słyhać świerszcza, / Zegar nie tyka”. Czyż nie tak przejawia się melancholijne „nic, które boli”?

⁴ Por. J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, Warszawa 1992, s. 564.

„Potocznie mówi się melancholiku – gdy siedzi sobie wciąż na ławce w parku, na kamieniu nad rzeką albo w fotelu w kącie”⁵, a w wierszu Tuwima usytuowany jest za stołem, co świetnie mógłby ilustrować portret Jaima Sabartesa namalowany przez Pabla Picassa w okresie „blekitnym”. Podobne konterfekty samotników powstały pod koniec XIX wieku (*Melancholia* Muncha, *Melancholik* Weissa) i wcześniej, w epoce romantyzmu (*Melancholia* C. D. Friedricha)⁶. Tytuły tych obrazów odsyłają do tradycji renesansowej – do okładki *Anatomy of Melancholy* Burтона czy słynnego miedziorytu Dürera z 1514 roku. Kanon alegorycznego motywu ustanowiła jednak *Ikonologia* Cesarego Ripy. Tu melancholik „usta ma zakneblowane”, zaś uosabiająca ów temperament kobieta „obiema dłońmi podpira brodeę” (starucha „siedząca z policzkiem opartym na lewej ręce” to emblemat Acedii)⁷. Podobnie prezentuje się podmiot wiersza Tuwima – „Z ręką na ustach, drugą na czole”. Gesty rezygnacji powtarzają się we wszystkich wymienionych wcześniej artefaktach: milczące postacie zawsze uchwycone są z pochyloną głowę i pustym spojrzeniem skierowanym w dół, ku ziemi, która jest żywiołem melancholii.

Melancholijność Tuwimowskiego autoportretu jest oczywista – jeśli monografista poety, Piotr Matywiecki, wymienił kilkanaście jej aspektów obecnych wierszach z różnych okresów życia poety („zwierciadlanie”, „beznadziejność”, „lęk”, „kosmiczna katastrofa”, „tautologia”, „nieokreśloność ekspresji”, „nędza i nuda”, „daremnność”, „bezprzyczynowość”), to większość z nich da się rozpoznać w *Musze*⁸. Ale bohater tego utworu doskonale pasuje również do depresyjnego wizerunku Tuwima, jaki zafundował mu Czesław Miłosz: „Godziny męki, nudy beznadzieli / W nim zamieszkały i zniknąć nie mogą”⁹.

Płomień świecy

Analizę Tuwimowej melancholii zaczyna Matywiecki od „zwierciadlanej” natury spojrzenia, a zamyka rozważaniem o „przeżyciu ukosnym”. We wczesnym wierszu pt. *Kobieta* ujawnia się niemoc oka, które

⁵ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 80.

⁶ Większość przywołanych tu prac reprodukuje monografia W. Bałusa, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

⁷ C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2002, s. 3, 190, 272.

⁸ Por. P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007, s. 441–464.

⁹ C. Miłosz, *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 403.

zamiast świata wciąż widzi siebie („dwoi się jej męcząco w źrenicach zeszklałych”), a później, w *Kwiatach polskich*, wzrok okaże się jeszcze bardziej martwy niż tępe spojrzenie w lustro - zastygnie na szklanej powloce („Mieszkam w szybie nieżywy i płaski”).

Jeśli w *Musze* czytamy: „Jak malowany / Siedzę przy stole”, to znaczy, że i tym razem istnienie jest doświadczane pośrednio. Mówiące „ja” nie widzi siebie, lecz dostrzega swój wizerunek. Spozstrzega się w odbiciu, w powielonym obrazie niczym w platońskiej kopii. Czyżby identyfikowało się z własnym cieniem, widmem, a może nawet wypatrywało sobowtóra? To „martwe” samooglądanie ma znamiona portretu trumiennego albo fotografii nagrobkowej, ale skoro poeta mówi wyraźnie: „Jak malowany / Siedzę przy stole”, to warto skupić się na przedstawieniu i sprecyzować rodzaj malowidła. Postać siedzi za stołem, na którym stoi świeca. „Świeca w lichtarzu” to incipit wiersza, więc ważny jego element. Jest on tym ważniejszy, że świeca „do dna dopływa”, co czyni z niej alegorię znikomości życia – typowy motyw kompozycji plastycznych typu *vanitas*. Melancholijna medytacja nad gasnącym powoli płomykiem nie musi być jednak rozpaczliwa. Ikonografia zna wizerunki mędrców, pustelników (św. Hieronim) czy filozofów (słynny portret Rembrandta w zbiorach Luwru) przedstawionych w kontemplacyjnym skupieniu, w kręgu wątego światła. Gaston Bachelard poświęcił temu ujęciu swoją ostatnią, niejako testamentalną książkę pt. *Płomień świecy*¹⁰. Podczas lektury tego erudycyjnego nokturnu znajdziemy szereg zdań korespondujących z wierszem Tuwima: „Gasnąca świeca jest umierającym słońcem”; „Świeca umiera łagodnie, płomień umiera lekko” (34). „Czy płomień samotny pogłębia samotność marzyciela?” (47) – pyta francuski myśliciel i dodaje dramatycznie: „Przy swojej świecy filozof może sobie wyobrazić, że jest świadkiem pożaru świata” (42). Autor *Muchy* też jest świadkiem małej katastrofy, co „wszechświaty wstrząsa”. Bachelard wyjaśnia, że „Marzyciel (przy świecy) fizycznie zjednoczony z życiem przedmiotów, dramatyzuje sprawy mało znaczące” (58); a czy śmierć muchy jest znaczącą sprawą? Francuski uczoney „zasiada za stołem egzystencji” świetnie wiedząc, że płomyk zawsze przyciąga owady: motyle, ćmy, a nawet mole (przypomina studium Junga pt. *Śpiew mola*, s. 60). Wabi

¹⁰ Por. G. Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996. Następujące dalej cytaty Bachelarda pochodzą z tej pozycji, cyfry w nawiasach oznaczają numery stron.

on, oczywiście, również muchy: „Kiedy mucha rzuca się w płomień świecy, całopalenie widać i slychać, skwierczą skrzydła, płomień chybocze. Wydaje się, że w sercu marzyciela pęka życie” (60). Wydawać by się mogło, że filozof i poeta mają przed oczyma ten sam obraz; a jednak nie – Tuwimowska mucha nie ginie w ogniu. Polski pisarz modyfikuje bowiem tradycyjny, wręcz archetypowy obraz owadziego *auto da fe* – znany w antyku, popularny w angielskiej poezji metafizycznej i u Marina, wykorzystany też w Morsztynowym sonecie *Do motyla*:

Lekko motylu! Ogień to szkodliwy!
 Strzeż się tej świecy i tej jasnej twarzy,
 W której się skrycie śmierć ozdobna żarzy,
 I nie bądź swego męczeństwa tak chciwy.

W liryce marinistów *Bombyx* ginie w miłosnym ogniu, natomiast u Tuwima nie ma śladu płomiennej namiętności. Zamiast dramatycznego samospalenia – taplanina w lepkiej truciznie, zamiast ognistej ekstazy – mozolne tortury, zamiast patosu chwili – lepkość, grzęźnięcie w męce. Wszystko dlatego, że płomień został zastąpiony przez lep. Miejsce kosmicznego żywiołu zajął przedmiot: wytwór cywilizacji, wyrób seryjny, tani i pospolity, zaś estetycznie – obrzydliwy.

Owadziejemy!

W ten oto sposób za sprawą lepu w uniwersum poetyckiego toposu wkroczył techniczny konkret, a co za tym idzie – historia. Lep na muchy jest bowiem nowoczesnym narzędziem owadobójczym, powstałym u progu XX wieku (1898 – pierwszy patent amerykański) zastępującym bardziej skomplikowane i mniej skuteczne szklane pojemniki – mucholapki. Odkrycie mikrobiologii wywołało lęk przed owadami roznoszącymi zarazki, co z kolei stymulowało rozwój higieny. Naukowcy poznawali insekty, aby je zwalczać, lecz wiedza o ich życiu i organizacji okazała się wstrząsająca. Przenikała ona nawet do literatury, również do polskiej. W roku 1938 Czesław Miłosz opublikował *Piekiełto owadów*, gwałtowną polemikę z powieścią Zofii Nalkowskiej pt. *Niecierpliw*, prezentującą „ludzkie trwanie jako trwanie owadziego gatunku”¹¹. Wzywał literaturę polską do antyowadziej „rekonstrukcji czło-

¹¹ C. Miłosz, *Piekiełto owadów*, cyt. za: S. Chwin, „*Dachau koników polnych*”. *Miłosz i ukąszenie darwinowskie*, w: tegoż, *Miłosz. Interpretacje i śniadectwa*, Gdańsk 2012, s. 19.

wieka”, ale – jak sugeruje Stefan Chwin – sam od dawna był zafascynowany entomologiczną wizją rodzaju ludzkiego. To efekt „darwinowskiego ukąszenia” zauważalny potem w metaforyce tekstów z czasu okupacji i powstania warszawskiego, osiągający apogeum w *Pamiętniku naturalisty* (1974), w którym pojawiają się bulwersujące „mrowek Oświęcimie” i „Dachau koników polnych”. Dodajmy jednak, że „musze dziwactwa” zawsze go ciekawiły, nawet w ostatniej chwili życia¹².

Prekursorem entomologicznego katastrofizmu był Witkacy (przerażony „społecznością termitów”), ale „termicie korytarze” w ludzkim mózgu zauważyła także (w czasie wojny) Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Wcześniej w *Szkiełconniku poetyckim* (1939) odkrywała dwuznaczne „braterstwo” człowieka z motylami, mszycami, pająkami, prusakami, żukami, szczypankami itp. W londyńskiej kontynuacji tego notatnika rósł jej podziw, a zarazem poczucie zgrozy wobec doskonałości chitynowych pancerzy i wirujących skrzydełek. W ich metalicznym lśnieniu i maskujących barwach Pawlikowska rozpoznała rys militarny, antycypację samolotów bojowych i czołgów. To upodobnienie „technologiczne” ma też wymiar mentalny, co mocno wyraziła w późnym wierszu *Owad ludzki*: „Zmienia się gatunek. / Skrzydła w zamian za rozum / (...) Owadziejemy!¹³”.

Krakowska poetka, podobnie jak inni pisarze, nie martwi się jednak o faunę, lecz o *homo sapiens*. Kiedy zobaczy muchę, która wpadła w płomień świecy i „warczy teraz z opalonymi skrzydłami”, to przeklinać będzie potworną naturę. Na okaleczonego owada spojrzy, co prawda, z „głębokim smutkiem”, ale z limitowaną litością:

Mucha, najwidoczniej przeżywając piekło strachu i niewygody, przewraca się wciąż na plecy, traci równowagę, brzęczy, szaleje.

Przenoszę współczucie w nią. Weltschmerz mnie przeszywa, (...). Tymczasem mucha, leżąc na grzbiecie, konwulsyjnie wstrząsa nogami. Poma-

¹² „Ludzie którzy umierają – dyktował Agnieszce Kosińskiej niedługo przed śmiercią – mają wrażenie, że są w mocy jakichś potwornych pająków, które robią z nimi co chcą.” (S. Chwin, „Dachau...”, dz. cyt., s. 54). O muchach u Miłosza (także w kontekście Baki i Mickiewicza) pisała D. Opacka-Walasek, *Pastisż przeciw zamieraniu. Człystawa Miłosza „Na część ks. Baki”*, w: tejtze: *Pasażę liryczne*. Katowice 2013, s. 53–58.

¹³ Więcej na ten temat por.: M. Kokoszka, A. Nawarecki, *Świat owadzi w „Szkiełconniku poetyckim” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: *W literackich konstelacjach. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Elżbiecie Hurnik*, red. B. Malczyński, I. Worofiska, R. Włodarczyk, Częstochowa 2013, s. 13–23.

gam jej wstać. Uspokaja się. Wtem najpogodniej, najuważniej, poczyna czyścić, gładzić swoje przednie kończyny, z gestami hrabiny naciągającej długie balowe rękawiczki...

Pochłonięta tym zajęciem staje mi się obca. Dalaby spokój takim staraniom o siebie, takim kokieteriom, właśnie teraz!¹⁴

Poczucie empatii jest tylko chwilowe, bo już w następnym akapicie autorka deklaruje całkowite niezrozumienie praw przyrody. Ale zdaje się, że ów wyjątkowy moment uczuciowej identyfikacji z owadem został dostrzeżony przez Tuwima. Stawiam tutaj tezę, iż *Mucha* jest próbą dialogu z cytowanym fragmentem prozy Pawlikowskiej. Jej *Szkiełnik poetycki* wydrukowany został jako książka w przededniu wojny, ale od maja 1938 roku (nr 22) do sierpnia roku 1939 (nr 37) fragmentami publikowały go „Wiadomości Literackie”. Oba „musze” teksty ukazały się na tych samych łamach w odstępie zaledwie paru miesięcy. Ich chronologiczną bliskość pogłębia zbieżność wielu szczegółów. U Pawlikowskiej agonია owada, który „traci równowagę, brzęczy, szaleje (...) konwulsyjnie wstrząsa nogami”, jest przejmująco ludzka, szczególnie wtedy, gdy „przewraca się na plecy”.

Uczłowiczony ból insekta wywołuje u Pawlikowskiej „Weltschmerz” (ból istnienia), u Tuwima – „wszechświaty wstrząsa”. Polski poeta przywołuje zatem literalny sens niemieckiego terminu i wygrywa jego brzmienie: „ból świata” staje się słyszalny jako „szmer świata” – „Weltschmerz”.

Na lepie

To ciekawe, że pod koniec lat trzydziestych tak wielu polskich pisarzy w katastroficznym tonie pisało o owadach (Nalkowska, Miłosz, Witkacy, Schulz), zaś najczęściej za podmiot opisu wybierali muchę (Przybyszewska, Gombrowicz, Pawlikowska, Tuwim). Mucha była zatem prawdziwą gwiazdą literackiego sezonu 1938/1939, jednakże jej los z głębokim współczuciem traktował tylko Tuwim (i może jeszcze autor *Opętanych*). O daleko idącym, choć dwuznacznym utożsamieniu z insektami opowiadają też *Karakony* (1934) Brunona Schulza. Odrza przechodząca w fascynację prowadzi tu do metamorfozy kojarzącej się z *Przemianą* Franza Kafki.

¹⁴ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Szkiełnik poetycki* (fragment 47), w: tejże, *Poezje*, t. II, Warszawa 1958, s. 70.

Ten krótki przegląd literatury „entomologicznej” nasuwa przypuszczenie, iż pisarze żydowskiego pochodzenia (oraz filosemici w rodzaju Gombrowicza) posiadali szczególne zdolności empatyczne wobec owadów. Dlaczego? Wyjaśnienie tej kwestii może ułatwić lektura hasel propagandowych popularnych w pierwszej połowie XX wieku: „Powstańcie i uderzcie – zabijajcie bez litości. Niech waszym okrzykiem będzie śmierć muchom” (USA koniec XIX w.) „Zmniejszenie liczebności muchy” (Anglia 1913), „Mucha jest niebezpieczna jak bombowiec” (USA 1941), „Unicestwiającie muchy!” (ZSRR). To tytuły książek, broszur i plakatów, którymi nowoczesne społeczeństwa propagujące higienę ogłaszały totalną wojnę przeciw muchom¹⁵.

Jeśli dziś czyta się te apele z niepokojem, a nawet z grozą, to dlatego, że podobnie brzmiące formuły weszły do antysemitckiego dyskursu budując obraz „podludzi” i przygotowując grunt do zbrodniczej logiki „ostatecznego rozwiązania”. Porównania Żydów do wszy czy pluskiew były pospolitymi obelgami, natomiast analogia z muchą, jako istotą słabą, ale sprytną, rozpustną i zachłanną (taplającą się w cukrze), symbolicznie kojarzoną z diabłem, sugestywnie poruszała wyobraźnię. A czy sami Żydzi zdawali sobie sprawę z potencjalnych skutków retoryki entomologicznej?¹⁶

Jeśli prawdą jest, że Kafka pomyśl na opowiadanie [*Przemiana* – przypis A. N.] wziął z obelżywego powiedzenia ojca »jak pluskwy«, to w błyskawicznym skrócie pojmujemy, że kiedy naziści zabijali z zimną krwią Żydów, jak pluskwy właśnie, to tym samym odmawiali im prawa do podmiotowości, do własnego kształtu, albo dokładniej: o d k s z t a ł c a l i i c h p o d m i o t o w o ś ć, by na poziomie czystego życia, niebronionego przez nic i nikogo, dokonywać nic nieznaczącej zbrodni¹⁷.

Jeśli prawdą także jest, iż Kafka jako autor *Kolonii karnej* jest „jedynym humanistą, który nie byłby zdziwiony tak metodycznym,

¹⁵ S. Connor, *Mucha. Historia – antropologia – kultura*, przeł. B. Stanek, Kraków 2008, s. 109–111, 123.

¹⁶ Tuwim w wierszu *Psy* zmierzył się z animalną obelgą stosowaną przez antysemitów – „psy parszywe”. Mówiła o tym Giovanna Tomassuci w referacie *Strategia przeżycia Tuwima jako pisarza pochodzenia żydowskiego* na konferencji „Tuwim bez końca”, Łódź, 5–7 grudnia 2013 r.

¹⁷ M. P. Markowski, *Humanistyka, literatura egzystencja*, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz. Warszawa 2012, s. 28.

prawnym, inżynieryjnym projektem Zagłady”¹⁸, wtedy przemiana Gregora Samsy w „robactwo” może być rozważana perspektywie Shoah, choć jest oczywistym anachronizmem (*Przemiana* powstała w roku 1912). Podobny poniekąd problem interpretacyjny wywołuje wiersz Józefa Czechowicza pt. *Śmierć* (1929), bo niełatwo rozstrzygnąć, czy gehenna krów wieszonych do rzeźni w okrutnie zatłoczonych wagonach jest obrazową antycypacją „transportów” ludzi do obozów koncentracyjnych. Znaczący problem, Jacek Leociak, woli tu mówić ostrożnie tylko o „figurze Zagłady”¹⁹.

Analogiczne odczytanie *Muchy* zdaje się jeszcze bardziej ryzykowne. Bachelard powiada, iż „Płomień świecy objawia wróżby” (58), ale czy w jej rozblysku poeta dostrzegł kontur mrocznej przyszłości? Przyszłości, dodajmy, całkiem nieodległej, gdyż w lutym 1940 roku, zaledwie po 13 miesiącach, jakie minęły od publikacji wiersza Tuwima, w jego rodzinnym mieście formalnie zostało utworzone getto. Kilkadziesiąt lat później Andrzej Bart nazwie to miejsce *Fabryką muchołapek*. Tytuł jego powieści z 2008 roku ma symboliczną wymowę, gdyż Ghetto Litzmannstadt funkcjonowało na zasadzie lepu, wabiąc Żydów ukrywających się na terenie Generalnej Guberni obietnicą przetrwania. Działo tam wiele dobrze prosperujących drobnych przedsiębiorstw, a jedno z nich – jak sugeruje łódzki pisarz – zajmowało się właśnie produkcją lepów, które wraz z przyrostem brudu, chorób i trupów, stawały się coraz bardziej poszukiwanym towarem.

Tytułowa „mucholapka” (utożsamiana z lepem) zdaje się pojęciem kluczowym zarówno w prozie Barta, jak i w wierszu Tuwima. Gdyby uznać *Muchę* za przeczucie Holokaustu, to nie z powodu magicznych, kabalistycznych czy satanicznych zainteresowań autora, ale dzięki jego nadzwyczajnej intuicji dotyczącej materii, zwłaszcza przedmiotów. Niesamowity „reizm” Tuwima doskonale rozpoznał Miłosz:

Słyszysz stukania, głosy biednych duchów
Zamkniętych w stole, w ścianie, w wazie kwiatów.
Dać znać próbując, że ich właśnie ręka
Z materii przedmiot każdy wydobyła²⁰.

¹⁸ M. Piotrowiak, „Od frontu”. *Kulisy wojennego doświadczenia Franza Kafki*, „Literatura na świecie” 2012, nr 7–8, s. 100.

¹⁹ Por. J. Leociak, *Figura Zagłady: (wokół „śmierci” Józefa Czechowicza)*, „Roczniki Humanistyczne” 2000, nr 1, s. 69–80.

²⁰ C. Miłosz, *Traktat poetycki...*, dz. cyt., s. 402.

Poeta odczuwał lęk wobec rzeczy, nie tylko ciężkich i ponurych mieszczańskich mebli, niepokoiły go także nowoczesne urządzenia – elektroluks, telefon czy gramofon. Wyczuwał w nich dzikie bestie, słyszał głosy umarłych. Nie należy tego ograniczać do staroświeckiego spirytyzmu, bo Tuwim przeczuwał niebezpieczeństwa tkwiące w technice: w maszynie do pisania, telegrafii, radiu, zwłaszcza zaś w megafonie. A lep? To tania, powszechnie dostępna, banalnie prosta w użyciu i zarazem wydajna maszyna do zabijania. Typowy wytwór nowoczesnego społeczeństwa, które wedle Zygmunta Baumana, kojarzyło postęp z porządkowaniem i oczyszczaniem, szczególnie z likwidacją szkodników oraz chwastów²¹. Preparaty owadobójcze cieszyły się zrozumiałą estymą, toteż lep powinien zająć miejsce na tej samej półce, co środki ochrony roślin, kule na mole, trutka na szczury, a wreszcie – iperyt i cyklon B.

Żałosny brzęk

Nie sugerujemy wprost, że w lepie na muchy zobaczył Tuwim zapowiedź masowej zagłady (Miłoszowe „mrówek Oświęcimie”), jednakże jego nadzwyczajna empatia wobec stworzeń zabijanych z technologiczną rutyną dotyka jakiejś trudnej do wysłowienia, niewyobrażalnej potworności. Może dlatego bohatera wiersza jawi się „Z ręką na ustach / Z drugą na stole”? Nie chce mówić ani patrzeć, ale przecież słyszy! Jego uszy działają, są wrażliwe, wręcz nadwrażliwe, skoro kontrolują dźwięki, które nominalnie są niesłyszalne lub nie istnieją („Nie słyhać świerszcza, / Zegar nie tyka”); ba, rozpoznają nawet „stękanie” upersonifikowanej ciszy. Podobną sytuację akustyczną Bachelard dostrzegł w *Infernie* Augusta Strindberga: „Zapalam świece, żeby spędzić czas przy czytaniu. Panuje cisza złowieszcza, słyszę bicie własnego serca. I wtedy suchy lekki trzask, wstrząsa mną jak iskra elektryczna. Co się stało?” (59).

U Strindberga kruszy się stearyna, u Tuwima – brzęczy mucha, ale obaj reagują przerażeniem na dźwięki o minimalnym natężeniu. W obu wypadkach może to być nawiązanie do romantycznego nokturnu, a zwłaszcza gotyckiej noweli grozy (*Żebraczka z Locarno* Kleista, *Serce oskarżycielem* Poego itp.). Tam w głębokiej ciemności i ciszy nawet niepozorne odgłosy ulegają wzmocnieniu i demonicznej defor-

²¹ Por. Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1991.

macji, wywołując u bohaterów opowiadania paniczny lęk, by w końcu doprowadzić ich do obłędu i śmierci.

Byłaby zatem *Mucha* jeszcze jednym Tuwimowskim „pejzażem akustycznym”, arcydziełem instrumentacji głoskowej, godnym porównania ze *Słopiewniami*, *Lokomotywą* czy *Ptasim radiem*. Ale to „słuchowisko z dreszczykiem” ma też znamiona muzycznego koncertu w baśniowo pomniejszonej skali. Siedzące za pulpitem, milczące „ja” jest jedynym słuchaczem, pusty pokój salą koncertową, świeca oświetleniem estrady, a wreszcie lep – miniaturową sceną lub instrumentem. Solistką jest oczywiście mucha, ale czy wykonuje partię wokalną, czy instrumentalną? Najpierw jednak, w zwrotce pierwszej, trzeba wysłuchać posępnej uwertury („Stęka po kątach cisza mrukliwa”) i dopiero po niej, w strofie drugiej, zabrzmia partia solowa. Nie będzie to jednak uroczy koncert chrząszcza za kominem ani dostojne tykanie chronometru w mieszczańskim domu:

I tylko mucha
Na lepie bzyka:
Muzyką wzywa,
W śmierci grzęznąca,
Brzękiem żalonym
Wszczęświaty wstrząsa.

Jeśli koncertowej uwertury wysłuchał tylko jeden odbiorca, to finał zgromadził już kosmiczną publiczność. Tak wielką moc i zasięg ma pieśń muchy, która o śmierci śpiewa jeszcze bardziej „żałośnie” i „wstrząsająco” niż *Madame Butterfly*! Jak to możliwe? To już pytanie z kręgu prozodii, której Tuwim był niedościgłym mistrzem. W pierwszej, przygotowawczej strofie mieliśmy *support* „ciszy mrukliwej” zdominowany przez nosówki, (dźwięki wydawane przy zamkniętych ustach). Wedle badań nad symbolizmem dźwiękowym głoski sonorone w wielu językach kojarzone są z umieraniem (co potwierdzić mogą „demoniczni” wokaliści zespołów nurtu *death metal*). Po śmiertelnie ponurej, basowej przygrywce zabrzmia śmiertelnie przeraźliwe tony najwyższe. To dźwięki bliskie górnej granicy słyszalności: metaliczne „bzykanie” (**tyka, bzyka, muzyka, wzywa, grzęznąca, wstrząsa, żalonym**) oraz zgrzytliwy „brzęk” (**świerszcza, grzęznąca, wszczęświaty, wstrząsa**). Warto przypomnieć, że „wiele języków nazwę muchy wywodzi od jej *βῆξ* [...] Greckie słowo *muia*, naśladujące dźwięk muchy

w uszach Greków, dalo łacińskie *musca*, włoskie *mosca*, hiszpańskie *mosquito* (muszka) i francuskie *mouche*²², (dodajmy jeszcze „muchy” w kresowej polszczyźnie Miłosza). Arystoteles stwierdził, że owady „nie mają głosu ani języka, ale wytwarzają dźwięk przez wewnętrzny przepływ powietrza lub wiatru, choć nie przez jego wypływ, bowiem żaden insekt nie potrafi oddychać”²³. (być może dlatego w Miłoszowym *danse macabre* „wykonują dziwne ruchy”²⁴. Niższość brzęczenia muchy od głosów innych zwierząt była oczywiście powtarzana przez zoologów, („owady nie oddychają, a zatem nie wydają dźwięku otworem gębowym, który jest siedzibą ducha i inteligencji”²⁵). Seria Tuwimowych onomatopei jest zatem perfekcyjną imitacją owadzkiej ekspresji dźwiękowej, co na myśl nasuwa kompozycję George’a Crumba pt. *Black Angels* (1970) napisaną na „elektryczny kwartet smyczkowy” uzupełniony odgłosami kryształowych kieliszków i metalowych gongów. Programową diaboliczność tej muzyki i jej związek z akustyką nowoczesnej wojny najlepiej słychać w części pt. *Noc elektrycznych insektów*.

To byłaby ciekawa ilustracja dźwiękowa *Muchy*, ale tylko do strofy drugiej – szybkiej i ekspresyjnej. Tempo jest bardzo istotne, bo w Tuwimowej prozodii nie można się zatrzymać na onomatopejach. Równie istotny, a może najważniejszy, jest w niej rytm. Szczególnie w poezji lat trzydziestych, a zwłaszcza w wierszach melancholijnych, takich jak arcydziełna *Zadymka* (1936). Dzięki interpretacji Ireneusza Opackiego stało się jasne, że gęsto rymowana opowieść o Polsce pogrążonej w politycznym letargu, społecznej niemocy i duchowej rezygnacji powstała bez użycia motywów historycznych czy politycznych konkre-
tów²⁶. Poezja wystarczyła iluzja sennej monotonii padającego śniegu. Wszystko, co istotne i odkrywcze, jest tutaj „mówione rytmem”. Wersologia skutecznie zastępuje ideologię, filozofię i historiozofię.

Po mistrzowskiej lekcji Opackiego pora na ostatnie pytanie – jaki jest rytm *Muchy*? Na pewno zmienia się w obu strofach. Pierwsza jest sylabotoniczna, tworzy ją 8 pięciozłogłoskowców o regularnym porządku: przeplatanka dwóch stóp: trochej + amfibrach (‘ _ _ _ ’ _).

²² S. Connor, *Mucha*, dz. cyt., s. 174.

²³ Tamże, s. 174–175.

²⁴ C. Miłosz, *Na część księdza Baki*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, s. 1345.

²⁵ S. Connor, *Mucha*, dz. cyt., s. 175.

²⁶ Por. I. Opacki, *Mówione rytmem*. „Zadymka” Juliana Tuwima, w: tegoż, *Mówione nieregularnie*, Katowice 2004, s. 192–213.

Wersyfikacja pierwszej zwrotki jest zatem maksymalnie schematyczna, wręcz mechaniczna, co odpowiada motoryce bohatera-kukły, automatu, który zaczął się w jałowo „zapętlonej” repetycji. W drugiej strofie ten regularny rytm ulega destrukcji, powtarza się tylko w trzech wersach (2, 6, 7). Kuleje natomiast w pozostałych pięciu liniijkach, gdzie zamiast inicjalnych trochejów pojawiają się jamby (_ _ ' _ _ ' _). Te wersyfikacyjne zakłócenia nakładają się na sygnalizowane wcześniej dysonanse: *de facto* asonanse, a częściej jeszcze – konsonanse (trudne do wymówienia zbitki głosek zgrzytliwych i szumiących). I dzięki nałożeniu dwóch zaburzeń, toku stóp i konwulsyjnej artykulacji, można usłyszeć niesamowity efekt foniczny. Drzenie lepu napiętego jak membrana, z którym miesza się brzęk muszych skrzydeł.

To muzyka prawdziwie Tuwimowska! We wcześniejszych wierszach tworzył iluzję gry na klawiaturze stołu, telegrafu czy maszyny Underwood, na zakrętce od wiecznego pióra świstał jak na flecie, perkusyjny rytm wystukiwał na kuchennych talerzach, a teraz daje pierwszy i jedyny – koncert na lepie. To przejmujący mimetyzm dźwiękowy, makabryczna „muzyka konkretna”. W sensie ścisłym mucha bowiem nie śpiewa tutaj o śmierci, nie kona, śpiewając ani konając, nie śpiewa. Odwrotnie – to odgłosy konania tworzą muzykę. Sama agonia staje się muzyką, jej esencją i dźwiękową fakturą. I dopiero wygenerowany tym sposobem, jakby nagrany na taśmę, bzycząco-brzękliwy koncert może wstrząsnąć wszechświatem. Tak odkrywczego połączenia prostego rytmu oraz asonansu z obrzydliwością wizji nie docenił, niestety, autor *Traktatu poetyckiego*, aczkolwiek trafił w samo sedno Tuwimowskiej gry na lepie:

Był Julian Tuwim. Żądał poematów.
Ale myśl jego konwencjonalna
I tak zużyta, jak rytm i asonans.
Przykrył nią wizje, których się zawstydził²⁷.

²⁷ C. Miłosz, *Traktat poetycki...*, dz. cyt., s. 402.

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *Mucha*, w: tegoż, *Dzieła*, red. J. W. Gomulicki, *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1955.

Literatura:

Bachelard G., *Plomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996.

Balus W., *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1991.

Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.

Chwin S., „*Dachau koników polnych*”. *Miłość i ukąszenie darwinowskie*, w: tegoż, *Miłość*.

Connor S., *Mucha. Historia – antropologia – kultura*, przeł. B. Stanek, Kraków 2008. *Interpretacje i świadectwa*, Gdańsk 2012.

Kokoszka M., Nawarecki A., *Świat owadzi w „Szkicowniku poetyckim” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: *W literackich konstelacjach. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Elżbiecie Hurnik*, red. B. Malczyński, I. Woronańska, R. Włodarczyk, Częstochowa 2013, s. 13–23.

Lechoń J., *Dziennik*, t. 2, Warszawa 1992.

Leociak J., *Figura Zagłady: (wokół „śmierni” Józefa Czechowicza)*, „Roczniki Humanistyczne” 2000, nr 1, s. 69–80.

Literatura polska, 1918–1932, red. A. Brodzka, Warszawa 1975.

Markowski M.P., *Humanistyka, literatura egzystencja*, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012.

Miłosz C., *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.

Opacka-Walasek D., *Pastisz przeciw zamieraniu. Czesława Miłosza „Na część ks. Baki”*, w: tejże: *Pasaże liryczne*. Katowice 2013.

Opacki I., *Mówione rytmem. „Zadymka” Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Mówione wierszem*, Katowice 2004, s. 192–213.

Osoby, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984.

Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Szkicownik poetycki*, w: tejże, *Poezje*, t. II, Warszawa 1958.

Piotrowiak M., „*Od frontu*”. *Kulisy wojennego doświadczenia Franza Kafki*, „Literatura na świecie” 2012, nr 7–8.

Ripa C., *Ikonomia*, przeł. I. Kania, Kraków 2002.

Streszczenie

Tekst jest próbą analizy i interpretacji *Muchy* Juliana Tuwima. Wiersz opublikowany w „Wiadomościach Literackich” zimą 1939 nie wszedł do żadnego tomu i nie doczekał się dotąd krytycznego komentarza. Jego odrębność widoczna jest na tle tradycji gatunkowej, do której nawiązuje - zarówno wobec humorystycznych nagrobków zwierzęcych, jak też melancholijnych rozmyślań o życiu i śmierci prowadzonych przy świecy (G. Bachelard poświęcił im książkę pt. *Płomień świecy*). Różni się też od tekstów „owadzych”, jakie pojawiły się na krótko przed II wojną światową i w jej trakcie (Nalkowskiej, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Miłosza). O wyjątkowości wiersza decyduje Tuwimowska wrażliwość na techniczny wymiar codzienności; tutaj pospolity lep na muchy może zmienić tradycyjne wyobrażenie o agonii i umieraniu. Wizja Tuwima zdaje się profetycznie zapowiadać zbrodnie wojenne dokonane w sposób „przemysłowy” na niewinnych ofiarach. Warto porównać *Muchę* z literackimi „figurami Zagłady”, sytuując ją między *Śmiercią* Józefa Czechowicza (1929) a *Fabryką mucholapek* Andrzeja Barta (2008).

Słowa kluczowe: spór, śmierć, mucha

Requiem on fly paper. About ‘*Mucha*’ by Julian Tuwim

Summary

This article is an attempt to analyse and interpret the poem *Mucha* (The fly) by Julian Tuwim. It was published in *Wiadomości literackie* in the winter of 1939 and it was not a part of any volume and has not been critically commented on till now. Its distinction is visible in comparison with the traditional genre it refers to that is funny animals’ tombs and melancholic thoughts on life and death by candle light (G. Bachelard wrote about them in *The flame of a candle*). The poem is also different from other ‘insect’ poems published shortly before and during the second world war (by Nalkowska, Pawlikowska-Jasnorzewska, Miłosz). The poem is unique due to Tuwim’s sensitivity to the technicality of everyday life; the common fly paper may change the traditional image of agony and dying. Tuwim’s vision is prophetic about war crimes committed ‘industrially’ on innocent victims. *Mucha* can be compared with the literary ‘figures of extermination’ placing it among *Śmierć* by Józef Czechowicz (1929) and *Fabryka mucholapek* by Andrzej Bart (1939).

Keywords: agony, death, figure of extermination, fly

Milena Osiurak
Uniwersytet Śląski

Muzyczność poezji Juliana Tuwima

Juliana Tuwima od najmłodszych lat fascynowały peryferia mowy, kurioza piśmiennicze, eksperymenty językowe oraz przeróżne teksty związane z dziejami kultury narodu¹. Wszystkie te fascynacje powiązane były z muzyką. W swoich wierszach poeta bardzo często wykorzystywał melodie mające źródło w folklorze peryferyjno-ulicznym, a także piosenkach ludowych czy legionowych². Zainteresowanie muzyką wyniósł Tuwim z domu rodzinnego³ natomiast fascynacje językoznawcze oraz kulturoznawcze związane były z jego dorastaniem w Łodzi, mieście będącym wówczas miejscem spotkania wielu kultur, gwar i socjolektów⁴. Pomimo tego, że Tuwim nie posiadał wykształcenia muzycznego ani nie potrafił grać na żadnym instrumencie oraz posługiwać się zapisem nutowym, muzyka była dla niego bardzo ważna przez całe życie⁵. Zainteresowanie to wpłynęło także na jego twórczość. Poezja Tuwima ewoluuje, tym przemianom nieustannie towarzyszy muzyka. Muzyczność zatem jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech poezji Tuwima, wyróżniającą go to spośród innych twórców. Jednakże w poszczególnych wierszach oraz okresach twórczości przybiera ona różne formy. Jak słusznie zauważa Andrzej Hejmej:

¹ M. Głowiński, *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1973, s. III–IX.

² Por. A. Węgrzyniak, *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987.

³ *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślaka, Łódź 2007, s. 254.

⁴ J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 21–45.

⁵ A. Nawarecki, *Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Rzeczy i marzenia. O wyobraźni poetyckiej Skamandrytów*, Katowice 1993, s. 71.

nie istnieją literackie konwencje prezentowania muzyki – osiąga się zaledwie niepowtarzalny, jednorazowy efekt w konkretnym utworze literackim⁶.

Hejmej wyróżnia trzy rodzaje muzyczności dzieła literackiego. Poezja Tuwima jest doskonałym zobrazowaniem ich wzajemnego nachodzenia na siebie i współgrania. Szczególnie wyraźnie widoczne jest to we wczesnych tomach poety. *Czybanie na Boga*, *Sokrates tańczący*, *Siódma jesień* i *Wierszy tom czwarty* są zbiorami, w których współlistnieją tendencje nowe oraz pozostałości młodopolskie. Michał Głowiński jako podstawowe cechy wczesnej poezji Tuwima wymienia impresjonizm, ekspresjonizm, futuryzm oraz odwołania archaiczne⁷. Towarzyszy im również specyficzna energia, którą Ireneusz Opacki określa jako manifestacyjny witalizm⁸. Wszystkie te cechy funkcjonują wspólnie z elementami muzycznymi. Utwory poety z początków twórczości są żywiołowe i dynamiczne. Taka też jest ich muzyczność – intensywna oraz widoczna zarówno na płaszczyźnie brzmieniowej, jak i tematycznej. Świadczy o tym, jak wykazał Aleksander Nawarecki, już samo nasycenie tych tomów słownictwem muzycznym. W *Czybaniu na Boga* wynosi ono 29%, w *Sokratesie tańczącym* 26%, natomiast w *Siódmej jesieni* oraz *Czwartym tomie wierszy* – 27%. W późniejszych zbiorach statystyki te maleją, by w końcu w *Treści gorącej* wynieść 20%⁹. Muzyczność jednak nigdy nie znika z wierszy Skamandryty. Jadwiga Sawicka wpisuje owo zamięszenie Tuwima do eksperymentów słownych i dźwiękowych w swoją teorię „filozofii słowa”. Mówi, że centrum zainteresowania Tuwima jest właśnie odsemantyzowane słowo. Wariacje na jego temat zaś doprowadzają ją do niezwykłych eksperymentów językowych, których centrum stanowi dźwięk. Owocuje to tworzeniem zaskakujących, pozornie pozbawionych sensu, neologizmów i zestawień brzmieniowych¹⁰.

Muzyczność była dla Tuwima nieodłącznym składnikiem poezji, częścią jego wizji nowej literatury. W *Teofanii*, zapowiadającej nadejście nowej poezji, pisał z entuzjazmem:

⁶ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 20.

⁷ M. Głowiński, *Wstęp...*, dz.cyt., s. XXXIII–XLI.

⁸ I. Opacki, *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia*, w: tegoż, *Król-Duch, Herostrates i codzienność*, Katowice 1997, s. 78.

⁹ A. Nawarecki, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima*, w: *Skamander* 3, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 88.

¹⁰ J. Sawicka, *Filozofia słowa Juliana Tuwima*, Wrocław 1975, s. 5–6.

Idziesz! Przeczuwam Ciebie! Jak daleka luna
 Czerwieni się olbrzymia moc błyskawicowa!
 Widzę cię, święta moja wizjo złotostruna!
 Widzę cię – świtasz – idziesz, o Poezjo Nowa!¹¹
 (*Teofania*, s. 3)

Nowa poezja była „wizją złotostruną”. Ten przymiotnik świadczy o nierozzerwalności związku poezji i muzyki. O brzmieniu jako nieodłącznym elemencie kształtującym poezję pisał Tuwim w tekście pt. *Atuli Miroblady*. Porównał tam pracę poety do komponowania:

Sowa są wyzwolone z wszelkiego związku z rzeczywistością czy nierzeczywistą rzeczywistością. Słowa istnieją same przez się i dla siebie samych, a nam pod ich dźwięki, jak pod nuty, wpisywać wolno teksty uczuć i obrazowań albo też chłonać samą eufonię, której składniki narastają na przebiegu rytmicznym wiersza, dając w rezultacie dwuwymiarowe zderzenie estetyczne. „Sens” i „treść” – te czynniki byłyby wymiarem trzecim. Naszą dźwiękową apercpcję każdego utworu poetyckiego dałoby się tedy przedstawić w trzech etapach. Pierwszy to sama linia rytmiczna jakiegoś faktu poetyckiego. (...) Drugi to płaszczyzna, która powstaje przez ruch linii. Uruchamia ją zjawienie się grup dźwiękowych obrastających niejako zestrojem samogłoskowych i spółgłoskowych pierwiastków. (...) Wreszcie etap trzeci gdy dwuwymiarową płaszczyznę glossolaliczną wprawia w ruch czynnik treści: urytmizowane słowa greckie wygłoszone lub słuchane przez osobę rozumiejącą język, stają się skończonym dziełem. Ruch płaszczyzny w przestrzeni tworzy bryłę¹².

Według Tuwima odbiór każdego tekstu literackiego przebiega w trzech etapach. Dla poety już sam dźwięk i linia melodyczna były nośnikami znaczenia. Brzmienie i rytm powodują, że dany tekst oddziałuje na czytelnika. Nazywał to zjawisko „pozarozumowym”¹³ odbiorem poezji. W *Mirobladach* analizował także zjawisko glosolalii. Termin ten tłumaczy jako:

¹¹ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, red. M. Głowiński, Warszawa 1986. Po cytacie w nawiasie podaję tytuł i numer strony.

¹² J. Tuwim, *Atuli Miroblady*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, *Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1958, s. 494.

¹³ Tamże, s. 496.

Dowolnie tworzone zespoły dźwiękowe, nie mające dla słuchacza żadnego znaczenia, (...) od greckich słów „glossa” (język) „laleo” (belkotać)¹⁴.

Następnie opisuje spotykane przez psychiatrów przypadki konwulsjonistów, sekciarzy czy maniaków religijnych, którzy posługują się podczas napadu jakimś wewnętrznym językiem, którego nie są w stanie odtworzyć, gdy dobiegnie on końca. Utrzymują oni przy tym, że wypływa on z ich wnętrza. Nie z mózgu, a z serca. Jest on związany z naturą i stanowi prawdziwie ekwiwalentem ich emocji.

Tuwim rozumiał brzmienie i dźwięk jako zjawiska poprzedzające sens. W *Mirobladach* pisze o tym, że nawet człowiek nie znający jakiegoś języka jest w stanie czerpać przyjemność z jego słuchania. Poeta, odwołując się do własnego doświadczenia, stwierdza:

Ja greckiego nie znam (język ten w szkole nie był obowiązujący, więc komu by się wówczas chciało? Dziś odżalować nie mogę!), ale niepojęta, wysoką rozkosz sprawia mi słuchanie Homera w oryginale – czasem większą niż czytanie przekładu. Ten często zmysłowy dreszcz zachwytu przy wchłanianiu obcej mowy przetwarza się w poecie w pożądanie tworzenia pewnych zestrojów dźwiękowych, które oderwane od treści, dają bezmiar wolności w wyrażaniu stanów i uczuć niewyrażalnych¹⁵.

Tego typu wypowiedzi Tuwima świadczą o tym, że centrum jego zainteresowań stanowiło słowo oraz problem wyrażalności rzeczywistości poprzez język. Tuwim za pomocą eksperymentów językowych próbuje wyrazić niewyrażalne. Dąży w ten sposób do przekroczenia granicy między słowem, jako wytworem kultury, a dźwiękiem sytuującym się po stronie natury. Pomiędzy instynktownym dźwiękiem a słowem istnieje bowiem ogromna różnica. Warto w tym miejscu przypomnieć słowa słynnego językoznawcy Edwarda Sapira, który ostrzegł, że:

Nie wolno nam (...) popełnić błędu, polegającego na utożsamianiu naszych konwencjonalnych wykrzykników (tych wszystkich *och!* i *ach!*, i *ci!*) z instynktownymi okrzykami. Wykrzykniki są bowiem naturalnymi dźwiękami utwalonymi na mocy konwencji. Stąd też brzmią one różnie w różnych językach, w zależności od ich systemów fonetycznych. Jako takie można je więc uznać za integralną część mowy w rzeczywistym kulturowym sensie: z instynktownymi okrzykami mają one tyle wspólnego,

¹⁴ Tamże, s. 487.

¹⁵ Tamże, s. 494–495.

co nazwy *kukulka* i *puhacz* z głosami ptaków, do których się odnoszą, albo tyle, co odgłosy burzy w uwerturze do *Wilhelma Tella* Rossiniego z prawdziwą nawałnicą¹⁶.

Tuwim doskonale zdawał sobie sprawę z tego problemu. Jego poezja niejednokrotnie prowokuje do podjęcia rozważań na temat języka. Tuwim jest autorem wielu eksperymentalnych wierszy, które przepelnione są słowami pozornie pozbawionymi sensu, znaczącymi poprzez brzmienie. Autor daje się w nich pytać właśnie o problem adekwatności słowa i sensu. Utwory te, poprzez specyficzne ukształtowanie brzmieniowe, oddziałują na zmysły odbiorcy. Najwięcej przykładów takich interakcji można odnaleźć we wczesnych wierszach Tuwima. Jednym z nich jest, dedykowany Marii Pawlikowskiej, *Epos*:

Może to dzwonią dziwodzwony,
Może to gonia dziwożony,
Może przez jary, przez chojary
Gna koń straszliwy, koń szalony?

Niebo przerzyna sierp złotawy,
Szklą się w głębinach czarostawy,
Brzęczą fruwańce, nocne cieńce,
Tańcem trącają zielone trawy.

W róg zadmie glucho ciemny strzelec,
Ozwie się cielec czarnobielec,
Wyjdzie kosmaty, trawy skrwawi,
W miesiąc rogaty ślepią wstawi.

Zawyje dziko bestia święta,
A burza wieków się rozpęta!
Hej! Ojczy Byku! Słysz! Słysz!
Z zodiaku gwiazdne rzą zwierzęta!
(*Epos*, s. 51)

Epos jest jednym z wierszy realizującym językoznawcze oraz muzyczne zainteresowania Tuwima, odzwierciedla również futurystyczne fascynacje poety związane z chęcią dotarcia do źródeł języków słowiańskich. Aby dokonać owego odkrycia poeta stosuje szereg zabie-

¹⁶ E. Sapir, *Język. Wprowadzenie do badań nad mową*, Kraków 2012, s. 17.

gów, wśród których bardzo wiele związanych jest z odpowiednim ukształtowaniem warstwy brzmieniowej. Trzy początkowe wersy pierwszej strofy rozpoczynają się od słowa „może”. Powtórzenia oraz podobna konstrukcja zdań składających się na inicjalną strofę, jak również rymy, powodują wrażenie harmonii brzmieniowej. Efekt współbrzmienia osiągnięty zostaje także poprzez zastosowanie takich środków, jak aliteracja czy onomatopeja. O muzyczności *Eposu* decydują także zabiegi leksykalne. Tuwim wprowadza liczne neologizmy, które pomimo tego, że są pozbawione konkretnego sensu, wywołują wrażenie archaiczności. Ich brzmienie, w odczuciu czytelnika, wydaje się znajome, aczkolwiek pozornie są to wyrazy pozbawione sensu, wymyślone przez poetę na potrzeby wiersza. Neologizmy te budowane są poprzez wykorzystanie archaicznych rdzeni. Słowa takie jak „dziwodzwony” oraz „fruwające” są pozbawione znaczenia, o ich czytelności decyduje brzmienie. Wszystkie te zabiegi Andrzej Hejmej określa jako muzyczność I i stwierdza, że jest to najbardziej powszechny rodzaj muzyczności i definiuje go jako:

nadane w sposób jednostkowy uporządkowanie w sferze brzmieniowości danego tekstu literackiego, nie o onomatopeję na przykład, która „robi najwięcej hałasu w języku”, lecz o konkretną sytuację jej artystycznego przejęcia, o typ procesu literackiej rekontekstualizacji. Muzyczność I zawsze ujawnia się przez indywidualną technikę zapisu i jest tym mocniej uargumentowana, im więcej odnajduje się dodatkowych sygnałów tekstowych, zwłaszcza w wymiarze muzyczności II. W rezultacie jej badania nie polegają wyłącznie na doszukiwaniu się *stricte* elementów „organizacji muzycznej” w wypowiedzi lirycznej, ani też wyłącznie na eksploracji języka w ogóle; paradoksalnie jest działaniem pośrednim, wyjaśniającym muzyczne źródło brzmieniowej jakości takiego a nie innego tekstu literackiego¹⁷.

Epos, jak również inne wiersze pisane w duchu eksperymentu językowego, jest nie tylko próbą zabawy czy gry eufonią oraz środkami instrumentacji głoskowej. Można w nim odnaleźć także inne ślady muzyczności, które sięgają znacznie głębiej. „Muzyczność” wierszach poety niejednokrotnie staje się nośnikiem znaczenia. W związku z tym nie ogranicza się ona jedynie do sfery brzmieniowej. W analizowanym utworze występuje również „Muzyczność II”, która według Hejmeja:

¹⁷ A. Hejmej, *Muzyczność...*, dz. cyt., s. 67–68.

ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także – akcydentalnie – przedstawiania muzyki w stanie natury¹⁸.

W *Eposie* występuje, charakterystyczny dla tego typu muzyczności, literacki opis wykonywania muzyki¹⁹. Jest to muzyka związana z naturą, jej wykonawcami są: wyjąca bestia, brzęczące fruwańce, dzwoniące dziwodzwony. W utworze pojawia się również instrument muzyczny – róg, którym posługuje się ciemny strzelec wydając głuchy dźwięk. Występuje także, zazwyczaj towarzyszący muzyce, taniec. Wiele jest zatem znaków obecności muzyki w *Eposie*. Jej wpływy widoczne są zarówno w warstwie eufonicznej, jak leksykalnej czy tematycznej.

Charakterystyczną cechą *Eposu* jest także jego zanurzenie w świecie natury. We wczesnych tomach Tuwima odnaleźć można wiele wierszy, których scenerią jest przyroda. Natura wartościowana jest w nich zdecydowanie dodatnio. Również muzyka związana z przyrodą jest wartością pozytywną. Opacki zwraca uwagę na opozycję natury i kultury w twórczości Tuwima. Analizując wiersze poety przywołuje filozofię Jana Jakuba Rousseau, który

Krytykę społeczeństwa mieszczańskiej burżuazji oparł (...) na podstawowej opozycji „natura – kultura”, przy czym terminem „natura” określał to wszystko, co dla świata i człowieka naturalne i spontaniczne, zaś terminem „kultura” to wszystko, co stanowi wspólnotowy wytwór ludzi, przede wszystkim świat instytucji społecznych²⁰.

W wierszach Tuwima muzyka jest wartością pierwotną i dobrą. Związana jest z naturą. Jej wykonawcami bardzo często są zwierzęta czy rośliny. Jeżeli natomiast tworzą ją ludzie, to podkreślone zostaje, że wypływa ona z wnętrza i jest wyrazem wolności oraz niepodległości wobec życia zinstytucjonalizowanego. Muzyczność, przez swoją naturalność i sensualność, jest także czynnikiem ułatwiającym zrozumienie tekstu literackiego. W procesie percepcji dźwięk wyprzedza język rozumiany jako twór kulturowy. Brzmienie posiada mniej ograniczeń niż język, gdyż oddziałuje na zmysły.

¹⁸ Tamże, s. 61.

¹⁹ Tamże, s. 68.

²⁰ I. Opacki, *Rousseau...*, dz. cyt., s. 86.

Warto prześledzić owo współlistnienie muzyki i literatury na jeszcze jednym przykładzie poetyckim. Równie ciekawy kształt ta zależność przybiera w *Zielonej ziemi*. Przyjrzyjmy się jej treści:

O, żerowisko bujne, pełne zwierząt i drzew!
 O, świecie, dla mnie rozrosły w żywe zwierzęta i drzewa!
 Rzę z rozkoszy, gdy deszcz rześisty zieleń zalewa,
 Ciężar liści mnie cieszy: gruby, mokry krzew.

Jelenie parszają w zaroślach, rogami wplątane w gąszcz,
 W mchu grzęzną kopytami, w gałęziach się szamocą,
 Ziemia paruje zdrowo, zgrzane jelenie się pocą,
 Zaraz się wyrwą na łąkę, gdzie deszcz szumi jak
 chrząszcz.

A na łące, krętym tropem, zgniecione mokre ziola.
 Zdeptała je, uciekając, jelenica wesola.
 (*Zielona ziemia*, s. 52–53)

W wierszu przedstawiony został obraz lasu, w którym uwidoczni się bujna i dojrzała przyroda. W utworze wszechobecny jest, tak charakterystyczny dla wczesnych wierszy Tuwima, witalizm. Efekt przesyty i bujności natury zbudowany został przez Tuwima poprzez wykorzystanie wielu środków, przede wszystkim opartych na instrumentacji głoskowej. Muzyka jest tutaj, podobnie jak w *Eposie*, integralną częścią świata natury. Wiersz otwierają zdania wykrzyknikowe, będące apostrofami do lasu i jego mieszkańców. Liczne są także niezwykle żywiołowe i dynamiczne czasowniki, takie jak: „rzę”, „zalewa”, „parszają”, „grzęzną”, „paruje”, „szumi”, „zdeptała”. Podobnie określić można występujące w utworze przymiotniki. Opisywana przyroda jest „gruba”, „ciężka” oraz „pełna” i „zdrowa”, aż kipi życiem. Podmiot wiersza poddany został tzw. biologizacji²¹. Niczym zwierzę – koń – „rży z rozkoszy”. Metaforyka występująca w utworze także związana jest z naturą. Tuwim również w tym utworze wykorzystuje środki Muzyczności I. Poprzez dobór odpowiednio słownictwa zostaje osiągnięty efekt współbrzmienia. W wierszu wyeksponowane są głoski zwarto-szczelinowe i szczelinowe oraz drżące „r” („żerowisko”, „zwierząt”, „drzew”, „żywe”, „rzę”, „rozkoszy”, „deszcz”, „rześisty”, „ciężar”). Brzmienie wiersza celowo zostało oparte na takich zestro-

²¹ Tamże, s. 77.

jach dźwiękowych. Dzięki tym zabiegom w utworze niemalże usłyszeć można szum lasu i bieg jeleni. Wpływ na to mają także, podobnie jak w *Eposie*, wyrazy dźwiękonaśladowcze. Poprzez nagromadzenie owych środków Tuwim odtwarza niemalże melodię lasu. Poeta w ten sposób oddziałuje na zmysły odbiorcy, wciągając go niejako w wykreowany przez siebie świat.

Podobnie dzieje się w *Słopiwniach*, najbardziej muzycznym cyklu Tuwima. Wiersze składające się na ów zbiór nazwać można „wariacjami” poety na temat słowa i brzmienia. Są niezwyklej eksperymentem językowym, w którym biorą udział wszystkie trzy typy muzyczności, wyszczególnione przez Hejmeja. Oto jeden z wierszy cyklu pt. *Wanda*:

Woda Wanda wiślana
Głaź głąbica srebliwa
Po ciemnurzu pazurem
Wodzi jaskro księża wiec

Sino płynie dno śpiewa
Woda Wanda ruślana
Czesze włosy świetłodzie
Topiel dziewny kniaziewny.
(*Wanda*, s. 54)

O sensie *Słopiwni* decyduje brzmienie. Muzyczność cyklu, podobnie jak w *Eposie* i *Zielonej ziemi*, poeta buduje za pomocą środków instrumentacji głoskowej i eufonii. Muzyczność I staje się bardzo widoczna poprzez zastosowanie szeregu operacji eufonicznych (np. aliteracje, takie jak „woda Wanda wiślana” czy onomatopeje – „ćwirnie”, „czesze”, „żyśnie”). Pojawiają się również środki leksykalne pod postacią archaicznych neologizmów. Sprawiają one, że wiersze te wydają się pozbawione sensu. Jednakże głośne odczytanie *Słopiwni* temu przeczy. Ich brzmienie wprowadza czytelnika w określony nastrój i daje wrażenie sielskości, obcowania z naturą, dawności i pierwotności. Spojrzenie na cykl Tuwima z perspektywy Muzyczności II, pomimo pozornego braku sensu, również jest możliwe. Sam tytuł utworu sugeruje związki tematyczne zbioru z muzyką²². W *Słopiwniach* pojawia się również leksyka związana z muzyką oraz opisy wydawanych

²² Semantykę tytułu *Słopiwni* analizowała Jadwiga Sawicka. Zob. J. Sawicka, *Filozofia słowa...*, dz. cyt., s. 55.

dźwięków przez, często w rzeczywistości nieistniejące, tajemnicze postaci. Jednakże *Słopiennicze* spośród innych eksperymentalnych utworów Tuwima wyróżnia to, że doczekały się muzycznej adaptacji. Cykl zadedykowany został Karolowi Szymanowskiemu, który napisał muzykę do jego słów. Michał Bristiger dokonał analizy obu wersji *Słopiennicze* dochodząc do wniosku, że można dostrzec pewną odpowiedniość między zapisem poetyckim a nutowym²³. W przypadku tego cyklu można zatem mówić o Muzyczności III. Ten typ muzyczności, jak pisze Hejmej, sprawia największą trudności badawczych, gdyż:

dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim, charakteryzuje jego mocno specyficzną referencjalność formalną, która odsyła do konstrukcji kompozycji muzycznej i wiąże się *ex definitione* wyłącznie z muzyką kultury²⁴.

Ze względu na to, że muzyka i poezja operują innym systemem znaków bardzo trudno jest je porównać. Jednakże *Słopiennicze* są przykładem na to, że podejmowanie takich prób ma sens i prowadzić może do zaskakujących wniosków i odkryć.

Analizowane utwory dowodzą, że Tuwim był niezwykle wyczulony na język i brzmienie wierszy. Był on jednym z najbardziej zafascynowanych muzyką poetów polskich. Muzyczność stanowi nieodłączny element jego utworów, która nie zanika na żadnym etapie twórczości. Ujawnia się ona na wszystkich płaszczyznach jego wierszy i jest doskonałym zobrazowaniem związków łączących muzykę i literaturę.

²³ Zob. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986, s. 59.

²⁴ A. Hejmej, *Muzyczność...*, dz. cyt., s. 61.

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *Dzieła*, t. 3, *Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1958.

Tuwim J., *Wiersze wybrane*, red. M. Głowiński, Warszawa 1986.

Literatura:

Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986.

Głowiński M., *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1973.

Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja, red. K. Ratajska, T. Cieślaka, Łódź 2007.

Nawarecki A., *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima*, w: *Skamander 3*, red. I. Opacki, Katowice 1982.

Nawarecki A., *Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Rzeczy i marzenia. O wyobraźni poetyckiej Skamandrytów*, Katowice 1993.

Opacki I., *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia*, w: tegoż, *Król-Duch, Herostrates i codzienność*, Katowice 1997.

Sapir E., *Język. Wprowadzenie do badań nad mową*, Kraków 2012.

Sawicka J., *Filozofia słowa Juliana Tuwima*, Wrocław 1975.

Sawicka J., *Julian Tuwim*, Warszawa 1986.

Węgrzyniak A., *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987.

Streszczenie

Julian Tuwim zainteresowanie muzyką wyniósł z domu rodzinnego. Będzie mu ona towarzyszyła przez całe życie. Wyraźnie widoczne jest to w jego poezji. Zarówno w utworach komicznych, jak i poważnych oraz nastrojowych, pojawiają się wątki muzyczne. W poezji Tuwima można odnaleźć wszystkie trzy rodzaje muzyczności wskazane przez Andrzeja Hejmeja w *Muzyczności dzieła literackiego*. Oprócz tego trzeba również podkreślić, że muzyczność w poezji Tuwima funkcjonuje w specyficzny sposób. W każdym z utworów inaczej przejawia się jej obecność. Tuwima interesuje pogranicze muzyki i poezji. W przypadku tego poety można mówić niemal o muzycznym sposobie przedstawienia oraz o muzycznej wyobraźni. Ciekawym tego przykładem są *Słopiwnie*, którym bardzo blisko do muzyki nie tylko dlatego, że doczekały się muzycznej adaptacji, dokonanej przez Karola Szymanowskiego. Tuwim wykreował w nich świat, w którym dźwięk jest nośnikiem znaczenia. Sens *Słopiwni* ukryty jest w brzmieniu. Wiersze z tego cyklu egzystują na granicy słowa i muzyki. Są doskonałym i zaskakującym eksperymentem językowym, który sprawia, że odbiorca ma wrażenie obcowania w jednej chwili na pograniczu dwóch sztuk. W zupełnie inny, tematyczny sposób, ujęta została muzyka w komicznych i satyrycznych utworach poety, zgromadzonych głównie w *Jarmarku rymów*. Muzyczność staje się tu często narzędziem walki z wadami społecznymi, wrogami politycznymi czy literackimi adwersarzami Tuwima. Poeta wykorzystuje w wierszach elementy hymnu niemieckiego, włoskiego, a także znane piosenki ludowe bądź legionowe. Trzeba jednak zaznaczyć, że związki poezji Tuwima z muzyką są dwustronne. Nie tylko poeta czerpie z dorobku muzycznego. Również wielu polskich twórców muzyki inspirowane jest Tuwimem. Echa piosenek poety można znaleźć w twórczości tak wielkich artystów jak Czesław Niemen czy Hanka Ordonówna. Również współcześni polscy wykonawcy chętnie czerpią z Tuwima. Utwory autora *Siódmej jesieni* funkcjonują zatem nie tylko w muzyce poważnej, ale także w poezji śpiewanej oraz w ramach takich gatunków jak współczesna muzyka alternatywna czy hiphopowa.

Słowa kluczowe: Julian Tuwim, muzyka, poezja, komizm, satyra

The musicality of Julian Tuwim's poetry

Summary

Julian Tuwim's interest in music started in his family home. Music would accompany him throughout his whole life. It is clearly visible in his poetry. Musical traits are present in comic as well as serious poems. Tuwim's poetry presents all three types of musicality named by Andrzej Hejmej in *Muzyczność dzieła literackiego* (The musicality of a literary work). It has to be underlined that musicality in Tuwim's poetry functions in a specific way. Its presence is manifested in a different way in every poem. Tuwim is interested in the borderline between poetry and music. As far as this poet is concerned we can talk about musical imagination and almost musical way of presentation. An interesting example is *Słopiwnie*, which is close to music not only because Karol Szymanowski adapted it into musical

form. Tuwim created a work where the sound is bearing the meaning. The idea of *Słopiewnie* is hidden in the sound. The poems from this cycle exist on the border of word and music. They are a perfect and astonishing language experiment, which makes the reader deal with two arts at the same time. Music was presented differently in comic and satirical poems gathered mainly in *Jarmark rymów*. Musicality is a tool to fight with social flaws, political enemies or literally adversaries. Tuwim uses the parts from German and Italian hymns and famous folk music or Legion songs. But it is worth highlighting that Tuwim's connections are bilateral. Tuwim is not the only one using music in his works. Many Polish musicians are inspired by Tuwim's works. The traits of the poet's poems can be found in the works of such artists as Czesław Niemen or Hanka Ordonówna. His works including *Śódma jesień* are present not only in classical music but also in sang poetry and in contemporary alternative music or hiphop.

Keywords: Julian Tuwim, music, poetry, comic, satire

Ewa Nawrocka
Uniwersytet Gdański

Poeta w kawiarni

Tuwima czytałam najpierw jako dziecko, a właściwie czytał mi go z aktorską dykcją Ojciec. Bajki przyswajałam przede wszystkim w ich warstwie dźwiękowej. Potem uczyłam się ich na pamięć i odgrywałam je z dziećmi z sąsiedztwa w letnim podwórkowym teatrzyku przy domu. W szkole średniej otrzymałam w nagrodę tom wierszy Tuwima *Jarmark rymów* i zafascynował mnie tak dalece, że wielu wierszy uczyłam się na pamięć. Potem kompletując PIW-owską celofanową serię tomików poezji, kupiłam sobie sama wiersze Tuwima. To jeden z moich ulubionych tomików do poduszki.

Jednocześnie był Tuwim śpiewany – w piosenkach Mieczysława Fogga i chóru Dana, Hanki Ordonówny, Ewy Demarczyk, Czesława Niemena, Leszka Długosza, Marka Grechuty. I wreszcie zaczytany „na śmierć” na uniwersytecie, prawie zużyty jako materiał tekstowy wieloletnich ćwiczeń z poetyki.

Pod moim kierunkiem powstała w roku 2008 praca magisterska pani Michaliny Czyłkowskiej *Antroposfera w poezji Juliana Tuwima (ludzie, rzeczy, przestrzenie)*.

W ostatnich latach dzieje moich lektur Tuwima zatoczyły koło. Czytam i odgrywam jego bajki wnukom. Dziś mogę sobie pozwolić na osobiste czytanie dla przyjemności zwłaszcza tych wierszy, które korespondują z moim emeryckim doświadczeniem życiowym. Takim wierszem jest *Melodia* z roku 1928. Można by go zatytułować *W kawiarni*; *W cukierni*; a jeszcze precyzyjniej *Poeta w kawiarni*.

Wczesna jesień / – oto / moja pora.	10
Siwy ranek / – kolor / mego wzroku.	10
Siedzę / w milej kawiarni / jak w obłoku,	11
Móglbym / tak / do wieczora.	7

Za oknami / tyle / pośpiechu,	9
Ale ja / nie wiem / i nie słyszę,	9
I zamilkły / w jesiennym / uśmiechu	10
Zapatrzaniem / dalekim / się kołyszę.	11
Tak najlepiej: / sięć w cukierni / rankiem	11
I patrzeć / jak ulica / chodzi.	9
W takie ranki / jest się / kochankiem,	9
I smutniej/ człowiekowi, / i młodziej,	10
Od miłości, / od czułych / wspomnień	9
Dzień zacząłem / senny / i pusty.	9
Z twoich słów, / nie pisanych / do mnie	9
Wiersz układam / uśmiechniętymi / usty.	11
A to wszystko / razem / jest melodią,	10
I melodii / chwile / są rade.	9
Cudzoziemka / w palcie / kraciastym	9
Śpiewnie, / ślicznie / zamawia „szokolade”.	11
Jaka wiotka, / matowa / kobieta!	10
Jak nas mało / na świecie! / Jak mało!	10
I jakimi / perfumami / zawiało!	11
I/ jaki / poeta!... ¹	6

Oczywiście wiersz ten z tomu *Rzecz czarnooleśka* (1929) wpisuje się w szereg utworów Tuwima z kolejnych tomików poezji nawiązujących tematycznie do rejestrowanych poetycko doświadczeń codziennego, wręcz zwyczajnego życia w mieście², najpewniej w stolicy. To przechadzka po mieście, włączanie się w ruch uliczny, obserwowanie przechodniów, wystaw sklepowych, a także refleksje dotyczące mieszkańców tyleż zwyczajnych, co ekscentrycznych. Są wśród nich: fryzjer, rzeźnik, aptekarz, kapral żandarmerii, stróż nocny, dentysta, dryndziarz, sklepowa, aptekarzowa, spóźniony przechodzień, żebrak, andrus, dziecko wpatrujące się w wystawę, robotnik, pijak, prostytutka, ulicznice...

¹ Ukośne kreski oznaczają granice zestrojów akcentowych, liczby ilość sylab w wersji.

² Michał Głowiński nazwał bohatera liryków Tuwima „człowiekiem wielkomicjskiej ulicy”, „człowiekiem dnia codziennego”. J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1973.

To także beztraska przyjemność spędzania czasu w kawiarni, w obłokach papierosowego dymu i obserwowanie przez okno „jak ulica chodzi”. Ja też tak lubię, choć nie palę, a i palić w obecnych kawiarniach i cukierniach nie wolno. Mam swoje ulubione kawiarniane miejsca w Gdańsku i ulubione okna, przez które obserwuję ulicę i przechodniów. Przedpołudniowa cisza w pustawej jeszcze kawiarni, nieśpieszne smakowanie dobrej kawy, niekiedy z ciasteczkami i kieliszkiem wina, wypełniona myślami niedotkliwa samotność, niezmaczona towarzyską paplaniną sprawiają wiele subtelnych radości. Jest to doświadczenie stwarzające płaszczyznę egzystencjalnej wspólnoty i empatii między mną a bohaterem wiersza Tuwima. Czy tylko z bohaterem literackim?

Wiemy, jak wielką rolę w życiu kulturalnym dwudziestolecia międzywojennego odgrywała kawiarnia, zwłaszcza w Warszawie³. Bywanie w kawiarni, rozmowy, dyskusje, spory były istotną częścią życia pisarzy, artystów, dziennikarzy... Tuwim to uwielbiał. Kawiarnia zaspokajała jego potrzeby towarzyskiego brylowania, aktorskiego popisu, nawet pozerstwa i autokreacji, a także „samotnych zapatrzeń i zamyśleń”⁴. Która to mogła być kawiarnia? Raczej nie Mała Ziemiańska przy ulicy Mazowieckiej 12, ani Pod Pikadorem przy Nowym Świecie 57. Tam bywał Tuwim z grupą przyjaciół na początku radosnych, ekstazyjnych lat dwudziestych wczesnego „Skamandra”. Z drugiego – Pikadora – w podziemiach Hotelu Europejskiego nie mógł widzieć „jak ulica chodzi”. Café IPS przy ulicy Królewskiej 13 otwarto dopiero w styczniu 1932 roku, w cztery lata po powstaniu wiersza *Melodia*. Więc może była to Astoria przy Nowym Świecie 64 albo Café Club Nowy Świat 15/17?

Mogłaby to być także jakaś mała kawiarenka w „obcym mieście” jak ta z wiersza *Zamyślenie w obcym mieście* w tomie *Słowa we krwi* (1926), poprzedzającym *Rzecz czarnołoską* (1929).

³ A. Makowiecki, *Warszawskie kawiarnie literackie*, Warszawa 2013.

⁴ List do siostry Ireny Tuwim w czasie wojny z 12 stycznia 1943 roku. Cyt. za: P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007, s. 153.

Tutaj, w kąciku kawiarenki,
Do chłodnej przytulony ściany,
Tak miło obcy i nieznany,
Prastare nucę piosenki⁵.

Zwróćmy uwagę na obecny tu motyw „zamyślenia” w kawiarnianej scenerii w połączeniu z powrotem do czasu minionego w akcie twórczym „prastare nucę piosenki”. Motyw piosenki, melodii, zapamiętania w przeszłość, zamyślenia nad nią będzie Tuwim opracowywał poetycko w różnych stylistycznych wariantach. Odsłania to pewien szczególny typ wrażliwości poety, jego nostalgiczną i w pewnym stopniu obsesyjną wyobraźnię, w której czas miniony – dzieciństwo i młodość wyznaczyły trwale, głębokie koleiny.

Wróćmy do mówiącego bohatera wiersza. Jest on niezwykle przez swoją kameleonową zmienność i procesualną wielopoziomowość. Najpierw poznajemy go jako uważnego obserwatora, z dużą wrażliwością zmysłową, wyczulonego na drobiazgi i niuanse świata. Rzeźcowa informacja odnosząca się do czasu i przestrzeni spleta się ze świadomą, autokreacyjną charakterystyką.

W pierwszym wersie wiersza zostaje określony **czas**: „wczesna jesień” i „siwy ranek”. W pewnym sensie są to przeciwieństwa czasowe: „jesień” – schyłkowa pora roku i „ranek” – początek dnia, ale „jesień” jest wczesna, jeszcze ciepła, jeszcze kolorowa, jeszcze niebezpieczna i niesłotna, piękna, łagodna. „Siwy ranek” jesienny, bez ostrego światła, może lekko zamglony, siwym kolorem łączący mglistość jesieni i barwę oczu mówiącego.

Upodobanie do określonych pór roku związane z rodzajem temperamentu charakteryzuje człowieka. Mówiący stwierdza: „wczesna jesień – oto moja pora”. To wyznanie upodobania do jesieni można rozumieć zarówno w porządku wewnątrzliterackim, jak i autobiograficznym. Liczne motywy jesieni w wierszach Tuwima to z jednej strony echa nawiązań do poezji młodopolskiej (np. *Zły wiersz* z 1915 roku w tomie *Siódma jesień* 1922), jej nastrojowości, melancholii, sentymentalizmu. To najczęściej jesień „słotna”, „wieczór jesienny, ulewny”. Z drugiej ich częstość i oryginalne ujęcie (wiersze *Wspomnienie*⁶ i *Przy*

⁵ J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. Kowalczykova, Warszawa 1971, s. 352.

⁶ „Mimozami jesień się zaczyna, / złotawa, krucha i miła...”.

*okrągłym stole*⁷ z *Siódmej jesieni* 1922, *Strofy o późnym lecie* z *Rzeczy Czarnoleskiej* 1929), w powiązaniu z motywem pamięci, wspomniania miłosnych oczarowań pozwalają przywołać kontekst biograficzny. Tom *Siódma jesień* (1922) tytułem nawiązuje do siódmej rocznicy zakochania się Tuwima w pięknej Stefanii Marchew, która po wielu staraniach poety została jego żoną.

Ja też lubię wczesną jesień. To zawsze nowy rok szkolny i akademicki, nowi ludzie, nowe wyzwania, cezura w życiu, definitywne zerwania z przeszłością i początek czegoś nowego. To pierwsze doświadczenie szkolnych miłości, pierwszy kontakt ze śmiercią (babka), najradośniejsze doświadczenie narodzin dziecka (córka), udręka beznadziejnej, późnej miłości, pożegnanie z uniwersytetem, początek emeryckiego bytowania, rozpaczliwe gesty „utrzymywania się na powierzchni” życia. Jesień to też „moja pora”, tylko oczy mam zielone.

Upodobanie do aury „wczesnej jesieni” wiąże się z **miejscem**: to „miła kawiarnia”, pewnie często odwiedzana, miejsce dobrego samopoczucia – tak dobrego, że nie chce się tego miejsca opuścić do wieczora. To nadzwyczaj przyjemne siedzenie w kawiarni jest określane porównaniem „jak w obłoku”. Chodzi zapewne o „obłok dymu”, ale i obłok na niebie, obłok w górze, co kojarzy się z uniesieniem, miękkością, otuleniem, inną przestrzenią: górną, niebiańską, uprzywilejowaną, wręcz boską, z inną perspektywą czasowo-przestrzenną: szerszą, głębszą. Za chwilę się to urzeczywistni.

Druga zwrotka wprowadza kontrast wnętrza i zewnątrz, pogłębiony parami przeciwstawień: ruch / bezruch, gwar / cisza, tłum / samotne „ja”, blisko / daleko.

Wnętrze kawiarni wypełnia cisza, spokój, może nawet poranna pustka. Niewiele tu gości, prawdopodobnie o tej rannej porze mówiący jest jedynym bywalcem lokalu. A **na zewnątrz**, „za oknami tyle pośpiechu”: przechodnie, auta, ruch, gwar ulicy, hałas. W kawiarni tego nie słycać, kawiarnia, a może tylko jej bywalec izoluje (się) od świata zewnętrznego „ale ja nie wiem i nie słyszę”. Jest sam, z nikim się tu nie spotyka, nie rozmawia – „zamilkły” jedynie obserwuje świat („jak ulica chodzi”). Może kontemplować, rozmyślać, nawet filozoficznie; może oderwać się od rzeczywistości i poszybować myślami w górę ku uogólniającej refleksji. W trzeciej strofie jej językowym wykładnikiem

⁷ „A może byśmy tak ,jedyna, / Wpadli na dzień do Tomaszowa?/Może tam jeszcze zmierzchem złotym / Ta sama cisza trwa wrześnieowa...”.

są bezokoliczniki „siąść”, „patrzeć” i bezosobowe formy „tak najlepiej”, „jest się...”.

Zarówno porównanie „siedzę jak w obloku”, jak i sytuacja odizolowania od świata zewnętrznego i wyłączenie zmysłów oprócz wzroku („nie wiem”, „nie słyszę”, „zamilkły”) sytuują mówiącego w szczególnej pozycji, odmiennej od innych, odosobnionej, niezwykłej, na swój sposób uprzywilejowanej. Wyraża ją owo „dalekie zapatrzenie” w przeszłość, ewokujące wspomnienia. **Blisko** jest „chodząca za oknem ulica”, **daleko** wspomniana młodość i miłość. To wspomnienie czule i smutne. Dotyczy nieodwołalnej utraty, nieuchronnego przemijania, nieodwracalnego biegu czasu, (stąd smutek), ale zarazem ewokuje ten czas i związane z nim emocje. Wspomnienie przywraca, choćby na chwilę, świeżość młodzieńczych miłosnych uniesień „w takie ranki jest się kochankiem”, (jest) „człowiekowi (...) młodziej”.

Wiersz *Melodia* wykazuje liczne powinowactwa z tekstem zatytułowanym *Legenda aurea* z wczesnego tomiku poety *Sokrates tańczący* (1920). To dwanaście części nastrojowej prozy poetyckiej traktującej o uczuciu osiemnastoletniego chłopca, jeszcze ucznia, do dziewczyny, odrealnionej, jedynie możliwej do zaistnienia, kreowanej we wspomnieniu i w wyobraźni. W części 10 pojawia się istotny dla wiersza *Melodia* motyw „zapatrzenia” i „pustej cukierni”. Czytamy w nim:

Nazajutrz ovladnął mną bezruch. Zapatrzenie. **Co rano przesiadywałem w pustej jeszcze, wyfroterowanej cukierni.** Pilem czarną kawę, **patrzac daleko na nic.** Serce bardzo biło, oddychałem głęboko. Nie smutny, nijaki. I nagle, bywało, mgnęło coś we mnie: „Tak samo było już niegdyś”. Budziła się wieczność. Odkrywały mi się pradzieje przedmiotów. Rozczulony byłem własną świętością. Słabłem i rozplywałem się w sferze nienazwanych przeżyć: **wędrowałem w melodii – wzdłuż jej biegu.** Nie myślałem. Zresztą, nie potrafię tego wyrazić⁸.

Pomińmy całą egzaltowaną młodopolską stylistykę tego młodzieńczego tekstu Tuwima i zapamiętajmy występujące w nim motywy, zapewne o autobiograficznym rodowodzie, użytkowane wiele razy literacko przez poetę. To motyw „wczesnej jesieni”, pustej cukierni / kawiarni, nienapisanego listu, zapachu perfum, motyw pamięci (zapatrzenia i zasluchania w przeszłość), motyw melodii (piosenki), tu

⁸ J. Tuwim, *Wiersze zebrane...*, t.1, dz. cyt., s. 230.

pierwotnej w stosunku do słowa, ale później towarzyszącej słowu, albo inspirującej słowo.

Jest w *Jarmarku rymów* tekst piosenki także zatytułowanej *Melodia*, w której miłosny dyskurs odwołuje się nie tyle do sfery znaczeń językowych, co do muzycznego, melodycznego aspektu słowa poetyckiego.

Piotr Matywiecki, przywołując go, cytuje rozważania Rolanda Barthesa o melodii. Melodia jest tym, co jeszcze niewypowiedziane, tam „znajduje sobie miejsce rozkosz, czułość, delikatność, pełnia, wszystkie najsztubtelniejsze wartości Wyobraźni”⁹.

Barthesowskie rozumienie istoty melodii koresponduje z pojmowaniem jej przez Tuwima.

Ktoś mi wszystkie słowa odjął,
Zabrał im sens i dźwięk,
Więc wołam cię melodią, melodią, melodią,
Jakie słowa drzemią pod nią,
Jaka w niej miłość drży¹⁰.

Także w będącej przedmiotem moich rozważań *Melodii z Rzeczy czarnoleskiej* łatwo rozpoznać nagromadzenie konwencjonalnych motywów młodopolskiej liryki miłosnej (jesień, smutek, przemijanie, miłość), tak żywotnych także w wersji popularnej w kabaretowych piosenkach warszawskich kawiarni dwudziestolecia międzywojennego¹¹. Dla ich gwiazd Tuwim pisał znakomite teksty, do dziś odświeżane w wykonaniach kolejnych pokoleń piosenkarzy. (*Co nam zostało z tych lat...*, *Na pierwszy znak...*, *Miłość ci wszystko wybaczy...*). Ale jak to jest tu zrobione? Cieniutko, lekko, jakby piórkiem na jedwabiu. Zużyta, zdawałoby się, konwencja zostaje nasycona prawdą psychologiczną.

Ale jest coś więcej. To wyrafinowany poetycki koncept i mistrzowska forma, także w sferze rytmicznej.

⁹ R. Barthes, *Muzyka, głos, język*, przeł. K. Klośński, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 9.

¹⁰ Cyt. za: P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, dz. cyt., s.52.

¹¹ Piotr Millati zwrócił uwagę, że kontynuatorem stylu, tonu i tematyki poezji Tuwima była w swoich wierszach i tekstach piosenek Agnieszka Osiecka. Wypowiedź w panelu dyskusyjnym (15.10.2013) w ramach obchodów 60 rocznicy urodzin Tuwima pod hasłem „Odkryj Tuwima”, zorganizowanych przez Akademickie Centrum Kultury UG i Bibliotekę Główną UG. Gdańsk 15–17.10.2013.

Wróćmy do podglądania i podsłuchiwania naszego bohatera. „Jesienny ranek” zapoczątkowujący „dzień senny i pusty”, „czule wspomnienia” minionej miłości wywołujące „jesienny uśmiech” wydobywają z otchłani czasu, chciałoby się powiedzieć: słusznie oczekiwaną kochankę.

I tu zaskoczenie, paradoks nawet. Kochanka zapewne była, ale nie pozostał po niej żaden materialny ślad, nawet w postaci listów. „Nie pisała”. Te listy są jedynie niezrealizowaną możliwością, wyobrażeniem tego, co mogłaby napisać.

Ale słowa są realnością języka będącego własnością wszystkich, mogą być użyte przez kogokolwiek w jakiegokolwiek sytuacji. Jako materiał miłosnych listów kochanki, które nigdy nie zostały napisane i jako materiał wiersza, który tworzy kochanek – poeta. „Z twoich słów nie pisanych do mnie / wiersz układam uśmiechniętymi usty”. Motyw „nienapisanego listu”, „listu którego nigdy nie było” pojawił się już w poetyckiej prozie *Legenda aurea – Złota legenda*, „męka lat chłopięcych”. W *Melodii* powraca w innej tonacji.

W pierwszym tomie poezji *Czybanie na Boga* (1918) młody Tuwim wyklada swoją teorię poezji w utworze *Jak wiersz powstaje*:

Liryzm przedziwny. Liryzm chwil.
 Csa...Czeka dusza na zdarzenie,
 Na nieuchwytnie „coś” (wzruszenie
 I styl odczuwać, ton i styl...)

A potem słowo. Pierwsze z słów
 Zwykle jak błysk przez myśl przechodzi
 I w samo sedno stylu godzi
 I każe duszy: dalej mów!

A wtedy – wicher! Wtedy – szal!
 Mus i tyrański rozkaz chwili!
 A potem – spokój. Skroń się chyli
 I jeno lkałbyś – słodko lkał...¹²

Tej przemyślanej i dojrzałe sformułowanej młodzieńczej teorii poezji pozostał Tuwim wierny do końca. To ten szczególny i konieczny „liryzm chwil”, owo „nieuchwytnie „coś”, wzruszenie... Ale

¹² J. Tuwim, *Wiersze zebrane...*, t. 1, dz. cyt., s. 80.

jeszcze ważniejszy ów „styl odczuwać, ton i styl”. I potem dopiero słowo, konieczne władcze, przymus mówienia, który jednakże nie zatracą „tonu i stylu”. Przeciwnie – musi go utrzymać, odnaleźć. Chodzi o znalezienie chwiejnej równowagi między wzruszeniem a słowem. Krytycy i badacze poezji Tuwima pytają o zależność między poetycką wirtuozerią słowa, kunsztem poetyckiego rzemiosła a duchem tej poezji. Sam Tuwim borykał się z tym problemem, ujmował go w tonacji tragicznej (*Sitowie*) albo harmonijnie klasycznej (*Rzecz czarnoleska*).

W *Melodii* z klasycznym spokojem zdaje się być pogodzony z wiedzą, że wiersz układa się ze słów. Nawet nie z przeżyć i nie z emocji, ale ze słów, te przeżycia i emocje nazywających. Wspólną przestrzenią kochanków jest przede wszystkim przestrzeń słów: słowa jej nie-napisanych listów i słowa jego układanego właśnie wiersza. Spotykają się na poziomie langue, choć nie doszło do spotkania na poziomie parole (ona nie napisała listów, on nie mógł ich przeczytać). Kochanek – poeta ma jednak nad nią przewagę, potrafi w wyobraźni, także tej językowej, zrekonstruować słowa domniemanej miłosnej konwersacji i posłużyć się nimi przy budowie swojego, niewątpliwie też miłosnego, wiersza.

Uśmiech na ustach („wiersz układam uśmiechniętymi usty”) motywuje nie tylko, a może nawet nie tyle, czule i urocze wspomnienie miłosnego uniesienia, ile radość z „układania wiersza”, radość twórczą, radość tworzenia.

Uważny obserwator zewnętrznego świata, filozofujący koneser wspomnień, czuły kochanek odsłania swoją kolejną twarz – **poety** zdolnego wszystko przetworzyć w poezję, wszystko przerobić na potrzeby wiersza.

To rozpoznanie pozwala mu wrócić do rzeczywistości, przywraca mu zdolność chłonięcia otaczającego go świata (w tym przypadku kawiarnianej przestrzeni) w całym jego zmysłowym, wieloaspektowym bogactwie. Przywraca mu zdolność dostrzegania pięknych kobiet i podziwiania ich. Jego postawa poznawcza wzbogaca się o doznania wielu zmysłów, nie tylko **wzroku**: dostrzega „cudzoziemkę w kraciastym palcie”; zachwyca się nią: „jaka wiotka, matowa kobieta”, lecz także **słuchu**: „ślicznie, śpiewnie zamawia „szokolade”, (samo słowo oddziałuje na zmysł **smaku**), wreszcie **węchu**: „jakimi perfumami zawiało”.

Swobodny tok trójzestrojowego, rymowanego wiersza tonicznego o niezbyt dużym zróżnicowaniu ilości sylab w wersie (6–7–9–10–11) pozwala uwydatnić regularny rytm, a zarazem zachować naturalność, prawie potoczność wypowiedzi. Jej chłodne na początku, informacyjne nacechowanie staje się coraz bardziej emocjonalne, by w końcu wybrzmieć ekspresywną deklaracją zachwytu i... samozachwytu. Ostatnia strofa kunsztownie zbudowana z serii dwóch par anaforycznie rozpoczynających się zdań wykrzyknikowych („**Jaka** wiotka..., **Jak** nas mało..., **I jakimi**...., **I jaki**...”) stopniuje napięcie. Zachwyt „wiotką, matową kobietą” (ową cudzoziemką, w kraciastym palcie, ślicznie, śpiewnie zamawiającą czekoladę) i jej znakomitymi, zmysłowymi perfumami kontrastuje z melancholijnym, powtórzonym westchnieniem: „Jak nas mało na świecie! Jak mało!”.

Kogo obejmuje zaimek „nas”? Dotąd samotny, odgradzony od świata outsider, kawiarniany singel skonfrontowany z „wiotką, matową” cudzoziemką odnajduje się w jakiejś wspólnotcie, wprawdzie malej, ale jednak wspólnotcie. Płyne stąd jakieś pocieszenie, jakaś otucha, że nie jest się tak zupełnie samym. Chce się oczywiście zapytać, co to za wspólnota? Czy my też mamy do niej dostęp? Czy chcielibyśmy się w jej obrębie znaleźć jak w dobrym towarzystwie?

Epitety dodatnio wartościujące wygląd i zachowanie cudzoziemki wyznaczają **przestrzeń piękna i ludzkiej wrażliwości na piękno**. Kim jest ta kobieta? Angielką w płaszczu w szkocką kratę? Francuzką z perfumami *Soire de Paris*, *Chanel nr 5*, *Amour Amour* Jeana Patou? Rosjanką ze śpiewnym akcentem? Podsztyta subtelnym erotyzmem fascynacja mężczyzny tą kobietą czyni z niej postać wyjątkową. Jakaś „piękną nieznaną”. Delikatna, „wiotka, matowa” kobieta wchodzi w rolę Muzy, współczesnej Beatrycze. Nieświadomie i w niezamierzony sposób pobudza w bywalcu kawiarni poetycką energię twórczą.

Może to echo fascynacji Tuwima poezją Aleksandra Błoka, tak wyraźnej w *Siódmej jesieni*? Idea wysokiego, boskiego piękna wcielona w postać bezimiennej ukochanej, nosicielki wiecznej kobiecości, nieosiągalnej, ale tym bardziej pożądaną¹³.

Wiersz odsłania jeszcze jedną zakamuflowaną opozycję: oni – my. **Nas** jest mało. Nie wystarczy tego rzeczowo stwierdzić, trzeba to

¹³ O związkach Tuwima z Błokiem mówiła dr Anna Sobieska (IBL PAN Warszawa) na ogólnopolskiej konferencji „Julian Tuwim. Tradycja – recepcja – perspektywy badawcze”, Białystok 17–19 czerwca 2013 r.

stwierdzenie ekspresywnie podbudować powtórzeniem i wykrzyknieniem, co pozwala rozumieć, że w tym przypadku nie ilość się liczy, ale jakość. Mało nas, ale jesteśmy solą ziemi – wrażliwcy, esteci, piękni ludzie i piękno tworzący, artyści, w tym poeci.

Ostatni, najkrótszy w całym wierszu, sześciosylabowy wers „I jaki poeta!” zamyka utwór, musi więc wybrzmieć wyrazistą puentą rytmiczną i znaczeniową.

Ostatnia, szósta strofa wiersza jest najbardziej rytmicznie zbudowana. Dwa pierwsze 10-sylabowe wersy mają regularnie rozłożone akcenty, jak w sylabotonizmie, niezależnie od trójzestrojowej tonicznej budowy (trzy zestroje prymarne). Trzeci wers 11-zgłoskowy zachowuje trójzestrojowy układ. Czwarty, kontrastowo krótki, bo zaledwie 6-sylabowy wers, „musi” się dostosować do trójzestrojowego rytmu, co nie jest proste, gdyż zawiera tylko anaforyczny spójnik „i”, dwusylabowy zaimek „jaki” i trzysylabowy rzeczownik „poeta”. Uzyskanie efektu izochronizmu, względnej równoczesowości tego krótkiego wersu, wymaga potraktowania spójnika i zaimka jako równoprawnych zestrojów rytmicznych. Daje się to uzyskać przez wydłużenie w mowie czasu trwania samogłosek i zaznaczenie pauzy międzywyrazowej na granicy poszczególnych zestrojów.

I jakimi/ perfumami/ zawiało!
 [i:] / ja[aaa]ki / poe[eee]ta!

Zostaje ponadto uruchomiona wyrafinowana gra intonacją. Anaforycznie zbudowane paralelne wersy stopniują emocjonalną zawartość kolejnych zdań wykrzyknikowych, co jest jednocześnie sposobem różnicowania znaczeń. Zachwyt piękną i pachnącą perfumami kobietą narasta, poczucie przynależności do satysfakcjonującej wspólnoty daje pewność siebie, kolejne wykrzyknienia wznoszą linie intonacyjną, by kulminować w wykrzyknieniu finalnym „I jaki poeta!”.

Wydaje się, że cały wiersz zmierza do tej puenty, do tego pełnego samozachwyty okrzyku. Jest w tym tyleż uzasadnionego rozpoznania własnej wartości, całkowicie na serio, co żartobliwe rozegranie w poetyckiej materii wiersza zgrabnego konceptu: oto jak się „robi” wiersze prawie z niczego. Wystarczy pójść rankiem do kawiarni, wpatrzeć się i wsłuchać w otaczającą rzeczywistość, nastroić wszystkie zmysły, chłonąć sensoryczne bodźce i wrażenia, dać się porwać, prowadzić dotknięciu Muzy.

Julian Tuwim

Ewa

Zaczęło się to dawno, dawno,
Najdawniej jak pamięć sięga,
Tam skąd bierze początek
Rodzaju ludzkiego księga.

Pod modrym niebie, w cudnym ogrodzie,
od słynnym drzewem, w przewiewnym chłodzie,
Pierwszą wiosną, w pierwszym maju,
Zresztą każdy o tym wie:

Kiedy Adam mieszkał w raju
Bardzo często nudził się.
Spać tam było we zwyczaj, u
Wiec spoczywał w błogim śnie.

Dalszy ciąg każdy sam sobie dośpiewa:
Słowem EWA.

I zaraz potem zerwała owoc z drzewa, co wonią nęcił
I blaskiem świecił. Ach, przypadła doń pożądliwymi usty:
Patrz Genesis rozdział trzeci, ustęp szósty:

Widząc tedy niewiasta, iż dobre drzewo ku jedzeniu, a iż
Było wdzięczne ucz wejrzeniu, a pożądlive drzewo
Dla nabycia umiejętności wzięła z owocu jego i jadła
I dała też mężowi swemu, który z nią był i on też jadł.

Od grzechu zaczął się świat!

A że Pan Bóg ją stworzył, a szatan opętał,
Jest więc odtąd na wieki i grzeszna i święta,
Zdradliwa i wierna, i dobra i zła,
I rozkosz i rozpacz, i uśmiech i łza,
I gołąb i żmija, i piolun i miód,
I anioł i demon, i upiór i cud,
I szczyt nad chmurami, i przepaść bez dna,
Początek i koniec – kobieta – ach!

Luli, mój syneczku, luli, luli
 Matka cię do piersi tuli, tuli,
 Choćbyś nawet cały świat przemierzył,
 Choćbyś nawet cały bezmiar szczęścia przeżył,
 Nikt ci nie zaśpiewa czulej: luli,
 Luli mój syneczku, luli, luli.

Lu ją w mordę! A co psia mać!
 To ty mi będziesz gościa brać!
 A ja tu chodzę cały rok,
 A ty przychodzisz szarpana w bok
 I skandal robisz na cały róg,
 Rozkwaszę mordę, skarż mnie Bóg!
 Bując mnie będzie! Ja ci pobujam!
 Policja! Na pomoc! Gwałtu! Mordujom!

Gdyby nie Ty, nie świeciłyby gwiazdy na niebie,
 Gdyby nie Ty, nie pachniałyby kwiaty na wiosnę,
 A z moich ust wypływają jedynie dla ciebie,
 Te słowa najśłodsze...miłosne.
 Jeśli nie Ty, nikt mnie inny w ramionach nie zawrze.
 Jeśli nie Ty, to kto spełni upojne mnie sny?
 Przytul mnie, weź! Będę kochać jak nigdy, bo zawsze,
 Bo wszystko na świecie – to TY, to TY!

Hallo! To ty, Stasiu! – Będę mogła... Tak. – Idzie. Ja też.
 Co? – Nie, nie! Nigdy przed północą nie wraca.
 Co? – Ach, ty świntusku...
 – No, dobrze, dobrze. – Że co? – Sumienie? No, jeszcze trochę dokucz.
 Ja go doprawdy bardzo kochałam.
 Zdawało mi się, że to moja pierwsza i ostatnia miłość.
 Zdawało mi się, że gdyby nie on, nie świeciłyby gwiazdy na niebie...
 Ale od czasu jak ciebie zobaczyłam... Cicho...
 Musze przerwać rozmowę. Więc o siódmej. Całuję...

Od pokus i grzechów świata
 W cichym zamknięta klasztorze
 Ręce w modlitwie spletam
 Klęcząc przed tobą w pokorze.
 Umartwiam swe grzeszne ciało
 Postem surowym i biczem,
 Ale to wszystko mało
 Przed twym obliczem.

Wczoraj ptak, zwiastun wiosny
 Wpadł do samotnej mej celi.
 Niech mi wybaczą te chwile radości
 Twoi anieli...

Chodzi o to, proszę pani, aby sukienka była prosta,
 najprostsza, ale szalenie dystyngowana. I ta dystynkcja ma być właśnie w
 prostocie. Ta prostota w dystynkcji.
 Chodzi o zwykłą wizytową sukienkę.
 Z przodu zupełnie gładko, tylko tutaj pani troszeczkę sfalduje, ale ledwo,
 ledwo... żeby było widać i jednocześnie żeby nie było widać.
 Z boku pliska, tutaj zmarszczona, tutaj podniesiona, tutaj opuszczona,
 tutaj fałda, tu rozcięta, tu zamknięta, tu upięta,
 Rękaw z pampelotką. Tu mereżka, tu walansjenka,
 tu guziczki, tu entliczki, tu pentliczki.
 Kołnierzyczek biały w ząbki, w trąbki, w pompki...
 Pani wie, jak najprościej!
 A co do tej wstążeczki, to jest w „Maison Chiffon” – sama kupię,
 a resztą niech pani kupi, metr: złoty dziewięćdziesiąt.

91, 92, 93, 94, 95, 96... Tętno 96, no to już lepiej.
 A temperatura? Sama zobacz: 38.8 Świetnie! Wczoraj
 o tej porze było blisko 40. Wszystko będzie dobrze
 droga pani. Niech pani nie płacze... A teraz proszę wziąć
 lekarstwo i spać... spać...

Prężąc biodra i piersi bezwstydnie,
 Błyskiem oczu noc czarną rozwidnię
 I upalem rozkosznej pieśczoży
 Wznieczę pożar czerwony we krwi.
 Ośmiornicą oplotę kochanka,
 Tajemnicą upoję do ranka.
 Kto raz wpadnie w te straszne oploty
 W tym się żądza na wieki już tli.
 A że Pan Bóg ją stworzył, a szatan opętał
 Jest więc odtąd na wieki i grzeszna i święta,
 Zdradliwa i wierna, i dobra i zła,
 I rozkosz i rozpacz, i uśmiech i łza,
 I gołąb i zmija, i piolun i miód,
 I anioł i demon, i upiór i cud,
 I szczyt nad chmurami, i przepaść bez dna,
 Początek i koniec... Kobieta... JA.

1934

Bibliografia

Źródła:

Tuwił J., *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. Kowalczykówna, Warszawa 1971.

Tuwił J., *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1973.

Literatura:

Barthes R., *Muzyka, głos, język*, przeł. K. Kłosiński, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 9.

Makowiecki A., *Warszawskie kawiarnie literackie*, Warszawa 2013.

Streszczenie

Wnikliwa, wielopoziomowa analiza wiersza Juliana Tuwima *Melodia* z roku 1928 z tomu *Rzecz czarnoleska* (1929). Pokazuje, jak **temat** wiersza osadzony w częstych w poezji Tuwima doświadczeniach codziennego, zwyczajnego życia w mieście, (tu bezpretensjonalna przyjemność spędzania czasu w kawiarni) obrasta motywami zamyślenia, wspomnienia młodości i niespełnionej miłości, zasluchania w wewnętrzną melodię/piosenkę bez słów. Analiza wydobywa kameleonową **zmiennność i procesualną wielopoziomowość struktury mówiącego bohatera**, jego stosunek do **czasu** (jesień, rano) i **przestrzeni**, znaczenia opozycji wnętrza i zewnątrz, my i oni. Drobiazgowy **opis kompozycji wiersza, słownictwa, figur stylistycznych i rytmu** tonicznego odsłania doskonałość formy wierszowej i wyrafinowany koncept poetycki Tuwima - samozachwyt poety nad rozpoznaniem własnego kunsztu poetyckiego - zdolności "zrobienia" wiersza prawie z niczego.

Słowa kluczowe: miejskie życie, rytm toniczny, koncept poetycki

Poet in a café

Summary

A thorough multilevel analysis of Julian Tuwim's poem *Melodia* (Melody) written in 1928 and published in the cycle *Rzecz czarnoleska* from 1929. It shows how the main theme of the poem based on the experience of everyday city life (here the simple pleasure of spending time in a café) is changed into motives of thoughtfulness, youth memories, unfulfilled love and internal listening of a melody/song without words. The analysis presents change and multilevel structure and process of the main protagonist resembling that of a chameleon. The protagonist speaks of his attitude towards time (autumn, morning) and space, meaning of opposite structures of inside and outside, us and them. The detailed description of the poem's composition, vocabulary, stylistic figures and tonic rhyme shows their perfectness and sophisticated idea of Tuwim's poetry- self-wonderment on his poetic abilities, the ability of writing a poem about almost nothing.

Keywords: city life, café, tonic rhythm, poetic concept

Krystyna Ratajska

Uniwersytet Łódzki

Wokół jednej fotografii

Stare fotografie, tak jak wiekowe druki, rękopisy, sztychy czy degarotypy, zachowują, mimo upływu czasu, przedziwną moc. Dzięki nim przeszłość, która odeszła, staje przed nami jak żywa. Na nowo chcemy ujrzeć tych, których zapamiętała poźółkła fotografia, dowiedzieć się, kto i w jakich okolicznościach utrwalal pojedynczych ludzi i malownicze grupy. I nie chodzi wcale o zdjęcia, które zmieniały bieg świata czy dokumentowały wstrząsające dziejowe wydarzenia. Bliższe są nam fotografie osobiste, zawierające mały fragment opowieści o ludziach, których już nie ma. Uparcie namawiają nas do tego, żeby zobaczyć to, co ukryte pod powierzchnią fotografii, ożywiają gorące pragnienie dopowiedzenia komentarza, zawierającego nasze wyobrażenie przestrzeni i ludzi wypełniających, ograniczone obiektywem, pole widzenia.

Takie rozmyślenia towarzyszyły autorce, gdy zobaczyła po raz pierwszy zawartość archiwalnego „leporello” – *Widoki Inowłódzka 1909*. Ten składany harmonijkowy folder można oglądać w skansenie Dolina Pilicy, który znajduje się w Tomaszowie Mazowieckim (udostępnił mi go kustosz Andrzej Kobalczyk). Jego zawartość jest nie do przecenienia.

Jeśli zechcemy wskrzesić atmosferę wilegiatury z przełomu wieków, w której od 1907 do 1914 r. Tuwim wraz z matką i siostrą spędzał wakacje, sięgnijmy do poźółkłych fotografii „stacji klimatycznej leśnej”. Były one jedną z form reklamy letniego wypoczynku w Inowłodzu. Trzeba przyznać, że zapobiegliwy adwokat łódzki Bernard Birencweig dbał o klientelę. Umieszczał ogłoszenia w łódzkich gazetach, zwięźle informując o miejscowości i jej balsamicznym mikroklimacie. Szerszą wiedzę na temat Inowłódzka można było także znaleźć w broszurze dr. Stanisława Bernsteina „latem w Inowłodzu praktykującego”, zatytułowanej *Inowłódz. Stacja klimatyczna leśna oraz letnie*

mieszkania. Może być ona do dziś przykładem, jak łączyć rzetelną informację z liryczną promocją miejsca, które warto odwiedzić. Znajdziemy w niej charakterystykę Inowłódza, opartą na „ekspertyzach rzeczoznawców”, a także „opiniach bardzo szanownych i kompetentnych bywalców”. Wśród rzeczoznawców, charakteryzujących i oceniających wysoko walory zdrowotno-klimatyczne, znalazło się ośmiu lekarzy, wśród nich lekarz zdrojowy Alfons Pajewski z Ciechocinka i Karol Jonscher z Łodzi. Z ekspertyzy wydanej w 1896 r. na życzenie właściciela kolonii letniej, Bernarda Birencweiga, dowiadujemy się, że Inowłódz służył za miejsce letniego pobytu już od roku 1885. Odkryto wówczas jego znaczenie nie tylko jako miejsca letniego wypoczynku, ale też jako uzdrowiska klimatycznego i leśnego sanatorium. Położenie stacji klimatycznej Inowłódz („na znacznym wzniesieniu względnie do otaczającego terenu”), przepuszczalność gruntu przy spadkowym ukształtowaniu powierzchni, lasy dookolne jako „naturalne inhalatorium”, zabezpieczające od wiatrów północno-wschodnich, wyborne kąpiele rzeczne w wielkiej, bystrej rzece, zapasy wody źródlanej – wszystko to decydowało o tym, że, jak czytamy w ekspertyzie, „kolonia letnia Inowłódz” ma wielką przyszłość przed sobą. Wzmocnia tę opinię także analiza źródeł inowłodzkich i ilu borowego, dokonana przez stację chemiczną w Łodzi – w osobach panów Alfreda Fuchsa, byłego asystenta przy Katedrze Chemii w Cesarskim Warszawskim Uniwersytecie i Bronisława Knichowieckiego, prowizora farmacji. Za bezcenne zostały uznane przede wszystkim dwa źródła: żelaziste i wapienno-magnezowo-alkaliczne (św. Idziego), co ich skład chemiczny, dokładnie udokumentowany w broszurze Bernsteina, przekonująco uzasadnia.

Obok rzeczowych informacji na temat „uzdrowiska” znajdziemy też w swoistym baedekerze fragmenty wypowiedzi „znanego higienisty i lekarza”, Stanisława Markiewicza, który w porze letniej spędził w Inowłodzu 6 tygodni i wyjechał, „zachwycony pod względem lekarskim i estetycznym”. Ten ostatni powód jest bowiem, jego zdaniem, „dla bardzo wielu chorych i półchorych najistotniejszym kuracyjnym momentem”. To właśnie zapewne względy „estetyczne” zdecydowały, że informacje dr. Markiewicza ubarwia liryzm i nieklamany zachwyty. Pisze on:

A co do różnorodności w tym olbrzymim krajobrazie! Oto zacząwszy od zachodu, nad samą rzeką widać domki wsi „Zakościele”, dzielącej stację od Inowłodka. Między słomianymi strzechami a rzeką, przepyszna kępa nadrzecznych olch, wierzb i grusz na tle świeżej zieloności pastwiska, na którym snuje się żywa chudoba mieszkańców wioski. [...] A teraz przenieśmy wzrok ku wschodowi... Las olbrzym, długim węzłem wije się nad uciekającą od nas Pilicą, która w dali wygląda wśród jego wieńca jak leśne nieruchome jezioro... [...]

Robilem w głąb lasów tych wycieczkę z pewnym szacownym starcem, znawcą piękna w przyrodzie, filozofem i poetą. Człowiek ten, urodzony i wychowany w Niemczech, dużo pięknych lasów widział. Kiedyśmy zatrzymali się w kniei, wśród niebotycznych świerków, towarzysz mój zdjął kapelusz i tonem szczerzej modlitwy zaczął wymawiać słowa poety: „Panie! Tyś tutaj wznosił kolumny Twej Świątyni”. W tym lesie niezrównanej piękności, starcy i dzieci prawdziwie rozkosznie całe dni spędzać mogą, pozostając niemal w domu. A obszar leśny, otaczający Inowłódzką osadę od północy i północo-wschodu, wynosi przeszło dwa tysiące włók.

Opis pejzażu kończy się poetycko sformułowanym wnioskiem, że „Inowłódz jest perłą godną ze wszech miar tego, by ją w złoto oprawić”. Czytelnik broszury mógł wziąć w nawias egzaltację entuzjasty. Musiał jednak docenić trafność w odtworzeniu topografii, klimatu i pejzażu „stacji klimatycznej leśnej” założonej przez Birencweiga, szczególnie wówczas, gdy wzbogacił wiedzę o okolicy, wzięwszy do ręki „leporello”, które prawdopodobnie można było nabyć, podobnie jak broszurę S. Bernsteina.

Z sentymentem przyjrzymy się utrwalonym na zdjęciach pejzażom – majestatycznej „kniei niezrównanej piękności”, leśnym ścieżkom i alejkom, po których wędrują „starcy i dzieci”, meandrującej Pilicy oraz płynącym łodzią lub używającym „kąpieli rzecznych” szczęśliwcom, wreszcie starym ruinom kościoła, górującym nad okolicą.



Trzeba przyznać, że właściciel trafnie wybrał miejsce dla osób „rozstrojonych i zmęczonych życiem wielkomiejskim [...] i rekonwalescentów po przebytych chorobach”. Im bowiem głównie zaleca się w broszurze Bernsteina pobyt w Inowłodziu. Ale nie tylko. Zadbali też pan Birencweig o zapewnienie kuracjom wszelkich wygód i atrakcji.

Jak czytamy w inowłodzkim baedekerze, wybudował szereg willi „w stylu szwajcarskim”, mogących pomieścić wygodnie kilkadziesiąt rodzin, pozakładał wokół nich ogrody i sady, udogodnił komunikację konną z odległej od Inowłódza o 12 wiorst Kolei Iwangrodzko-Dąbrowskiej.

Wille nie oparły się niszczącemu działaniu czasu. Poza przebudowanym „Dworem”, nazwanym dziś „Nowy Dwór”, nie ma już po nich śladu. Dlatego pozostały fotografie willi o wdzięcznych nazwach – „Karolina”, „Mieczysław”, „Wacław”, „Gabriella”, „Pod słowikiem” – mają wartość nieocenioną.



Na starych zdjęciach wille prezentują się okazale. Architektura niektórych z nich rzeczywiście nawiązuje do tradycji drewnianego budownictwa, zapatrzonego we wzory domów z dalekiego Tyrolu czy bliższego Zakopanego. Większość z nich jednak na ogół kojarzy się ze stylem „świdermajer”. To dowcipne określenie K. I. Galczyńskiego charakteryzujące beztroską architektoniczną, swobodę i chaos, wydaje się nader trafnym, choć ironicznym neologizmem. Bywalcy „inhalatorium leśnego” w Inowłodzu nie konfrontowali zapewne zapowiedzi zawartych w inowłodzkim baedekerze z rzeczywistością, która nie skłaniała do zachwytów. Inowłodzcy goście nie byli wymagający, choćby dlatego, że wyjazd do modnych, zagranicznych kurortów był poza zasięgiem ich możliwości finansowych. Ten właśnie powód poetycko objaśnił Tuwim, charakteryzując jednocześnie społeczny przekrój gości spragnionych balsamicznego mikroklimatu w Inowłodzu.

Był to na lato punkt inwazji
 Drobnej żydowskiej burżuazji,
 Nie było tam potężnych szczepów
 Wsławionych w przemysłowym dziele.
 Lecz tacy sobie właściciele
 Mniejszych fabryczek, większych sklepów,
 Bo księstwo o manierach dworskich,
 Rody Rotwandów i Przeworskich,
 Poznańscy ani Natansony
 Nie zaglądają w tamte strony
 Oni po Ritzach, Biarritzach,
 Ostendach, badach, zagranicach,
 A moi łódzcy Goldbergowie
 I co lepszego w Tomaszowie –
 Zjeżdżali tu. I tu, nieśmiała,
 Panieńsko smutna i nerwowa,
 Z Irą i Julkiem przyjeżdżała
 Pani Adela Tuwimowa.

Pani Adela Tuwimowa z dziećmi przyjeżdżała do willi „Regina”, nazwanej tak od imienia córki właściciela.



Dodajmy też poetycki komentarz zawarty w *Kwiatach polskich*, opisujący letnie *locum* pani Adeli i jej dzieci:

Przed żółtą willą, dzikim stworem,
 Z opasującą ją galerią,
 Ze zwariowaną boazerią,
 Zgniłym budulcem i kolorem,
 O oknach, co szarzyzną zioną,
 O ścianach w sękach, szparach, piętnach,
 Z drabiną schodów przystawioną
 Na zewnątrz do górnego piętra,
 O dachu w asfaltowe łaty,
 Skwierzące w słońcu smolnym smrodem,
 Willą - mieszańcem kurnej chaty,
 Bóżnicy, szopy i pagody -

Przyjrzyjmy się umieszczonemu w „leporello” zdjęciu. Trzeba przyznać, że pamięć poety była wierna. Nie potrafimy ocenić „zgniętego budulca i koloru”, „ścian w sękach, szparach, piętnach”, ale dostrzegamy dziwaczne rozwiązania architektoniczne. Schody do wysokości pierwszego piętra na zewnątrz willi rzeczywiście przypominają drabinę. Galeria opasująca budynek, ozdobiona boazerią, nie harmonizuje z niezgrabną bryłą całości. Lato w Inowłodzu oferowało jednak takie uroki, które o brzydocie i niewygodach letniego mieszkania kazały zapomnieć i nie przywiązywać do nich żadnej wagi.

Istotniejsze były zupełnie inne doznania. Przede wszystkim Inowłódz koił tęsknotę za nieskażoną naturą i otwartą przestrzenią, tym silniejszą, im dłużej przebywały dzieci w dusznym mieście i ciasnej przestrzeni łódzkich kamienic i podwórek. Widok z inowłodzkiego wzgórza, na którym znajdowały się ruiny romańskiego kościoła św. Idziego, był dla łódzkich dzieci symbolem niezmierzonej dali i bezkresu ożywiającego wyobraźnię. Zaczynający tworzyć poeta, wolny od dręczącej go później agorafobii, miłującym spojrzeniem obejmował Pilicę, dal za rzeką, bujne łąki nadrzeczne i czerniejące na horyzoncie lasy. Zachłannie i z euforią zapisywał swoje wrażenia. Młodzieńcze wiersze gromadzone w kajetach są świadectwem fascynacji, znajdującej ujście w egzaltowanych wyznaniach i hymnicznych inwokacjach:

Chłonę woń z pól złotych, słońce,
 Piję słodycz z wszystkich kwiatów,
 Słucham ptaków i drzew, słońce,
 Śmieje mi się rzeka, słońce,
 Mnie odkrywcy pięknych światów.

Dodajmy, że Tuwim w *Kwiatach polskich* nieustająco odnawiał trwające przez lata swoje zauroczenie „odkrywcy pięknych światów”. W Inowłodzu nieznanie przedtem proste doznania stawały się źródłem zachwyków: szum drzew, szelest liści kołysanych wiatrem, „million zieloności” w migotliwym słonecznym świetle, zapach zboża, kwiatów, sosnowej kory, złotego lubinu, smak jeżyn, jagód czy laskowych orzechów. Radosne spotkania i rozmowy z ptakami tak zapamiętała siostra Irena: „Julek jak Chopina naśladował wiernie i do złudzenia ich radosne rozmowy, pogwarki i kłótnie”. Trzeba dodać, że piękne wiersze o ptakach, w tym *Ptasie radio*, nie powstałyby, gdyby w Inowłodzu nie wsłuchiwał się poeta w ptasie ćwierkania, świstania, kwilenia, kukania, terlikania, pukania. Odkrywanie leśnych tajemnic, podpatrywanie życia wielu dużych i małych stworzeń: „klebiącego się mrowiska” czy jeleni „parskających w zaroślach” – to wszystko było możliwe dzięki hojności inowłodzkiej natury.

Rzadko pamięta się dzisiaj o bezspornym zjawisku, które dostrzegł najwyraźniej Antoni Słonimski (hasło *Julian Tuwim* w: *Alfabet wspomnień*): „Tuwim podobny był [...] do dziecka, które pięknie maluje, póki odtwarza nie to, co widzi, ale to, co wie”. Poezja tworzona w dwudziestolecie międzywojennym i *Kwiaty polskie* to świadectwo tej właśnie wiedzy i dobrej pamięci o inowłodzkich wakacjach – jako prawdziwego czasu pełni szczęścia, bezpośredniego i intensywnego obcowania z naturą, ukochania szerokich przestrzeni pól, niezmiernych inowłodzkich lasów, nadpilickich łąk. Swoboda wyzwalala radosną energię, znajdującą ujście w szalonych „na zbity leb” galopadach „namiętnego amazona”, na chłopskich weselach, włóczęgach z „bandą złożoną z kilkunastu jak ja urwipolciów po jarach, polach, lasach i łąkach”.

Niewyszukane, ale bliskie sercu, utrwalone w poezji były też inne inowłodzkie radości. Zachwycaly cuda rozłożone na kramach poniedziałkowych jarmarków, zabawy w salonie letnim, czyli „kiosku”, w którym kuracjusze „stacji klimatycznej leśnej” mogli prezentować swoje talenty muzyczne, recytatorskie, taneczne. Nic jednak dorównać nie mogło wspaniałości balów, na których Julek w barwnym tłumie walcował namiętnie „z podwiniętą podeszwą”, prawą nogą zataczając szerokie zamaszyste półkola. Walc tańczony z „panną madonną legendą tych lat” zaowocował po latach słynnym fragmentem *Kwiatów polskich*, zaczynającym się od słów: „Zabawa dzisiaj w Inowłodzu”.

Sielsko upływał czas w leśnym inhalatorium. Odpoczynek, niedzielne obiady i sjeasty z udziałem gości z dalekiej Łodzi i niedalekiego Tomaszowa, niewyszukane rozrywki, gry w karty (w „telefona” lub „mauszelka”), popisy miłośników operetkowych arii i kupletów, romanse letniskowych Don Juanów – wszystko to składało się na obraz szczęśliwych letnich dni i ludzi tworzących środowisko „kolorystyczne niesłychanie”.

Takie letnisko. Jedno słowo:
Wypisz – wymaluj – Soplicowo.

Nawiązaniem do *Pana Tadeusza* przywoływał Tuwim i jednocześnie żegnał sielską atmosferę utraconej krainy. Przeminał czas Mickiewiczowskiego Soplicowa, zburzona została – przenośnie i dosłownie – idylla letniska w Inowlódzu. Zaraz na początku działań wojennych w 1914 r. tragedia dotknęła Inowlódz. Zginęło wielu ludzi, zniszczone zostało miasteczko i świeżo zrekonstruowany kościół św. Idziego, zagładzie uległy wille letniskowe.



Czas zatrzymał się tylko na starych fotografiach, które są utwale-
niem przemijającej chwili. Także zdjęcie kończące tę opowieść z pew-

nością mogłoby stanowić skarb w zbiorach zachłannego kolekcjonera, poszukującego uparcie rzeczy i spraw zaginionych i przemijających.

Na starej fotografii z 1909 r. widzimy malowniczą grupę, pewnie przede wszystkim mieszkańców willi „Regina”. Wyobraźnia wypełnia pole widzenia. Wśród pań siedzących na ławce mogłaby odpoczywać pani Adela i jej córka Irusia. Obok pań siedzi młodzieniec pochłonięty lekturą. Ten chłopiec mógłby być Julkiem, który właśnie czyta wiersze Staffa. Nieco dalej stoi oparty o drzewo elegancki pan w kapeluszu. Mógłby to być pan Izydor, który w niedzielę odwiedził rodzinę, aby w poniedziałek znów jako pracownik Azowsko-Dońskiego Banku w Łodzi „pisać francuskie długie listy” i „liczb sumować ciąg spadzisty”.



Naszych przypuszczeń, niestety, już nikt nie potwierdzi. Minęło wiele lat i nie ma już świadków tamtych dni. Pozostały stare fotografie i potrzeba bliskiej więzi, która tak mocno tkwi w nas, że każe wierzyć w prawdziwość mglistych hipotez.

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *Kwiaty polskie*, Warszawa 1955.

Widoki Inowłódzka 1909, folder miasta Inowłódz

Literatura:

Bernstein S., *Inowłódz. Stacja klimatyczna leśna oraz letnie mieszkania*, 1896.

Slonimski A., *Julian Tuwim*, w: tegoż, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989.

część druga

Za co kochają Tuwima Rosjanie?

Rozważania na zasygnalizowany w tytule artykułu temat rozpoczęliśmy od konstatacji, iż w Rosji twórczość Juliana Tuwima cieszyła się w przeszłości i cieszy obecnie wielkim uznaniem i popularnością wśród różnych grup publiczności literackiej. Rosyjscy tuwimolodzy podkreślają, że należy on do najczęściej wydawanych w ich kraju polskich pisarzy, tzn. zajmuje drugie miejsce po Adamie Mickiewiczu¹, oraz że jego wiersze, zarówno te dla dorosłych, jak i te dla dzieci, spotykają się z żywym, emocjonalnym odbiorem. W poświęconych mu hasłach encyklopedycznych, przedmowach do wydań utworów i artykułach literaturoznawczych rozpowszechniane są sformułowania typu: „poeta cieszy się wielką miłością młodocianych czytelników”, „Tuwim w Rosji jest znany i lubiany”², „Tuwim stał się dla mnie obiektem uwielbienia”³ (ros. объектом поклонения) czy „mało kogo darzyłem tak silną i zabobonną miłością, jak Tuwima”⁴. Dodajmy w tym miejscu, iż sympatia Rosjan do Tuwima to przykład emocjonalnej interakcji czy „sprzężenia zwrotnego”, bowiem w dużym stopniu jest ona odpowiedzią na fascynację polskiego poety kulturą rosyjską.

Dla Rosjan był on jednocześnie „swoim” i „obcym”, przyciągającym innością. Był swoim, bo dostrzegano jego „miłość do narodu rosyjskiego i poezji rosyjskiej”⁵ oraz świetną znajomość literatury ro-

¹ А. Гелескул, *Вступление*, w: А. Тувим, *Любовь в дожде и нараспашку. Стихи*, wst. i przeł. А. Гелескула, „Иностранная литература” 2007, nr 11, online: <http://magazines.russ.ru/inostran/2007/11/tu5.html>, dostęp: 05.07.2017 r.

² Tamże.

³ С. Кур, *Смех и скорбь Юлиана Тувима*, online: www.chayka.org/node/1564, dostęp: 05.07.2017 r..

⁴ И. Эренбург, *Люли, годы, жизнь*, t. 3, s. 70, online: readr.ru/ilya-erenburg-ludi-gody-ghizn-knigaIII.html?page=70, dostęp: 05.07.2017 r.

⁵ Tamże, s. 71.

syjskiej i języka, a także „słowiańską duszę”. Tuwim, który w Łodzi uczęszczał do rosyjskiego gimnazjum, niemal od dzieciństwa odczuwał wielką duchową siłę Rosji, jej kultury, zwłaszcza żywiołu poezji i pasjonował się nią w czasach w Polsce dla tej kultury nieprzychylnych – w okresie zaborów i w dwudziestoleciu międzywojennym. Efekty zainteresowań literaturą rosyjską to czerpanie z tradycji, kształtowanie własnego warsztatu poetyckiego w latach 20. m.in. pod wpływem rosyjskich symbolistów i futurystów, zwłaszcza Władimira Majakowskiego⁶, w latach 30. zaś pod wpływem Borysa Pasternaka, oraz przekłady zarówno rosyjskich klasyków, jak i literatów mu współczesnych i to różnych orientacji światopoglądowych i artystycznych, np. wrogich wobec władzy porewolucyjnej emigrantów, „trybuna rewolucji” Majakowskiego czy koniunkturalnego w stosunku do narzucanej ideologii Aleksieja Surkowa. Wprawdzie Tuwim przekładał również z innych języków obcych – z łaciny, francuskiego, angielskiego, w młodości z polskiego na esperanto, ale, jak już ustalono, przekłady z rosyjskiego stanowią aż prawie 90% całej jego spuścizny translatorskiej⁷.

Uściślijmy też, iż różni Rosjanie, w zależności od światopoglądu, gustu estetycznego, a także czasu, w jakim przypadło im żyć, cenili i cenią twórczość polskiego poety z odmiennych powodów. Jest rzeczą oczywistą, iż drogę do czytelnika rosyjskiego czy szerzej – radzieckiego, otworzyła Tuwimowi jego postawa wobec ZSRR w czasie drugiej wojny światowej i po jej zakończeniu, kiedy ze wszech miar popierał politykę zbliżenia ze Związkiem Radzieckim oraz budowę ustroju socjalistycznego⁸ w Polsce. Radzieckich ideologów od kultury, ale także zwykłych czytelników zachwycaly wiersze Tuwima w rodzaju *Do narodu radzieckiego* czy artykuły o Stalinie: *Stalin* (1949), *Potęga, której nic nie złamie* (1953). W przywołanym powyżej wierszu w tonację hymnu zostały wplecione wręcz nadużywane w ZSRR zwroty propagandowe w rodzaju – naród radziecki to „twórca nowej ery”, któremu „wieki dadzą rangę bajeczną”, rewolucja październikowa – „kрасawica wieczna”, a Stalin – „wiecznie żywy heros”.

⁶ O stosunku Tuwima do Majakowskiego zob. fragment książki: M. Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych marksizmem*, Warszawa 2009.

⁷ B. Łazarczyk, *Sztuka translatorska Juliana Tuwima. Przekłady z poezji rosyjskiej*, Wrocław 1979, s. 11.

⁸ Zob. M. Urbanek, *Tuwim*, Wrocław 2004, s. 135 i nast.

Niezależnie jednak od takiego zmanifestowania sympatii proradzieckich i prostałinowskich, jak dowodzą współcześni poloniści rosyjscy⁹, Tuwim, podobnie jak i wspierający nowy ustrój inni pisarze z krajów socjalistycznych, był inwigilowany przez pracowników ambasady radzieckiej. Na przykład donosili oni swoim zwierzchnikom, iż poetę nurtują ideologiczne wątpliwości, gdyż wypytywał przebywającą w Polsce Wandę Wasilewską, w jakim stopniu rzeczywistość radziecka odpowiada teorii, czy i jak są wdrażane w życie socjalistyczne ideały. Oprócz tego zarzucano mu, podobnie jak Galczyńskiemu oraz Broniewskiemu, iż pisze zbyt mało o nowej rzeczywistości, o Bierucie, Dzierżyńskim czy Świerczewskim.

Wcześniej zbyt mało radykalny był też dla podziwianego przezeń Majakowskiego, który odwiedził Polskę w 1927 r., a więc u szczytu sławy, ale już w przededniu wielkiego osobistego dramatu, zakończonoego samobójstwem. Majakowski, postrzegany jako „doskonały ambasador sztuki radzieckiej”, na wszystko, co zachodnie, patrzył z nieukrywaną pogardą. Na temat Tuwima – tłumacza jego poematu *Obłok w spodniach* (*Облако в штанах*, 1915) napisał we wspomnieniach, iż nie może ocenić jego poezji, bo nie zna polskiego, ale współczuje mu z powodu braku swobody twórczej i niskich honorariów, zmuszających go do pisania tekstów kabaretowych. Według Majakowskiego, Tuwimowi, by mógł stać się prawdziwym poetą, potrzeba silnych podnieć i takiej burzy, w jakiej uczestniczyli rosyjscy futuryści i lefowcy¹⁰. Z perspektywy dzisiejszej wiedzy o epoce jest rzeczą oczywistą, iż Tuwim w Polsce lat 20. korzystał ze znacznie większej swobody twórczej niż sam Majakowski w tym samym czasie w ZSRR, natomiast sposób postrzegania Zachodu przez radzieckiego poetę to temat na osobną publikację.

W Związku Radzieckim twórczość Tuwima z lat 20. i 30. interpretowano przez pryzmat jego postawy powojennej, wyolbrzymiając obecną w niej krytykę sanacji, koltunerii, polskiego nacjonalizmu, faszystwu i antysemityzmu. Jednocześnie „wybaczano mu” czy też przymykano oczy na takie wiersze z lat 30., jak *Do obłoków moskiew-*

⁹ Zob. В. Хорев, *Восприятие польской культуры в советской России (1945–1990)*, online: www.novpol.ru/index.php?id=177, dostęp: 05.07.2017 r.

¹⁰ Zob. В. Маяковский, *Повесть Варшавы*, online, [feb-veb.ru/feb/majakovsky-te\[ts\]/ms8/ms8-347.htm](http://feb-veb.ru/feb/majakovsky-te[ts]/ms8/ms8-347.htm), dostęp: 05.07.2017 r. Określenie „lefowcy” wywodzi się od nazwy Lewicowy Front Sztuki (Левый фронт искусства, w skrócie ЛЕФ).

skich – utwór będący sarkastyczną reakcją autora na masowy terror w ZSRR czy krytykę obchodów setnej rocznicy śmierci Aleksandra Puszkina, wykorzystywanych w celach propagandowych. Według publicystów radzieckich rewolucja październikowa miała być spełnieniem marzeń autora *Eugeniusza Oniegina* o sprawiedliwości i wolności dla wszystkich, natomiast Tuwim stwierdzenia tego rodzaju określał jako uzurpację¹¹ i nadinterpretację spuścizny Puszkina.

Przejawem oficjalnej miłości do Tuwima, oprócz wydania zbioru jego wierszy w roku 1946, było zaproszenie do Moskwy na 1 maja 1948 r. Jak wiadomo, Moskwy wówczas nie zobaczył, bo wkrótce po przekroczeniu granicy zachorował i po paru dniach spędzonych w szpitalu został odesłany do Polski, ale prasa radziecka wykreowała go na poetę, który w okresie międzywojennym protestował przeciw Polsce sanacyjnej, w czasie wojny zagrzewał do walki z okupantem, a po wojnie umacniał przyjaźń polsko-radziecką. W czasach, gdy w kulturze nic nie mogło się wydarzyć bez zgody władz, takie spojrzenie na poetycki dorobek Tuwima miało i wielce pozytywne skutki, przede wszystkim takie, iż jego utwory w ZSRR wydawano¹². Nawet zbiorów z roku 1946, kiedy kult Stalina sięgał apogeum, stanowi dość reprezentatywny wybór z całej twórczości autora *Balu w Operze*.

Utwory Tuwima na rosyjski przekładało i przekłada wielu znanych poetów oraz zawodowych tłumaczy. Spośród największych wymienić należy Annę Achmatową, Leonida Martynowa, Dawida Samojłowa, Kornieja Czukowskiego. Wiersze dla dzieci tłumaczyli między innymi poeci, reprezentujący radziecką literacką nomenklaturę: Samuil Marszak i Siergiej Michalkow. Oprócz tego wiele jego utworów na rosyjski przełożyli: Alla Szarapowa, Nadieżda Dolecka, Anatolij Heleskuł, Mark Żywow, Emma Maszkowa, Andriej Bazylewski i inni, zresztą lista tłumaczy Tuwima wciąż się wydłuża.

¹¹ Ideologizowanie spuścizny Puszkina, wykorzystywanie jej w ZSRR do doraźnych celów propagandowych dostrzegali też pisarze rosyjscy, ale utwory tematyzujące to zjawisko mogły się ukazać drukiem dopiero w czasach „przebudowy”. Chyba najlepiej rozwiniął ten temat S. Dowłatow w opowieści *Skansen (Zona)*.

¹² W ZSRR i następnie w Rosji ukazały się następujące wybory z Tuwima: Ю. Тувим, *Избранное*, Moskwa 1946; *Стихи*, Moskwa 1959, *Стихи*, Moskwa 1962; *Детям. Стихи*, перевод с польского, Moskwa 1964; *Стихи*, Moskwa 1965; *Пан Ян Токотало*, Moskwa 1977; *Стихи, перевод с польского*, Moskwa 1985; *Мой город*, прел. i ред. А. Нехаї, Санкт Петербург 2004; *Фокус. Покус, или Просьба о пустыне. Поэзия. Проза. Театр*, прел. А. Базилевского, Moskwa 2008.

Lektura wierszy autora *Kwiatów polskich* w przekładach na rosyjski daje podstawy do sformułowania sądu, iż nie miał on takiego szczęścia do tłumaczy, jakie przynosił on sam wybranym przez siebie literatom czy utworom – przypomnijmy, iż w latach 70. Jerzy Faryno dowodził, iż dokonany przez polskiego poetę przekład wiersza *Granada* Michaiła Swietłowa jest doskonalszy od oryginału¹³ i stwierdzenie to uznajemy za w pełni zasadne. Tłumaczenia z Tuwima na rosyjski są zazwyczaj w zupełności poprawne, ale nierzadko brak im lekkości i finezji oryginału. Na przykład Anna Achmatowa, która przełożyła kilkanaście wierszy Tuwima (tłumaczyła też utwory Juliusza Słowackiego, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Władysława Broniewskiego i in.), nie lubiła pracy translatorskiej i wykonywała ją niejako z konieczności, głównie w okresie, kiedy nie mogła publikować własnych utworów i zazwyczaj na utwór przekładany przenosiła zasady własnej poetyki, ponadto starała się dopełniać tuwimowskie niedopowiedzenia, zmieniała poetycką instrumentację tekstu, przez co niekiedy ginęły oryginalne słowne piruety, lekkość rymów i fraz. Jak już zauważono, najbliższy był jej Tuwim melancholijny¹⁴. Jednak pomimo takich niedoskonałości, fragmenty wierszy *Wspomnienie*, *Szczęście*, *Ciemne niebo* w jej przekładzie oraz zawierający charakterystykę programowego stosunku Tuwima do słowa wiersz *Zieleń* w przekładzie Martynowa, w którym rosyjski poeta „oddal wesołą zieleń języka”, można uznać za translatorskie arcydzieła, gdyż tłumaczom udało się zachować i dokładność semantyczną i, mówiąc słowami samego Tuwima, dominantę poetycką oryginału. Zobaczmy to na przykładzie fragmentu *Wspomnienia*:

¹³ J. Faryno, *Nad przekładami J. Tuwima z Pasternaka i Swietłowa*, w: *Po obu stronach granicy*, Wrocław 1972, s. 154. Wiele interesujących szczegółów o przekładach Tuwima z rosyjskiego zawarł też: J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 367 (rozdział *Warsztat tłumacza*), B. Łazarczyk w przywoływanej już książce *Sztuka translatorska Juliana Tuwima*, S. Pollak i in.

¹⁴ Zob. A. Drawicz, *Social translation*, online: ru.article.php?article.id=734, dostęp: 05.07.2017 r.; A. Ананьина, *Стихотворение Ю. Туви́ма «Ты» в переводе А. Ахматовой: типологические сходжения и различия*, online, www.gramota.net/materials/2/2008/2/2.html, dostęp: 05.07.2017 r.

В мимозах стынет осени начало,
 Такой же милой, хрупкой, золотой.
 Та, что меня на улочке встречала,
 Та девушка тобой была, тобой.

Przez pewien czas gorzej wiodło się w Rosji wierszom Tuwima dla dzieci, zwłaszcza tym, które tłumaczyli poeci z grupy literackiej nomenklatury. Generalnie rzecz ujmując, eliminowano z nich wszystko to, co chociażby w niewielkim stopniu nie pasowało do programu kształtowania „nowego człowieka radzieckiego”, czyli człowieka, który swoje życie miał podporządkować idei służenia socjalistycznej ojczyźnie i budowy socjalizmu na całym świecie, dążyć do nieśmiertelności świeckiej (rozumianej jako życie we wdzięcznej pamięci potomnych), dostosowując swoje postępowanie do lansowanych w danym momencie wzorców. Wychowywanie w takim duchu rozpoczęto w ZSRR nieomal od żłobka. Za autorką monografii *Polska poezja dla dzieci w przekładach na język rosyjski* Edytą Monasterską-Wiącek¹⁵ zwrócimy uwagę na przekład wiersza *Okulary*, dokonany przez jednego z najbardziej znanych radzieckich twórców dla dzieci Siergieja Michalkowa. Otóż w wersji rosyjskiej bohater Tuwimowskiego wiersza, energiczny, ale roztargniony i przez to zabawny pan Hilary został zastąpiony przez sympatyczną staruszkę „ciocię Walę”, która szuka okularów „drepcząc powoli”. Oczywiście, pan Hilary był dla znormatywizowanej literatury radzieckiej zbyt obcy, burżuazyjny. Dyskredytowało go rzadkie, niesłowiańskie imię, nie nadawało się do przetłumaczenia słowo „pan”¹⁶, gdyż rosyjskie odpowiedniki powszechnie stosowanych przez narody Europy zwrotów grzecznościowych po rewolucji wyeliminowano z języka, zastępując je w zależności od sytuacji słowami „towarzysz”, „ciocia”, „wujek”, „babcia” w stosunku do znajomych nie będących krewnymi, „dziewczyzna”, „kobieta”, „babcia”, „mężczyzna” itd. w stosunku do osób obcych, spotykanych na ulicy, w sklepie czy w środkach publicznej komunikacji, co nierzadko prowadziło do sytuacji niezręcznych, a nawet

¹⁵ E. Monasterska-Wiącek, *Polska poezja dla dzieci w przekładach na język rosyjski. Na podstawie wierszy Juliana Tuwima i Jana Brzechwy*, Lublin 2009, s. 33 i nast.

¹⁶ W czasach stalinowskich zwrot ten pojawiał się tylko w ironicznym, degradującym kontekście, np. w wyrażeniu „польские паны” był silnie nacechowany ekspresją negatywną niż np. zwrot „polska burżuazja”. Natomiast od czasów „odwilży” pojawiał się i w innych kontekstach, zwłaszcza humorystycznych.

absurdalnych. Fakt, iż powolna i spokojna, zatroskana z powodu swojego roztargnienia „ciocia Wala” z wiersza *Очку* w niczym nie przypomina pana Hilarego z oryginału zmienia charakter wiersza, pozbawia go jego dynamiki, humoru i w dużym stopniu zaprzepaszcza jego urok.

Niezależnie jednak od jakości przekładu wiersze Tuwima w czasach radzieckich przyciągały uwagę tym, co interesowało w pierwszej kolejności polskich badaczy jego poezji¹⁷, a więc oryginalną tematyką, różnorodnością ekspresji, różnego rodzaju chwytami innowacyjnymi, jak np. obecność w wierszach rymów niezwykle, w tym komicznych, kształtem stylistycznym niekiedy niezgodnym z wyrażanymi treściami (wzniosła treść wyrażona w humorystycznej formie) czy takimi walorami, jak odzwierciedlenie poetyckości świata w jego złożoności i różnorodności, podniesienie codzienności z jej pięknem, ale i brzydotą do rangi metafizyki, wirtuozeria wersyfikacyjna, bogactwo i różnorodność dźwięków oraz nastrojów, harmonia zestrojów, gra informacją, wreszcie robienie wierszy z niczego. Nie ulega wątpliwości, iż poezja Tuwima wywarła zauważalny wpływ na rosyjską, ideologicznie usztywnioną twórczość dla dzieci, wnosząc świeży powiew zabawy słowem, radości i humoru.

Czytelnicy rosyjscy z pewnością odczuwali głębię i magię poezji Tuwima, literaturoznawcy próbowali fenomen tej twórczości opisywać, interpretować i klasyfikować. W czasach radzieckich odbiorca tej poezji zza wschodniej granicy mógł zapoznać się z jego biografią i osiągnięciami poetyckimi dzięki hasłom encyklopedycznym czy słownikowym oraz wstępom do zbiorów wierszy. Wprawdzie hasła encyklopedyczne były zunifikowane, musiały bowiem odpowiadać określonym wymogom ideologicznym, co w omawianym przypadku przejawiało się w obowiązkowym eksponowaniu takich treści, jak opiewanie osiągnięć nowej Polski oraz przyjaźni narodów polskiego i rosyjskiego¹⁸. Ponadto zawierały one naiwne recepty na „twórczość doskonałą”, np. uwagi w rodzaju: „aby oryginalna twórczość Tuwima stała się naprawdę znacząca, powinien on uznać za własne najważniejsze (tzn. radzieckie) idee współczesności” („Для того, чтобы оригинальное творчество Т. стало подлинно значительным, поэт должен проникнуться лучшими идеями современности и понять,

¹⁷ Zob. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1960, s. 191 i nast.

¹⁸ *Тувим Юлиан*, w: *Большая советская энциклопедия*, t. 43, Москва 1956, s. 352.

что только они способны оплодотворить подлинное поэтическое творчество”¹⁹). Dodajmy, iż podobnych rad nie szczędzono też w tym czasie wybitnym poetom rosyjskim, np. Majakowskiemu czy Pasternakowi.

Pierwsza rosyjska monografia twórczości Tuwima autorstwa Marika Żywowa *Тувим. Очерк жизни и творчества (Tuwim. Zarys życia i twórczości)* z 1960 r. stanowi przykład literaturoznawstwa zideologizowanego. Upolitycznienie przejawia się w niej przede wszystkim w przeciwstawianiu zaangażowanej (czytaj – jedynie słusznej) powojennej twórczości poety jego wcześniejszym utworom, kiedy w zasadzie odżegnywał się od socjalizmu. Niezależnie jednak od stronniczej interpretacji spuścizny Tuwima książka zawiera bogaty materiał biograficzny i sygnalizuje różnorodność oraz oryginalność twórczości, dzięki czemu zachęca do samodzielnych odczytań spuścizny i dociekań na jej temat. Warto w tym miejscu przypomnieć, iż pomimo wysiłków ze strony władzy radzieckiej, nie udało się narzucić całemu środowisku pisarskiemu jednomyślności, czego wymownym przykładem jest postawa światopoglądowa i twórczość Achmatowej, Pasternaka, Michaiła Bulhakowa i innych, w tym również zwykłych czytelników.

W czasach współczesnych badacze rosyjscy starają się przybliżyć odbiorcy rosyjskiemu wszelkie interesujące szczegóły z biografii i twórczości Tuwima. Spotykamy w publikacjach fragmenty poświęcone etymologii nazwiska, stosunkowi do żydowskiego pochodzenia i do polskości, zainteresowaniom bibliofilskim i losom unikalnej biblioteki poety, historii jego rękopisów w okresie wojny, zainteresowaniom literaturą kuriozalną, próbom przywrócenia literaturze polskiej pisarzy zapomnianych²⁰, powojennej metamorfozie światopoglądowej itp., słowem, literaturoznawcy rosyjscy nie pomijają niczego z tego, co fascynuje polskich badaczy i odbiorców. Oczywiście, nie tracą też z pola widzenia stosunku Tuwima do literatury rosyjskiej i jego zasług translatorskich. W związku z pierwszą kwestią spotykamy szereg uwag o wpływie poetów rosyjskich na jego twórczość, oprócz spraw już sy-

¹⁹ М. ЖИВОВ, *Тувим Юлиан*, w: *Литературная энциклопедия*, t. 11, Moskwa 1939, online: <http://feb-web.ru>, dostęp: 05.07.2017 r.

²⁰ Zob. np. Р. Белоусов, *Рассказы старых переплетов*, Moskwa 1985, rozdział *Разыскивается поэт*, online: www.k2x2.info/literaturovedenie/rasskazystarychpereoleto/p5.php, dostęp: 05.07.2017 r.

gnalizowanych także na przykład o fascynacji piśmem satyrycznym z początku XX w. „Satirikon” czy aurą teatryku „Błękitny ptak”²¹.

Rosyjscy autorzy prac o Tuwimie skrupulatnie informują też czytelnika rosyjskiego, iż Tuwim jest autorem trzypięciotomowego zbioru przekładów z literatury rosyjskiej²² zawierającego przekład arcydzieła z epoki staroruskiej *Słowo o wyprawie Igora* oraz utwory 29 pisarzy rosyjskich, poczynając od Michaiła Łomonosowa, a kończąc na literatach mu współczesnych (Aleksander Twardowski). Polski czytelnik znajdzie w tym wydaniu wybór utworów twórców z XIX „złotego” wieku literatury rosyjskiej (Puszkina, Lermontowa, Fiodora Tiutczewa, Afanasija Fet i in.), wieku „srebrnego” (Walerij Briusow, Fiodor Sologub, Konstantin Balmont, Aleksander Blok, Pasternak, wczesny Maksim Gorki) oraz z epoki radzieckiej (Majakowski, Wiera Inber, Aleksander Biezymieński, Ilja Selwiński, Aleksiej Surkow, Michaił Swietłow i wspomniany już Twardowski). Z punktu widzenia dzisiejszego odbiorcy-rusycystry pewne zdziwienie musi budzić fakt, iż w sąsiedztwie twórców tej rangi, co Puszkina, Lermontowa, Blok czy Majakowski znaleźli się autorzy koniunkturalni, w procesie postradzieckich przewartościowań usuwani przez literaturoznawców poza margines literatury, jak Biezymieński czy Surkow. Ich obecność dowodzi, iż Tuwim interesował się wszystkim, co nowe, w tym sztuką proletariacką, którą w Rosji Radzieckiej i w krajach socjalistycznych bezskutecznie starano się zastąpić przedrewolucyjne formy kultury. Uściślijmy też, że wydanie trzypięciotomowe nie zawiera wszystkich przekładów Tuwima z rosyjskiego. Nie włączył on części przetłumaczonych przez siebie wierszy Briusowa i Balmonta oraz innych symbolistów, które ukazały się w latach 20. w osobnej książeczce²³ oraz w czasopiśmie i antologiach. Poświęcony Balmontowi i Briusowowi zbiorcik z 1921 r. zawierał 26 wierszy Balmonta, a w wydaniu trzypięciotomowym jest ich tylko 10 i w ogóle nie ma w nim wierszy „symbolistów młodszych” Andrieja Bielego i Wiaczesława Iwanowa, prawdopodobnie dlatego, że w okresie przygotowań wydania trzypięciotomowego

²¹ А. Базилевский, *Тот, кого не смогли сосчитать*, w: Ю. ТУВИМ, *Фокус. Покус, или Просьба о пустыне. Поэзия. Проза. Театр*, Moskwa 2008, s. 9.

²² J. Tuwim, *Z rosyjskiego*, t. I–III, Warszawa 1954.

²³ *Liryka rosyjska, seria I. Konstanty Balmont, Walerij Briusow – Liryki*, wyb. i przeł. J. Tuwim, Warszawa 1921.

poeta zmienił orientację artystyczną, a także podejście do pracy przekładowej²⁴.

Badacze rosyjscy podkreślają zarówno mistrzostwo przekładów Tuwima, jak i jego wielkie zasługi dla popularyzacji literatury rosyjskiej w Polsce. Spotyka się wypowiedzi w rodzaju, iż nikt poza granicami Rosji nie podarował swojemu narodowi takiego bogactwa idei, obrazów i nazwisk z literatury rosyjskiej, jak w Polsce Tuwim²⁵, przypomnienia (za Sewerynem Pollakiem), iż stworzył on nową szkołę przekładu, wywierając duży wpływ na kolejne pokolenia tłumaczy, że posiadał wielką kulturę filologiczną, gust estetyczny i bogactwo słownika, że w tłumaczenia wkładał cały swój kunszt poetycki²⁶. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż Tuwim był zwolennikiem przekładu nie tylko semantycznego, lecz także dźwiękowego, że dążył do zachowania rytmu oryginału (co przy zmiennym akcencie rosyjskim i stałym polskim oraz dominacji różnych systemów wersyfikacyjnych w każdej z interesujących nas literatur jest szczególnie trudne), że udawało mu się często zachowywać męskie rymy oryginału, że zawsze zachowywał cechy odrębności danego poety etc.

Najmniej zbadaną do tej pory kwestią pozostaje wpływ twórczości Tuwima na literaturę rosyjską. Zdaniem piszącej te słowa jest on zauważalny zwłaszcza w przypadku poetów przekładających utwory Tuwima, chociażby w poemacie *Requiem* Anny Achmatowej, w którym kalejdoskop charakteryzujących rzeczywistość totalitarną obrazów przypomina atmosferę *Balu w Operze*, ale ustalenie takich związków to temat na odrębne badania szczegółowe. Spotyka się wzmianki, na razie ogólne, o wpływie satyrycznych tekstów Tuwima (i innych polskich satyryków), również tych pisanych dla prasy (fraszki, aforyzmy, anegdota), na rozwój pętanej różnymi zakazami rosyjskiej satyry w czasach radzieckich²⁷. Zainteresowanie badaczy z rosyj-

²⁴ Zob. S. Pollak, *Słowo wstępne*, w: J. Tuwim, *Z rosyjskiego*, t. I, s. VIII i nast. Natomiast badacze radzieccy w latach 50. dorobili do faktu „okrojania” poezji symbolistów teorię, iż po wojnie Tuwim przestał cenić obcą rzeczywistość radzieckiej poezji symbolistów. Zob. М. Живов, *Тувим. Очерк жизни и творчества*, Moskwa 1960, s. 95.

²⁵ С. Кур, *Смех и скорбь Юлиана Тувима...* dz. cyt.

²⁶ Ф. Т. Жарский, *Бальмонт звучит по-польски. О некоторых особенностях переводов Ю. Тувима*, „Шуйские известия” 1997, nr 876, s. 3, online: balmontoved.rc/...41-zharskij-tg-balmont-zvuchit-po-polski, dostęp: 05.07.2017 r.

²⁷ С. Кур, *Смех и скорбь Юлиана Тувима...* dz. cyt.

skich ośrodków akademickich budzą różnego rodzaju związki intertekstualne z utworami Tuwima w roli intertekstów. Na przykład Olga Barasz²⁸ dostrzegła wpływ Tuwima na utwory Josifa Brodskiego, który zresztą w jednym z wywiadów poinformował, iż pracuje nad przekładami kilku wierszy Tuwima²⁹, ale rezultat tych działań do tej pory jest nieznan, tzn. drukiem przekłady się nie ukazały. Niezależnie jednak od tego, czy Brodskiego będzie można dopisać do listy tłumaczy Tuwima, czy też nie, zdaniem rosyjskiej badaczki zauważalne są związki kilku wczesnych wierszy rosyjskiego noblisty i jego poematu satyrycznego z końca lat 80. *Przedstawienie* (*Представление*) z tekstami Tuwima. Chodzi o wiersze, w których podobieństwo sygnalizują już tytuły, a utrwalają występujące w nich metafory oraz zastosowany system wersyfikacyjny – *Żydzi* Tuwima oraz *Żydowski cmentarz* (*Еврейское кладбище*) Brodskiego i analogicznie *Ślepcy – Ślepi muzycanci* (*Слепые музыканты*). Wpływ *Balu w Operze* zaznaczył się też w strukturze wiersza Brodskiego *Pielgrzymi* (*Пилигримы*), natomiast w *Przedstawieniu* Tuwimowska technika intensyfikacji i kondensacji różnorodnych zjawisk w jednym czasie (noc balu)³⁰, czyniąca z tych zjawisk syntezę epoki, przez Brodskiego została wykorzystana do zaprezentowania ironiczno-groteskowego „streszczenia” całej historii XX wieku.

Przykładów twórczych zauroczeń Tuwimem w Rosji z pewnością można znaleźć więcej i wydaje się, iż rosyjska fascynacja tym poetą będzie trwać jeszcze długo.

²⁸ О. Бараш, „Бал в Опере” Ю. Туви́ма и „Представление” И. Бродского: типологическое родство или интертекстуальная связь?, w: *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia codzienności*, red. W. Supa, Białystok 2013, s. 223–236.

²⁹ Zob. A. Husarska, *A Talk with Joseph Brodsky*, „The New Leader” 1987, (14.12.1987).

³⁰ M. Głowiński, *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1973, s. LVIII.

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *Z rosyjskiego*, t. I–III, Warszawa 1954.

Literatura:

Ананьина А., *Стихотворение Ю. Тувима «Ты» в переводе А. Ахматовой: типологические сходства и различия*, online, www.gramota.net/materials/2/2008/2/2.html, dostęp: 05.07.2017.

Белоусов Р., *Рассказы старых переплетов*, Moskwa 1985.

Drawicz A., *Social translation*, online: ru.article.php?article.id=734, dostęp: 05.07.2017.

Эренбург И., *Люли, годы, жизнь*, t. 3, s. 70, online: readr.ru/ilya-erenburg-ludigody-ghizn-knigaIII.html?page=70, dostęp: 05.07.2017.

Faryno J., *Nad przekładami J. Tuwima z Pasternaka i Swietłowa*, w: *Po obu stronach granicy*, Wrocław 1972.

Гелескул А., *Вступление*, w: А. Тувим, *Любовь в дожде и нараспашку. Стихи*, wst. i przel. А. Гелескула, „Иностранная литература” 2007, nr 11, online: <http://magazines.russ.ru/inostran/2007/11/tu5.html>, dostęp: 05.07.2017.

Głowiński M., *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1960.

Głowiński M., *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1973.

Хорев В., *Восприятие польской культуры в советской России (1945–1990)*, online: www.novpol.ru/index.php?id=177, dostęp: 05.07.2017.

Husarska A., *A Talk with Joseph Brodsky*, „The New Leader” 14.12.1987.

Кур С., *Смех и скорбь Юлиана Тувима*, online: www.chayka.org/node/1564, dostęp: 05.07.2017.

Łazarczyk B., *Sztuka translatorska Juliana Tuwima. Przekłady z poezji rosyjskiej*, Wrocław 1979.

Маяковский В., *Поверх Варшавы*, online: [feb-veb.ru/feb/majakovsky-te\[ts/ms8/ms8-347.htm](http://feb-veb.ru/feb/majakovsky-te[ts/ms8/ms8-347.htm), dostęp: 05.07.2017.

Monasterska-Wiącek E., *Polska poezja dla dzieci w przekładach na język rosyjski. Na podstawie wierszy Juliana Tuwima i Jana Brzechwy*, Lublin 2009.

Pollak S., *Słowo następne*, w: J. Tuwim, *Z rosyjskiego*, t. I, Warszawa 1954.

Sawicka J., *Julian Tuwim*, Warszawa 1986

Shore M., *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych marksizmem*, Warszawa 2009.

Тувим Юлиан, w: *Большая советская энциклопедия*, t. 43, Moskwa 1956.

Urbanek M., *Tuwim*, Wrocław 2004.

Живов М., *Тувим Юлиан*, w: *Литературная энциклопедия*, t. 11, Moskwa 1939, online: <http://feb-web.ru>, dostęp: 05.07.2017.

Жарский Ф. Т., *Бальмонт звучит по-польски. О некоторых особенностях переводов Ю. Тувима*, „Шуйские известия” 1997, nr 876, s. 3.

Живов М., *Тувим. Очерк жизни и творчества*, Moskwa 1960.

Streszczenie

W artykule omówiono (skrótowo) recepcję oryginalnej twórczości J. Tuwima oraz jego przekładów z literatury rosyjskiej w Rosji w czasach radzieckich oraz postradzieckich. Krótko scharakteryzowano też rosyjskie przekłady (A. Achmatowa, L. Martynow, K. Czukowski) tekstów polskiego poety dla dorosłych i dla dzieci. Tuwim był i jest ceniony w Rosji za oryginalną poetykę, kunszt translatorski i popularyzację literatury rosyjskiej w Polsce. Nawiązując do dorobku polskiej tuwimologii, współcześni poloniści rosyjscy i tłumacze podejmują próbę przybliżenia odbiorcy rosyjskiemu jak najpełniejszej wiedzy o życiu i twórczości autora *Balu w Operze*.

Słowa kluczowe: umiejętności tłumaczeniowe, czasy Rosji Sowieckiej, literatura rozyjska

Why do Russians love Tuwim?

Summary

The article presents (in brief) the reception of Tuwim's original works and his translations from Russian literature in Russia during Soviet Union times and after. Translations into Russian (by A. Achmatova, L. Martynov, K. Czukowski) of the Polish poet's works for adults and children is also briefly characterized. Tuwim has always been valued in Russia for original poetics, translation skills and popularization of Russian literature in Poland. Regarding the Polish studies on Tuwim contemporary Russian teachers of Polish and translators try to draw the Russian readers' attention to the fullest knowledge about the life and works of *Bal w operze* author.

Keywords: translation skills, Soviet Union times, post Soviet Union times, Russian literature

Anna Kiezuń
Uniwersytet w Białymstoku

Ludwik Fryde wobec Tuwima

Badacze zagadnień związanych z recepcją twórczości Juliana Tuwima – nie mówiąc już o miłośnikach jego poezji – najwyraźniej mają problem z tekstem krytycznym Ludwika Frydego (1912–1942) pt. *Kłęska Juliana Tuwima*, napisanym w 1939 r.¹ Już sam tytuł, zdecydowanie ujęty w formułę wartościująco-oceniającą, nie pozostawia raczej złudzeń co do ogólnego tonu wystąpienia czołowego krytyka pokolenia 1910². Zapowiada on podsumowująco-rozrachunkową sylwetkę sław-

¹ L. Fryde, *Kłęska Juliana Tuwima*, „Pióro” 1939, nr 2. Przedruk w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966, s. 411–435. Jak podawał autor opracowania *Wyboru pism...* ocalał jedynie fragment numeru pisma z 1939 roku, w tym przedrukowany tekst. Przytoczone fragmenty artykułu Frydego według *Wyboru pism* (w nawiasie podane strony).

² Kazimierz Wyka, krytyk i historyk literatury, urodzony w 1910 r., nazwał Frydego „krytykiem swojej generacji” w sporządzonym biogramie tragicznie zmarłego w czasie wojny kolegi po piórze (*Ludwik Fryde w: Polski Słownik Biograficzny*, t. VII, cz. II, Kraków 1948, s. 158). I Wyka, i Fryde okazali się zwolennikami opisywania zjawisk literackich za pomocą kategorii pokolenia. Wcześniej też mieli świadomość współuczestniczenia w wyodrębniającej się w okolicach 1932 roku formacji kulturowej (L. Fryde, *Trzy pokolenia literackie*, „Pion” 1938, nr 45. Przedruk w: tegoż, *Kłęska...*, dz. cyt., 213–225; K. Wyka, *Porocznicowe rozważania*, „Marchołat” 1937, nr 2, s. 265–277). O Frydem jako przedstawicielu „młodych” lat trzydziestych XX w. pisał J. Bialek, *Ludwik Fryde jako krytyk literacki*, Warszawa – Kraków 1962 (przytaczając m.in. wspomnianą ocenę Wyki). Świadomość odrębności pokoleniowej występuje w poezji, prozie, krytyce „młodych” tamtego czasu (np. Czesław Miłosz, *O książce*; Marian Ruth-Buczkowski, *Tragiczne pokolenie*). Kategorię „pokolenia 1910” stosował J. Kwiatkowski w syntezie historycznoliterackiej *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990 i następne wydania. Problematykę związaną z tą generacją podjęli stosunkowo niedawno autorzy książki *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokolowski, Kraków 2011 i zapewne jest to zachęta do ponownego przyjrzenia się grupie rówieśniczej 1910 i jej udziałowi w kulturze i sztuce XX w. (tragicznie przerwane w czasie wojny).

nego poety, który w okresie międzywojennym był niekwestionowaną „gwiazdą” w prężnie rozwijającym się życiu literackim, uosobieniem sukcesu artystycznego, mierzonego bardzo wysoko w skali popularności wśród publiczności literackiej. Faktycznie, autor *Kłęski Juliana Tuwima* obrał zdecydowaną strategię, rzec można, tendencyjnego demaskowania wypatrywanych z istic ognistą pasją, domniemanych ułomności i chwiejności w postawie ideowo-artystycznej Tuwima. Podejrzliwie śledził dynamiczne przemiany jego poezji, wątpiąc w mocne fundamenty obserwowanej ewolucji twórczej poety okrzykniętego wirtuozem nowoczesnej sztuki słowa. Przyjęta przez krytyka strategia kompromitacji subiektywnie wypatrzonych słabych stron kolejnych wierszy autora *Czybania na Boga*, składających się na wyczekiwane przez jego czytelników tomy poetyckie, najwyraźniej miała ułatwić przyjęcie przez środowisko konkluzji o wyczerpaniu możliwości poetyckich najpopularniejszego skamandryty i w dalszej perspektywie skazać go na zapomnienie.

Ta przemyślna (zaś „niepomyślna” dla samego artysty Tuwima) krytyka budzić może i dzisiaj zakłopotanie czy nawet oburzenie w sytuacji pośmiertnego umocnienia pozycji autora *Rzeczy czarnej* w hierarchii poetów nie tylko XX wieku. Skłania do wytknięcia Frydemu „błędu” interpretacyjnego bądź przewinienia wobec poety (pod warunkiem odnotowania, a nie zamilczenia jego „kłopotliwego” tekstu). Zazwyczaj sięga się do *Kłęski Juliana Tuwima* wrywkowo i bez specjalnego uwzględniania kontekstów historyczno-socjologicznych i kulturowo-literackich, towarzyszących pojawieniu się szkicu. Wydaje się, że – słusznie surowo oceniany z perspektywy doświadczenia katastrofy wojennej – wgląd na nikczemność napaści personalnych na poetę w latach trzydziestych XX w. każe eksponować faktycznie niefortunny, ale i budzący nieporozumienia finalny akapit z wystąpienia krytyka.

Dla przykładu w całości przytoczony jest w *Twarzy Tuwima* Piotra Matywieckiego³ (odwołuję się do tej książki jako popularnej, a w konsekwencji niosącej na marginesie tytułowego tematu mimowolną sugestię niepoehlebnego ujęcia postaci Frydego). Użyty fragment ma być „dowodem” przeciw przedwojnemu „znakomitemu (a jakże! – dopow. A.K.) krytykowi”⁴, który jakoby był przodujący wśród nie-

³ P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.

⁴ Tamże, s. 684.

chętnych poecie. Zamiast wnikliwego wejrzenia w twórczość, gotowi byli oni w jego stronę kierować oceniające epitety: „że jest »naskórkowy«, »plytki«, »pozbawiony metafizyki«”. Dalej można przeczytać uwagi odnoszące się bezpośrednio do autora *Kłęski Juliana Tuwima* (nie do końca zgodne z sensem wywodów czołowego przedstawiciela krytyki lat trzydziestych poprzedniego stulecia). Jest to właściwie niejako spóźniony atak na Frydego w imię obrony rangi Tuwima – poety kultury:

Wszystkich przebil w tym znakomity krytyk, Ludwik Fryde. W eseju *Kłęska Juliana Tuwima*, przyznając poecie wszystkie honory wynikające z wysokiego artyzmu, dochodzi do takiej konkluzji: „W twórczości Tuwima osobowość poety, pozbawiona pionu moralnego i oparcia w wartościach metafizycznych, napiera całą siłą na formę i łamie ją w szaleńczym pragnieniu odnalezienia w poezji rzeczywistości i prawdy. Stanowi to jakby symboliczny wyraz semityzmu duchowego, szarpiącego się tragicznie w walce o pełne wrośnięcie w kulturę zachodnio-europejską. W tę kulturę, której naczelnymi zasadami są: osobowość uprawniona w swej autonomii mandatem Boga i forma przetwarzająca materię, proch ziemski, i podnosząca go w ten sposób ku Bogu”. Zdziwiająca jest ślepotą Frydego! Mniejsza nawet o jego wyrafinowany antysemityzm. Ważniejsze, że cała twórczość Tuwima jest właśnie realnym potwierdzeniem (a nie „symbolicznym obrazem”) zasad kultury europejskiej – odwołuje się do idei, które leżą u źródła filozofii greckiej i które ożywiają również chrześcijańska filozofię, do kategorii chaosu, kosmosu, Logosu⁵.

Matywiecki, trzymając się swojej pasjonującej opowieści o poecie, niejako przy okazji zakwestionował wartościująco-oceniającą sylwetkę Tuwima nakreśloną przez Frydego. Spod polemicznego pióra przedwojennego krytyka ówczesnej młodszej generacji wyłonił się zwielokrotniony portret poety, który nie musi się podobać dzisiejszym czytelnikom jego dzieł. Tuwim Frydego to poeta – chybiony klasyk, poeta – niepoprawny witalista i zwolennik panteizmu, biologicznego materializmu i naturalistycznego spojrzenia na rzeczywistość, a na

⁵ Tamże, s. 684–685. Faktycznie, „zapalny” cytat nieoczekiwanie kończy wywody zawarte w *Kłęsce Juliana Tuwima* (dz. cyt., s. 435). Dał on niejako powody do zakwestionowania postawy krytycznej autora choćby takiej wypowiedzi, jak *O powołaniu krytyki literackiej* („Życie Literackie” 1937, nr 2), będącej częścią ważnej dla rozwoju międzywojennej kultury dyskusji ponadpokoleniowej na temat celnie ujęty w przywołanym tytule.

pewno nie jest to twórca w pełni dojrzały – humanista i metafizyk, duchowo ogarniający i przetwarzający świat. Z takim obrazem autora *Rzeczy czarnońskiej* zapewne trudno się bezkrytycznie oswoić z perspektywy naszego czasu. Zwłaszcza jeśli niezbyt interesują nas międzywojenne uwarunkowania wymiany poglądów filozoficznych, etycznych, estetycznych pomiędzy przedstawicielami młodszego i starszego pokolenia twórców. W szczególności młodzi szukali okazji do podkreślenia swojej odrębności ideowo-artystycznej, co jest oczywiste i zgodne z ogólną zasadą wymiany pokoleń w dziejach kultury. W każdym razie w niedawnej książce *Twarz Tuwima* Matywieckiego zarysował się na chwilę, niezamierzony chyba, szkic do portretu krytyka nieco zapomnianego, ale niewątpliwie wnikliwego i wciąż mogącego inspirować zainteresowanych dynamicznym dwudziestolecie literackim, w którym Tuwim odgrywał jedną z głównych ról. Ten swobodny, jakby mimowiednie nakreślony szkic zawiera niedopowiedzenie, ba! w pewnej aluzji jest wręcz krzywdzący wobec pamięci jednego z redaktorów demokratycznego pisma „Orka na Ugorze”, podnoszącego sprzeciw – jak wspomina Czesław Miłosz w *Wyprawie w Dwudziestolecie* – wobec akcji „getta ławkowego” na uczelniach w roku 1937⁶.

W swoim specjalistycznym szkicu o Frydem Jarosław Fazan wspomina o *Kłesce Juliana Tuwima* w kontekście sprzeciwu autora wobec zauważonego wśród wielu artystów na początku lat trzydziestych XX w. zjawiska eskapizmu jako reakcji na – cytuję historyka krytyki – „triumf konsumeryzmu i umasowienia, a także radykalizacji politycznej określającej aurę lat 30.”⁷. Fryde, krytycznie wyczulony na przejawy trywialności i tandety w rozpowszechniającej się sztuce popularnej, podjął się zadania (dodać należy, że w geście rówieśniczego postulatu) „przystosowania sztuki do rzeczywistości”. To określenie wystąpiło w interesującym artykule bilansującym Dwudziestolecie ujmowane w perspektywie przemian pokoleniowych⁸. Autor *Trzech pokoleń literackich* wyjaśniał, czyniąc zapewne aluzję nie wprost do poezji twórcy *Sokratesa tańczącego*:

⁶ Cz. Miłosz, *Wyprawa w Dwudziestolecie*, Kraków 2011, s. 522.

⁷ J. Fazan, *Ludwik Fryde o „drogach i powołaniach” krytyki współczesnej*, w: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokolowski, Kraków 2011, s. 206.

⁸ L. Fryde, *Trzy pokolenia literackie*, w: dz. cyt., s. 224.

To nowe przymierze z życiem nie może opierać się na naiwnym witalizmie, na ślepych zaufaniu w potęgę żywiołów natury; naturalizm, wszelki materializm biologiczny czy inny, byłby jałową regresją. Przystosowanie do rzeczywistości wymaga przede wszystkim odnowienia humanistycznego widzenia rzeczywistości⁹.

Przedstawiciel młodego pokolenia deklarował postawę heroicznego, duchowego zaangażowania krytyki w problemy wylaniające się z dziejowości i maritainowskiej idei dzieła pięknego, czyli niosącego wartości prawdy i dobra, odbłask transcendencji – „tomistyczny realizm i neohumanizm”¹⁰. Wróćmy do zdyscyplinowanej w sensie poznawczym sylwetki wybitnego uczestnika formacji 1910 autorstwa Fazana – można w niej napotkać jednoznaczny osąd treści *Kłęski Juliana Tuwima*:

To jeden z ostatnich szkiców Frydego ogłoszonych przed wybuchem wojny, zarazem jedno z najbardziej emocjonalnych i niesprawiedliwych jego wystąpień. Wśród zarzutów pod adresem autora *Balu w Operze*, ulegając aurze końca lat 30. (*sic!* – A. K.), zawarł – sam wywodząc się z rodziny o żydowskich korzeniach – stwierdzenie, że ta twórczość to »symboliczny obraz semityzmu duchowego« (...) ¹¹.

Chcąc rozpatrzyć sumiennie stosunek Frydego do Tuwima, najlepiej kierować się sugestią Tomasza Burka dotyczącą *Kłęski Juliana Tuwima*. Wśród wyróżnionych ideałów krytyka dostrzec można, pisze Burek:

humanizm awangardy i kreacjonizm nowej poezji (Przyboś, Czechowicz, Miłosz, Zagórski) przeciwstawny »poezji naturalistycznej« skamandrytów i jej podstawie: panteizmowi, witalizmowi i materializmowi biologicznemu: stąd ostatni z przedwojennych esejów interpretacyjnych młodego krytyka – *Kłęska Juliana Tuwima*¹².

Otóż nawiązanie do tego wystąpienia Frydego pojawia się w kontekście ukazania jego aktywnego przywództwa w samouświadomieniu

⁹ Tamże.

¹⁰ Wspomnieć należy jeszcze jeden portret Frydego pióra Gustawa Herlinga-Grudzińskiego – *Słowo o przyjacielu* w cennej książeczce wydanej w 1945 w Rzymie pt. *Żywi i umarli* (tu: odnotowywana wspólna lektura dzieła Jacques`a Maritaina *Sztuka i mądrość*).

¹¹ J. Fazan, *Ludwik Fryde...*, dz. cyt.

¹² T. Burek, *Krytyka literacka. Przegląd z teraźniejszością*, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. 2: 1933–1944, red. A. Brodzka i in., Warszawa 1993, s. 330.

odrębności pokoleniowej twórców debiutujących w latach trzydziestych. Grupy rówieśniczej, która – świadoma pokryzysowego przełomu polityczno-społecznego – wchodziła już „w spór o rozumienie kultury i o przyszłą formę cywilizacji”¹³, także z pokoleniem starszym, tzw. „zdobywców” (używam terminu z *Trzech pokoleń*), reprezentowanym – według młodych – przez grupę Skamandra. Cieszyła się ona ustalonym miejscem w kulturze mieszczańsko-inteligenckiej w warunkach postępującej urbanizacji i demokratyzacji, wyłonionej z powojennego chaosu¹⁴. Burek, pomimo podręcznikowych ograniczeń, wypunktował program działalności przedwojennego krytyka – osadzony w ramach dynamicznego myślenia o hierarchii wartości – niewolny od przemian ideowych, komplikacjonizmu, doprecyzowania np. klerkizmu. W efekcie prowadziłby on do „odnowienia humanistycznego widzenia rzeczywistości”.

Dopowiedzmy, że ten program budowany był chętnie w opozycji do poezji przebrzmiałej formacji mieszczańskiej. Tu Skamander wraz z jego czołowym poetą Tuwimem byli dobrym punktem odniesienia dla formułującego się w toku dyskusji polemicznych stanowiska kulturowego, które Fryde chciał przypisać reprezentantom „nowego stylu”, wyodrębnionego w szkicu *Dwa pokolenia*¹⁵. A że ta powracająca opozycja wobec „zdobywczej” grupy (w sensie sukcesu w społecznej komunikacji kulturowej) i szczególnie zainteresowanie akurat ich największą „gwiazdą” nie były domeną autora interesującego tu szkicu, zaświadcza chociażby wspomnienia Miłosza:

¹³ Tamże, s. 328–329.

¹⁴ Bożena Tokarz w swoim studium *Mit rzeczywistości w poezji Tuwima* (w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982) dokonała interesującej analizy twórczości poety jako dramatycznie wpisującej się w nieuchronne przemiany kulturowe po Wielkiej Wojnie, jak np. nieciągłość, tempo, fragmentaryzm w odbiorze rzeczywistości, presja wyobraźni i stereotypowych oczekiwań tłumu odbiorców. – „Wielorakość ról pisarskich Tuwima stanowi więc replikę na zagrożenie jedności poezji i jej funkcję wobec odbiorcy, który przestał w niej znajdować punkt orientacyjny (...). Natomiast obraz poety odpowiada kulturowemu rozbiću jedności wewnętrznej osobowości ludzkiej i związanej z tym jedności świata”. I dalej można przeczytać: „W 1939 roku L. Fryde, dokonując oceny poezji Tuwima, najbliższy był określenia jej złożoności” (tamże, s. 73).

¹⁵ Ta „nowa poetyka” widziana była w tomach poetyckich *nic więcej* Czechowicza, *Trzy zimy* Miłosza, *Wyprawy* Zagórskiego, *Tropiciel* Rymkiewicza, *Wiersze i proza* Świrszczyńskiej, *Obłoki wiosenne* Piętaka (*Dwa pokolenia*, w: dz. cyt., s. 210).

Przeciętny inteligent – czytelnik w latach trzydziestych wiedział, że największym poetą jest Tuwim (...) nie przywiązywał wagi do awangardowych tere- bere. (...) Żagary (...) podziw dla Skamandra, mimo sprzeciwu, był w tej grupie silny, przy czym sympatii nie podzielano na równi. Zżymano się, słusznie czy nie, na Tuwima za jego utoczoną doskonałość (...)¹⁶.

Kłeska Juliana Tuwima jest odrębnym, obszernym, rozbudowanym prześledzeniem rozwoju twórczości autora *Biblii cygańskiej*, dokonanym przez krytyka obdarzonego wybitną intuicją badawczą i talentem interpretatorskim. Można uważniej odczytać uwagi dotyczące nie tylko młodego Tuwima z okresu tzw. wczesnego Skamandra. Owszem, natrętne jest eksponowanie w jego utworach naturalizmu, witalizmu, emocjonalizmu, „zmysłowego dreszczu”, zmaterializowanego słowa poetyckiego (słowo-rzecz), dynamicznego „energetyzmu”. Wynika to z potrzeb strategii lansowania własnego stanowiska kulturowego. Jednak Fryde jako uczestnik międzypokoleniowej dyskusji o kulturze nie uchylał się przed wyjaśnieniem szerszym i głębszym osądzanego modelu poezji. Warto podkreślić baczne spostrzeżenia krytyka, sygnalizujące późnomłodopolską genealogię twórczości Tuwima:

Tuwim nie był obciążony szarpaniną duchową, która dręczyła jego wielkich poprzedników: Żeromskiego, Wyspiańskiego, Brzozowskiego. Wszedł do literatury – w odróżnieniu od Wierzyńskiego czy Kadena – wprost z beztradycyjnego mieszczaństwa, jako zuchwały barbarzyńca, wyraziciel sił, co doszły do głosu po wielkiej wojnie. Bez uczuciowego oporu odrzucił więc styl secesji, wprowadził do poezji mowę ulicy. Wydobywszy tkwiący w tej mowie dynamizm, urzeczywistnił mit schyłku Młodej Polski: roztopienie doszczętne myśli, artyzmu, osobowości moralnej w nagim żywiole biologicznym. Jak to wyraził z entuzjazmem najautentyczniejszy świadek i szczery brzozowszczyk Horzyca: słowo stało się tutaj ciałem żywym (s. 413).

Zauważmy, że w wyjętym z *Kłeski Juliana Tuwima* fragmencie – podobnie jak w wielu innych – mowa jest o schyłku modernistycznej konwencji i ożywczym przesileniu w kierunku naturalistyczno- biologicznego odświeżenia kategorii życia i zainteresowania formą groteski. Zmiany kulturowe usiłowali wprowadzić uczestnicy – nawiązując

¹⁶ Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 132.

do metody krytycznej Frydego – tzw. „trzeciego pokolenia Młodej Polski”¹⁷.

Kiedy zaś Fryde podkreślał wirtuozerię Tuwima – stylizatora, to nie poprzestawał na przywołaniu konkretnych wierszy ilustrujących talent poety, lecz szukał także analogii literackich mogących świadczyć o trwałej tendencji czy ciągłości artystycznej:

Zawsze obcy styl jest pretekstem, środkiem do zaskoczenia czytelnika: ponad obce prawa sztuki wybija się własny, Tuwimowski ton liryczny. Analogiczna dążność do przyswojenia sobie rozmaitych sposobów ekspresji przejawia się równocześnie w działalności przekładowej Boya, w żywiołowej lingwistyce Nowaczyńskiego i kto wie, czy źródło nie jest wspólne. Tuwim, jak rówieśni mu stylizatorzy (Lechoń, ostatnio Wierzyński), opanowuje i porzuca różne style językowe dla regeneracji biologicznej (...) (s. 418).

Mniejsza o to, że autor pod koniec tych spostrzeżeń już ostrzył pióro, by zrećnie odsłonić rzekome niekonsekwencje i uniki światopoglądowe Tuwima. Ciekawsze jest podążanie za wskazanymi, jakby mimochodem, tropami powinowactw artystycznych (tu: Boy, Nowaczyński, Tuwim).

Jeśli pozostaniemy jednak przy samej sylwetce Tuwima, to widzimy, że jej autor przedstawił dramat wewnętrznych przemian postawy twórcy wobec rzeczywistości zdemonizowanej, dotkliwość jego wyobcowania i bunt poety „maga” wobec ciasnych konwencji mieszczkańskiego życia czy udręczoną tęsknotę za harmonią. Zauważmy, że wtedy też późniejsi interpretatorzy mogli inspirować się niektórymi uwagami Frydego, np. o widmowości rzeczywistości, swoistej obronie przed niepokojem egzystencjalnym w postaci schronienia się we wspomnieniu dzieciństwa lub znalezieniu się w „lamusie lingwistycznych rupieci”. Inna rzecz, że sam krytyk szybko porzucał odnalezione klucze do poezji Tuwima i sztywno trzymał się stwierdzeń o kolejnych jej porażkach. Najwyraźniej zaważyła tutaj przyjęta taktyka kompromitowania poety jako zastygniętego w niedojrzałości i nieodpowiadającego potrzebom nowej formacji kulturowej. „Poeta przestał

¹⁷ Występujące u schyłku Młodej Polski propozycje światopoglądowe i estetyczne nie mogły się w pełni rozwinąć z powodu wybuchu Pierwszej Wojny Światowej. Por. T. Lewandowski, *Trzecie pokolenie Młodej Polski*, w tegoż: *Spotkania młodopolskie*, Poznań 2005.

być młodym, a nie stal – dojrzałym (s. 419)” – uporczywie dowodził Fryde, niekiedy wiklając się w myślowe sprzeczności. Na przykład wtedy, gdy posilkując się fragmentami z recenzji Stefana Napierskiego, ukazywał, że:

Biblia cygańska jest najodważniejszym eksperymentem poetyckim Tuwima. Jest próbą wyzwolenia z ziemskości, dotarcia poprzez słowo do rzeczywistości nadmysłowej. (...) Poezja spełnia tu rolę magicznego klucza, uchylającego na chwilę wrota raju utraconego.

Na koniec jednak puentował nieprzekonująco:

Biblia cygańska – najtrudniejszy wysiłek i najwyższe osiągnięcie twórcze Tuwima – nie zmienia nic w dotychczasowym charakterze jego poezji. Pozostaje ona programową poezją naturalistyczną (s. 428–429).

Autor *Kłęski*... sam usztywniał swoje programowe stanowisko opozycyjne wobec Tuwima jako reprezentanta środowiska skamandryckiego i przebrzmiałej kultury lat dwudziestych. Wszakże tylko potwierdzał to, o czym pisał już w *Dwóch... czy Trzech pokoleniach literackich* oraz w interesującym tekście *Przemiany w życiu literackim*¹⁸. Był niesprawiedliwy wobec autora *Balu w Operze* głównie dlatego, że potraktował go instrumentalnie w generacyjnej walce (na pióra) o miejsce w kulturze. Myślę, że gdyby Irzykowski nie napisał *Beniaminka*, to Fryde poświęciłby osobny tekst o Boyu i nieakceptowanej roli społecznej jego pisarstwa, a wymowa takiego tekstu byłaby częściowo zbieżna z rekapitulacjami *Kłęski*.... Nieprzypadkowo w esejach Frydego obaj twórcy wymieniani są wspólnie. Krytyk stawiał ich obok siebie, mając na uwadze rodzaj kultury uwzględniającej powierzchowną błyskotliwość i aplauz „inteligentnego tłumu”. „Nieprawdopodobny autorytet Boya, rozgłos i wpływ Tuwima – jak mało dzisiaj z tego zostało!”¹⁹.

Najważniejsze dla Frydego było przekonanie o kryzysie kultury, stąd ostrość jego sądów i kategoriyczne postulaty, jak np.: „Dziś sztuka musi radykalnie odciąć się od rozpanoszenia tandety artystycznej”²⁰. (Stwierdzenie to ma szersze znaczenie, zważywszy na występo-

¹⁸ L. Fryde, *Przemiany w życiu literackim*, „Pion” 1937, nr 38.

¹⁹ L. Fryde, *Trzy pokolenia literackie*, w: dz. cyt., s. 220.

²⁰ Tenże, *Przemiany w życiu literackim*, w: dz. cyt., s. 131.

wanie „tandety” w krytyce Ignacego Matuszewskiego, Irzykowskiego, Witkacego czy Brunona Schulza.). Fryde był też zwolennikiem pewnej radykalizacji w głoszeniu przekonań. O konieczności zachowania wyrazistej postawy krytycznej pisał następująco:

Doświadczenia zawarte w krytyce współczesnej świadczą dość paradoksalnie, że ocenianie i wartościowanie dawało rezultaty interesujące wówczas, gdy krytyk reprezentował określoną i zdecydowaną postawę wobec sztuki i życia²¹.

Na koniec jeszcze jedna istotna uwaga, dająca podstawę do ponownego rozważenia (i wstrzymania się przed pochopną oceną) postawy Frydego wobec Tuwima. Otóż, w opracowanej przez krytyka, wspólnie z Antonim Andrzejewskim, *Antologii poezji współczesnej wierszy Tuwima* znalazło się niemało, bo aż 11²².

²¹ Tenże, *Drogi współczesnej krytyki literackiej*, w: dz. cyt., s. 234.

²² *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918–1938*, oprac. L. Fryde, A. Andrzejewski, Warszawa 1939.

Bibliografia

Źródła:

Fryde L., *O powołaniu krytyki literackiej*, „Życie Literackie” 1937, nr 2.

Fryde L., *Przemiany w życiu literackim*, „Pion” 1937, nr 38.

Fryde L., *Trzy pokolenia literackie*, „Pion” 1938, nr 45.

Fryde L., *Kłeska Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Bieracki, Warszawa 1966, s. 411–435.

Literatura:

Antologia współczesnej poezji polskiej 1918–1938, oprac. L. Fryde, A. Andrzejewski, Warszawa 1939.

Bialek J., *Ludwik Fryde jako krytyk literacki*, Warszawa – Kraków 1962.

Burek T., *Krytyka literacka. Przygoda z teraźniejszością*, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. 2: 1933–1944, red. A. Brodzka i in., Warszawa 1993.

Fazan J., *Ludwik Fryde o „drogach i powołaniach” krytyki współczesnej*, w: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011.

Lewandowski T., *Trzecie pokolenia Młodej Polski*, w: tegoż: *Spotkania młodopolskie*, Poznań 2005.

Ludwik Fryde w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. VII, cz. II, Kraków 1948, s. 158.

Matywiecki P., *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.

Miłosz Cz., *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990.

Miłosz Cz., *Wyprawa w Dwudziestolecie*, Kraków 2011.

Tokarz B., *Mit rzeczywistości w poezji Tuwima*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982.

Wyka K., *Porocznicowe rozważania*, „Marcholt” 1937, nr 2, s. 265–277.

Streszczenie

Autorkę artykułu interesuje postawa Ludwika Frydego (1912 – 1942) wobec poezji Tuwima, wyrażona w kontrowersyjnym szkicu krytycznym *Kłeska poezji Juliana Tuwima*, opublikowanym w 1939 roku. Fryde jako krytyk był reprezentantem pokolenia 1910 i w jego imieniu zakwestionował wartości kolejnych tomów wierszy autora *Biblii cygańskiej*, jak naturalizm, witalizm, emocjonalizm, „energetyzm”. Stanowisko krytyczne wobec Tuwima było elementem szerszej dyskusji międzypokoleniowej o kulturze. Odrębność ideowa pokolenia 1910 została sformułowana przez Frydego w opozycji do modelu poezji skamandryckiej.

Słowa kluczowe: Ludwik Fryde, poezja Tuwima, dwudziestolecie międzywojenne, krytyka literacka, pokolenie 1910

Ludwik Fryde on Tuwim

Summary

The author of this article is interested in Ludwik Fryde's (1912- 1942) attitude towards Tuwim's poetry. Fryde wrote his controversial critical essay *Kłeska poezji Juliana Tuwima* (The failure of Julian Tuwim's poetry) in 1939. Fryde as a critic represented the 1910 generation and he questioned the values such as naturalism, vitalism, emotionalism 'energetism' present in the successive tomes of poems by *Biblia cygańska* author. Tuwim's critique was a part of broader inter-generational discussion about culture. The distinctiveness of 1910 generation was expressed by Fryde in opposition to Skamander's poetry.

Keywords: Ludwik Fryde, Tuwim's poetry, interwar period, literary critique, 1910 generation

Anna Sobieska
Instytut Badań Literackich PAN

„Moje życie miało imię dziewczęce...” –
Siódma jesień Juliana Tuwima
jako zminiaturyzowana biografia
Aleksandra Błoka

Dzień za dniem na Przyjście czekam.
Julian Tuwim, *Niczyy*¹

Jak światło przez szkło przepłynęłaś przeze mnie:
wieczną, prawieczną melodią.
Julian Tuwim, *Legenda aurea* (SJ 227)

I prochodisz ty w dumach i griozach,
Kak carica błazennych wriemion,
S gołowej, utopajuszczej w rozach,
Pogrużennaja w skazocznyj son
Aleksandr Blok, *Ty – kak otzwyk zabytogo gimna...*²

O dialogu, jaki nawiązany został w twórczości Juliana Tuwima z literaturą rosyjską, pisano już wielokrotnie. Przy tej okazji powstało

¹ J. Tuwim, *Niczyy* [z tomu *Siódma jesień*, 1921], w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 1, Warszawa 1971, s. 211. W tytule podrozdziału – cytata z wiersza *Imię* (tamże, s. 201). Cytaty z tomu *Siódma jesień* Tuwima, przytaczane w dalszej części pracy pochodzą z tego wydania. Lokalizuję je w tekście głównym, oznaczając następująco: SJ, numer strony.

² A. Blok, *Ty – kak otzwyk zabytogo gimna...*, 28 marca 1914, w: tegoż, *Sobranije soczinienij w nos'mi tomach*, t. 1–8, red. W. N. Orłowa, A. A. Surkowa, K. I. Czulkowski, t. 3, Moskwa – Leningrad 1960–1963; *Stichotworienija i poemny 1907–1921*, oprac. i red. W. Orłowa, Moskwa – Leningrad 1960, s. 236. Cytaty z tomików Błoka przytaczane w dalszej części pracy pochodzą z tego wydania. Lokalizuję je w tekście głównym, oznaczając następująco: cyfrą rzymską numer tomu, cyfrą arabską numer strony. W tłumaczeniu moim: „[Widzę] ciebie zadumaną i marzącą, / Gdy przechodzisz jak królowa świętych dni, / Z głową całą w [słodkiej biele] róż tonącą, / Pograżona w [boskich] baśniach [cicho] śniesz”.

kilka ciekawych studiów i rozpraw, a jednak temat związków i Tuwimowskich inspiracji kulturą rosyjską wciąż kryje wiele nierozwiązanych i nadal fascynujących zagadek. Jedną z nich jest oddziaływanie poezji Aleksandra Błoka na wyobraźnię, warsztat i praktykę poetycką autora *Słopiwni*. Rozmowę, jaką Tuwim prowadzi w swej poezji z pewnymi motywami, ideami, chciałabym przybliżyć przede wszystkim jako jedno ze świadectw popularności czy raczej powszechnej znajomości tego poety w Polsce międzywojennej. Trzeba podkreślić, że obok Władimira Majakowskiego i Siergieja Jesienina był on tym artystą z Rosji, który budził odzew najsilniejszy. Interesowali się nim poeci niemal ze wszystkich ówczesnych ugrupowań literackich. Miał swoich oddanych czytelników, zaś tłumaczami jego dzieł bywali skandrycy, żagaryści, futuryści, przedstawiciele Awangardy lubelskiej, Kwadrygi, grup lewicujących... Oczywiście, fascynowano się zagadnieniami najrozmaitszymi i odmiennymi, każdy znajdował w dziele symbolisty coś innego. Dla jednych był Blok nade wszystko twórcą poematu o dwunastu krasnoarmiejcach, o rewolucji, dla innych – autorem Sołowjowowskich w duchu *Wierszy o Przepięknej Pani*. Interesowano się muzycznością dzieł poety w jej różnych odsłonach – począwszy od konstrukcji, kompozycji, metryki, cech językowych, na poetyckiej filozofii muzyki, symbolistycznej kosmogonii sonorystycznej w poezji zapisanej kończąc. Z zainteresowaniem przyglądano się „cygańszczyźnie” Błoka, motywom cygańskim, wątkom kontynuującym Puszkiniowską i Tolstojowską tradycję narracji o rosyjskich Cyganach i stylistycznym związku liryki Błoka z romansem cygańskim.

Zagadnieniem, jakie skupiało na sobie sporo uwagi, był także rosyjski dyskurs erotyczny, w tym przede wszystkim idea kobiecości jako jedna z najważniejszych kategorii światopoglądu symbolisty. Kobiecy profil poezji Błoka stał się ważnym powodem, dla którego polscy odbiorcy sięgnęli po jego tomiki. Czytelnicy zainteresowani modernizmem rosyjskim zobaczyli w nim bowiem jak gdyby kolejną odsłonę, nowy wymiar filozofii rosyjskiego Erosa jako jednej z najbardziej podstawowych i wyrazistych kategorii światopoglądu symbolistycznego. Zapisana w utworach Błoka zmieniająca się, dychotomiczna wizja kobiecości i męskości okazała się nad wyraz bliska tym, którzy wrośnięci i niejako usidleni przez dominujący symboliczno-romantyczny paradygmat mówienia o kobiecie, poddawali się mu, ale i podejmowali wobec niego działania subwersywne. Blok-romantyk,

podobnie” jak polscy romantycy, gloryfikował kobietę jako świętą Kochankę. Przepiękna Pani okazywała się u niego na koniec Żoną-Rosją, niczym kobiece zjawy Juliusza Słowackiego. Umiłowane córki Logosu okazywały się Panią Słoneczną – Ojczyzną, Polską idealną, stojącą na czele genezyjskiej hierarchii narodów. Był przy tym także artystą, który doświadczał zwątpienia i wyrażał sprzeciw wobec ide-
alów zdominowanych przez mistykę, wobec formacji kulturowo-
psychologicznej (wybitnie religijnie zorientowanego) rosyjskiego sym-
bolizmu. Po *Stichi o Priekrasnoj Damie (Wiersze o Przepięknej Pani)* sięgali
w Polsce nawet ci, według których literatura rosyjska była niebez-
piecznym rozsądkiem socjalizmu, pornografii i sadyzmu. Czytali
Błoka także ci, których w rosyjskim myśleniu o plci, seksie, kobieco-
ści i męskości pociągało to, co graniczne, niekonwencjonalne i pro-
wokujące. Dla tych odbiorców ważna była nie tyle Dziewica Wrót
Tęczowych, ile raczej późniejsze jej wcielenia – prostytutująca się *Nie-
znakomka* w kapeluszu z rajerem, demoniczna Faina i sadystyczna
Snieżnaja Diwna.

Jednym z najciekawszych chyba przykładów takiej zaszyfrowanej
symbiozy z Błokowską Wieczną Kobiecością jest wczesna poezja
Tuwima. Jak już podkreśliłam, autor kongenialnych przekładów Puszkina,
Briusowa czy Błoka, uwielbiał nawiązywać w twórczości własnej
zakamuflowany dialog z mistrzami literatury rosyjskiej. Ukrytych cyta-
tów z Błoka znaleźć można było u niego naprawdę sporo. Wszak już
sam tytuł pierwszego tomu poetyckiego Tuwima – *Czyhanie na Boga* –
wydaje się przekornym żartem z tego, co było istotą Solowjowow-
skiej w duchu liryki Błoka, a mianowicie z oczekiwania na przyjście
Pięknej Pani, boskiej Sofii, Mądrości Bożej. Inicjalny wers otwierają-
cej ten tom *Teofanii*: „Idziesz! Przeczuwam Ciebie!” – uznać można za
trawestację Błokowskiego „Priedczuwstwiju Tiebia. Goda procho-
diat mimo...” (Przeczuwam Ciebie. Lata mijają, przechodzą [tuż]
obok...) (*Priedczuwstwiju Tiebia. Goda prochodiat mimo...*, 4 czerwca
1901, I 94). Być może jest to nawiązanie do słynnego, fascynującego
wielu tłumaczy w Polsce wiersza o spotkanej w mrocznym mieście,
przechodzącej bez uśmiechu, ze spuszczoneymi powiekami Boguro-
dzicy (*Ty prochodisz bez ułybki.../ Ty przechodzisz bez uśmiechu...*,
29 października 1905, II 177).

Sytuacja liryczna – motyw niedookreślonego, pełnego napięcia
oczekiwania na spotkanie, na zjawienie się Ukochanej, był wówczas

zresztą traktowany jako znak rozpoznawczy liryki symbolisty, swoista esencja ducha Błokowskiej twórczości. Do motywu tego nawiązywał Tuwim wielokrotnie, nawiązywali do niego i inni zafascynowani dziełem autora *Nieznakomki* poeci, jak choćby Leonard Podhorski-Okolów, jeden z ówczesnych tłumaczy Błoka, świetnie z jego twórczością obeznany i wyraźnie inspirujący się nim we własnej poezji. W *Drodze do Emaus* mistrzowsko odtworzył narastające napięcie związane z przeżyciem nieuchronnie zbliżającego się, napierającego na teraźniejszość czasu ostatecznego, czasu wypełnienia się prorocत्व. Podhorski wyszedł wprawdzie od kluczowego u Błoka utożsamienia się poety z Chrystusem i spróbował oddać atmosferę bolesnego dojrzewania młodego człowieka-Boga do wypełnienia przeżywanej coraz jaśniej i wyraźniej misji. Spróbował oddać trudne do wysłowienia, przekazania i wyjaśnienia myśli, które rodziły się w dorastającym Chrystusie, kiedy zyskiwał coraz więcej boskiego światła w swoim ludzkim umyśle. W otwierającym tom wierszu *Przeżycie* pisał:

Rośnie we mnie tajemnicza jakaś moc,
 Jakiś wielki dla mnie dzień się z wolna zbliża,
 Jakaś myśl mnie męczy we dnie, budzi w noc,
 I przede mną groźnie staje w kształcie krzyża³.

Tuwim upodobał sobie jednak przede wszystkim mistyczną aurę obrazu oczekiwania na Przyjście Pięknej Pani (choć i dla niego także spotkany w mieście Błokowski Chrystus był obrazem o dużej sile inspiracji i głęboko wpłynął na jego wyobraźnię). Atmosfera łącząca w sobie nadzieję na rychłe ziszczenie się mistycznych zaślubin, pełna nieokreślonych przeżyć, lęków, prób odgadywania, odczytywania znaków świadczących o zbliżaniu się Ukochanej – wyjątkowo chyba przez ów, tak typowy dla Błoka, mistycyzm codzienności wpasowywała się w Tuwimowskie upodobanie do akcentowania trywialnej powszedniości miejskich obrazków i eksponowania zarazem ich zaświatowej podszewki.

³ L. Podhorski-Okolów, *Przeżycie*, w: tegoż, *Droga do Emaus*, Warszawa 1923, s. 7. W *Drodze do Emaus* Podhorski nawiązał do Błokowskiego motywu utożsamiania się poety z Chrystusem, ale wcześniej, w tomie *Słoneczny uśmiech* (Lwów 1912) inspirował się wyraźnie jego obrazem czekania na Wieczną Kobiecość w kształtach biblijnej Dziewicy obleczonej w słońce (np. wiersz *Z poematu „Z przeszłości”, Przed wschodem słońca*).

Błokowski motyw „czyhania” na spotkanie z Piękną Panią Tuwim upodobał sobie tak bardzo, że już w 1918 r. przełożył słynne *Romancero*, liryk *Ty przechodzisz bież ulybki.../ Ty przechodzisz bez uśmiechu...* (29 października 1905, II 177). Ale na tłumaczeniu nie poprzestał, obraz przechodzącej przez mroczne, straszne miasto zalęknionej Madonny pozostał w jego poetyckiej pamięci na długo, inspirując takie scenki, jak z wiersza *Krzyk* (choć w tym przypadku zapewne także nie bez równoległego wpływu dzieła Edvarda Muncha):

Ty szłaś, ty szłaś, młodziutka, złotawa, falująca,
W wieczorze roztapiałaś fiołkowy z lęku wzrok,
Targała miastem wściekłość gorąca, kotlująca
I przestrzeń z bólu wyła, do krwi ją darł twój krok. (SJ 254)

Sytuacja wieczornego spotkania z nienazwaną, tajemniczą, bezbronną, choć niezwykle dzielną Kobiętą na ulicach wściekłego, groźnego miasta, obecność takich detali, jak zdyszany miejski jamb, lampy latarni, bohater – rozplakany, bezsilny paż Tej, której kroki smagało miasto „wrzaskiem, trzaskiem, blaskiem”, krzyżąc „nie chodź!”, „nie!!”, jej „fiołkowy z lęku wzrok” – pozwalają przypuszczać, że to właśnie Błokowskie *Romancero* i *Wiersze o Przepięknej Pani* były źródłem inspiracji dla Tuwimowskiej Oblubienicy, owej bezimiennej Madonny z *Krzyku* czy „Wiecznej” z *Atlasu* (SJ 259). Kobieta z tomu Tuwima spotykana jest właśnie w mieście, kontemplowana w jakimś sennym zac zadzeniu niby w Błokowskich marzeniach („snowidienjach”, I 391). Przechodzi powoli tuż obok – jak u Błoka: swą błękitu drogą („swojej dorogoj goluboj”), mają oczy opuszczone, okryte rzęsami, giną zagubione we mgłę tak, jak Błokowskie Kobiety o twarzach „wieczornych Bogarodzie”⁴

Wątek oczarowania niezwykle pociągającą kobiecością przechodzącej Nieznajomej jest u Tuwima, podobnie jak u Błoka, zamieniony w akt kultu, w kontemplację dokonującego się misterium. I nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Tuwimowskie wiersze z *Siódmej jesieni* powstawały „zac zadzone” Błokowskimi przecuciami, zwłaszcza kiedy pisze:

⁴ Por. *W bolesni sierdca myslu o Tiebie...*, 11 grudnia 1898, I 391; *W nocz molczalimwiju czudiesien...*, 13 lipca 1900, I 345.

Kłękam, rozwieram ramiona na Twoje przyjęcie: głowę w tył odrzucam, przymykam oczy i rozchylam usta... Słyszę szelest... już idziesz... dola-
tuje mnie upojny zapach ciała ciepłego... promienie oczu Twoich muskają
mnie po twarzy... Przeczuję... wiem: to będzie pocałunek wieczny,
pocałunek Sfinksa z obrazu Stucka. Na piersi swej poczuję Ciebie, Ko-
bieto. A kiedy przyłgniesz do mnie – rozedmę, wyprężę pierś, aby się sta-
ła granitem i stałą: toć będę Ziemię dźwigał – Ciebie, święta gledo Miłości!
(*Atlas*, SJ 259).

Motyw oczekiwania na Przyjście jest oczywiście tylko jednym z wą-
tów pozwalających mówić o pokrewieństwie emocjonalnym Tuwima
i Błoka. W pierwszych tomikach Tuwima, tych z lat dwudziestych,
m.in. w *Sokratesie tańczącym*, ale i późniejszych – w *Biblii cygańskiej* czy
Trześci gorejącej – wskazać można wiele przykładów wierszy, które po-
wracały do najrozmaitszych Błokowskich tematów, nie tylko tych
związanych z oczekiwaniem na przyjście Pięknej Nieznajomej⁵. Nie-
mniej jednak to właśnie ów „kobięcy profil” poezji symbolisty stano-
wi w mojej opinii główny element spokrewniający wyobraźnię obu po-
etów z początkowej fazy rozwoju ich drogi poetyckiej.

Pozostaje jeszcze jedna ciekawa kwestia, wylaniająca się przy oka-
zji tego pokrewieństwa. Jeden z tomików Tuwima – *Siódma jesień* wy-
daje się skrywać pewną tajemnicę, nie tylko dlatego że dialog z piewą
Dziewicy Wrót Tęczowych toczony jest w nim wyjątkowo intensywnie.
Tak intensywnie, że można by powiedzieć, iż tomik ten jest
prawdziwym, świadomie podjętym „przepisaniem” (*rewriting*) księgi
liryków o Przepięknej Damie. *Siódma jesień* wydaje się także zaszyfro-
wanym poetyckim portretem wielbiciela Wiecznej Kobiecości, zmi-
niaturyzowaną biografią Błoka, w ramach której opowiada się o lo-
sach, o życiu Poety. Tomik ten szkicuje niejako ideowo-emocjonalną
drogę Symbolisty, którą sam poeta zinterpretował ujawniając ją w for-
mułę *trilogija noczëłowieczënija* (trylogia wcielenia, uczłowiczenia)⁶.

⁵ Wiele cennych uwag na ten temat znaleźć można w studium Natalii Andriejew-
ny Bogomołowej. Zob. N.A. Bogomołowa, *Julian Tuwim i Aleksandr Blok*,
w: teje, *Polskije i russkije poety XX wieka. Tworczeskije swiazi. Analogii. Chudożę-
stwiennyj pieriewod*, Moskwa 1987, s. 26–45.

⁶ W liście do Andrieja Bielego (z 6 czerwca 1911 r.) Blok pisał: „Taka jest moja
droga, teraz kiedy ją przeszedłem, jestem niezbitcie przekonany, że tak miało być,
i że wszystkie moje wiersze razem to – »trylogia wcielenia« (od chwili zbyt jasne-
go światła – przez niezbywalny grząski, bagienny las [»Nieczajannaja Radość« –

Siódma jesień nawiązuje do tej trójczłonowej, po heglowsku ujętej, struktury dziejów Blokowskiego dojrzewania – od tezy określającej wczesną poezję jako związaną z mistycyzmem filozofii i poezji Solowjowa i rosyjskich romantyków przez antytezę – okres rozczarowań i buntu wobec odcielesnionych ideałów – po syntezę stanowiącą ich połączenie w nowym, wolnym związku, czyli powrót do ideałów, choć w znaczący sposób przeformułowanych.

U Tuwima wszystko zaczyna się od wielbienia Pięknej Pani, ale na okresie tzw. tezy w Blokowskiej *trilogii wczelotwieczenijskiej* się nie zatrzymuje. Z cyklem tym spokrewnia tomik Tuwima charakterystyczne zespolenie doznań estetycznych, poetyckich, doświadczeń erotycznych i przeżyć religijnych. Zbliża je także obecność metaforyki i retoryki religijnej w opisie uczuć, służących kreowaniu mistyczno-erotycznego kultu boskiej kobiecości. *Siódma jesień* – jako „rozmowa” z Błokiem, parafraza przemian emocjonalnych, które znaczą kolejne etapy liryki Błoka – stawia w swoim centrum mistycznie zabarwiony wspomniany już motyw oczekiwania na spotkanie z Kobiętą, motyw przywołujący niejako „teurgiczny prami” o Spotkaniu z Duszą Świata. Można zaryzykować tezę, że to właśnie kobieta jako wcielenie *das Ewig-Weibliche* jest swego rodzaju *prins* ich światooglądu, jest tą postacią w świecie poetyckim obu artystów, która stanowi arkę przymierza między dawnymi – stojącymi pod znakiem wyidealizowanego mistycyzmu – a nowymi czasy – przemienionymi przez siły dionizyjskiego biologi-

książka, której z małymi wyjątkami, po prostu ścierpieć nie mogę – przypis autor] – do rozpacz, przekleństw, »odwetu« i... – ku narodzinom człowieka »obywatelskiego«, artyście mężnie spoglądającego w twarz światu, mającego prawo [...] wpatrywać się w kształty »dobra i zła« – za cenę utraty części duszy”. Zob. *Andriej Bieły i Aleksandr Błok. Pieriepiśka 1903–1919*, oprac. i red. A.W. Ławrow, Moskwa 2001, s. 406. Zob. także rozwijający tę myśl wstęp do *Sobranije stichotworienij* (z 9 stycznia 1911 r.): „każdy tom to część *trylogii*, całą trylogię nazwać mogę »powieścią w wierszach« poświęconą jednemu kręgowi uczuć i myśli, którym dany byłem w ciągu ostatnich dwudziestu lat mojego świadomego życia”. (A.A. Błok, *Połnoje (akademickieskoje) sobranije soczinienij w 20 tomach*, red. A.L. Griszunin, J.K. Gierasimow, N.J. Griakalowaja, t. 1, Moskwa-Sankt Petersburg 1997–1999, s. 179). W pierwszym tomie Blokowskiej trylogii zmieścili się wiersze z lat 1898–1904, tj. cykle: *Ante lucem*, *Stichi o Priekrasnoj Damie*, *Rasputija*; w drugim – utwory z lat 1904–1908: *Wstuplenie*, *Puzyri zemli*, *Nocznaja fijałka*, *Raznyje stichotworienija*, *Snieżnaja maska*, *Gorod*, *Faina*, *Wolnyje myśli*; w trzecim – cykle i poematy z lat 1907–1916: *Strasznyj mir*, *Wozmieżdije*, *Jamby*, *Italjanskie stichi*, *Raznyje stichotworienija*, *Arfy i skripki*, *Karmien*, *Sołonjinyj sad*, *Rodina*, *O czom pojot wietier*.

zmu i przyzwolenia na perwersyjne wyuzdanie. Tuwimowska wybranka, podobnie jak *Łuczecharnaja Diawica* Błoka, początkowo przypomina bowiem przede wszystkim niebiańską oblubienicę, może boską Sofię, a nawet samą Bogurodzicę. W każdym razie częściowo tylko pozostaje realną kobietą, upodobnia się raczej do anioła nie z tego świata, świetlistej zjawy z sennych rojeń, jest duszą zakłęta w dziewczęcym ciele, jak ujmował to Tuwim (SJ 222), *Złotą Legendą*, „podobno żyjącą dziewczyną” (SJ 228, 225). Umiłowana z *Siódmej jesieni*, jak prawdziwa Sofia-wybawicielka z teozoficznych i gnostycznych wierszy Solowjowa, Feta i Błoka, hipostaza Boskiej Mądrości, należała przede wszystkim do budzącego świętą trwożę obszaru *sacrum*:

Jeszcze mi nazbyt jesteś anielicą
I duchem jasnym, na ziemię zesłanym,
Jeszcze mi nazbyt Bogiem tchnie twe lico,
Nazbyt zjawieniem mi jesteś świetlanym;

Jeszcze zbyt często zdziwionymi oczy
Patrzę na Ciebie z niepewnością świętą:
Czyli to dusza moja przy mnie kroczy,
A w twoje ciało tę duszę zakłęto?
(*Jeszcze mi nazbyt...*, SJ 222)

Bohater z tomu Tuwima wyraźnie idzie śladami Błokowskiego Rycerza-Sługi Bożego, który bliski jest decyzji oddania się na służbę kultu wcielonego w Kobiecie Boskiego Piękną. Postępuje i czuje podobnie jak wykreowany przez Błoka *pokłonnik* (czciciel), który wchodząc w ciemne chramy, odprawiając swoje skromne rytuały („biednyj obriad”), czeka wśród czerwonych świątynnych, nigdy nie gasnących lampek na swoją Carewnę, Świętą, Wieczną Oblubienicę-Żonę (*Wchożu w tiomnyje chramy...*, 25 października 1902, I 232) i wyznaje:

Budu ja wzywaj k' Tiebie: „Osanna!”
Sumasszedzisz, rasprostiertyj nic.
I togda, podniawszys' wysze tlena,
Ty otkrojiesz Łuczecharnyj Lik.

I, swobodnyj ot ziemnego plena,
Ja prolju wsiu żyzn w poslednij krik.
(*Ty swiata, no ja Ciebie nie wieriu...*, 29 października 1902, I 233)⁷

Zakochany z Tuwimowskiej *Siódmej jesieni* deklaruje, jak robi to Błokowski pokorny i fanatyczny *otrok* (sługa niemający prawa mówić, niewolnik), dla którego istnieje tylko jeden cel, jeden Zakon – nakaz kultu, posługi Niepojętej („odin Zawiet: / Zawiet służenja Niepostiznoj”, *Religio*, 18 października 1902, I 231):

Niczij ja jestem na świecie,
[...]
Jam jeno Twój jest i Boży,
Jam Twój.
[...]
Dzień mój kończy się modlitwą,
Wspominam jasnymi sny...
Wspomnienie o moim Bogu –
– To Ty...
(*Niczij*, SJ 211)

Zaślepienie Oblubienicą – „młodziutką, złotawą, falującą” (SJ 254), świętą, jedną jedyną, boską, niewinną, niepokalaną... – prowadzi go, jak paladyna *Priekrasnoj Damy*, do autodestrukcyjnego zawierzenia się woli wybranki, czego wyrazem jest padnięcie przed nią w pokorze na kolana (SJ 242). Pragnąc oddać jej wszystko, umrzeć dla niej, „Znaczyć [jej] drogę – krwią serdeczną z żył!”, bohater marzy o tym, by zaprzeć się dla niej siebie samego i „Skonać spokojnie, wiernie u [jej] stóp” (*Wszystko*, SJ 197). Bezimienna Ukochana, uznana przez bohatera Tuwima za wysłannika Bożego, Anioła prowadzącego człowieka i objawiającego mu odwieczne zamysły Stwórcy, przypomina Solowjowowską Sofię, wcielenie idei boskiej, zasadę wyzwolicielską, stworzenie integrujące, medium niezbędne do osiągnięcia stanu bogoczłowieczeństwa, jednym słowem – nosicielkę Wiecznej Kobiecości:

⁷ W tłumaczeniu moim: „Będę wolać na cześć twą »Hosanna!«, / Jak szaleniec bijąc poklony, / Aż wzniesiona nad marnościami / Ukazesz mi Oblicze Promienne. / Wyzwolony z ziemskiej niewoli / Życie oddam w kute w ostatni krzyk”.

Ty trzymasz mnie na ziemi,
 Ty wznosisz mnie do nieba,
 Tyś jest mi tutaj wszystkim.
 (Tj, SJ 212)

Ale adoracja odcieleśnionej, otoczonej boskim kultem Madonny otwarta jest na zmysłowe fantazje, w których oswajane są grzeszne pragnienia i bluźniercze myśli. Najpierw mowa o tym nieśmiało i przez zaprzeczenie:

Jeszcze zbyt często, jako lilia biała
 Kwitniesz w mych myślach zwiewnym napomknieniem,
 By się przed Tobą moja pieśń rozlała
 Krwi purpurowej gorącym strumieniem.
 (*Jeszcze mi nazbyt...*, SJ 222)

Owego „jeszcze” nie starcza na zbyt długo. Biała lilia – ze względu na swój wybitnie drażniący zmysły zapach, kształt słupka przypominający kobiece narządy rozrodcze – przestaje być znakiem czystości i niewinności, a staje się symbolem żeńskości, płciowości, budzącego się pożądania jak w starotestamentalnej *Pieśni nad pieśniami*, w której brzuch Oblubienicy przypominał „bróg pszenicy osadzony lilijami”⁸. Motyw purpurowej gorącej krwi jako symbolu zmysłowości pojawia się coraz częściej, ale zamienia się w erotyczny fetysz złączony z nieposkramianymi już, niemal sadystycznymi, skłonnościami bohatera. Zmysłowym fantazjom o kosmicznych rozmiarach, o podłożu duchowym, początkowo pełnym delikatności i subtelności, towarzyszy coraz wyraźniej i coraz częściej pragnienie cielesnego zespolenia z realną dziewczyną. Podmiot liryczny jest najpierw bardzo chłopięcym, „rozplakany pazim” (SJ 253), dzieciakiem pełnym „przejmującej melancholii młodziutkiej tęsknoty” (SJ 224), doświadcza słodkiej bezsilności, dziecinnej trwogi (SJ 228), sennego przeomdlenia, czułych, przemilych snów (SJ 216) o ukochanej. Niczym Błokowski paź Pięknej Pani bezgłośnie i serdecznie, w cichości płacze z tęsknoty i żalu bezbrzeżnego (SJ 209, 208), wzdycha cicho, łagodnie, z sercem konającym z żalu (SJ 210, 213). Pod koniec tomu przeobraża się jednak

⁸ *Pieśń nad Pieśniami*, 7,2. Podaję w tłumaczeniu zawartym w *Biblii Gdańskiej* z r. 1632 (cyfrowa kopia starodruku dostępna na stronie internetowej www.biblia.gdanska.pl, dostęp: 04.07.2017).

w dzikiego kochanka z płonącymi ustami (SJ 234, 236). Topi on w alkoholu gniew, spazm tęsknoty i niezaspokojone pożądanie (SJ 235, 256).

Żądze Tuwimowskiego bohatera wybuchają z wielką mocą i gwałtownością. W *Oстрыm erotyku*, gdzie mowa o napięciu, z jakim przyszło się zmagać pożądającemu mężczyźnie, gdy Ona była „okrutnie niezdojta”, można przeczytać:

Łamałem każde słowo,
Do krwi je w zębach gryzłem,
Dawałem rozgryzione,
Zgniecione, rozkrwawione,
Przebite każdym zmysłem [...]

Śluchały mojej mowy
O ustach, piersiach, szczęściu –
Nierozdrapane ściany,
Nieposzarpane łóżko,
Nierozwalony pięścią
Stół.
(*Ostry erotyk*, SJ 262)

Tuwimowskiej gwałtowności, wyeksponowanej szczególnie w części drugiej *Siódmej jesieni*, towarzyszą nierzadko obrazy obsceniczne, podobne tym typom wyrazu, jaki bliski jest pogańskiej, dionizyjskiej zmysłowości:

I szeroko ramiona otworzę
Dwojgu piersi w owocnym rozroście.

Będę z ziemi rósł wygależony,
Jeden z tobą, jak drzewne rodzeństwo,
I w gałęzie twych ramio wpleciony,
Wrosnę, wrosnę w twoje białe żeństwo!
(*Dom*, SJ 261)

Albo:

Urodna, rodna, miłosna, kwitniesz w oploty
moje na żądny zew!
Przyjmiesz mnie w siebie z tryumfem, krwią
zakotluje w sercach gwałtowny szal.

W śródbiedrze, siejby spragnione, tryśnie
 wyczekiwany żywotny siew!
 I mnie, i Tobie pochwała! Pochwała sprawie
 dwojga tworzących ciał.
 (*Rozkaz*, SJ 260)

O takiej, jak u Tuwima gwałtowności i obsceniczności nie było mowy u Błoka. Oczywiście i u tego ostatniego zdarzały się określenia dwuznaczne, o wulgarnym znaczeniu. W wierszu *Oni zwuczat, oni likujut...* (30 maja 1901, I 92) pisał przecież:

Kto oszczutit choť kratkij mig
 Moj bieskonicznej w tajnom łonie,
 Moj garmoniczeskij jazyk?⁹

Takie określenia były u niego rzadkością. Blok był bardziej powściągliwy, ascetyczny, co nie znaczy, iż zapisane w jego lirykach, i to już w niektórych *Wierszach o Pięknej Pani*, zmagania z żądzą, z niepokonaną całkowicie, wciąż budzącą się, zmysłową namiętnością, były pozbawione wyrazistości i mocy. Dość przywołać dwuwers: „Ty dyszysz żyznju! O, kak ja k tiebie wlekom... / Mienia manit k tiebie żelanje sładostrastja” (*Ty dyszysz żyznju! O, kak ja k tiebie wlekom...*, maj 1898, I 376¹⁰). Niemniej jednak o rozkielznanym, pogańskim seksualizmie, takim, jak u Tuwima, mówić u Błoka, zwłaszcza wczesnego, nie można. Zmysłowe, cielesne pragnienia zapisane w lirykach tomu pierwszego (później się to zmieni) przedstawiane były w opozycji do pragnień duchowych, irracjonalnych. Były elementem budującym stan wewnętrznego rozdarcia, wprowadzający bolesną, budzącą niepokój, dysharmonię. Towarzyszyły im tragiczny ton, poczucie winy, silny lęk przed karą za ich grzeszność. Najwyraźniej ów splot widoczny był we wprowadzonych do Błokowskiego cyklu obrazach Ofelii. Obląkana oblubienica Hamleta wykreowana została na symbol zaświatów i wyrzeczenia się pokus ziemskich, ale równocześnie pozostawała „różową dziewczyną”, której obecność rozpalala pokornego sługę wiecznej Kobiecości ogniem pożądliwości:

⁹ W tłumaczeniu moim: „Któż zdola odczuć harmonię mojego języka, [ów] krótki moment mej nieskończoności zanurzony w tajemnym łonie...”

¹⁰ W tłumaczeniu moim: „Tryskasz życiem! O, jakże mnie rozpalasz! / Pociąga mnie ku tobie żądza rozkoszy”.

Kak son molitwiennie–biesstrastnyj,
 Na duszu griesznuju soszła;
 I wiejut czistym i priekrasnym
 Jejo prozracznyje kryła.
 No griech, priniawszyj otryaženje,
 W sriedie samich prozracznych krył
 Kakoj-to prizrak iskuszenja
 Griechownym pomysłam otkrył.
 (Kak son molitwiennie–biesstrastnyj..., 25 grudnia 1899, I 444–445)¹¹

Ale ponieważ fizyczność Ofelii zakłócała spokój zmysłów, musiała zostać uśmiercona. Tylko wtedy jej chłodne spojrzenie „bez szcztja, bez lubwi” mogło być spojrzeniem nieskalanej cielesnym pożądaniem bogini piękna („boginia krasoty”, *Mnie sniłas’ snowa ty, w cwietach, na szumnoj scenie...*, 23 grudnia 1898, I 14). Śmierć Ofelii była czymś koniecznym, bo u Błoka tylko niezaspokojona miłość gwarantowała duchową symbiozę, stanowiła drogę do boskości. Tylko wówczas, na wzór zmarłej Maryi Panny (o śmierci Maryi w tradycji prawosławnej mówi się jako o zaśnięciu), mogła ona stać się pośredniczką między Bogiem a człowiekiem i skutecznie wstawiać się do Niego „za nami grzesznymi”:

Proszedszich dniej niemierknuszczim sijanjem
 Dusza, kak prieździe, wsia ozariena.
 No osień ranniaja, zadumczliwo grustna,
 Owiejała mienia toskujuszczim dychanjem.
 Blizka razłuka. Nocz tiemna.
 A wsio zwuczit wdali, kak w tie mładyje dni:
Moi griechi w twoich swiatych molitwach,
Ofelija, o nimfa, pomiani.

I polnitsia dusza triewożno i naprasno
 Wspominaniem dalnym i priekrasnym.
 (*Proszedszych dniej niemierknuszczim sijanjem... / W dni, co minęły, blasku nie gasnącym...*, 28 maja 1900, I 46)¹²

¹¹ W tłumaczeniu moim: „Przyszłaś, dotknęłaś grzesznej duszy mojej / Marzeniem sennym, białym i przeczystym. / Modlitwą świętą i bezbronną / Pachniały skrzydła twej świętości, / Lecz grzech w zwierciadła skrzydeł zapatrzony / Zwiódł mnie, pokusy mrocznej wyśnil ślad”.

¹² W tłumaczeniu Jana Lechonia: „W dni, co minęły, blasku nie gasnącym / Stoi ma dusza w ognjach zórz. / Ale już jesień zawiewa płatki róż / I na mnie tchnie-

Adoracji Pięknej Pani, jej wywyższaniu, składaniu holdów na przestrzeni całego cyklu Błoka towarzyszyło nieustannie błagalne „prosti” (wybacz) (*Zwieżda połnocznaja skatilas’...*, 16 maja 1900, I 45), nieścichażąca, generowana poczuciem grzeszności, prośba o przebaczenie. W obrazach Ofelii upodobniało się ono do prośby o modlitwę wstawienniczą.

Tuwimowska *Siódma jesień*, która, jak śmiałam zasugerować, stanowi zapis wędrówki przez pejzaż jaźni wielkiego Aleksandra, wprowadza i ten Błokowski obraz świętej Ofelii, która wymodlić może przebaczenie za grzechy, czy raczej wybawienie z męczącego poczucia grzeszności. Do wykreowanej na Ofelię „duszy dziewczęcej”, tak jakby była władna ochronić od męki, także u Tuwima raz po raz kierowana jest prośba:

Wyratuj ty mnie z męki,
 Wyratuj z grzechu mego,
 [...]

 Rozpaczą ciebie Kocham,
 Boleścią ciebie Kocham,
 Uratuj ty mnie z męki,
 Grzechem już jestem, grzechem
 I krwią i zbrodnią tajną,
 Męką ty jesteś moją,
 A byłaś mi uśmiechem
 I gwiazdą i konwalią,
 Grzechem na ciebie patrzę,
 Oczy się ciebie boją,
 Bo jesteś męką moją,
 A jam cię chciał wyplakać
 Przez tysiąc długich nocy [...]

 (*Wyratuj ty mnie z męki...*, SJ 206)

Tuwimowska umarła Ofelia jako Beatrycze, której nie ma (por. motto *Siódmej jesieni*), jako baśń niemożliwa – staje się Złotą Legendą (SJ 228), nieśmiertelną Sztuką i Poezją (SJ 248). Nie chodzi jednak

niem powiała mrozącym. / Pora się rozstać. Noc zapada już. / A jak w młodości mej wciąż w dali dźwięczą tej: / O grzechach moich w świętych Twych modlitwach, / Ofelio, nimfo, pomnić chciej. / I marzy dusza wciąż bezwolna, cicha, trwożna / O tamtych dawnych dniach, że wrócić ich nie można.” Cyt. za A. Blok, *Poezje*, wyb. i posł. S. Pollak, Kraków 1981, s. 11.

o to, że jest uwiecznionym w słowie ideałem, ale że Sofia przemienia się w Słowo (Logos), że zawsze była tylko Logosem. Na marginesie warto przypomnieć, że jakimś wariantem uśmiercenia budzącej pożądanie Ukochanej, choć tym razem już w wybitnie żartobliwy sposób nawiązującym do Blokowskich „wampirycznych” skłonności, jest przedstawiony w jednym z Tuwimowskich liryków z okresu późniejszego obraz Ofelii odnalezionej w wierszu „w poezyjne rano”, zaszytowanej nocy poprzedniej, utopionej przez wiatr (wiersz zatytułowany *Zbrodnia z Biblii cygańskiej*). Uśmiercenie Kobiety, uśpienie królowny było konieczne, by narodził się Poeta. „Mirowaja skorb” (kosmiczny smutek) z powodu Jej śmierci jest niejako niezbędna, by z Tej, której tak naprawdę nie ma, narodziła się Poezja.

Uśmiercona kobieta ożywa w innej jeszcze postaci. Tuwimowski tom zamyka wiersz *Ojczyzna*. Co ciekawe, tuż przed nim znajdują się takie gwałtowne, kipiące pożądliwością, szalem i żądzą dionizyjskie liryki miłosne, jak *Atlas*, *Rozkaz*, *Dom*, *Ostry erotyk*. Kobieta była w nich pierwotną siłą żeńskości, żywiołem kobiecości, który zlewa się ze światem pogańsko ożywionej przyrody, oczekującej z upragnieniem na połączenie z ciałem mężczyzny, utożsamia się ze spragnioną siewu ziemią, świętą glebą Miłości. Przypomina to wprawdzie mistyczno-zmysłowe orgiastyczne zaślubiny człowieka z Łąką rodem z Leśmianowskiego poematu. Ale czytane w perspektywie wiersza wieńczącego tom przywołują one innego patrona Tuwimowskiej *Siódmej jesieni*. Dość dziwny gest zamknięcia cyklu erotyków utworem o miłości do ojczyzny można uznać za swego rodzaju sygnał nawiązujący do Blokowskiej przemiany (kreślonej na wzór przemiany Mickiewicza Gustawa w Konrada) związanej z rozpoznaniem w rysach Ukochanej Kobiety – samej Rosji, z wyobrażeniem Ojczyzny jako Żony. Tuwimowski wiersz dołączony jako zamknięcie erotycznego modlitewnika uznać można za ostatnią odpowiedź autora pomagającą rozszyfrować imię ducha patronującego całości, wskazówkę pozwalającą sądzić, iż tom Tuwima pomyślany został jeśli nie jako opowieść o dziejach duszy Błoka, swego rodzaju jego poetycka biografia, to jako hołd złożony Mistrzowi młodości.

Bibliografia

Źródła:

Blok A., *Stichotworienija i poemny 1907–1921*, oprac. i red. W. Orłowa, Moskwa-Leningrad 1960.

Blok A., *Ty – kak otzwuk zabytogo gimna...*, w: tegoż, *Sobranije soczinienij w vos'mi tomach*, t. 1–8, red. W. N. Orłowa, A. A. Surkowa, K. I. Czukowski, t. 3, Moskwa – Leningrad 1960–1963.

Blok A., *Poezje*, wyb. i posl. S. Pollak, Kraków 1981.

Blok A., *Potnoje (akademickieskoje) sobranije soczinienij w 20 tomach*, red. A. L. Gri-szunin, J. K. Gierasimow, N. J. Griakalowaja, t. 1, Moskwa-Sankt Petersburg 1997–1999.

Tuwim J., *Niczuj*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 1, Warszawa 1971.

Literatura:

Andriej Bielij i Aleksandr Blok. Pieriepiska 1903–1919, oprac. i red. A. W. Ław-row, Moskwa 2001.

Bogomolowa N. A., *Julian Tuwim i Aleksandr Blok*, w: tejże, *Polskije i russkije po-ety XX wieka. Tworczeskije swiazi. Analogii. Chudożestwiennyj pieriewod*, Moskwa 1987.

Streszczenie

Tekst jest analizą dialogu, jaki nawiązany został we wczesnej twórczości Juliana Tuwima z poezją rosyjskiego symbolisty Aleksandra Błoka. Przedstawia sposoby oddziaływania tej poezji na wyobraźnię, warsztat i praktykę poetycką autora *Siódmej jesieni*; tropi i interpretuje poszczególne motywy, obrazy poetyckie, ukryte cytaty pozwalające utrzymać postawioną tezę, iż tom Tuwima jest zminiaturyzowaną biografią ulubionego Poety, Mistrza Tuwimowskiej młodości.

Słowa kluczowe: symbolizm, Aleksander Błok, *Siódma jesień*, biografizm

**„Moje życie miało imię dziewczęce...” (My life had a girly name...)
Siódma jesień (Seventh autumn) by Julian Tuwim
as a mini biography of Aleksander Błok**

Summary

This text is the analysis of the dialogue between Tuwim's early poetry and Russian symbolist Aleksander Blok's poetry. It shows how Blok's poetry influenced the imagination, the technique and poetry of *Siódma jesień* author. It shows and interprets particular motives, poetic paintings and hidden citations allowing the author to prove the thesis that this tome is mini biography of young Tuwim's favourite poet.

Keywords: symbolism, Aleksander Blok, *Siódma jesień*, biographism

Anna Szóstak
Uniwersytet Zielonogórski

„Przyniosło mnie tutaj z nieskończoności”.
Metafizyka istnienia:
mityczny światopogląd poetycki Juliana Tuwima

Metafizyczny wymiar poezji Juliana Tuwima ukryty jest głęboko, samo zagadnienie umykało więc dotąd refleksji badawczej, a jeśli o nim mówiono, to w kontekście związków wczesnej poezji autora *Czybania na Boga* z okresem Młodej Polski. Następująco pisała o tym Jadwiga Sawicka:

Odbiór *Czybania na Boga* potwierdził oczekiwania poety. W recepcji przeważało poczucie odmienności, nowości, chociaż tomik ten był silnie związany z poprzednią epoką poetycką; na nowość było powszechne zapotrzebowanie. Debiut stał się ważnym elementem życia literackiego. Zauważono w nim brak tradycyjnej tematyki narodowej [...].

W rzeczywistości jednak tomik ten tkwił w Młodej Polsce, podobnie jak juvenilia, z których wiele weszło w skład zbioru. Tak, jak w rękopisach, najsilniej wydaje się wiązać poetę atmosfera impresyjnej nastrojowości, opartej na technice niedomówień, nadużywaniu określeń niejasnych, emocjonalnych jak „dziwność”, „tajemnica” [...]. Jednakże już w tym okresie twórca zmierza do unowocześnienia takiego monologu [...] do wprowadzenia go w nową scenę, zwiększenia konkretności; [...]¹.

Żywiołem i jednocześnie znakiem rozpoznawczym poety staje się więc to, co ziemskie: konkretność, potoczność, codzienność, świat wielkiego miasta, realia życia we wszystkich jego przejawach, co Michał Głowiński określa formułą „poeta wśród świata”². Wydaje się jednak, i tezę tę postaram się udowodnić, że odczuwanie rzeczywisto-

¹ J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 108–109.

² Zob. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 111.

ści w liryce Juliana Tuwima, przy całym jej przywiązaniu do konkretności, ma charakter metafizyczny, odsyła do najważniejszych pytań o naturę i całościowy, pozaempiryczny sens tej rzeczywistości. Jaki jest zatem systemowy opis świata w ujęciu Tuwima, jakich wyobrażeń i idei staje się projekcją?

Po pierwsze zatem takie spojrzenie na świat wymaga dystansu, oddalenia, umiejętności spojrzenia z wielu punktów widzenia naraz. Aby bowiem dotknąć tego, co niepoznawalne bezpośrednio, trzeba odnaleźć w zdarzeniach uznawanych za wyjątkowe – z mniej lub bardziej subiektywnego względu – ich, jak określa to Władysław Stróżewski, „autonomiczną wartość”, której „geneza wykracza poza sytuację, w której się dokonuje”³:

Mamy tu do czynienia z momentem tajemnicy, którą można nazwać – w zależności od ideowych preferencji – „koniecznością dziejową”, „losem”, „Opatrznością”. Ten moment tajemnicy zdaje się wiązać wydarzenie ze sferą absolutu i wieczności. Prawdziwa wartość zdarzenia ujawnić się może tylko w perspektywie, którą odsłania ta właśnie sfera⁴.

Nie musi to wcale oznaczać, że poetyckie „ja” powinno być wyłącznie kontemplatywne. Postawa aktywistyczna, tak charakterystyczna nie tylko dla wczesnego okresu twórczości Tuwima, bynajmniej nie wyklucza refleksyjności, zmienia się jedynie, jak miało to już miejsce w schyłkowym okresie symbolizmu, koncepcja poety, którego liryka „przekształca się w dialog z tym, co go otacza, dialog z wartościami zewnętrznymi, pozajednostkowymi – takimi jak określona grupa społeczna, dynamicznie rozwijająca się cywilizacja czy – wreszcie – panteistycznie pojmowana natura”⁵. Tę właśnie schedę przejmuje autor *Sokratesa tańczącego*, wzbogacając ją nie tylko o nowe treści i kwestie, jakie przyniósł kolejny wiek, ale podejmując również w związku z tymi wyzwaniem dialog ze zinterioryzowanymi systemami norm, ocen, wyobrażeń i modeli rzeczywistości, których siatka, nałożona na obraz świata, zmienia charakter jego postrzegania. Każde poszukiwać drugiego dna, ukrytego, domniemanego i zagubionego

³ W. Stróżewski, *Logos, wartość, miłość*, Kraków 2013, s. 161.

⁴ Tamże.

⁵ M. Głowiński, *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986, s. XI.

w cywilizacyjnym pędzie wymiaru tej rzeczywistości, który nadaje jej ponadjednostkowy sens i wartość.

Nie oznacza to wszakże, a przynajmniej nie wyłącznie, prób przeniesienia aktualnej tematyki i problematyki w sferę odniesień religijnych, odkrywczego opowiedzenia się wobec nich. Jednak, jak zauważa Michał Głowiński, sytuując poezję młodzieńczego Tuwima wobec zjawisk pojawiających się w twórczości europejskiej na początku stulecia: „Także [...] w Polsce problematyka urbanistyczna wchodząc w obręb liryki łączy się często z wątkami religijnymi (nie mającymi jednak charakteru wyznaniowego)”⁶. Wydaje się raczej, i można to dostrzec już u wczesnego Tuwima, że religia i metafizyka nie muszą już iść w parze. Wraz z rozszerzaniem się domeny Logos coraz większego znaczenia nabiera ten rodzaj duchowości, którą André Comte-Sponville nazwie „ateistyczną” i zdefiniuje jako doświadczanie tajemnicy i niezwykłości bytu oraz przekraczanie granic własnego ja, pozostające poza możliwościami ludzkiego poznania niezależnie od wyznawanej religii⁷. Aspekty religijne mają u Tuwima przede wszystkim charakter obrzędowy i liturgiczny w wymiarze tradycjonalistycznym i ornamentacyjnym, są częścią europejskiego mitu fundatorskiego, niezbywalnym składnikiem kodu kulturowego, współtworzącym i współtłumaczącym wizję świata, w jakim żył. Otwiera się zaś na metafizykę i transcendencję w znacznie szerszym, uniwersalnym, choć wpisanym w doświadczenia współczesności ujęciu. Religijny sztafaż znakomicie nadawał się też do oddania specyfiki zależności, jakie łączą poetę i poezję z rzeczywistością, szczególnie na tym etapie, kiedy wciąż jeszcze poszukiwał poeta najbardziej adekwatnego do istoty tych procesów i zjawisk sposobu ich wyrażenia. Uważne i wnikliwe przyglądanie się światu nie prowadziło jednak, jak sądzę, inaczej niż sugeruje Michał Głowiński⁸, do bezkrytycznej jego aprobaty, zachwytu jego, wielkomijskimi zwłaszcza, manifestacjami i pojmowania go w kategoriach *sacrum*. Wszystko to, co nadchodzi, co przynosi nowe stulecie, co jeszcze nieznanne i niepoznane, podobnie jak nowa, rodząca się na jego oczach i za jego sprawą, poezja, wydaje się w takim samym stopniu fascynujące, co groźne:

⁶ Tamże, s. XXII.

⁷ A. Comte-Sponville, *Duchowość ateistyczna. Wprowadzenie do duchowości bez boga*, wst. A. Aduszkiewicz, przeł. E. Aduszkiewicz, Warszawa 2011.

⁸ M. Głowiński, *Wstęp* do: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. XXIX–XXX.

Widzę cię, święta moja wizjo złotostrunna!
 Widzę cię – świtasz – idziesz, o Poezjo Nowa!
 [...]

 Wiem, że będziesz szalona, będziesz tajemnicza,
 O duszo, która idziesz, w której przyszłość świta!
 [...]

 Obejmiesz sobą wszystko, tyrańska, potworna!

W tej poetyckiej enuncjacji pobrzmiewają przeświadczenie o determinizmie historii i echa Bergsonowskiej *élan vital* połączonej z wiarą w pracę bezustannie naprzód Hegłowskiego ducha dziejów. Mszą poety, wciąż jeszcze romantycznie samotnego i nierozumianego („Nie skarżę się mój Ojczy, że tak samotnie chodzę, / Żem się już wielce znużył na tej ciernistej drodze”⁹), jest głoszenie tej nowiny ludziom, bycie heroldem nadchodzącym zmian, zwiastunem nowych idei i nowego, odmienionego świata, którego obietnica jest na miarę tej złożonej przez Syna Bożego:

Czyli są słowa moje tak bardzo niepojęte?
 Nie widzą, że się zbliża Królestwo Twoje święte.

Nie widzą, że niebiosa rozwarły się narodom,
 Nie wierzą, choć im prawię z radością i pogodą...¹⁰

Uwzniosłające religijne porównania podkreślają ważność i przełomowość momentu dziejowego nie tylko dla Polski, dla której odzyskanie niepodległości jest historycznym punktem zwrotnym. Nadzieje i oczekiwania są też dla Tuwima związane ze zmianą globalnej, a już na pewno europejskiej, wizji świata, sposobu myślenia i wartościowania, która wprawdzie dokonuje się nie bez trudu, ale niewątpliwie jest sygnałem otwarcia kolejnego rozdziału w historii ludzkości. Idzie za tym konieczność sformułowania nowych mitów założycielskich, zbudowania nowej duchowości i transcendencji, które będą adekwatne do nowych czasów i zmienionych uwarunkowań. Tuwim ma świadomość, że społeczeństwa tak, jak nie mogą się obyć bez wielkich idei, nie mogą też funkcjonować bez *sacrum*, bez metafizyki, bez tego, co nadprzyrodzone. Wiarę w sensie religijnym nadwątlili przecież

⁹ J. Tuwim, *Chrystus*, w: tegoż, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 8.

¹⁰ Tamże, s. 8–9.

w równym stopniu doświadczenia pierwszej wojny światowej i społeczne rewolucje o niewyobrażalnej wcześniej skali i destrukcyjnej, barbarzyńskiej sile: „Tętentem kopyt końskich pędzą dzikie Hunny”¹¹. Bóg w wierszach Tuwima jest bezbronny i słaby, „Syn Człowieczy nie ma gdzie sklonić głowy”¹², jest zdany na ludzką łaskę i nie-łaskę, zapomniany, wzgardzony i bezsilny:

Żarli, pili, tańczyli.

A był jeden nieznanym,
Patrzyli nań spode lba,
Ramionami wzruszali,
Spluwali.

Wzięli go na stronę:
Mówili, mówili, pytali.
Milczał¹³.

To Bóg będący antycypacją swego wyobrażenia z *Ideji Boga po Auschwitz* Hansa Jonasa, Bóg, który „wyzbył się swojej boskości”¹⁴, który przestał być wszechmocny. Takie przekonania nie były chyba osamotnione, już wkrótce pojawiają się przecież w pismach dwóch myślicieli żydowskiego pochodzenia – niemieckiego teologa Dietricha Bonhoeffera oraz francuskiego filozofa, jednego z mistrzów Simone Weil – Émila Chartiera, zwanego Alain, który pisał o tym między innymi w swoich pracach *Préliminaires à la Mythologie* [*Wprowadzenie do mitologii*, 1932] i *Les Dieux* [*Bogowie*, 1934]. W tej pierwszej czytamy:

Jeśli ktoś mówi mi jeszcze o wszechmocnym bogu, odpowiadam: to jest bóg pogański, to jest bóg przebrzmiały. Nowy bóg jest słaby, ukrzyżowany, upokorzony; taki jest jego stan, jego istota. [...] nie mówcie wcale, że duch zatriumfuje, że będzie miał moc i zwycięstwo, strażników i więzienia, a w końcu złotą koronę. Obrazy mówią zbyt głośno, nie można ich sfalszować. Owszem, będzie miał koronę, cierniową¹⁵.

¹¹ J. Tuwim, *Symfonia wieków*, w: tegoż, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 11.

¹² Tenże, *Chrystus*, w: tamże, s. 9.

¹³ Tenże, *Chrystus miasta*, w: tamże, s. 10.

¹⁴ Zob. H. Jonas, *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2003.

¹⁵ Cyt. za: A. Comte-Sponville, *Duchowość...*, dz. cyt., s. 126.

W Tuwimowskiej *Symfonii wieków* zaś znajdujemy następujący metaforyczny opis dziejowej chwili:

Z Chrystusami na krzyże! Płoną drzewa stosy!
Miserere żalobne... – Cia! płonących swądu!
Krw! Samic! Chleba! Złota! Padają Kolosy
W gruzy kamieni z trzaskiem! Sodoma! Dzień Sądu!

Hej!, silniej! Straszniej! groźniej! Wałą w mur kilofy!
Pękają kotły maszyn! Rewolucje! Mordy!¹⁶

U Tuwima triumfatorom jest pogański Dionizos, nie Chrystus. Boskim wysłannikiem i przedstawicielem zaś jest poeta. To w nim jedynie przetrwał i jest obecny boski duch. Nie opuszcza jednak poety tęsknota za spektakularną epifanią, dyktuje mu wzniosłe apostrofy i prośby o jakikolwiek znak boskiej obecności i mocy. Widać to w wierszu *Milion HP*, w którym z wiarą we własne posłannictwo, językiem nowych czasów i w duchu pogańskiego deizmu nazywa Boga „wielkim Motorniczym” i z dramatyczną egzaltacją prosi:

Opuść, opuść z niebiosów miedziane przewodniki,

[...]

Jeśli już zginąć muszę, to niech wielomilionowy
Twój prąd mnie zwęgli potężny ostrym piorunu trzaskiem!

[...]

Godzien jestem Twej mocy, bo moja męka, tęsknota
Rozpędza Twe motory, Twe straszne koła goni!
Milion HP mną ruszał! Pegazów milion mną miotał!
Tabun rumaków skrzydlatych, mych poetyckich koni!¹⁷

Takie słowa wyrażają także tę potrzebę, którą Leszek Kołakowski określa jako dążenie, „aby być wrośniętym w byt, który mnie przekracza”¹⁸, ponieważ mitu – pojmowanego jako forma świadomości od-

¹⁶ J. Tuwim, *Symfonia wieków*, w: tegoż, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 12.

¹⁷ Tenże, *Milion HP*, w: tamże, s. 42, 43.

¹⁸ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Warszawa 2003, s. 118.

nosząca człowieka do transcendencji, do konieczności niewarunkowych – nie da się usunąć poza obręb ludzkiej egzystencji, jest on jej niezbywalnym składnikiem, wyróżnikiem człowieczeństwa. Jednocześnie jednak, zwłaszcza w dojrzałej poezji Tuwima coraz wyraźniej zaznacza się – wciąż połączony z równie silnymi jak wcześniej potrzebami metafizycznymi – sceptycyzm: „Wpatrzeni w złote centrum, gdzie ów Nikt odwieczny / Mechanizm zegarowy z namaszczeniem kręci”¹⁹. Mit to ten rodzaj myślenia o świecie, jakiego nie jest w stanie zastąpić i wyeliminować myślenie naukowe (fascynuje on Tuwima jako doświadczenie boskie niemal w swej istocie, *vide*: wiersz *Matematyka*, gdzie – jak sugeruje poeta – zbawienie mogłoby się dokonać się nie przez krzyż, ale przez cyrkiel²⁰), „ponieważ człowiek stał się przedmiotem dla własnej świadomości, stał się sam dla siebie niezrozumiały jako podmiot i wymaga interpretacji”, a „świadomość bycia w świecie jest wyjściem poza świat i interpretacja tej świadomości wymaga odwołania się do mitów i jego symboli”²¹. Nieskończoności nie da się nauczyć „z kwadracików, trójkącików i kólek”, szkolna wiedza oparta na zmysłowym poznawaniu świata okazuje się tu „nauką nadaremną”²², tak, jak nie uda się nigdy wpisać i zamknąć człowieka, będącego wszak tej nieskończoności częścią, w szeregi najbardziej nawet fantastycznie wielkich liczb. Chyba że udałoby się go pomnożyć „przez wszystkie światy i wszechświaty”²³. To właśnie oddziela nas od natury, sprawia, że przy niezliczonej mnogości możliwości, jakie daje język, za sprawą którego poznajemy i zmieniamy rzeczywistość, tak trudno oddać istotę „żywego świata”²⁴, wszystko, co w nim najbardziej pierwotne, zmysłowe i elementarne: zapachu mięty, barwy brzasku, powiewu wiatru. W poezji trzeba go stworzyć na nowo podczas magicznego obrzędu, w którym poeta staje się magiem, szamanem, czarnoksiężnikiem. Sfera Mythos to sfera tego, co sztuczne, będące efektem kreacji, to alchemia – słowa, wyobraźni, widzenia świata, człowieka i boga. Można w niej uczestniczyć w *sa-*

¹⁹ J. Tuwim, *Hagiografia*, w: tegoż, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 109.

²⁰ Zob. tenże, *Matematyka*, w: tamże, s. 91–92.

²¹ Z. Rosińska, *Pragnienie powrotu, czyli zmęczenie profanum*, w: *Mity współczesnej duchowości*, red. Ł. Trzcziński, Kraków 2010, s. 58.

²² Zob. J. Tuwim, *Nauka*, w: tegoż, *Wiersze*, dz. cyt., s. 45.

²³ Tenże, *Rachunek*, w: tamże, s. 47.

²⁴ Zob. Tenże, *Sitowie*, w: tamże, s. 59–60.

crum, objawia się tam się inna rzeczywistość, a wrotami do niej bywa sen. „Každy sen – pisze Lurker – prowadzi ostatecznie do niezbadanej głębi, głębi, która dopiero nadaje sens naszemu życiu”²⁵, gdyż odsyła do innego, niedostępnego zmysłom wymiaru. W wierszu *Dzieciństwo* poeta wyznaje:

Sen mój z jawą bawił się w chowanke
I przez siatkę włóczkową łódeczka
W nieskończoność wpływał niespodzianie,
Wtedy – lkanie, biały strach, wołanie!
Jak śnieżycy pędzą barwne skrawki – –
Sny: w potwory rosnące zabawki²⁶.

Dzieciństwo jest tu, jak dla Baudelaire’a, a wcześniej romantyków, czasem kontaktu z transcendencją. Ten, kto pozostaje dzieckiem, potrafi zachować też dar widzenia dalej i głębiej, przenikania Tajemnicy, i tylko ten zostaje poetą-kreatorem, mocą dorównującym Stwórcy:

Świat mi pod ciało się położy,
Jako pod topór kawał pnia,
I sen mój będzie jak sen Boży
W wigilię pierwotnego dnia²⁷.

Tylko poecie dane jest korzystać z bogactw tej niezwyklej przestrzeni snu, baśni i mitu: „Miodem zaklętym / Pijana głowa, / Dłatego – sny”²⁸. Baśniowa stylizacja rozciąga się także na widzenie roli poety i poezji. Poeta jest czarnoksiężnikiem, guślarzem, który za pomocą poezji i jej magicznych formuł ma moc zmieniania świata. Potrzebuje do tego zarówno wsparcia nadprzyrodzonych sił, jak i „gestów pozwalających odtworzyć mityczny porządek świata”²⁹. W wierszu *Do Marii Pawlikowskiej* opisuje Tuwim jej twórczość właśnie w tych kategoriach, a samą poetkę – jako uwodzicielską szamankę korzystającą z magicznych ingrediencji i formuł:

²⁵ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 67.

²⁶ J. Tuwim, *Dzieciństwo*, w: tegoż, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 35.

²⁷ Tenże, *Dziurawiąc niebo...*, w: tamże, s. 43.

²⁸ Tenże, *Słowo i ciało* (II), w: tamże, s. 56.

²⁹ P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 295.

O, staroświecka młoda pani z Krakowa!

[...]

Na łąkę wychodzisz nocą po kwitnące słowa,
Tajne czynisz praktyki, aby pachniały ambrą i lawendą.

[...]

W fiołkowych olejkach i w różanych
Warzysz słowa-hiacynty i słowa akacje,
W jakim to grimoirze, w jakich księgach zakazanych
Wyczytałaś owe inkantacje?

[...]

Ćmy czartowskie, powiernice twoje,
Znoszą miód, kwiatom wyczarowany,
A potem barwią się, szumią, pachną trujące miłosne napoje
W wierszach jak w retortach szklanych³⁰.

Poeta-szamanem jest też dla Tuwima Aleksander Wat, któremu dedykował piękny wiersz *W Barniście*, w którym warsztat poety to także alchemiczna pracownia, gdzie warzą się tajemnicze składniki i stoją cudowne eliksiry:

Flakony krystaliczne,
Szkło mroźne i zacięte,
A w szkło kolory wklęte.

Ekstrakty z wiotkich ziół,
Balsamy serafickie,
Tynktury czarnoksięskie
Essencje alchemickie,
Przedbarwne, mdlawo-mgławne,
Barwione jadowicie,
Kropelką żyłkowane,
W ciemności iskrą grają,
Wybłyski w nich lyskają,
A w słońcu krają szkło

³⁰ J. Tuwim, *Do Marii Pawlikowskiej*, w: tegoż, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 65–66.

I oszalałą zmiją
 Po brzuchu szkiel się wiją
 I wrą trucizną złą.

Niebiańskich lśnień roztwory,
 Bursztyny i fosfory
 Niedofiolety ciepłe
 W przezroczym szkleniu wkleć
 I alkohole sine,
 Przez które widać śmierć,
 I płomień w ciemnym płynie,
 I promień w czarcim winie,
 I ciężka blaska rtęć³¹.

Takie obrazowanie i sposób myślenia nie pozostają bez związku z ezoterycznymi zainteresowaniami Tuwima, który bez wątplenia dostrzegał zależność między wykorzystaniem słowa w poezji i w kulturze magicznej, w której „słowo funkcjonuje zgodnie z zasadami metonimiczności i metaforyczności”³²: „w sposób metonimiczny przylega [...] do tego fragmentu rzeczywistości, który nazywa”, a „Skoro dwa przedmioty mają wspólną właściwość (formę, kolor, nazwę), to znaczy, że istnieje między nimi głęboka, choć nieraz trudno uchwytana więź” (zasada metafory)³³. Tuwimowska magia poetycka przywołuje przede wszystkim symboliczne potencje ziół, kwiatów i minerałów, ich barw i kształtów, poeta-czarnoksiężnik panuje nad przyrodą, umie ją wykorzystać i nakłonić do współpracy. Najbardziej istotna wydaje się dla poety ich forma: kwiat z tego względu „jest obrazem »centrum«, a więc archetypowym obrazem duszy”³⁴, zaś krystaliczna struktura minerałów to symbol sił twórczych³⁵. Co ciekawe, często pojawia się tu jako cecha istotna biel bądź przezroczystość („przedbarwny”, jak nazywa ów stan poeta w wierszu *W Barwistanie*) czy krystaliczność, co odsyła do znaczeń kryształów, które „symbolizują »niematerialność w materialności«, zjednoczenie ducha i materii”³⁶,

³¹ Tenże, *W Barwistanie*, w: tamże, s. 38–39.

³² P. Kowalski, *Kultura magiczna*, dz. cyt., s. 296.

³³ Tamże.

³⁴ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 217.

³⁵ Zob. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 170.

³⁶ Tamże.

zaznaczając w ten sposób swój związek z metafizyką i transcendencją, wskazując na mityczny początek wszechrzeczy i zestawiając pracę poety z twórczym, pierwotnym wysiłkiem Boga i pradawnych potęg:

Ojciec barw, białe oko, o smoku ognisty,
Jak w kryształową banię, blaskiem w świat patrzący!
Z Ciebie to przed wiekami te formy wytrysły:
Kręgi, sfery świetlane i gwiazdne trójkąty.

[...]
W przezroczach dziwy tworzysz, o wzroku bez twarzy,
Czyniący swą wysoką tęczową alchemię.
Szkielec twych, krystalomanto, cyfr twoich, wróżbito,
Nie zobaczę – aż duchem odrunę do Ciebie,
I ujrzę zieleni ziemi, w jeden szmaragd zbitą,
I jeden szafir: wszystko, com marzył o niebie³⁷.

Poeta przemieszcza się pomiędzy światami realnym i magicznym (a czasem istnieje w obu naraz), które wzajemnie się uzupełniają i przenikają, swobodnie wymieniając atrybutami i właściwościami. Świat realny niekiedy wydaje się zupełnie odrealniony i nieprawdziwy. Świat magiczny zaś dochodzi do głosu nie tylko we śnie, ale i na jawie, umożliwiając ten rodzaj doświadczeń, które są zbliżone do doznania religijnego, niemalże mistycznego:

Wszystko to jest nieprawdziwe:
Oświetlone cztery pokoje
I te sprzęty, o których mówię – moje,
I te kwiaty, o których mówię – żywe,
Wszystko to jest nieprawdziwe.
A kiedy chodzę – kroki nie są moje.
Snem zawikłanym płynę przez pokoje.
Przyniosło mnie tutaj z nieskończoności
Szare, mętne morze.

Kiedy na kanapę się położę,
Kołuje mną wielki zawrót pradawności,
Kiedy usnę – na dno opadam,
A kiedy oczy otworzę,
Ze snu do mieszkania wrywa się kaskada
Szumiącej groźnie wieczności³⁸.

³⁷ J. Tuwim, *Oko*, w: tegoż, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 66–67.

Wśród licznych znaczeń morza jako symbolu najwyraźniej do głosu dochodzi to, które wiąże je z nieskończonością, wiecznością i pramaterią³⁹, a także z życiem i początkiem oraz śmiercią i kresem. Czas i przestrzeń tracą tym samym znaczenie, tu i teraz staje się wszędzie i zawsze, a lasek Fontainebleau nagle może przemienić się w tak bliską sercu łąkę w Inowłodzu, gdzie poeta spędził najpiękniejsze chwile dzieciństwa:

Krań się zwiększa. Wiem, co znajdę w nim,
W dal idący, wietrzny i rozwiany:
Deszcz złocisty i słoneczny dym
Parującej, zroszonej polany.

Ale może cudem sprawi Bóg,
Że się nagle czas i świat zabląka
I pomyli dzieje leśnych dróg,
I wtem – patrzcie: inowłodzka łąka⁴⁰.

Taki sam rodzaj wyzwalających z cielesności i materii doznań o charakterze metafizycznym towarzyszy aktowi tworzenia:

Natchnienie jak śmierć nadciąga. Och, senność ostateczna
I szklane zapatrzenie, i strach wielkiego zawrotu!
Skończyła się rzecz doczesna, idzie samotność wieczna
I światłość wiekuista zaczyna płynąć z przedmiotów.

Oto czas, rozerwany tą chwilą na dwie otchłanie,
A oto przestrzeń, krążąca bezcelem dookolnym.
Boże, zamknięty w człowieku! Śpiewające konanie!
Jużeśmy rozdzieleni! Już obaj wolni!⁴¹

Przeźródlenie dzieciństwa, tak jak przeźródlenie słowa, jest dla Tuwima przestrzenią mityczną, „składnikiem światopoglądu, koncepcją lokalizacji wartości”, ale też „składnikiem postawy kosmologicznej”⁴². To

³⁸ Tenże, *Mieszkanie*, w: tamże, s. 69–70.

³⁹ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 232–235.

⁴⁰ J. Tuwim, *Spacer fantastyczny w lesie Fontainebleau*, w: tegoż, *Wiersze*, dz. cyt., s. 72–73.

⁴¹ Tenże, *Wiersze*, w: tamże, s. 93.

⁴² Zob. Yi-Fu Tuan, *Przeźródlenie i miejsce*, wst. K. Wojciechowski, przeł. A. Morańska, Warszawa 1987, m.in. s. 114, 117.

ona wyznacza azymuty aksjologii, porządkuje rzeczywistość, wskazuje miejsce i rolę w systemowym i spójnym z jej punktu widzenia obrazie świata. Wkroczenie w dorosłość oznacza jednak konieczność porzucenia stanu przedświadomej więzi z transcendencją, wkroczenie w sferę Tajemnicy, gdzie wieczne beztroskie Teraz dzieciństwa staje się znakiem niewiadomego i ostatecznego, a w Arkadii pojawia się śmierć:

Rano spacer – idylla
Ale są w borze wiszary:
Tu się dzieciństwo stoczyło
W mitologiczne jary.

Wracasz ze śmiercią w sercu
Do milego miasteczka,
Po drodze stałeś na mostku,
Pod mostkiem szumiała rzeczka.

Zapatrzony, zastygłeś
W pradawnej, rodzimej chwili,
Przy obiedzie najbliżsi
Smutkowi się twemu dziwili⁴³.

Ogród przechodzi w las, prowadząc w głąb własnej jaźni, w której ostępach kuszą obietnice spełnienia i uzyskania samoświadomości (Pegaz „Ze snów zapadłych glucho krzyczący, [...] Tętniący w świata bezkresie”⁴⁴). Czają się w niej również metafizyczne niepokoje: „Tam niebo w lunach, bory w piorunach, / Pożar nad wieczną ojczyzną”⁴⁵.

Odczuwane w dzieciństwie lęki, karmione nieskrępowaną fantastyczną wyobraźnią, zaledwie przezuwane i niezrozumiałe jeszcze („Nocą się z płaczem obudzisz w trwodze, / światło wyrąbie dziurę w podłodze, / Kiedy za oknem upiornie stanie / Księżyc ogromny”⁴⁶), w dorosłym życiu zamieniają się w metafizyczne przeżycia dotkliwie przejmującej grozy istnienia zagrożonego nicością:

⁴³ J. Tuwim, *O poecie*, w: tegoż, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 89.

⁴⁴ Tenże, *Koń*, w: tamże., s. 87, 88.

⁴⁵ Tamże, s. 88.

⁴⁶ J. Tuwim, *Wiersz wyszydzający dzieci*, w: tegoż, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 75.

Tylko nad tobą, na drugim piętrze,
 Tak samo straszy pokoju wnętrze
 I w okno patrzy wylekły pan,
 Strach ciecżą srebrną płynie ze ścian
 I trzeszczy śmierć w stęchłej ścianie
 Tak samo, tak samo, kochanie...⁴⁷

Noc jest porą szczególną, czasem refleksji i kontaktu z niewiadomym – kiedy nie można polegać na zmysłach, człowiek zagląda do swego wnętrza. Edyta Stein mówi w swoich pismach o pustce „nocy kosmicznej”⁴⁸, o nokturnalnym doświadczeniu dotykania nieuchwytej Tajemnicy. To wtedy także powraca poeta do dzieciństwa („I odasz się ciężkiemu uśpieniu w niewolę, / Pod tumanem dzieciństwa, co w oczy napłynie, / A tam lubinem wonnym szaleć będzie pole / I niebo obłokami pluskać się w głębinie”⁴⁹), by ponownie odnaleźć i odczuć łączność ze wszechświatem, stając się na powrót pierwotną pramaterią, z jakiej mogą rodzić się i bez końca przemieniać (tak jak w dzieciństwie: „I płynie dziecko w zgrozie przemienionych zdażeń”⁵⁰) jedno w drugie – dowolne formy:

– Chaos ciemny we mnie wzbiera,
 Chwyta mnie w prastary związek,
 Pod batogiem spojrzeń bożych
 Idę spełnić obowiązek.
 Jestem we śnie jak Chimera
 Z wilczą mordą i ślepiami,
 I nad sobą samym, śpiącym,

Czuwam, wsparty granitowo
 O dom biały z glicyniami,
 Z zielonymi żaluzjami
 Za oknami...⁵¹

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Zob. E. Stein, *Światło w ciemności. Wybór pism duchownych*, t. II, *Wiedza krzyżowa - twierdzą duchowa*, przeł. J. Adamska, Kraków 1977.

⁴⁹ J. Tuwim, *Zmęczenie*, w: tegoż, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 75.

⁵⁰ Tenże, *Bagdad, czyli o przyszłym poecie*, w: tamże, s. 93.

⁵¹ Tenże, *Pod gwiazdami*, w: tamże, s. 78.

Chaos sprzed dnia stworzenia porządkuje u poety Słowo-Logos, którym włada i które nazywając, powołuje świat do istnienia wciąż od nowa. Nadaje sens tragicznej ludzkiej egzystencji:

Z chaosu ład się tworzy. Ład, konieczność,
Jedyność chwili, gdy bezmiar tworzywa
Sam się układa w swoją ostateczność
I woła, jak się nazywa.

Głuchy nierozum, ciemny sens człowieczy
Ostrym promieniem na wskroś prześwietlony,
Oddechem wielkiej Czarnoleskiej Rzeczy
Zbudzony i wyzwolony⁵².

W konsekwentny ciąg asocjacyjny układają się zatem u Tuwima następujące pojęcia-znaki: słowo – dzieciństwo – dusza – światło – transcendencja – kreacja poetycka. To w tych aspektach odniesionych do sfery metafizyki wyzwala się poeta ze skończoności, przewycięża śmiertelność, przekracza ograniczenia czasu i materii, wyznacza środek, od którego rozbiegają się wątki znaczeń:

Moja rzecz – przetwarzanie,
Fermentować w przemianie,
Żebym się spalał, w ogniu wyzwałal,
Żebym się w krople światła zespałal,
Moja rzecz – rzecz w zenicie,
Ani śmierć, ani życie.
Ostatnia, czysta, rzecz macierzysta,
Przez wieki wieków trwa przeźroczysta
Punktem na szczycie⁵³.

Mikrokosmos przedmiotów i zdarzeń jest metonimicznym obrazem całości – uniwersum i jego praw, które – sprowadzone do ludzkiej miary – pozwalają się zrozumieć lub chociaż przybliżyć to zrozumienie ograniczonemu ludzkiemu poznaniu. Ziemia staje się w takim ujęciu ziemiątkiem, zieminką i ziemeczką „różowym jabłuszkiem”, świecącym i krążącym na świątecznym drzewku, a ono z kolei

⁵² Tenże, *Rzecz czarnoleska*, w: tamże, s. 79.

⁵³ Tenże, *Moja rzecz*, w: tamże, s. 86.

– wszechświatem⁵⁴. U Tuwima każda niemal sytuacja liryczna, nawet tak prozaiczna i nieważna, jak czynność sprzątanania, zawiera jakieś ziarenko absolutu, bo przecież niczym innym niż pytaniem o niego jest rodząca się w tak przyziemnych okolicznościach myśl o wiecznej, „nieziemskiej” ojczyźnie, o domu, z którego się wyszło i do którego się powróci, zamykając koło czasu i istnienia:

Wszystko po to, żebym po sprzątanu
 Legł, oddany czystym, jasnym snom,
 W czystym, jasnym, przelotnym mieszkaniu,
 Niespokojnie myśląc: „Gdzie mój dom?”⁵⁵

Cała poezja Tuwima jest tego domu poszukiwaniem, jest pytaniem o źródło i początek, a więc sens ponadludzki, w dzieciństwie doznawany całym jestestwem, później – odnajdywany w kosmosie słów i języka poezji:

Nad źródłem pochylony – w mijaniu utkwilem źrenice
 Nad kwiatem zamyślony – kwiat bezmyślnie zrywam.
 Dojrzałości! – szepczę! – po co mi było życie?
 Zacząłem się w prawdzie dalekiej. I w niej przebywam⁵⁶.

W takiej bowiem perspektywie jedynie zawarta jest nadzieja na przyszłość, na nieśmiertelne trwanie, choćby tylko – lub aż – w wielkim cyklu ubóstwionej Natury (nigdy cywilizacji!), w której można rozpląnąć się na wieczność niemal jak Leśmianowski topielec zieleni:

Zapadałem, wznosiłem się, stwór niedorzeczny,
 Aż mnie leśnym kokonem wikliny owiły.
 – Słodka niewolo rzeczy wiecznej, ostatecznej!
 – Szumie kolebki mojej i mogiły!⁵⁷

To „treść gorejąca zdarzeń”, („a treść w nawiasie zauważę, / to rdzeń, to pierwej, to przyczyna”⁵⁸), jest w tej poezji najważniejsza, zrównana przez poetę z kwintesencją Bytu i Stworzenia.

⁵⁴ Zob. Tenże, *Chojnka*, w: tamże, s. 174–175.

⁵⁵ Tenże, *Sprzątanie*, w: tamże, s. 173.

⁵⁶ Tenże, *Źródło*, w: tamże, s. 157.

⁵⁷ Tenże, *Leśna sprawa*, w: tamże, s. 159.

⁵⁸ Tenże, *Treść*, w: tamże, s. 189.

I w końcowym rozrachunku – czemu służy Tuwimowskie penetrowanie obszarów metafizycznych w tej pełnej życia ziemskiego, zmysłowości i doczesności poezji? Refleksyjno-filozoficzne dociekania nie są przecież wyróżnikiem tej poezji, ale, co ciekawe, oba wymiary nie rywalizują w niej ze sobą, są sobie nawet, jak sędzę, bliższe niż na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać. Myślę, że można pójść o krok dalej – ten związek jest symbiotyczny, bo, jak niezwykle trafnie ujmuje to Lech Ostasz, „bez tego »dalej« i »więcej« nie można adekwatnie ująć choćby tylko tego, co jest lub wydaje się być łatwo uchwytnie. Kto nie zatroszczy się o rozjaśnienie tego, co oddalone, poprzestanie na tym, co zaciemnione najbliżej niego, kto nie będzie postulował więcej, ten nie doceni tego, co ma pod ręką”⁵⁹. Zachwyty poety nad urodą świata wynika z faktu, że poprzez zwyczajną, codzienną i wymierną rzeczywistość, jaka nas otacza, prześwieca transcendencja. Byt w swoim metafizycznym aspekcie – i Tuwim ma tego świadomość – nawet jeśli jest on wyłącznie wytworem ludzkiej wyobraźni i pochodną duchowych potrzeb, uzasadnia rację naszego istnienia, tworzy – wraz z wiedzą naukową – jego modelowy schemat, nadaje mu całościowy sens, pozwala interpretować i objaśniać świat, w efekcie – marzyć, kreować, przekraczać kolejne granice.

⁵⁹ L. Ostasz, *Potencjalność – byt – chaos – nicłość. Rozważania metafizyczne*, Warszawa 2009, s. 13.

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *Bagdad, czyli o przyszłym poecie*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Chrystus*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Chrystus miasta*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Do Marii Pawlikowskiej*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Dzieciństwo*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Dziurawiąc niebo*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Hagiografia*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Jonas H., *Idea Boga po Auschwitz*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2003.

Tuwim J., *Koń*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Leśna sprawa*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Matematyka*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Mieszkanie*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Milion HP*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Moja rzecz*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Nauka*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Oko*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *O poecie*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Pod gwiazdami*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Rachunek*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Rzecz czarnoleska*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Słońce*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Spacer fantastyczny w lesie Fontainebleau*, tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Sprzątanie*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Symfonia wieków*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Treść*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *W barniastanie*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Wiersz*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Glowński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Wiersz, wyszydzający dzieci* w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Zmęczenie*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986.

Tuwim J., *Źródło*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986.

Literatura:

Biedermann H., *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001.

Cirlot J. E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006.

Comte-Sponville A., *Duchowość ateistyczna. Wprowadzenie do duchowości bez boga*, wst. A. Aduszkiewicz, przeł. E. Aduszkiewicz, Warszawa 2011.

Głowiński M., *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

Głowiński W., *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1986.

Kolakowski L., *Obecność mitu*, Warszawa 2003.

Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007.

Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.

Ostasz L., *Potencjalność – byt – chaos – nicosć. Rozważania metafizyczne*, Warszawa 2009.

Rosińska Z., *Pragnienie powrotu, czyli zmęczenie profanum*, w: *Mity współczesnej duchowości*, red. Ł. Trzeciński, Kraków 2010.

Sawicka J., *Julian Tuwim*, Warszawa 1986.

Stein E., *Światło w ciemności. Wybór pism duchownych*, t. II, *Wiedza krzyża - twierdza duchowa*, przeł. J. Adamska, Kraków 1977.

Stróżewski W., *Logos, wartość, miłość*, Kraków 2013.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, wst. K. Wojciechowski, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

Streszczenie

Artykuł „Przyniosło mnie tutaj z nieskończoności”. *Metafizyka istnienia: mityczny światopogląd poetycki Juliana Tuwima* jest próbą wskazania na rolę i miejsce transcendencji w światopoglądzie autora *Sokratesa tańczącego*, co oznacza nie tyle wyjście poza kanoniczną interpretację wczesnej twórczości Tuwima, co jest jej rozszerzeniem i koniecznym dopowiedzeniem. Odczuwanie rzeczywistości w poezji Tuwima, skupionej na żywiołowym przeżywaniu doczesności i ziemskich, bardzo zmysłowych jej aspektów, odsyła bowiem, jak sądzę i co staram się udowodnić, do fundamentalnych pytań o naturę bytu i jego sens pozaempiryczny, który wykracza przy tym poza wąsko pojęte zagadnienie wiary. Metafizyczne potrzeby a zarazem dylematy poety wyrażają się w tęsknocie za mitem rozumianym jako forma świadomości odnosząca człowieka do niewarunkowych racji egzystencji i jej wymiaru transcendentnego, magicznego, wyobraźniowego. I choć refleksyjno-filozoficzne rozważania o istocie rzeczywistości nie stanowią jądra tej poezji, są niewątpliwie jej ważnym składnikiem, wskazując na przekonanie poety o istnieniu ukrytej pod powierzchnią tego, co widzialne i namacalne, konstytuującej człowieczeństwo i poetyckość metafizycznej podszewki rzeczywistości.

Słowa kluczowe: nieskończoność, metafizyka, ontologia, transcendencja, mit, człowieczeństwo

„Przyniosło mnie tutaj z nieskończoności” (I’ve been brought here from infinity). The metaphysics of existence: the mythical philosophy of Julian Tuwim’s poetry

Summary

This article is an attempt to show the role and the place of transcendence in the philosophy of *Socrates dancing* author. It not only attempts to canonically interpret young Tuwim’s works but also to extend the interpretation. Tuwim’s poetry is focused on vivid and earthy very sensual aspects of life so its reality, as I believe and try to prove, is about fundamental questions of existence and its beyond empirical sense outreaching the religious interpretation. Poet’s metaphysical needs and at the same time dilemmas are shown in his yearning for the myth meaning a form of human consciousness relating to unconditioned right of existence and its transcendental magical and imagined dimension. And although reflective philosophical thoughts on the core of the existence are not the main focus in Tuwim’s poetry they are undoubtedly its important ingredient. Tuwim knows that the real truth about being human and the poetical metaphysical hidden under the surface is in the lining of his poetry.

Keywords: infinity, metaphysics, ontology, transcendence, myth, humanity

część trzecia

Maria Jolanta Olszewska
Uniwersytet Warszawski

Powroty do dzieciństwa, czyli o nostalgicznej podróży w czasie w poezji Juliana Tuwima (na wybranych przykładach)

Rozkładaj zleпки świata
Na rzeczy czyste i pierwsze
J. Tuwim, *Do siebie*¹

Niezwykłe zróżnicowana pod względem treści i formy liryka Juliana Tuwima wpisuje się w krąg twórczości tych poetów, których dzieło „świadczy o tym, że siła, z jaką liryka wyraża sytuację duchową współczesności, nie ustępuje w niczym sile wyrazu filozofii, powieści, teatru, malarstwu i muzyki”². Dotyczy to również pozornie łatwych w odbiorze wierszy autora *Słów we krwi* objętych wspólnym tematem, jakim jest powrót do dzieciństwa. Liryki te odczytywane w kontekście całościowo potraktowanej twórczości poety ujawniają swój pełny sens. Dzieństwo okazuje się tylko pretekstem do tego, aby mówić o sprawie dla człowieka najważniejszej – doświadczeniu temporalnym.

O twórczości Tuwima napisano już wiele mniej lub bardziej obszernych tekstów. Mieczysław Jastrun twierdził, że: „Poezja w przeciwieństwie do malarstwa jest mową czasu przede wszystkim. Nie tylko spełnia faustowskie zaklinanie chwili, ale sama jest w swej istotnej materii niesiona przez czas, zmienia się wraz z nim, podlega jego chemii, dźwięki jej i kolory są w ciągłym stawaniu się. I stąd to zdu-

¹ J. Tuwim, *Do siebie*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, wst. R. Matuszewski, t. II, Warszawa 1986, s. 122.

² H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przel. i wst. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 31.

mienie, gdy wracamy do znanego nam dobrze tekstu poetyckiego. Czy wiersz się zmienił? czy my?”³. Dlatego warto po raz kolejny powrócić do twórczości Tuwima i spróbować wyjść poza utarte schematy jej odczytywania podporządkowujące ją określonym technikom artystycznym, prądom literackim czy światopoglądom. Odwołując się do przytoczonych słów Jastruna na temat sposobu czytania liryki, należy wziąć pod uwagę specyfikę i wyjątkowość tego pisarstwa, jego „osobność”, potraktować je jako integralną całość, jako złożony całościowy kształt, zerwać z jego segmentacją i wartościowaniem.

Tuwim był poetą obdarzonym niezwykłą świadomością językową i estetyczną. Należał do tych twórców, którzy w swej twórczości odchodzą od programów poetyckich nastawionych na immanentny rozwój sztuki pisarskiej ku programom ponownie podnoszącym sprawę etyzmu w sztuce i przyznającym artyście ważną rolę w społeczeństwie. Choć był poetą, który stworzył własny styl poetycki, to wypracowany przez niego model poezji wpisuje się w szeroko potraktowany program poetycki Skamandrytów⁴. Poeci skupieni wokół tej grupy poetyckiej, głosząc konieczność zmian w poezji i w podejściu do świata, potwierdzali, że symbolizm w młodopolskim wariacie wyczerpał już swą siłę artystyczną. Ponieważ, jak uznał rosyjski poeta Nikołaj Gumilow, jeden z przedstawicieli akmeizmu w sztuce, „tego, co niepoznawalne, nie można poznać... Wszystkie usiłowania w tym kierunku są czymś nieczystym... Po dziecinnemu mądre, aż do bólu słodkie poczucie własnej niewiedzy – oto wszystko, co daje nam nieznanie”⁵, dlatego trzeba „na zawsze pamiętać o niepoznawalnym, ale nie znieważać swej myśli o nim bardziej lub mniej prawdopodobnymi domysłami”⁶. Ten odmienny od wcześniejszego sposób podejścia w tej poezji do „tego co niewyraźne” prowadzi do akceptacji świata w jego rzeczywistym, sprawdzalnym kształcie i w całej jego złożoności. W poezję Skamandrytów, tak bardzo zróżnicowaną przez indywidualne podejście do sztuki, wpisane jest sensualistyczne doświadczenie otaczającego świata,

³ M. Jastrun, *Wstęp*, w: tegoż, *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1960, s. 5–6.

⁴ Na temat działalności Skamandrytów istnieje bardzo obszerna literatura przedmiotu. Np. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977; J. Zacharska, *Skamander*, „Biblioteka Polonistyki”, Warszawa 1977.

⁵ N. Gumilow, *Pisma o rosyjskiej poezji*, Pstrograd 1923, s. 4041, (cyt. za: S. Pollak, *Srebrny wiek i później, Szkice o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1971, s. 5–6).

⁶ Tamże.

co przekłada się na zmianę estetyki i wybór środków artystycznego wyrazu. Generalnie odrzucali oni programową niejasność, wieloznaczność symbolistów, mistyczną otoczkę wierszy, mając świadomość, że słowo stanowi ważny, niedający się niczym zastąpić element konstrukcji poetyckiej, a każde zdanie nosi znamię epigramatu.

Tuwim również odchodził od mglistości poezji młodopolskiej, przewyciężając tym samym nieokreśloność sytuacji lirycznej. Pod wpływem fascynacji m.in. popularną wtedy poezją Walta Whitmana, w kręgu jego zainteresowań poetyckich zaczyna sytuować się świat w swym sprawdzalnym kształcie, widziany w całej swej różnorodności i wielobarwności, świat codzienności, pełen ludzkich doznań, radości, smutków i cierpienia. Tak rozumiana codzienność staje się ważnym przedmiotem przeżycia lirycznego, co przekłada się na kształt strukturalny wiersza. Podmiot liryczny, chcąc przewyciężyć ograniczenia intelektu, dążąc do jak najpełniejszego wyrażenia swych uczuć i przeżyć⁷, nie sytuuje siebie ponad światem, tylko „wśród świata”⁸. Prezentuje się teraz jako konkretna jednostka, która „przeszczepia formy swego przeżywania na przedmioty”, a „sfera wyglądów nie odnosi się do rzeczywistości obiektywnej bezpośrednio, tylko jest wizją budowaną przez podmiot liryczny”⁹. Choć obraz poetycki został zdeteminowany przez czynniki subiektywne, to forma podlega obiektywizacji. W ten sposób poezja wchodzi w związki ze światem materialnym, postrzeganym jako zespół konkretów. Wartość liryczna wydobywana jest tu z samych rzeczy, co pozwala na realizację dyrektywy konkretności¹⁰. Tuwimowskiego „poetę wśród świata» interesuje przemiana rzeczy, stawanie się, którego wszędzie jest świadkiem”¹¹. Wyróżniającym elementem struktury wierszy autora *Czybania na Boga* stają się wyliczenia – rzeczowniki tworzące szczególnie katalog rzeczy. Można zatem mówić o charakteryzującej te liryki „plastyce rzeczownikowej” (termin Stanisława Baczyńskiego)¹². A przy tym wiersze Tuwima, dalekie od formuły abstrakcyjnego wyznania, są świadectwem „mowy żywej”, co prowadziło do dowartościowania sytu-

⁷ M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 93, 95.

⁸ Tamże, s. 111.

⁹ Tamże, s. 84–85.

¹⁰ Tamże, s. 133.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 135.

acji, czyli okoliczności, w jakich kształtuje się wypowiedź liryczna. Podmiot liryczny funkcjonuje w określonych okolicznościach, a sytuacja liryczna staje się głównym wyznacznikiem kompozycji wypowiedzi lirycznej. Wszystko wyraża się w niej samej, a słowa nie przylegają do podmiotu lirycznego, tylko do rzeczy i zdarzeń. Podsumowując te rozważania, wypada za Michałem Głowińskim powtórzyć, że w przypadku autora *Rzeczy czarnoleskiej* „forma liryczna, a wniósł wiele do jej wyglądu w dwudziestoleciu, rozwija się między tymi jej postaciami, które wypracowane były w okresach poprzednich, a tymi kształtami, jakie jej nadali najbardziej konsekwentni nowatorzy”¹³. Poeta, poszukując modelu poezji współczesnej¹⁴, umiejętnie wykorzystywał tradycję literacką, nie rezygnując jednak z doświadczeń awangardowych ani z uznania wartości osiągnięć poetów rosyjskich, zwłaszcza m.in. Aleksandra Błoka i Anny Achmatowej¹⁵. Można powiedzieć, że

proponowany przez poetę wzorzec liryczny oscyluje więc między tendencjami do z modernizmu wywodzącej się abstrakcji lirycznej a całkowitą konkretnością, między koncepcją poety elitarnego wybrańca, poety ponad światem, a koncepcją poety – uczestnika tłumy, poety wśród świa-

¹³ Tamże, s. 89.

¹⁴ W swym studium *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka* Michał Głowiński uważa, że funkcją poezji autora *Rzeczy czarnoleskiej* jest pośrednictwo, adaptacja, wewnętrzna tożsamość oraz łączność. Badacz w podsumowaniu swych rozważań pisze: „Wydaje się bowiem, że Tuwim zamyka pewien etap w poezji polskiej, zamyka, umożliwiając innym poetom dalszy rozwój. Należał do pokolenia literackiego, którego zadaniem było pośrednictwo między XIX a XX wiekiem w liryce. Zadanie to spełnił Tuwim w stopniu większym niż ktokolwiek inny z jego rówieśników literackich. W tym zawiera się wielkie znaczenie historycznoliterackie jego dorobku twórczego” (M. Głowiński, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 267). Z tą opinią polemizował Ryszard Matuszewski, pisząc, że: „jako zasadnicze kryterium wartościowania Głowińskiego przyjmuje zjawisko, które nazywa „procesem historyczno-literackim” czy też „ciągłem rozwojowym liryki”, przy czym poezji Tuwima przypada według niego w tym procesie rola ogniwa, które coś zamyka, a niczego nie otwiera. (...) Wydaje mi się, że trudno o tezę, która by w sposób bardziej dogmatyczny ujmowała problem tzw. rozwoju poezji i – w związku z tym, przy całej sumienności analitycznych wywodów badacza – bardziej krzywdziła wielkiego poetę, określając jego miejsce na mapie liryki polskiej” (R. Matuszewski, *Przejsście przez czysáiec*, „Kultura” 1973, s. 7).

¹⁵ S. Pollak, *O twórczości przekładowej Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Wyprawy za trzy morza*, Warszawa 1962, s. 239–252.

ta, wreszcie między skłonnością do najwyższych wlotów poetyckich a programowo postulowaną »dzikością«¹⁶.

A zatem Tuwim wprowadzał w nowy kontekst literacki elementy charakterystyczne dla poezji romantyzmu i Młodej Polski, dążąc w ten sposób do nadania wypowiedzi poetyckiej bardziej nowoczesnego kształtu.

Jednak nie w tym wyczerpuje się sens i wartość tej poezji. Bo, jak pisał Jastrun, „Jeśli staniemy na stanowisku, że jedynym celem poezji jest tworzenie nowych form bez względu na to, co wyrażają, zaciśnięmy jej rolę, spłaszczymy jej cel. [...] Ale jest jeszcze coś, czego nie da się zmieścić w tych kategoriach praktycznego pojmowania celów poezji i w ogóle sztuki. Poezja potraça wciąż o głuchą ścianę, o tę granicę, za którą rozciąga się wszechświat nieludzki. Dociera wciąż na nowo do jakiegoś kresu, przedstawia wiadomą pod wielką niewiadomą. Ów »nadmaturalnie jaśniejący i naturalnie nędzny« byt na ziemi uzyskuje w jej przenośniach głos, nie dla każdego wprawdzie zrozumiały, lecz dla wielu będący ujawnieniem ich skrytych przemyśleń»¹⁷. Tuwim, na co zwrócił uwagę Józef Wittlin, był „poetą poezji. Samą poezję opiewał. Ustawicznie wsłuchiwał się w szmery i bulgoty rodzącej się w nim poezji. Świat cieszył go o tyle, ile niewidzialnych nasiennych pyłków poezji w nim się unosi. Był bałwochwałą Słowa»¹⁸. Należał zatem do tych poetów, którzy słowu poetyckiemu przywracali konkretność cech semantycznych deprecjonowaną przez symbolistów. Jego wypowiedzi liryczne objawiają moc słowa ingerującego w byt. Słowo poetyckie, postrzegane jako radość, ale również jako te wrywane w rozpacz, owo słowo we krwi, jest dla Tuwima przedmiotem refleksji, zabawy, eksperymentu, w ostatecznym rozrachunku „sensem nadrzędnym twórczości»¹⁹. Zmagania z materią słów potwierdzają chociażby takie wiersze jak: *Słowo i ciało*, *Sitowie*, *Prośba o piosenkę* czy *Odpowiedź*. Dla Tuwima słowo, które bada jako rzecz i studiuje jego magiczne korzenie, nie jest tylko narzędziem i przedmiotem eksperymentów, ale również objawieniem siły „magii języka

¹⁶ M. Głowiński, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 103.

¹⁷ M. Jastrun, *Praktyczny cel poezji*, w: tegoż, *Między słowem...*, dz. cyt., s. 238.

¹⁸ J. Wittlin, *Śmierć Tuwima*, „Kultura” 1954, nr 3, s. 58–67, przedruk w: tegoż, *Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. J. Zieliński, Kraków 2000, s. 625.

¹⁹ Obszernie na ten temat pisze J. Sawicka, „*Filozofia słów?* Juliana Tuwima, Wrocław 1975, s. 5.

nad treścią, dynamiki obrazowania nad znaczeniem samych obrazów²⁰. Poeta – sensualista, który w *Poezji* zachwycą się „Rzecz! Cieleśna rzecz! Dotknąć, zobaczyć, usłyszeć...”²¹, nie dąży do zniszczenia związków ze światem realnym. Jego celem nie jest bowiem zniszczenie, rozkład czy deformacja obrazu rzeczywistości. Poeta śladami Mickiewicza chce słowo zmienić w ciało, nadać mu wypukłość rzeczy. Skarży się na jego niewystarczalność. Genezy jego własnych utworów wydają mu się splecione jak korzenie drzew i niedostępne dla zrozumienia. W *Treści gorącej* w utworze *Jak powstał ten wiersz* znajdujemy takie nieomal dziecinne wyznanie poety:

Przeczytałem w gazecie „Zjawiska niebieskie”,
 Że zbląkana kometa zbliża się do ziemi;
 A mnie z tych słów od razu wyblysły na ziemi
 Niewiadome i inne zjawiska niebieskie.

Jak łabędź Horacego zerwałem się z ziemi!
 Nie-ciałem w niecielesne leciałem: w niebieskie!
 Jakby w śnie wymyślone nazwiska niebieskie
 Dałem tej polotności i niebu, i ziemi.

**Pytałaś mnie, jak wiersze powstają. Nie z ziemi,
 Nie z nieba – sam już nie wiem!** O, Bliska! Niebieskie!
 Sam nie wiem. Nagle z dźwięków „zjawiska niebieskie”
 O jeden wiersz i miłość więcej dziś na ziemi [podkreśl. M.J.O.].

Cała klasyka i romantyczność polska jest w tym wierszyku opowiadającym o powstaniu wiersza. To, co w nim nowe, odnosi się do owej wzmianki w gazecie o »zjawiskach niebieskich«²². Omawiając ten wiersz, Jastrun zwrócił uwagę na to, że oto drobna wzmianka w codziennej gazecie stała się dla Tuwima źródłem inspiracji poetyckiej i siłą rozbudzonej wyobraźni, została przetworzona w wypowiedź liryczną. Jastrun twierdzi, że wiersz rodzi się dzięki szczególnemu stanowi umysłu, który nazywa „rozgrzaniem wyobraźni”, kiedy „staje się ona nadczuła i przyjmuje z otoczenia te zjawiska, które zazwyczaj wy-

²⁰ H. Friedrich, *Struktura...*, dz. cyt., s. 47.

²¹ J. Tuwim, *Poezja*, w: tegoż, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1955, s. 282.

²² M. Jastrun, *Początek wiersza*, w: tegoż, *Między słowem...*, dz. cyt., s.12–13.

mykają się czy nie dochodzą do sfery wrażliwości”²³. Tuwim wyraził to tak: „Powoli piszę, powoli, / Z miłością, żalem, trwogą”²⁴. U niego – jak zauważył to Wittlin – „wszystko lub prawie wszystko jest irracjonalne. Poezja jego eksploduje z nieznanym nam bliżej rezerwuarów, które równie dobrze mogły się znajdować w nim, jak i poza nim. Doprawdy – czytając Tuwima, trudno się domyślić, co stworzył świadomą pracą, a co powstało jak gdyby bez jego wiedzy. Był niesamowity, zaskakujący, drapieżny, a jednocześnie łagodny i bezbronny: pełen tragicznych sprzeczności. Jego niepokój, jego opętanie, były widowym świadectwem walk, jakie w nim toczyło niebo z piekłem”²⁵.

Tuwim w swych lirykach, dalekich od poezji abstrakcyjnej, był nieomal programowym antyfilozofem, wielbil żywioł, chciał za pomocą swych wierszy „oczarować” odbiorcę, nauczyć go myślenia kategoriami innego porządku, pozwalającego przekroczyć granice życia praktycznego i wprowadzić go w stan niepokoju metafizycznego²⁶. Należał do tych poetów, którzy przekształcają poezję w poetycką magię rozumianą jako wirtuozeria słów i kalejdoskop obrazów, co pozwala na dematerializację świata, przez jego „tajemniczenie”, „fantastycznienie”, aby użyć słów z wiersza *Życie codzienne*. Świadectwem tego są przepiękne liryki, takie jak: *Źródło*, *Zmęczenie*, *Słówko o księżycu w stawie*, *Ranek tragiczny*, *Dwa wiatry*, *Galąź*, *Rwanie bzu*, *O śnicie*, *Trawa*, *Sitowie*, *Zadymka* czy *Strofy o późnym lecie*. Tuwim uczynił słowo żywiołem swej poezji. W lirykach „dynamizował słowo samym porywem rytmu i składni. Prowadziło to niekiedy do powierzchownych efektów, ale w swoich najlepszych, najmniej popularnych utworach osiągał ten poeta niezwykle wyniki. W końcu decyduje talent, nie abstrakcyjna miara kierunku pojętego w sposób dogmatyczny i sekciarski. Poezja nie jest sportem i „punkty” liczą się w niej inaczej”²⁷. Poezja dla Tuwima, tak jak i dla innych Skamandrytów, była sprawą nie tyle rzemiosła, co duchowości. Miała stanowić ekspresję uczuć, przeżyć, emocji i stanów twórczych. W jego przypadku to rozbudzona wyobraźnia – jej obroty, a potem dopiero rzemiosło, organizują tekst poetycki.

²³ Tamże, s. 13.

²⁴ J. Tuwim, *Strofy o późnym lecie*, w: tegoż, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1955., s. 67.

²⁵ J. Wittlin, *Śmierć Tuwima*, dz. cyt., s. 621.

²⁶ M. Jastrun, *Wstęp do poezji polskiej*, w: tegoż, *Między słowem...*, dz. cyt., s. 268.

²⁷ Tenże, *Przez niedomknięte drzwi*, w: tamże, s. 436.

Liryki Tuwima powstają w wyniku działań poetyckich podjętych w celu przekraczania granic świata materialnego, kiedy poeta, wierząc w istnienie sfery idealnej, „pograża się w nicości, by wydobyć z niej nowy byt. Nie chodzi mu o odtworzenie w innym materiale jakiejś rzeczy, lecz o stworzenie bytu, który w pewnym przynajmniej sensie jest bytem samoistnym”²⁸. A jest to byt doskonały, pozaprzygodny, królestwo sztuki czystej, poezji absolutnej. Potwierdzeniem tego nowego podejścia do *ars poetica* jest programowy wiersz Tuwima *Poezja* z tomu *Czybanie na Boga*, w którym nazywał on sztukę poetycką „skokiem barbarzyńcy, który poczul Boga!”²⁹. Autor *Rzeczy czarnoleskiej* „stworzył – jak pisze Wittlin – [...] swoistą teologię wyznawcy i herezjarchy w jednej osobie. Bo całe życie czyhał Tuwim na Boga i tam Go przeważnie znajdował, gdzie ludzie najmniej Go się spodziewają. Czuł Go też w sobie”³⁰. Tak więc dla Tuwima poezja jest drogą do poznania Boga i absolutu, zgodnie z tym, co twierdzi Raisa Maritain, że „jedynie teologia i poezja mogą mówić o Bogu”³¹, przy czym te tendencje osadzał na nowym, zaprezentowanym powyżej gruncie poetyckim.

Niewątpliwie, o czym była już mowa, poeta z jednej strony „chlonał [...] w siebie świat z pasją poganina. Do nieprzytomności upijał się zmysłową urodą ziemi, jej zapachami, barwami, kształtami. [...]”. Zmysłowa percepcja świata święci w liryce Tuwima triumfalne orgie, istne *sacre du printemps*. Tuwim słyszał zapachy, wachał kolory i widział z bolesną ostrością to, co innym majaczyło się w mgławicy³². Z drugiej strony był poetą, który zawsze myślał kategoriami eschatologicznymi³³, co oznacza, że jego poezja to, jak sam o tym pisał w *Manifeście powszechnej miłości (Walt Whitman)*, „spontanicznie wypływająca z głębi duszy Idea o sobie, o świecie, wiekuistej prawdzie Bożej; mam na myśli religię odczuwania bytu, polegającą nie na buncie, kwietyzmie lub pokorze, lecz na jednej choćby chwili zadumy: jestem, istnieję, żyję...”³⁴. Istotą i treścią uprawianej przez niego po-

²⁸ Tenże, *Wstęp*, w: tamże, s. 27.

²⁹ J. Tuwim, *Poezja*, w: tegoż, *Wiersze*, t. I, dz. cyt., s. 281.

³⁰ J. Wittlin, *Śmierć Tuwima*, dz. cyt., s. 625.

³¹ R. Maritain, *Dziennik*, przed. i przyp. J. Maritain, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2012, s. 211.

³² J. Wittlin, *Śmierć Tuwima*, dz. cyt., s. 623.

³³ M. Głowiński, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 99.

³⁴ J. Tuwim, *Manifest powszechnej miłości (Walt Whitman)*, „Pro Arte et Studio” MCMXVII, z. VIII, s. 5 (cyt. za: M. Głowiński, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 99).

ezi jest więc – według Tuwima – „prawda wieczysta”, na którą składa się „obcowanie z Bogiem”³⁵. Dlatego, jak twierdził: „szczytem twórczości – sztuki – poezji – filozofii (nazwijmy to jak chcemy) jest zawsze uczucie religijne, świadomość istnienia czegoś wielkiego, mistycznego, świadomość wszechobecności Bożej, uniwersalnej idei, przenikającej życie fizyczne, moralne i duchowe ludzkości”³⁶.

Analizując wiersze z kolejnych tomików, takich jak *Czybanie na Boga* (1918), *Słowa we krwi* (1926), *Rzecz czarnolesska* (1929), *Biblia cygańska* (1932), Jarosław Marek Rymkiewicz stwierdził, że problem witalizmu, tak silnie zaznaczający swą obecność w pierwszych tomikach jego wierszy, jest pozorny. Również na obsesję śmierci obecną w twórczości Tuwima zwrócił uwagę Jastrun, pisząc, że: „Prawdziwy Tuwim – to strach przed kształtami rzeczywistości, to popłoch wszystkich zmysłów w obliczu tajemnicy życia, to nagle spojrzenie na ludzi – »duchy kanciaste śmiercią nękane«. To pierwsze spojrzenie mieszkańca planety na poruszające się, podobne do patrzącego na nie, stwory. Lęk przed ruchem, który później stanie się zmorą Tuwima, każe mu drzeć przed niezamkniętą przestrzenią. Cała ta obsesja śmierci i widmowości życia jest jego właściwą, niczym nie zasloniętą naturą ludzką. Jego halucynacje (wspaniałe wiersze *W Barnwistanie*, *Ranek tragiczny*) są na pograniczu ekstazy i przerażenia »dziwnością« świata”³⁷. I dodaje: „Tuwim uciekał przed sobą, uciekał ustawicznie [...] byle ukryć swą nagość, swój lęk przed istnieniem zagrożonym w każdej chwili przez śmierć”³⁸. W jego poezję wpisany jest zatem „strach metafizyczny, otchłań Pascala i Baudelaire’a. [...] wstrząsający lęk przed biologią, przed własną egzystencją biologiczną i duchową”³⁹. A przed sentymentalizmem i tandetą w wielu wierszach, takich jak np. *Żydek* czy *Mieszkańcy*, bronił się satyrą, groteską i ironią.

Tak więc poezja Tuwima jest do głębi nasycona lękiem przed przemijaniem, śmiercią, nicością i wiecznością. To one stają się jednym z wiodących motywów tej poezji, co sprawia, że okazuje się ona ciemna, minorowa, z ducha tanatyczna i ostatecznie tragiczna. Kwin-tesencją tego jest przejmujące zakończenie wiersza pt. *Zródło* z tomu

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ M. Jastrun, *Światłość wieknista Tuwima*, w: tegoż, *Między słowem...*, dz. cyt., s. 423.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 424.

Treść gorejąca, gdzie podmiot liryczny stawia dramatyczne pytanie: „Po co mi było życie? / Zacząłem się w prawdzie dalekiej. I w niej przebywam”⁴⁰. Jak pisze Rymkiewicz: „Życie fascynowało autora *Czyhania na Boga* nie jako źródło radości, lecz jako źródło śmierci. Było dla niego w istocie swej tożsame ze śmiercią, bo było obrazem śmierci. Świadectwem władzy i potęgi śmierci były dla Tuwima przede wszystkim brzydota i chaos życia”⁴¹. Według Rymkiewicza dopiero w *Rzeczy czarnoleskiej* poecie, przez odwołanie się do świata klasycyzmu, udało się wyciszyć, ale nigdy nie przezwyciężyć, ów niewytłumaczalny, metafizyczny lęk, co znalazło swe potwierdzenie w słowach znanego wiersza:

Rzecz Czarnoleska – przyplywa, otacza,
Nawiedzonego niepokoi dziwem.
Słowo się z wolna w brzemień przeistacza,
Staje się tem prawdziwem.

Z chaosu ład się tworzy. Ład, konieczność,

Jedynność chwili, gdy bezmiar tworzywa

Sam się układa w swoją stateczność

I woła jak się nazywa

Głuchy nierozum, ciemny sens człowieczy

Oстрыm promieniem na wskroś prześwietlony

Oddechem wielkiej Czarnoleskiej Rzeczy

Zbudzony i wyzwolony [podkreśl. moje – M.J.O.]⁴².

Ciemnej, chaotycznej, bezkształtnej sferze bytu, podmiot liryczny w tym wierszu przeciwstawia porządek i harmonię uzyskane dzięki aktowi kreacji, polegającemu na wpisaniu chaosu w formuły poetyckie. Architektonika wiersza zyskuje wartość porządkującą i sensotwórczą. Potwierdzeniem wartości podobnych działań estetycznych jest chociażby *Matematyka* z tego właśnie tomu. Ale, jak zauważył to Jastrun, w tej twórczości jednak nieustannie powraca „strach przed kształtami rzeczywistości”, a w wierszach, począwszy od tomu *Biblia cygańska*, znów narasta lęk przed cierpieniem, śmiercią i widmowością życia, porażenie „dziwnością” świata i „przypadkowością” ludzkiego

⁴⁰ J. Tuwim, *Źródło*, w: tegoż, *Poezje*, t. II, dz. cyt., s. 229.

⁴¹ J. M. Rymkiewicz, *Julian Tuwim*, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. I: *Literatura polska 1918–1932*, Warszawa 1975, s. 293.

⁴² J. Tuwim, *Rzecz Czarnoleska*, w: tegoż, *Wiersze*, t. I, dz. cyt. s. 57.

istnienia. Podsumowując te rozważania, należy stwierdzić, że poezja Tuwima jest zapisem bolesnego doświadczenia tragizmu świata. Stąd w kontekście całej, a nie fragmentarycznie odczytywanej, twórczości lirycznej autora *Biblii cygańskiej* należy mówić o nim jako o poecie obdarzonym światopoglądem tragicznym, a dokładnie rzecz ujmując, jako o poecie śmierci. Wittlin nazywał Tuwima poetą pogranicza:

A więc tego, co znajduje się na krańcach tzw. Rzeczywistości, dającej się ogarnąć zmysłami, na krawędziach bytu i niebytu, w strefie pogranicznej ciała i duszy. [...] Rzeczy ostateczne i rzeczy »czyste i pierwsze«, ta *éschata* i *beajtia* – oto są najważniejsze elementy w tematyce dojrzałej twórczości Tuwima. Wszystko zaś, co leży pośrodku, między początkiem a końcem, cała ta skomplikowana *condition humaine*, ograniczona w czasie i w przestrzeni, była mu obczyzną. [...] Nieomylnie wyczuwał Tuwim to, co w kondycji ludzkiej – jest nieludzkie i nadludzkie. [...] Świat idei, świat myśli abstrakcyjnej i wielkich gier intelektualnych nie był jego światem. W żadnym okresie czasu, prócz dzieciństwa, które tak rzewnie umiał ewokować, nie czuł się on »w domu«⁴³.

Dla Tuwima poezja pozostała na zawsze jedyną, nieprzemijającą Prawdą. Temu przekonaniu pozostał wierny aż do końca swego życia. W jego przypadku eksperyment literacki nie stanowił celu twórczych działań, gdyż spraw techniki nie uznawał za nadrzędny problem. W swym myśleniu estetycznym zbliżał się do sądu Karola Irzykowskiego, według którego poezja jest czymś więcej niż sztuką, która nie może być traktowana tylko jako rzemiosło. Daleko było mu do doktrynerstwa, które krytycy m.in. Karol Wiktor Zawodziński, zarzucali Awangardzistom, z Tadeuszem Peiperem na czele. W jego przypadku nie mamy do czynienia z poezją programowo „ciemną” (termin Hugona Friedricha), zamkniętą w wewnątrztekstowej przestrzeni, odizolowaną od kontekstu, „niedostępna”, o nieostrej semantyce, najczęściej utrzymaną w irracjonalnej poetyce halucynacji czy snu, zrozumiałą tylko w obrębie twórczości danego poety. Trudno uznać poezję Tuwima za jeden z wariantów „poezji integralnej” (termin Jana Brzękowskiego) zamykającej się we własnej poetyckości, kiedy tekst „to obrazy absolutnie nieprzetłumaczalne na język praktyczny”⁴⁴. Można

⁴³ J. Wittlin, *Śmierć Tuwima*, dz. cyt., s. 624.

⁴⁴ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1998, s. 152.

zatem powiedzieć, że autor *Czybania na Boga* uważał sztukę poetycką przede wszystkim za najwyższą formę kultury duchowej. Jak widać stworzył on własny, odrębny styl poetycki, zdecydowanie wyróżniający go na tle grup poetyckich w dwudziestoleciu międzywojennym. Wittlin w *Śmierci Tuwima* przyrównał jego rolę w rozwoju poezji współczesnej po roku 1918 do działań artystycznych Paula Cézanne'a w malarstwie. Autor *Rzeczy czarnoleskiej*, jak pisze Wittlin:

Odświeżył poetyckie odczuwanie świata i zaświatów, nasterował na nowy kurs wrażliwość i wyobraźnię swoich współczesnych, wyposażył słowo w energię, których przed nim u nas nie znano. Odkrył też nowe sposoby, jakim można „czytać na Boga”, chwycić życie na gorącym uczynku tudzież utrwałać słowami „nagle spojrzenie” na człowieka, na przyrodę, na diabła. A dokonał tego wszystkiego ze śpiewną gracją, z olśniewającą wirtuozerią – ten **magik i pirotechnik słowa**, ten **Paganini polskiej mowy** [...]. Wielki ten **poeta rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych** umiał przezwyciężyć nie tylko swój czas, ale i przestrzeń. [...] zostaje z nami jego poezja. I ona sama poświadczy u potomnych słusność tego, że Julian Tuwim był jednym z dowodów istnienia Boga [podkreśl moje – M.J.O.]⁴⁵.

⁴⁵ J. Wittlin, *Śmierć Tuwima*, dz. cyt., s. 620–625. Por. charakterystykę dokonaną przez B. Schulza, który tak pisał w liście do J. Tuwima (B. Schulz, *Do Juliana Tuwima* (list), w: tegoż, *Proza*, Kraków 1964, s. 564–565) „Szanowny, Drogi Panie [...] Gdy Pan przed laty przyjechał do Drohobycza, byłem na sali, patrzyłem na Pana mściwie i buntowniczo, pełen ponurej adoracji. Stare dzieje. Pewne wiersze Pańskie doprowadzały mnie wówczas do rozpaczliwej bezradnego podziwu. Bolało – czytała je powtórnie i za każdym razem toczyć pod górę tę ciężką bryłę podziwu, która przed samym szczytem leciała w głąb, nie mogąc utrzymać się na stromej pochyłości zachwyty. Unicestwiały mnie one, a zarazem dawały upojenie, przecucie nadludzkiej triumfalnych sił, którymi kiedyś rozporządzać będzie wyzwolony i szczęśliwy człowiek. Nosilem w sobie wówczas jakąś legendę o „genialnej epoce”, która kiedyś była rzekomo w moim życiu, nie zlokalizowana w żadnym roku kalendarza, unosząca się ponad chronologią, epoka, w której wszystkie rzeczy oddychały blaskiem bożych kolorów, a całe niebo wchłaniało się jednym westchnieniem, jak haust czystej ultramaryny. Nigdy jej naprawdę nie było. Ale w Pańskich wierszach była ona urzeczywistniona i jaskrawa, jak pawie oko broczące lazurem i urzędnie krzycząco – była jak rozkrzyczane gniazdo kolibrów... Pan mnie nauczył, że każdy stan duszy, dostatecznie daleko ścigany w głąb, prowadzi poprzez cieśniny i kanały słowa – w mitologię. Nie w zastygłą mitologię ludów i historii – ale w tę, która pod warstwą nawierzchnią szumi w naszej krwi, płacze się w głębiach filogenezy, rozgąłęzia się w metafizyczną noc. W tej mitologicznej głębi ma Pan chyba pakt z Szatanem. Tu wiersze Pańskie stają się transcendentem, od strony rzemiosła zgola niewymierne, przekraczające miarę rzeczy zrobionych. Dziś mam wielką, triumfalną chwilę. Przelamał się czar – to, co nagromadziłem z zachwyty, wy-

Niewątpliwie Wittlin trafnie nazywał Tuwima poetą „**rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych**”, bowiem potrafił on przezwyciężyć swój czas i przestrzeń, a stając w obliczu spraw ostatecznych, uruchomił w swej poezji horyzont metafizyczny. W jego wydaniu poezja zamienia się w metafizykę, a jego wiersze są przede wszystkim świadectwem niezwykłego widzenia i odczuwania świata, co z kolei Jastrun trafnie nazwał „**światłością wiekiustą**”⁴⁶.

Jednym ze znaczących motywów, dających się wyodrębnić w twórczości Tuwima, jest nostalgiczny powrót do dzieciństwa i poszukiwanie azylu w tak wykreowanej przestrzeni poetyckiej. Poeta w wierszach: *Dzieciństwo*, *Nauka*, *Nad Cezarem*, *Wtedy*, z tomu *Słowa we krwi*; *Zapach szczęścia*, *Gorące mleko* i *Kartofle* z tomu *Rzecz czarnońska* stworzył bardzo osobiste realizacje tego popularnego w sztuce motywu. Tradycyjny motyw „powrotu” do dzieciństwa, potraktował po swojemu. Motyw ten w jego wierszach wyróżnia się konkretnością, realizmem w oddaniu szczegółów oraz plastycznością dzięki odtworzeniu doznań zmysłowych. Świat dzieciństwa w tych wierszach rzeczywisty, jest „dotykalny”, gdyż został odmalowany w swych zmysłowych kształtach. Taki, jak pisał o tym w wierszu *My-ludzie*: „Świat gryziemy w ustach, jak czereśnie / Jak dwadzieścia wiśni jednocześnie”⁴⁷.

Sytuacja liryczna w wierszach o dzieciństwie ma czytelny podtekst autobiograficzny, gdyż u podłoża tych konstrukcji lirycznych sytuują się zdarzenia i doświadczenia związane z życiem samego poety. Mamy tu do czynienia z pamięcią autobiograficzną, przynależącą do psychologii poznawczej, czyli z osobistą formą pamięci człowieka⁴⁸, z dążeniem do odtwarzania przeszłości utrwalonej we wspomnieniach, o czym obszernie pisał Paul Ricoeur w *Pamięci, historii, zapomnieniu*⁴⁹. W tym przypadku nie chodzi tylko o mimetyczne przywołanie przeszłości, ale również o szczególne poruszanie się w przestrzeni pamięci, o arty-

egzaltowałem w atakach podziwu, dotychczas obce i przeciw mnie zwrócone – potwierdza mnie i przyjmuje. Dzięki”.

⁴⁶ M. Jastrun, *Światłość wiekiusta Tuwima*, w: tegoż, *Między słowem...*, dz. cyt., s. 422–425.

⁴⁷ J. Tuwim, *My-ludzie*, w: tegoż, *Wiersze*, t. I, dz. cyt., s. 447.

⁴⁸ H. Bergson (*Pamięć i życie*) wprowadził dwa typy pamięci: wspomnienie i pamięć nawykowa. Natomiast P. Ricoeur (*Pamięć, historia, zapomnienie*) używa terminów „śląd korowy” (neurologia), w formie „wzruszenia, uczucia utrwalonego w duszy”, jako „śląd zapisany w podłożu materialnym („pismo”).

⁴⁹ Obszernie i wyczerpująco zagadnienie to omawia: T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005.

styczne spożytkowanie obecnych w świadomości „śladów obecności”. Można powiedzieć, że wiersze te przypominają stare fotografie, których oglądanie po latach sprawia przyjemność i budzi uczucie nostalgii.

Ponieważ w poetyckiej kreacji Tuwima dzieciństwo jest czasem beztroski, naiwności i marzeń, nacechowanym spokojem i harmonią, w tych wierszach poeta przyjął optykę arkadyjską. Arkadyjskość nie ma w tym przypadku charakteru powtórzenia kulturowego wzorca, ale jest świadectwem osobistego oglądu świata, wynikającego z indywidualnej wrażliwości odkrywającej swe źródła w melancholijnej, nostalgicznej postawie poety. Tak wykreowane dzieciństwo zyskuje racje bytu dzięki temu, że odnosi się do czasu niearkadyjskiego, a takim dla Tuwima jest teraźniejszość. Wiersze oparte są na opozycji czasu teraźniejszego i czasu przeszłego: pozytywnie waloryzowane, powtarzane na zasadzie anafory „wtedy” i „kiedy” zostało przeciwstawione „dziś”. Doskonale pokazał to w wierszu *Wtedy* z tomu *Słowa we krwi*:

Kiedy kino nazywało się jeszcze „bioskop”

Albo „iluzjon”

Kiedy nosiłem czapkę uczniowską,

Wszystko było doprawdy iluzją,

Marzeniem i beztroską.

Nie znałem wtedy „Cunardów” i „White Starów”

Miałem w Łodzi kamienicę zakłęta,

Tam nie trzeba było mieć dolarów.

Bo każde piętro

Było pokładem okrętu.

Kiedy pisałem jeszcze: „kwiatów kielichy”

I „róż kobierce”

A rymowałem:

– Cichy,

– Serce,

Miałem doprawdy ciche serce.

Wtedy,

Kiedy kino nazywało się „bioskop”,

Kiedy na schodach były dziwy,

Kiedy wszystko było budzącą się piosnką.
Byłem jeszcze szczęśliwszy.
Dziś jestem tylko szczęśliwy [podkreśl. M.J.O]⁵⁰.

Dzieciństwo było czasem oczekiwania, możliwości i planów, a teźniejszość okazuje się czasem rozczarowania, co wyrażają przeciwstawione sobie partykuły: „jeszcze” – „tylko”. W tym przeciwstawieniu zamyka się cała gorycz podmiotu lirycznego wynikająca z deziluzji wpisanej w dorosłe życie.

Przywoływane w tych wierszach sceny z dzieciństwa to poetycka rekonstrukcja tego, co odeszło już nieodwołalnie w przeszłość. Tak na ten temat pisał św. Augustyn:

Własne dzieciństwo, którego już nie ma, spoczywa w czasie przeszłym, też już nie istniejącym. Jedno że jest ono czymś realnym, jest więcej niż fantasmagorią, jest w jakiś sposób obecne w świadomości każdego człowieka. Obraz dzieciństwa, kiedy go przywołuję i opisuję, oglądam w czasie terażniejszym, gdyż obraz ten jest nadal w mej pamięci obecny⁵¹.

Pamięć, będąca nieświadomą częścią naszej świadomości, daje jednak stale znać o swoim istnieniu przez pojedyncze doznania wspomnieniowe, czyli konkretne akty przypomnienia⁵². To wszystko, co zostało przeżyte przez człowieka w sposób świadomy i nieświadomy „wtedy”, „kiedyś”, „tam”, pozostawiło ślad w jego umyśle, gdyż każdy, nawet najdrobniejszy szczegół z ludzkiego życia zostaje w pamięci zachowany i w odpowiednim momencie może zostać wydobyty z mroków niepamięci na światło dzienne i zaistnieć „dziś”, „tu” i „teraz”, tak, jak w młodzieńczym wierszu dedykowanemu Matce pt. *Dzieciństwo* (1920) z *Czwartego tomu wierszy*:

O cyganach, północy i strychu,
 Pełnym szpar, dziur od sęków, przez które
 Seledynu płynną sztukaturę
 Księżyc wlewał na sufit wisielczy,

⁵⁰ J. Tuwim, *Wtedy*, w: tegoż, *Wiersze*, t. II, dz. cyt., s. 38.

⁵¹ H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003, s. 270.

⁵² Tamże, s. 68–69.

O sekretach, po ciemku, po cichu,
 O wędrownym teatrze i mnichu,
 Zbierającym pod gwiazdami ziola,
 Będzie powieść straszna i wesola.

Cienie liści w trzepocie na ścianie,
 Srebrne bryzgi przez drżącą firankę,
 Sen mój z jawą bawił się w chowanke
 I przez siatkę włóczkową łóżeczka
 W nieskończoność wpływał niespodzianie,
 Wtedy – lkanie, biały strach, wołanie!
 Jak śnieżycy, pędzą barwne skrawki –
 Sny: w potwory rosnące zabawki.

W starej książce był posępny szatan,
 Co wpatrywał się w Lygię złęknioną,
 Była Lygia moją narzeczoną,
 Więc ratować ją chciałem alchemią
 I warzyłem ziółka, AK szarlatan,
 Potem nocą mnie dusił lewiatan,
 A przed bramą stały groźne czaty:
 Pan wieczności – czarny pies kudłaty.

Były walce i rzewne piosenki,
 Bale w zamkach, w zaklętych stolicach,
 (Wtedy jeszcze po lwowskich ulicach
 Chodził Felek Przysiecki z kochanką!)
 Na Jamajce wodospad się pienil.
 Ktoś rogaty był na Labuanie.
 Fioletową kochałem Tasmanię,
 Z dzikusami nocą szły do tańca
 Jaguary z *Młodego nymfańca*.

Tam zostałem – w albumie pocztówek,
 Na obrazach, na markach pocztowych,
 Na lalkach z kitu, w ogniach kolorowych,
 W czarnej magii, w mym laboratorium,
 Pełnym rurek, kółek, gwoździ, śrubek,
 Tam, w kajetach, gdzie tysiące słówek
 Z egzotycznych zbierałem języków:
 Hałas ludów, confetti słowników.

Tam zostałem – w maceznych kajecie,
 W najcudniejszym z wszystkich cudnych wierszy!
 Świat bajeczny, dziw poezji pierwszy!
 Był tam strzelec, co nie dal kwiczolów,
 kwiczolów pocztylion w ogromnej karecie,
 Były dzwony i płaczące dziecię,
 Jakieś zdanie: „żegnaj... ruszam w drogę”
 „I daj czarzę – dokończyć nie mogę”⁵³.

Dobrym kontekstem dla analizy tego wiersza jest opis mechanizmów działania pamięci utrwalony przez św. Augustyna w jego *Wyznaniach*. Pamięć – według filozofa – jest zapisem całej ludzkiej świadomości czasu przeżytego, teraźniejszego i oczekiwanego⁵⁴. „Istotą czasu jest przemijanie, ciągle przechodzenie zjawisk przez trzy fazy, ciągle wylanianie się z nieobecności i poprzez moment obecności ponowne zanikanie w nieobecności”⁵⁵. Podobnie jak w opisach filozofa w pamięci przechowywane są obrazy odbierane przez zmysły, takie jak widziane krajobrazy, spotkani ludzie, różne mniej lub bardziej ważne przedmioty, wiedza przyswojona w szkole, wszelkie przeżyte uczucia, zarówno pozytywne, jak i negatywne⁵⁶.

⁵³ J. Tuwim, *Dzieciństwo*, w: tegoż, *Wiersze*, t. I, dz. cyt., s. 431–433.

⁵⁴ H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne...*, dz. cyt., s. 60 i nast.

⁵⁵ Tamże, s. 23, 58.

⁵⁶ Św. Augustyn, (*Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Kraków 1994, s. 227) tak pisze: „Oto dochoǳę do rozległych pól, do przestronnego palacu mojej pamięci, gdzie się przechowują niezliczone obrazy najróżniejszych rzeczy, przeniesione przez zmysły. Tam się odkłada też to, co sobie wyobrażamy, powiększając albo pomniejszając wrażenia zmysłowe... jak też inne rzeczy, które dajemy na przechowanie, by trwały, dopóki ich nie wchłonie i nie pogrzebie zapomnienie. Nawiedzając moją pamięć, żądam, aby się wyloniło to, czego właśnie potrzebuję. Niektóre rzeczy wychodzą na jaw od razu, o inne trzeba dłużej się dopominać, jak gdyby z jakiś głębszych były wyciągane schowków. Jeszcze inne całą ciżbą się roją i podczas gdy zupełnie czego innego szukamy, dopadają nas, jakby mówiły: »może to o mas chodzi?« Niecierpliwie je strzępuję z płaszczyzny moich wspomnień, czekając aż się rozwieje mgła, a to czego potrzebuję, wynurzy się z ukrycia”. I dodaje: „Na polach mej pamięci, w pieczarach jej niezliczonych i przepaściach – bezmierne, nie do policzenia, mnóstwo rzeczy najróżniejszych. Rzeczy materialne są tam poprzez swoje obrazy. Zasady nauk trwają same przez się. Wzruszenia – poprzez jakieś pojęcia albo zapis, dzięki czemu dusza również wtedy, gdy ich nie doznaje, ma je w pamięci: a cokolwiek jest w pamięci, to jest i w duszy. Wszystkie te rzeczy przebiegam i przelatuję, jak zechcę, a nieraz się

Zagadnienie fenomenu czasu podejmowali filozofowie od wieków. Poezja przemawia innym językiem niż filozoficzna abstrakcja. Tuwim, poeta „rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych”, daleki jest od intelektualnych i filozoficznych spekulacji. Przywoływanie przeszłości traktuje w sposób niezwykle osobisty, czyniąc ją przedmiotem intymnego przeżywania. Materiałem wykorzystanym poetycko w tych wierszach jest wspomnienie – poetyckie „wtedy” utrwalone w „ognistej pamięci”. Sposób przeżywania czasu ujawnia głęboką prawdę o człowieku, o jego wrażliwości i postawie wobec świata. Obok czasu liniowego, kalendarzowego, istniejącego w trzech wymiarach: przeszłości, terażniejszości i przyszłości, istnieje także czas niemający nic wspólnego z czasem fizycznym. Dla Immanuela Kanta czas był aprioryczną formą percepcji wewnętrznej. Mający charakter kolisty, „czas istnieje w duszy, to dzięki niej i jej aktom jest przemijanie, czyli terażniejszość goniona przyszłością i ginąca w przyszłości”⁵⁷.

Przeszłość uaktywnia się w ludzkiej świadomości w bardzo różny sposób w zależności od sytuacji, w jakiej znalazł się człowiek. Akt przypominania zależy od wielu różnorodnych czynników, także od sposobu istnienia człowieka w przeszłości⁵⁸. W omawianych wierszach mamy do czynienia z sytuacją wskrzeszania pamięci pod wpływem nagłego impulsu, jakim może być ogląd jakiegoś przedmiotu, krajobrazu, osoby, zapachu czy zdarzenia, co uruchamia cały ciąg skojarzeń i pozwala podmiotowi lirycznemu na przywoływanie określonych momentów z przeszłości. Terażniejszość uobecnia się bezpośrednio we wrażeniu, a przeszłość we wspomnieniu, czyli przez określoną reprezentację. To, co minione, materializuje się więc w postaci obrazu. „Przeszłość jest terażniejszością, która przestała już istnieć, wobec tego jej uobecnienie wymaga jakiegoś pośrednictwa, znaku ją przywołującego. [...] W przypominaniu jakaś miniona terażniejszość pojawia się nie w swej bezpośredniej oryginalności, lecz poprzez pojęcie, czy obraz”⁵⁹. W świadomości człowieka przeszłość obecna jest jako zbiór przepływających obrazów, połączonych ze sobą na zasadzie logiki emocjonalnej. Zgodnie z jej zasadami jedno sko-

w nie zagłębiam, dokąd zdołam, lecz nigdzie nie znajduję dna. Tak jest siła pamięci, tak jest siła życia w człowieku żyjącym – chociaż jest on śmiertelny”.

⁵⁷ H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne...*, dz. cyt., s. 19.

⁵⁸ Tamże, s. 60.

⁵⁹ Tamże, s. 63.

jarzenie ewokuje następne. Wizja liryczna w wierszach Tuwima poświęconych dzieciństwu oparta jest na skojarzeniach emocjonalnych. A zatem wiersze te są rodzajem konstrukcji asocjacyjnych.

Jak Proustowska magdalenka, tak w omawianych lirykach zapach palonej kawy, gorącego mleka z kożuchem lub pieczonych kartofli i swądu dymu z ogniska ewokuje wspomnienie minionych doświadczeń i zdarzeń. Jest to poetycki zapis tej szczególnej chwili, która w postaci obrazu-śladu zostanie utrwalona w pamięci i powołana do życia na nowo we właściwym momencie. Czytelny jest impresjonistyczny charakter tych wierszy, w których zmysłowy realizm łączy się z klasyczną klarownością wiersza. Nacechowane konkretnością, sensualistyczne obrazy pod wpływem różnych momentalnych doznań wynurzają się z mroków niepamięci, aby zastygnąć w przestrzeni dzieła sztuki – a więc w przestrzeni wiecznego „teraz”, co pozwala na przezwyciężenie przemijalności czasu. Oto trzy wzajemnie komponujące się wiersze z tomu *Rzecz czarnolesska* mające charakter epifanii:

Zapach szczęścia

Wtedy paloną kawą pachniało w kredensie,
kredensie zimne, świeże mleko, jak lody, wanilią.
Kiedy się, mrużąc oczy, orzeszynę trzęsie,
Po gałęziach w olśnieniu pędzi liści milion.

Żywiłem zachłyśnięty, zziąjany w rozpędzie,
Ileś pokrzyw posiekał, ile traw stratował!
A kijem obtłukując szyszki i żołędzie
Ileżeś mil po drzewach małpio przecwałował!

I wszystko to w **ognistej pamięci** dziś błyska.
Ciska się małe, szybkie, gorąco, daleko...
I szczęście pachnie kawą. I chłoniesz je z bliska.
A chłód w pokoju sący waniliowe mleko [podkreśl. M.J.O.]⁶⁰.

⁶⁰ J. Tuwim, *Zapach szczęścia*, w: tenże, *Wiersze*, t. II, dz. cyt., s. 60.

Gorące mleko

Każą pić gorące mleko,
Chłopca mdli na widok mleka.
W gardle więźnie spazm wściekłości:
Nie chcę mleka! Nie chcę mleka!

Żeby w odmęt zieloności
Rozwierzganą wtargnąć bandą,
Na chłopczyka przed werandą
Czterech dzikich Siouxów czeka.
W parujące, z kozuchami,
Dmucha wódz ich zrozpaczony.
Rozpluskana szklanką mleka
Wolny oblok niebem goni⁶¹.

Kartofle

Czujesz? Ogniskiem pachną te **pogańskie lata**,
Gdy iskrami trzaskaly żagwie jałowcowe
I dym welnistym kłębem za wiatrem ulatał,
I marszczyły się z żaru kartofle surowe.

Gdy zrudziałą gałęzią, iglastą i suchą,
Huknąć stos w leb płomienny – jakbyś w ogień cisnął
Worek żywych chrabąszczy! Takim sykiem prysnął,
Taką paniczną chmarą iskromiotu buchał.

I nigdy tak kartofel podany do stołu
Nie nęcił, jak ten właśnie, z przyswędem i węglem,
Łapczywie wytrącony patykiem-pocięglem
Z siwej, gorącej mąki leśnego popiołu.

Z dłoni go w dłoń przerzucac! Dmuchać, bo gorący!
Parzy obluskiwaną spieczoną lupiną!
Tknać w sól z papierka! Wchłonać w usta chuchające,
Żeby się ogień, popioły i smutek poznało [podkr. moje – M.J.O.]⁶².

⁶¹ Tenże, *Gorące mleko*, w: tamże, s. 62.

⁶² Tenże, *Kartofle*, w: tamże, s. 61.

Poetyckim manifestacjom pamięci, przyjmującym w tych wierszach formę epifanijnego błysku czy olśnienia, poeta przyznał znaczenie epistemologiczne. Każdy z zaprezentowanych tu wierszy zamienia się w akt „odzyskiwania” przeszłości, przy czym to, co już się wydarzyło, może być oglądane z coraz to innego punktu widzenia, co za każdym razem nadaje nowy sens przeszłości.

Tak więc obrazy dzieciństwa w analizowanych wierszach Tuwima, wykreowane na gruncie poetyckiej wyobraźni, zostały wpisane w estetyczną przestrzeń pamięci. I nie chodzi tu o odzwierciedloną w pozycji autobiografii, tylko o sekwencję obrazów lirycznych inspirowanych różnego typu szczegółami zapisanymi w pamięci. A zatem mamy do czynienia z sytuacją, kiedy dzieciństwo jako szereg obrazów będących wizualizacją okruszków pamięci, odsyła poza dosłownie odczytywany poetycki obraz. Sens tych wierszy nie wyczerpuje się, jak widać, tylko i wyłącznie w kreacji samego dzieciństwa. Kluczem do zrozumienia tych pozornie prostych wierszy Tuwima o dzieciństwie, które Zawodziński nazwał „sielskimi”, jest mechanizm działania pamięci. Kategoria pamięci łączy się ściśle z myśleniem na temat fenomenu czasu. A zatem wiersze te są przykładem realizacji „samodzielnej próby przemyślenia zagadki czasu” przez autora *Słów we krwi*⁶³. Zgodnie z przyjętą formułą swej twórczości poetyckiej Tuwim sięgnął po zagadnienie fundamentalne dla każdego człowieka, jakim jest doświadczenie temporalne, bo przecież „jesteśmy w czasie, ale sami też jesteśmy czasem”⁶⁴. Ponieważ istotą czasu jest przemijanie, rozważania te nabierają walorów eschatologicznych. A wtedy czas jawi się „jako szczelina, przez którą widać śmierć – moją śmierć, moją z a - g ł a d ę . Czas – przepaść, zawrót głowy w zetknięciu z tym czasem, w którego głębi jest moja śmierć i który mnie wchłania [podkr. autor]”⁶⁵. Pisząc o dzieciństwie, Tuwim objawia swe oblicze jako poeta śmierci. Potwierdzają to dwa kolejne wiersze: *Nauka z Czwartego tomu wierszy* i *Nad Cezarem* z tomu *Słowa we krwi*.

⁶³ H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne...*, dz. cyt., s. 9.

⁶⁴ Tamże, s. 11.

⁶⁵ G. Marcel, *Być i mieć*, przeł. D. Eska, Warszawa 2001, s. 115.

Nauka

Nauczyli mnie mnóstwa mądrości,
Logarytmów, wzorów i formulek,
formulek kwadracików, trójkącików i kólek
Nauczyli mnie nieskończoności

Rozprawiali o „cudach przyrody”
Oglądałem różne tajemnice:
W jednym szkiełku „życie w kropli wody”,
W innym zaś – „kanały na księżycu”.

Mam tej wiedzy zapis nieskończony:
 $2\pi R$ i H_2SO_4 ,
Jablka, lampy, Crookes’y i Newtony,
Azot, wodór, zmiany atmosfery.
Wiem o kuli, napelnionej lodem,
O bursztynie, gdy się go pociera...
Wiem, że ciało, pogrążone w wodę
Traci tyle, ile... et cetera.

Ach, wiem jeszcze, że na drugiej półkuli
Słońce świeci, gdy u nas jest ciemno!
Różne rzeczy do głowy mi wkuli,
Tumanili nauką daremną.

I nic nie wiem, i nic nie rozumiem,

I wciąż wierzę biednymi zmysłami,
Że i ludzie na drugiej półkuli
Muszą chodzić do góry nogami.

I do dziś mam taką szkolną trwogę:
Bóg mnie wyrwie – a stanę bez słów!
– Panie Boże! Odpowiadać nie mogę,
Ja... wymawiam się, mnie boli głowa...

Trudna lekcja. Nie mogłem od razu.
Lecz nauczę się ... po pewnym czasie...

Proszę! Zostaw mnie na drugie życie,

Jak na drugi rok w tej samej klasie [podkr. moje – M.J.O.]⁶⁶.

⁶⁶ J. Tuwim, *Nauka*, w: tenże, *Wiersze*, t. I, dz. cyt., s. 452–453.

Jeszcze wyraźniej elementy eschatologiczne ujawniają swą obecność w wierszu *Nad Cezarem*:

Szkoło! Szkoło!
Gdy cię wspominam,
Tęsknota w serce się wgrzyza,
 Oczy mam pełne łez!
 ... *Galia est omnis divisa*
In partres tres...

Książko podarta!
 Niejedną tobie rzuciłem obelgę,
 A dzisiaj każda twa karta
 Słodkim wspomnieniem rani!
 ... *Quorum unam incolunt Belgae,*
Aliam Aquitani...
 Ileż to z serca
 Płynęło nad tobą skarg:
 Czy mają cel te
 Przekłady z rzymskich awantur?
Tertiam,
Qui ipsorum lingua Celta,
Nastra Galia appellantur...

Dzisiaj
 Z burzami się mozolę
 Na wielkim morzu, dokąd los mnie zagnał,
 A w szkole, w szkole
Paulus erat non magna...
 Nigdy nie zgłębię gruntu
Ani do portu nigdy nie zawinę!
 Cezarze!
Dum heac geruntur
Magnes itineribus ku śmierci płynę... [podkr. moje – M.J.O.]⁶⁷.

Dla Tuwima pamięć jest szczególną potencją duchową człowieka, a „czas to wielość różnych przemijających ja ułożonych w ciągle trwanie”⁶⁸. Potwierdza prawdę, że „jesteśmy tworem naszych wspomnień i nasza świadomość jest funkcją naszej pamięci. Ta nasza prze-

⁶⁷ Tenże, *Nad Cezarem*, w: tegoż, *Wiersze*, t. II, dz. cyt., s. 39.

⁶⁸ H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne...*, dz. cyt., s. 78.

szłość domaga się od nas upamiętnienia i pragnienie upamiętnienia przeszłości stale znajduje wyraz w naszych poczynaniach”⁶⁹. Podejmując zagadnienie tajemnicy czasu i jego przemijalności, poeta zbliża się do zagadki ludzkiego istnienia skażonego nieuchronnością śmierci. Jego poezja zmierza zatem w stronę metafizyki rozumianej jako określony sposób refleksji nad rzeczywistością.

Tekst poetycki, co potwierdzają analizowane wiersze, okazuje się dobrym sposobem na „odzyskanie” czasu raz na zawsze, wydawałoby się, utraconego. Tym samym pamięć utrwalona w poetyckich obrazach wydaje się przeczyć przemijalności czasu⁷⁰. Sztuka poetycka pozwala na przezwyciężenie fizyczności czasu, na niczym nieograniczone poruszanie się w przestrzeni czasu. Można zatem powiedzieć, że Tuwim w swych wierszach poświęconych dzieciństwu, tak jak Marcel Proust w swej powieści, podjął próbę odnalezienia czasu przeszłego. Omawiane wiersze budują poetycką narrację o utracie, ale również o próbach jej przezwyciężania – o możliwościach odzyskiwania czasu „straconego”. Leszek Kołakowski w *Obecności mitu* twierdzi, że porządek rzeczywistości rodzi się dopiero w efekcie widzenia jej fragmentów jako obdarzonych nadrzędnym sensem. Tuwim, dokumentując wielką potęgę pamięci, utrwalającej „nieskończone bogactwo różnorodnego życia”, przeciwstawia okrucieństwu przemijania czasu podążającego ku unicestwieniu, ku temu, co nieuchronne, a więc ku śmierci, czas wewnętrzny, a zatem czas twórczy, odzyskany dzięki zbawiennemu działaniu sztuki podniesionej przez poetę do rangi religii.

Triumf czasu wewnętrznego nad czasem zewnętrznym w tych wierszach sprawia, że pamięć wyzwala podmiot liryczny z ograniczeń porządku czasowego i pozwala usytuować czas dzieciństwa w pozaczasowości, w wiecznej terażniejszości świata. W ten sposób, posługując się figurą raju utraconego, Tuwim wpisuje czas dzieciństwa w mit prapoczątku. Jego wiersze o dzieciństwie można zatem uznać za transpozycję marzeń o raju utraconym. Poeta buduje w nich przestrzeń uporządkowaną, harmonijną, przeciwstawioną chaosowi, odzwierciedlająca kosmiczną całość. Czas dzieciństwa wyjęty z linearnego kontinuum powiązanych ze sobą wydarzeń, postrzegany jako prapoczą-

⁶⁹ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 1; P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.

⁷⁰ H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne...*, dz. cyt., s. 61.

tek, nabiera w tej poezji wartości sakralnej. Codziennosc, tak wyraziście obecna w tych lirykach, staje się odpowiednikiem rzeczywistości mitycznej. Nie szukamy bowiem użytecznych informacji w micie, jak pisze Kołakowski, lecz próbujemy włączyć weń nasze doświadczenia na dowód, że należą one do świata wartości i ludzkiej wspólnoty.

Silą napędową w tych wierszach poświęconych pamięci jest nostalgia. Według Kristine Robb-Narbutt pojęcie nostalgii należy ściśle połączyć z pojęciami czasu i jego przemijania, czyli z pamięcią, gdyż ten rodzaj emocjonalnego nastawienia wobec świata pozwala na zatrzymanie obrazów w umyśle:

i to jest – jak stwierdza dalej – coś twórczego, zatrzymujemy obraz, on wraca i chcemy go przekazać. Jeśli nam się to uda, jeśli ktoś inny, chwyci chociaż kawałek tego obrazu i coś dla niego z tego wyniknie, dalej to przetworzy, to wtedy jest to twórcze. To nie jest taka nostalgia, że ja siedzę jako staruszka, zamykam oczy i wspominam w słoneczku, tęskniąc za dawnymi, pięknymi czasami. Dla mnie nostalgia jest twórczym fermentem, bez niej nic by nie powstało, żadna sztuka. Ludzie zaczynają pisać o tym, za czym tęsknili albo co sami przeżyli, czyli o obrazach, które zostały utrwalone. Od tego się zaczyna – z tego się składamy i korzystamy z tego, co jest za nami, co jest mroczne, nieznane nam i gdzieś w nas się znajduje. To wynika z nostalgii bardziej podświadomej⁷¹.

Nostalgia jest więc określonym typem wrażliwości, pozwalającym odczuć „brak” i związany z tym ból oraz tęsknotę nie tyle za utraconym miejscem, „ile za sobą dawnym w tym miejscu”⁷². Pod jej pojęciem należy zatem rozumieć określony sposób oglądu świata wymuszony umieszczeniem ideału w przeszłości⁷³. Stosunek człowieka do tego, co nieodwołalnie już przeminęło, łączy się ze złudzeniem, że to, co najlepsze sytuuje się właśnie w przeszłości. Dlatego powrót w przeszłość i jej zaklinalenie w dziele sztuki, a tak właśnie dzieje się

⁷¹ A. Wójcińska, *Nostalgia jest gdzie indziej. Rysunki i przedmioty, Studium Reportażu, Świat według Saskiej*, „Cogito” 2008, (cyt. za: Wikipedia. Wolna encyklopedia, online: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Nostalgia>, dostęp: 1.07.2013).

⁷² M. Zaleski, *Formy pamięci*, dz... cyt., s. 17.

⁷³ Pojęcie nostalgii (gr. *nóstos* – powrót, *algós* – cierpienie) wprowadził w roku 1688 Johannes Hofer z Bale, nazywając tak stan ludzi, którzy z różnych względów zostali zmuszeni do opuszczenia rodzinnych stron. W tym rozumieniu nostalgia jest rodzajem tęsknoty za dawnym życiem, za czymś, co bezpowrotnie minęło i utrwaliło się w pamięci lub coś co zostało wyobrażone sobie w marzeniach.

w wierszach Tuwima, ma właściwości terapeutyczne. Bo, jak twierdzi Michał Paweł Markowski: „sztuka jako terapia to konsolacja nieobecności. Ze sztuką jako terapią mamy do czynienia wówczas, gdy oplakujemy nieuchronną nieobecność”⁷⁴. Prawem sztuki zachowane z dzieciństwa wspomnienia stają się na swój sposób prawdziwe, co pozwala na ocalenie w tych wierszach intymnego, poetyckiego, metafizycznego wymiaru przeszłości i jednocześnie na scalenie poetyckich obrazów w spójną całość. A zatem wiersze o dzieciństwie należy odczytywać jako jeden z możliwych wariantów literatury nostalgicznej⁷⁵. Dlatego nie dziwi, że te właśnie teksty przepelnia szczególna radość, gdyż odzyskiwanie czasu straconego koi wszelkie lęki.

Sztuka poetycka Tuwima „rozjaśnia” życie, wykazując wrażliwość na wyobrażenia ludzkiej egzystencji i jej tajemnice. Dlatego świat przedstawiony w tych wierszach daje się wpisać w przestrzeń utopii estetycznej, retrospektywnej, polegającej na próbie odnalezienia i przywrócenia „utraconego czasu”, dzięki czemu może dojść do przywrócenia ciągłości egzystencji pokoleń. Jak potwierdzają badania zespołu Constantine Sedikidesa „tęsknota za tym, co było, wzmacnia pozytywne postrzeganie tego okresu, stąd poczucie ciągłości i znaczenia w życiu. [...] Tęsknota stanowi mechanizm przeciwdziałający samotności”⁷⁶. Samotność często prowadzi ku alienacji i duchowej zagładzie.

Poezja Tuwima buduje specyficzny klimat metafizyczny. Jego wiersze poświęcone dzieciństwu, odczytywane w kontekście tak rozumianej nostalgii, pozwalają na uświadomienie odbiorcy, że, tak jak powiedział to Gabriel Marcel, metafizyka jest „egzorcyzmowaniem rozpacz”⁷⁷. Dlatego analizowane wiersze o dzieciństwie jako o czasie straconym i odzyskanym, dają się wpisać w jeden z głównych nurtów jego poezji, jakim jest próba opanowania chaosu. Poezja Tuwima ujawnia szczególnie związek z bytem, bo „czy każde stwierdzenie istnienia nie zawiera w podtekście pewnego doświadczenia siebie same-

⁷⁴ *Wstępne rozważania o szaleństwie. O terapii przez sztukę, melancholii oraz ponowoczesnych dyskursach szaleństwa*. Rozmowa z Michałem P. Markowskim przeprowadzona przez K. Krowirandę i Ż. Nalewajk, „Literacje” 2004, nr 4.

⁷⁵ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci*, dz. cyt.

⁷⁶ Wikipedia. Wolna encyklopedia, online:

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Nostalgia>, dostęp: 1.07.2013.

⁷⁷ G. Marcel. *Być i mieć*, dz. cyt., s. 125.

go jako związanego ze wszechświatem⁷⁸. Gest przywracania przeszłości w wierszach Tuwima, będący rodzajem doświadczenia ontologicznego, nadaje rzeczywistości nowy sens. Przywołując przeszłość, poeta mówi o przyszłości, o czekającej go śmierci. W ten sposób przez zaangażowanie się w byt i potwierdzenie mu wierności, używając terminologii Marcela, następuje w tej poezji odzyskiwanie bytu, co jest równoznaczne z negacją śmierci⁷⁹. Te pozornie „sielskie” wiersze, a tak naprawdę nostalgiczne i melancholijne, potwierdzają prawdę o Tuwimie jako o „poecie rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych”, stawiającym sobie za cel przywrócenie ludzkiemu doświadczeniu jego wagi ontologicznej⁸⁰. Dlatego też jego poezja

jest ontologią, gdyż, w przypadku prawdziwej poezji, rodzi się u tajemniczych źródeł bytu. Tam rodzi się poznanie poetyckie, w którym poezja łączy się ze szczególnym charakterem rzeczy. Będąc poznaniami materialnymi poezja jest pieśnią tego poznania, poznaniem przez wspólność natury z przedmiotem, który ją powołał do istnienia. [...] Poeta zagłębił się w strumieniu ducha, który towarzyszy wszystkim naszym codziennym działaniom, odczuł kontakt z rzeczywistością obcą formułom, w to skupienie rzadko osiągalne a twórcze, na które trzeba w pewnym sensie zasłużyć, i z którego wychodzi ożywiony, wzbogacony w dary⁸¹.

Do źródeł bytu może człowieka doprowadzić zapach pieczonych ziemniaków, kawy czy gorącego mleka, zapomniane książki, rzucony w kącie podręcznik do łaciny, dawno obejrzany film, zabawa w Indian. Uprawianie poezji jest nie tylko grą z czytelnikiem lub rzemiosłem, ale czymś więcej. Przez podjętą próbę „wyrażenia tego, co niewyrażalne” poezja staje się siłą ocalającą, wartością samą w sobie, ontologią i metafizyką

Sprawa sztuki, a dotyczy to również różnie ocenianej przez krytyków i badaczy literatury poezji Tuwima jest – jak słusznie zauważył Jastrun – tylko na pozór sprawą łatwą do rozstrzygnięcia i oceny. „Zdawałoby się – jak pisze – że słowo w poezji, kolor i rysunek w malarstwie powinny decydować ostatecznie o wartości dzieła. Tym-

⁷⁸ Tamże, s. 10.

⁷⁹ Tamże, s. 42.

⁸⁰ Tamże, s. 149.

⁸¹ R. Maritain, *O poezji jako doświadczeniu duchowym*, w: tejsze, *Poezje*, przeł. M.M. Żurowska, Warszawa 2012, s. 6.

czasem rzecz nie przedstawia się tak prosto. [...]”⁸². W ostatecznym rozrachunku czynnikiem decydującym o odbiorze poezji i uznaniu jej przez odbiorców za wartościową jest indywidualność ludzka, czyli to, co popularnie nazywamy talentem.

To – stwierdza Jastrun – nie są sprawy dość uchwytnie, dlatego w pułapkę wpadają zarówno ci, którzy sądzą, że wystarczy określić formę dzieła, jak ci, którzy usiłują wyjaśnić genezę i sens utworu przy pomocy tła epoki, w której powstał. W jednym wypadku chcą wyjaśnić coś, co nie istnieje odrębnie, w drugim lekceważą to, bez czego dzieło nie mogłoby istnieć.

Forma dzieła jest przede wszystkim sugestią i propozycją, którą wypełniamy w miarę swoich możliwości, wypełniamy także jako odbiorcy.

Czytamy przecież utwór poetycki i oglądamy dzieło sztuki tym, co sami posiadamy. Dzieło budzi w nas siły duchowe, które mogły być dotąd w uspieniu, budzi je dodając równocześnie to, co zdolni jeszcze jesteśmy przyjąć ponad swoją miarę. Stąd to poczucie rośnięcia wraz z dziełem, wolności, szczęścia, które towarzyszą zawsze wzrostowi wrażliwości i rozszerzaniu się wyobraźni⁸³.

W tym rozumieniu poezja, dzięki artystycznym przekształceniom, przenosi odbiorcę w świat odrębny, inny, niecodzienny. Dlatego powinna budzić u niego przede wszystkim szczególne zadowolenie estetyczne wynikające z możliwości obcowania ze słowem poetyckim, z zaklinającymi „światłość wiekuistą” wierszami, które Tuwim w *Oczekiwaniu* z tomu *Treść gorejąca* nazywa „niespodzianymi”⁸⁴. Dlatego, jak pisał w *Zadymce*: „bezprzyczynny mój dzień, bezsensowny mój wiek / Składam wierszom powolnym w ofierze”⁸⁵. Poezja Tuwima jest zatem darem i to darem niezwykłym, „jakim pieśń i piękno potrafią darzyć”⁸⁶.

⁸² M. Jastrun, *Formy i cienie*, w: tegoż, *Między słowem...*, dz. cyt., s. 222.

⁸³ Tamże, s. 222–223.

⁸⁴ J. Tuwim, *Oczekiwanie*, w: tegoż, *Wiersze*, t. II, dz. cyt., s. 227.

⁸⁵ Tegoż, *Zadymka*, w: tamże, s. 241.

⁸⁶ J. Maritain, *Przedmowa do wydania pierwszego*, w: R. Maritain, *Dziennik*, s. 8.

Bibliografia**Źródła:**

- Tuwim J., *Dzieciństwo*, w: tegoż, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Gorące mleko*, w: tenże, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Kartofle*, w: tenże, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *My-ludźcie*, w: tegoż, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Nad Cezarem*, w: tenże, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Nauka*, w: tenże, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Oczekiwanie*, w: tenże, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Poezja*, w: tegoż, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Rzecz Czarnoleska*, w: tegoż, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Strofy o późnym lecie*, w: tegoż, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Wtedy*, w: tegoż, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Zadymka*, w: tenże, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Zapach szczęścia*, w: tenże, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Źródło*, w: tegoż, *Poezje*, t. II, Warszawa 1955.
 Tuwim J., *Do siebie*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. A. Kowalcykowska, wst. R. Matu-
 szewski, t. II, Warszawa 1986.

Literatura:

- Buczyńska-Garewicz H., *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003.
 Czaplinski P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.
 Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i wst. E. Feliksiak, Warszawa 1978.
 Głowiński M., *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.
 Gumilow N., *Pis'ma o ruskiej poezji*, Pirograd 1923.
 Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1998. Jastrun M., *Wstęp*, w: tegoż, *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1960.
 Maritain R., *Dziennik*, przed. i przyp. J. Maritain, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2012.
 Matuszewski R., *Przejście przez czysćciec*, „Kultura” 1973, s. 7.
 Marcel G., *Być i mieć*, przeł. D. Eska, Warszawa 2001.
 Maritain R., *O poezji jako doświadczeniu duchowym*, w: tejże, *Poezje*, przeł. M.M. Żurowska, Warszawa 2012.
 Maruszewski T., *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005.
 Pollak S., *O twórczości przekładowej Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Wyprawy za trzy mo-
 rza*, Warszawa 1962, s. 239–252.
 Pollak S., *Srebrny wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1971.
 Rymkiewicz J. M., *Julian Tuwim*, w: *Literatura polska 1918–1975*, t. 1: *Literatura polska 1918–1932*, Warszawa 1975.
 Sawicka J., „*Filozofia słowa*” Juliana Tuwima, Wrocław 1975.
 Schulz B., *Do Juliana Tuwima* (list), w: tegoż, *Proza*, Kraków 1964.

Stradecki J., *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977.

Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Kraków 1994.

Tuwim J., *Manifest powszechnej miłości (Walt Whitman)*, „Pro Arte et Studio” MCMXVII, z. VIII.

Wittlin J., *Śmierć Tuwima*, „Kultura” 1954, nr 3, s. 58–67.

Wójcińska A., *Nostalgia jest gdzieś indziej. Rysunki i przedmioty, Studium Reportażu, Świat według Saskiej*, „Cogito” 2008.

Wstępne rozważania o szaleństwie. O terapii przez sztukę, melancholii oraz ponowoczesnych dyskursach szaleństwa. Rozmowa z Michałem P. Markowskim przeprowadzona przez K. Krowirandę i Ż. Nalewajk, „Literacje” 2004, nr 4.

Zacharska J., *Skamander*, „Biblioteka Polonistyki”, Warszawa 1977

Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.

Streszczenie

W artykule zostały poddane analizie wiersze Juliana Tuwima poświęcone jego dzieciństwu. Liryki te odczytywane w kontekście całościowo potraktowanej twórczości poety ujawniają swój pełny sens. Dzieciństwo okazuje się tylko pretekstem do tego, aby mówić o sprawach dla człowieka najważniejszych – o doświadczeniu temporalnym. Tuwim stworzył własny styl poetycki. Jego poezja jest przesycona lękiem przed przemijaniem i śmiercią. To one stają się jednym z głównych motywów jego poezji. To sprawia, że poezja Tuwima jest tragiczna. Życie było dla niego obrazem umierania. Jego poezję wypełnia metafizyczny lęk, dlatego Tuwim jest poetą śmierci. Jest on poetą „rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych”. Ratunkiem dla poety staje się akt kreacji, kiedy z chaosu rodzi się ład świata. Poezja była dla niego czymś więcej niż rzemiosłem, była środkiem prowadzącym ku prawdzie i ocaleniu. Obraz dzieciństwa w wierszach Tuwima wyróżnia się realizmem w oddaniu szczegółów oraz plastycznością dzięki odtworzeniu doznań zmysłowych. Obrazy dzieciństwa w analizowanych wierszach Tuwima, wykreowane na gruncie poetyckiej wyobraźni, zostały wpisane w estetyczną przestrzeń pamięci. Siłą napędowych tych wierszy jest nostalgia. Dlatego analizowane wiersze o dzieciństwie jako o czasie straconym i o czasie odzyskanym, dają się wpisać w jeden z głównych nurtów Tuwima poezji, jakim jest próba opanowania chaosu.

Słowa kluczowe: dzieciństwo, przemijanie, śmierć

Returns to childhood, a nostalgic journey in time in Julian Tuwim's poetry on selected examples

Summary

In the article were analyzed Julian Tuwim's poems devoted to his childhood. These lyrics, read in the context of the poet's works, reveal their full meaning. Childhood is only a pretext to talk about matters the most important for man - temporal experience. Tuwim created his own poetic style. His poetry is overwhelmed with fear of passing and dying. They are one of the main motives of his poetry. This makes Tuwim's poetry a tragic one. Life was an image of dying for him. His poetry is filled with metaphysical fear that is why Tuwim is the poet of death. He is a poet of "ultimate things and first things". The act of creation becomes the life of a poet when chaos brings the order of the world. Poetry was more than a craft for him, a means of leading to truth and salvation. The picture of childhood in Tuwim's lyrics is characterized by realism in detail and plasticity through the reconstruction of sensory experiences. The images of childhood in Tuwim's poetry, created on the ground of poetic imagination, have been inscribed in the aesthetic memory space. The driving force behind these poems is nostalgia. Therefore analyzed poems about childhood as lost time and recovered time, can be entered into one of the mainstream of Tuwim poetry, which is an attempt to control chaos.

Keywords: Tuwim, childhood, evanescence, death

Pegaz dęba, pegaz zdębiał czy pegaz na dębie?

Ponieważ w tytule wielokrotnie pojawiają się w dwa słowa, warto zapytać, kim, oczywiście poza Julianem Tuwimem, są nasze *dramatis personae*. Zacznijmy od dębu:

У лукоморья дуб зелёный;
Златая цепь на дубе том:
И днём и ночью кот учёный
Всё ходит по цепи кругом;

A skoro już wiemy, że chodzi nam przede wszystkim o dąb z prologu *Rusłana i Ludmiły* Aleksandra Puszkina (po którym, czy też wokół którego, chodzi kot uczony), to łatwo się domyślić, że pegaz będzie dla nas niepokornym skrzydlatym koniem, który, w czasach nowożytnych, jak pisze Kopaliński: „stał się symbolem (...) natchnienia poetyckiego”¹. Zauważymy też, że cytowany fragment napisany jest po rosyjsku, więc można wysnuć wniosek, że będziemy rozważać problemy dotyczące tłumaczenia tego wiersza, a także w ogóle poezji.

Mówiąc bardzo ogólnie, w XX wieku utrwaliły się dwie szkoły przekładowe dotyczące poezji (i nie tylko). Jedna kładzie nacisk na dokładność i wierność wobec oryginału, a druga na urodę samego tłumaczenia, które ma odzwierciedlać nie tylko treść dzieła, ale też jego formę. Trudno powiedzieć od kogo się wywodzą, gdyż miały one przede wszystkim charakter praktyczny, chociaż stosunkowo łatwo wskazać tych, którzy je wspierali zarówno w teorii, jak i w praktyce.

Chyba najbardziej znanym zwolennikiem dosłowności jest Vladimir Nabokov, który tak pisał w eseju *O problemach w tłumaczeniu* „Eu-

¹ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987.

geniusza Oniegina” na angielski²: „W recenzjach różnego rodzaju rymowanych utworów wciąż natykam się na zdanie, które doprowadza mnie do wybuchów bezsilnej wściekłości: »Tłumaczenie pana / pani takiej-a-takiej dobrze się czyta«. Innymi słowy recenzent »przekładu«, który nie zna i nie może bez wysiłku poznać oryginału, chwali wierszokletę za »gładkość« jego frazesów, którymi zastąpił to, co głębokie i tajemnicze u autora”. I dalej: „Ten, kto pragnie przenieść arcydzieło literatury z jednego języka do drugiego, ma tylko jedno zadanie, a mianowicie przekazanie z całkowitą dokładnością całego tekstu i tylko tekstu. Określenie »tłumaczenie dosłowne« jest tautologią, gdyż wszystko inne nie jest tłumaczeniem, a tylko naśladownictwem, adaptacją albo parodią”.

Innymi słowy Nabokov staje po stronie tłumaczenia dosłownego, choć nie do końca precyzuje, czym miałyby ono być i czy, na przykład, powinno się naśladować składnię i idiomatykę języka oryginalnego, którą następnie należałoby objaśnić w przypisach. Nabokov jest zwolennikiem przypisów i to przypisów piętrowych, którymi jego zdaniem należy obudowywać każde tłumaczone dzieło.

W tym kontekście dosyć nieprzekonująco brzmią słowa Juliana Przybośa: „Takich [aluzyjnych] wierszy nie można przekładać, można tylko – tworzyć lub obcy tekst w przybliżeniu opisać, to jest podać, słowo po słowie, dosłowne brzmienie oryginału. Czuley słuchacz dośpiewa sobie poezję z surowej dosłowności”³. Warto je jednak odnotować jako rodzime wsparcie tej Nabokovowskiej teorii.

Oczywiście świadomość tego podstawowego napięcia między treścią i formą towarzyszyła tłumaczom od pierwszych prób translacyjnych. Zdawał sobie z niej sprawę na przykład święty Hieronim, patron tłumaczy, który skłaniał się, podobnie jak Nabokov, do uznania prymatu treści. Ale, uwaga, nie w przypadku Biblii, którą sam przez dwadzieścia cztery lata tłumaczył. Jego Wulgata miała oddać zarówno pełną treść oryginału, jak i jego pełną poezji formę. Dodam, że podobnie stało się w przypadku Biblii króla Jakuba z 1611 roku, która przez wieki, wraz z dziełami Szekspira, stanowiła niedościgły wzorzec w języku angielskim.

² V. Nabokov, *Onegin in English*, w: L. Venuti, *The Translation Studies Reader*, London, New York, 2000.

³ J. Przyboś, *O przekładzie*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007.

Te próby ukazują obawy części tłumaczy, że jeśli w przełożonym dziele zabraknie poezji, to czytelnikowi może być trudno ją sobie „dośpiewać”. Część z nich mniej lub bardziej świadomie wyczuwała, że forma stanowi integralną część dzieła i że w przypadku poezji może ona nawet stanowić jego ważniejszy aspekt. Musimy też przyznać, że do pewnego stopnia zdawał sobie z tego sprawę Nabokov, który na kolejnych kartach wyżej wspomnianego eseju podaje dość rozbudowaną analizę formy *Eugeniusza Oniegina*. Tylko czy nie przypomina przy tym człowieka, który spalil dowcip, a następnie zaczyna tłumaczyć wszystkim, na czym on polega i że tak naprawdę jest bardzo śmieszny?

A co na to wszystko Tuwim, który mawiał, że o poezji wie tyle, co ptak o ornitologii? Jego odpowiedź ma charakter czysto praktyczny, choć nie pozostawia w zasadzie większych wątpliwości. Sięgnijmy chociażby do jego recenzji z przekładu właśnie *Eugeniusza Oniegina* pióra Adama Ważyka, w której pisze: „Otwieram książkę na stronicy 36, czytam przepięknie, nieskazitelnie przełożoną strofę – i przyznaję, że nic mnie nie obchodzi sylabotonika, profil strofy, aton etc. [...] Klejnot! Idealne, praktyczne spełnienie pierwszego obowiązku tłumacza: odtworzenie treści i stylu oryginału”⁴.

Oczywiście ten fragment nie pozostawia wątpliwości, doskonale wiemy, po której stronie sytuuje się Tuwim, i gdyby tylko to miał do powiedzenia, cała sprawa byłaby banalna. Nie był on bowiem ani pierwszym, ani ostatnim literatem, zwracającym uwagę na doniosłość formy w obrębie całego dzieła. Ale poeta ma nam do powiedzenia coś jeszcze. Żeby to usłyszeć, musimy powrócić do dębu.

W krótkim tekście *Czteremiersz na warsztacie*⁵ Tuwim analizuje wspomniany już fragment z prologu do *Rustana i Ludmiły* Puszkina w kontekście swoich prób translatorskich. Można go czytać w sposób całkowicie dosłowny i uznać za, jak mówi sam poeta, wierny zapis metody, z jakiej korzystał w czasie kolejnych prób tłumaczenia. Ale nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w ten sposób zawężilibyśmy jego przesłanie i znacznie, zubożyli myśl Tuwima. Wydaje mi się bowiem, że ten krótki tekst jest ważniejszy niż sążnisty *Traduttore – traditore*, który zwłaszcza po latach wydaje się trącić myszką lub też mówić o rzeczach doskonale znanych translatorzyce (np. *faux amis*). Nato-

⁴ J. Tuwim, „*Eugeniusz Oniegin*” w *Przekładzie Adama Ważyka*, w: *Pisarze polscy*, dz. cyt.

⁵ *Pisarze polscy...*, dz. cyt.

miast z „warsztatowego” tekstu Tuwima można wysnuć wnioski świeże i nowe, choć często zanedbywane przez teoretyków przekładu. Postarajmy się więc je wypunktować.

Warto próbować

Tuwim rozpoczyna swoją analizę od szokującego wyznania, gdy pisze o swojej metodzie tłumaczenia Puszkina: „[obraz] metody, jak się okazało fałszywej, gdyż nie udało mi się czterowersza przełożyć, mimo to pouczającej, bo z błędów płynie nauka”. Zatem autor *Kwiatów polskich* i w sposób otwarty przyznaje się do porażki. Do tego, że nie podolał wyzwaniu, jakim jest bardzo krótki prezentowany powyżej czterowersz, który w zestawieniu z jego własnym dorobkiem jest czymś naprawdę drobnym. Co więcej, uważa, że informacje o tym, co mu się nie udało, mogą być użyteczne dla szerszej publiczności. Wydaje się więc mówić, że tłumaczenie jest czymś innym niż własne pisarstwo i że jego podstawowa wartość polega na p r ó b o w a n i u . Nawet jeśli coś nam się nie uda, to sama próba stanowi oddzielną wartość. Co ciekawe, takie wyznanie nie ma do końca pozytywnego wydźwięku, bo jeśli danego fragmentu nie jest w stanie przetłumaczyć jeden z najważniejszych polskich poetów, to kto w takim razie zdoła to zrobić? W tym miejscu Tuwim daje przykład prawdziwej pokory, zamieszczając na końcu krytykę ze strony czytelników-niespecjalistów, którzy wytykają mu różnego rodzaju błędy. Odpowiedź wydaje się więc jasna i sam jako wykładowca, który uczy tłumaczeń, muszę jej przyklasnąć: zbiorowy wysiłek jest często bardziej owocny niż wysiłek pojedynczego umysłu. Zdarzało mi się na przykład dawać pewne problemy do rozwiązania moim studentom i niejednokrotnie znajdowali oni lepsze rozwiązania niż ja sam. Chociaż z drugiej strony, wcale bym się nie zdziwił, gdyby Tuwim dopuścił się mistyfikacji i osobiście napisał polemikę z samym sobą, proponując lepsze warianty tłumaczenia... Bo to właśnie wydaje się być dla niego najważniejsze: ciągle p r ó b y tłumaczenia i umieszczenie ich w międzyludzkim kontekście.

Warto rozumieć

Kolejną kwestią, która w sposób bezpośredni wynika z lektury tekstu, jest prymat znaczenia lub może bardziej rozumienia w procesie translatorskim. Rozumienia posuniętego często do granic absurdu (o czym później), ale zawsze nakierowanego na tekst i na to, by móc jak najwięcej z niego uchwycić. Tuwim poddaje analizie niemal wszyst-

kie użyte słowa. „Łukomorie” to dla niego zarówno „luk”, jak i „more” (co daje w sumie „zatokę”), ale także „coś zielonego”, gdyż wierza w sobie zarówno „maladoj luk” czyli „cebulkę”, jak i „ług” w znaczeniu „łąka”, który po polsku może brzmieć podobnie – „leg”, co oznacza wówczas „podmokłą łąkę”. Tłumacz traktuje podobnie kolejne słowa wiersza i wydaje się mówić: „Nigdy dosyć namysłu nad tym, co mamy przed sobą. Zwłaszcza jeśli są to słowa wielkiego poety”. To tropienie znaczeń przybiera w tekście formę na tyle obsesyjną, że później – prawdziwi lub wymyślni – czytelnicy mogą wytknąć tłumaczowi pewne nadinterpretacje. Dlaczego na przykład decyduje się on zastąpić dąb jaworem, skoro jawor rośnie raczej w górach (kalina, która „równała bych się ku jaworze”), w dodatku jest symbolem dosyć kliwej poezji. I tu również, niezależnie od tego, na ile prawdziwe są te czytelnicze uwagi, Tuwim wydaje się nas ostrzegać, byśmy w powodzi poetyckich informacji nie tracili zdrowego rozsądku.

Trzeba uważać na absurdy

Punkt ten prowadzi bezpośrednio do trzeciego wniosku. Tłumacz „zanurzony” w oryginalnym tekście często traci z oczu miarę rzeczy. Czasami tak bardzo daje się wchłonąć rzeczywistości tłumaczonego tekstu, że zapomina o tej realnej, która – jeśli nie ma do czynienia z tekstem bajkowym lub fantastycznym – powinna stanowić dlań jakieś odniesienie. Tuwim sam wielokrotnie protestował przeciwko nadmiernej poetyckości, że wspomnimy choćby fraszkę *Róża z Jarmarku rymów*⁶. I chociaż sam mówi: „My, poeci, chcemy być ściśli, surowi i precyzyjni do ostatnich granic, do maksimum możliwości”⁷, to jednak na końcu publikowanego tekstu pojawiają się uwagi wskazujące na to, iż jego interpretacja przybrała nazbyt poetycki kształt. Ba, znajdziemy tam nawet kontrapunkt w postaci następującej parodii wiersza Puszkina:

Zielona wierzba nad bajorem,
Do wierzby przywiązany sznur,
Na sznurze rankiem i wieczorem (por. *Powrót taty*)
Wciąż chodzi w krąg uczony (knur, tur)

⁶ J. Tuwim, *Jarmark rymów*, Warszawa 1958.

⁷ *Pisarze polscy...*, dz. cyt.

Inaczej mówiąc, nie powinniśmy pozwolić, by tekst zapanował nad nami w trakcie tłumaczenia, bo to my sami mamy nad nim panować.

Trzeba się bawić

Chyba najważniejszy wniosek, który płynie z tych Tuwimowskich refleksji, jest taki, że tłumaczenie poezji, a zapewne również tłumaczenie jako takie, stanowi rodzaj językowej zabawy. Najważniejszy, gdyż ze świecą by go szukać w książkach naukowych na temat translatoryki. Ale Tuwim pisze: „Z wierszem lubię się poborykać, zagrać z nim w szachy, porozbijać go na klocki, pociąć jak kartonową lamigłówkę, a potem dopiero mozolnie, pieczołowicie składać kawalek do kawalka, żeby wszystko przylegało”. A przecież wszystkie wymienione czynności to właśnie elementy różnego rodzaju zabaw, tyle że tym razem te zabawy dotyczą samego tekstu i mają zdecydowanie poważniejsze konsekwencje niż w przypadku lamigłówek czy nawet szachów. Nie powinno to nam jednak psuć radochy z „przepolszczenia” tego, co mamy przed sobą. Co ciekawe, Tuwim daje nam również bardzo żywy praktyczny opis takiej zabawy: „Rym do »w krag« [...] W głowie stuka: ag, ag, ag... jak gong. Bardzo złe, sztuczne, za włosy wyciągnięte. A kysz! Zresztą, gdzie bym to zmieścił? »Na tym jaworze złoty łańcuch brzmiący jak gong«. A miejsca jest tylko na słowa: »na tym jaworze brzmi jak gong«. Łańcuch mi w morzu utonął. Rzucam tam »gong« na wieczne zatracenie. Wsiąkł. Dobrze mu tak. Ale co dalej? Ag, ag, onk... fąg, łąg, brak, cąg... Hong-Kong. Zaczyna się chińszczyzna”⁸. I niech mi ktoś powie, że osoba pisząca te słowa doskonale się przy tym nie bawiła. Bawiła się również własną niemocą i trudnością zadania, którego się podjęła.

Tuwim uprawia gry także na poziomie słownictwa. Co więcej, na kilkadziesiąt lat przed Venutim odkrywa siłę neologizmów. Nie cofa się nawet przed tymi najodważniejszymi. „Łukomorie” jego zdaniem może być:

Łukomorzem,
 Łękomorzem
 Łukomorem
 Łukowiskiem
 Łukawicą (czyli rosyjską cebulą!)

⁸ Tamże.

Nie zadowalała go też zwykła „zatoka” i znajduje następujące synonimy: „zaton”, „buchta”, „bugaj”, „wiąg”, z których jednak żaden mu nie odpowiada. A jeśli ma do przełożenia słowo „dub”, to po kolei wypróbowuje: „dąb”, „dąbczak”, „dębiec”, i na koniec „jawor”.

Ta metoda pracy poprzez zabawę literacką znalazła też swój wyraz w książce *Pegaz dęba*, będącej nie tylko zbiorem felietonów na tematy poetyckie (w tym tłumaczeniowe), ale również próbą wciągnięcia czytelnika w inteligentną zabawę literacką. Co znamienne, zainspirowała nie kogo innego jak Stanisława Barańczaka, który choć sam jest poetą i literaturoznawcą, to znany jest bardziej (przynajmniej jeśli o mnie chodzi) jako teoretyk i praktyk tłumaczeniowy – jeśli można naprędce ukuć taki termin. Wiem też, że książka Tuwima była ważna dla Jolanty Kozak, jednej z najlepszych polskich tłumaczek z języka angielskiego, o której chciałbym wspomnieć później.

Tuwim mówi nam więc, że warto próbować, a także, że nawet ten pierwszy stopień, na który być może uda nam się wejść „wysoko wzdźwignięty jest ponad pospolity świat”⁹. Że warto rozumieć, gdyż stajemy się w ten sposób „obywatelami republiki myśli”¹⁰. Dodaje też, że nie powinniśmy zapominać o zabawie. Ile bowiem jest tłumaczeń czy w ogóle dzieł, które potraktowane śmiertelnie poważnie, śmiertelnie nudzą czytelników. A ile książek, które wydawały się być lekkie, a przetrwały kolejne wieki, z *Don Kichotem* (przynajmniej jego pierwszą częścią) i *Dekameronem* na czele.

Warto wsłuchać się więc w słowa Tuwima, gdyż mówi o tym wszystkim w sposób niezwykle przekonujący, odsłaniając swoje – domniemane lub prawdziwe – ułomności. Ale równie ważne w *Czterowierszu na warsztaście* jest to, czego w nim nie ma, a co wydaje się jedynie implikować. Cały ten tekst obraca się wokół jednego z centralnych problemów współczesnej translatoryki, a mianowicie kwestii nieprzekładalności. Bowiem Tuwim, opowiadając o swoich kłopotach przy tłumaczeniu tak krótkiego fragmentu wiersza, wydaje się wciąż pytać o to, czy w ogóle możliwe jest jego przetłumaczenie, a zatem, czy możliwe jest tłumaczenie poezji.

Na podobne pytanie muszą sobie odpowiedzieć wszyscy, którzy w ten lub inny sposób zajmują się takimi tłumaczeniami. Zauważmy, że zrobił to również Nabokov, a jego odpowiedź wcale nie jest pe-

⁹ K. Kawafis, *Pierwszy stopień*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1981.

¹⁰ Tamże.

symistyczna. Zdaniem Nabokova poezję można bardziej wytłumaczyć niż przetłumaczyć, używając do tego celu środków pozapoetyckich (no bo iluż poetów zaopatruje swoje utwory w techniczne objaśnienia i przypisy? Założę się nawet, że są tacy, którzy nie potrafią odróżnić jambu od trocheja). Ale dzięki takiemu wytłumaczeniu czytelnik osiągnie satysfakcję równą tej, która towarzyszy lekturze oryginalnego dzieła, gdyż – używając frazy Przybosia – „dośpiewa sobie poezję”. Podobnie można zamiast starać się opowiedzieć jakiś dowcip, wyjaśnić na czym polega i gdzie tkwi źródło jego śmieszności, a słuchacz da się tym rozbawić.

A Tuwim?

Osoby, które mówią o nieprzekładalności, zwykle mają na myśli dwie rzeczy. Po pierwsze to, że same nie byłyby w stanie przetłumaczyć bez strat jakiegoś wybranego utworu albo grupy utworów. Lub po drugie, jeśli są bardziej świadome, że ani one, ani też żaden ze znanych im tłumaczy takiemu zadaniu by nie sprostał. Przy takim poglądzie łatwo o absolutyzację danego pojęcia i jego projekcję w przyszłość. Słyszemy wówczas, że dany utwór jest obiektywnie nieprzetłumaczalny i że nikt nigdy tego nie zrobi. Czyli działa tu jakiś mechanizm kompensacyjny, dzięki któremu łatwiej nam znieść własne porażki: „No tak, nie udało mi się, ale jedynie dlatego, że jest to niewykonalne”.

Taki pogląd wydaje się nieracjonalny i to z różnych powodów. Możemy się zastanawiać, czy w ogóle ma sens narzucanie pewnych stałych zmiennej i amorficznej rzeczywistości. Ale jeśli nawet tak, bo na przykład ludzie zawsze prowadzili wojny, można więc założyć, że w przyszłości też je będą prowadzić (co, moim zdaniem, wcale nie jest takie oczywiste), to założenie nieprzekładalności jakiegoś dzieła nakłada na nas podwójne nieprawomocne ograniczenia. Po pierwsze implikuje, że język nie będzie się zmieniał i ewoluował, co jak wiedzą językoznawcy, nie jest prawdą. Sam mniej więcej świadomie obserwowałem to, co działo się z polszczyzną na przestrzeni ostatnich dwudziestu paru lat i muszę powiedzieć, iż zbliżyła się ona bardzo do języka angielskiego. Siłą rzeczy łatwiej więc teraz oddać po polsku niektóre angielskie utwory. Po drugie mówiąc o nieprzekładalności, narzucamy ograniczenia ludzkiej pomysłowości czy, mówiąc górnolotnie, ludzkiemu geniuszowi. To tak, jakbyśmy chcieli powiedzieć: jesteśmy głupi i tak już zostanie. Nic na to nie możemy poradzić. A przecież wiemy z doświadczenia, że ludzka pomysłowość i kre-

atywność nie znają granic. I że ludzie zwykle nie składają broni, kiedy natrafiają na jakiś problem.

Tuwim wydaje się być tego świadomy. Jeżeli ktoś uważa, że warto próbować, to przecież musi wierzyć w jakiś ostateczny efekt tych prób. Nie wiem, czy tekst był zamierzoną prowokacją, ale chyba nie przez przypadek autor zamieszcza na jego końcu całkiem udaną próbę tłumaczenia pióra jakiejś czytelniczki, która zwraca się doń następującymi słowami: „Doszłam do wniosku, że u wybitnego poety musiało zajść jakieś chwilowe przyćmienie talentu, jeśli nie mógł od razu z takiego drobiazgu wybrnąć”¹¹. Czy ta złośliwość nie brzmi po Tuwimowsku? I dalej mamy najbardziej oczywistą propozycję tłumaczenia:

Koło mierzei dąb zielony,
Złoty łańcuch na dębie tym,
A dniem i nocą kot uczony
Wciąż goni na łańcuchu swym¹².

Tak, ten czterowiersz daje się jednak przetłumaczyć, ale rozważania Tuwima pozwalają nam zrozumieć, że przekład nie może być doskonały, choć jednak zawsze trafi się tłumaczka, która nie będzie miała akurat „przyćmienia talentu”. O dziwo, również w tej części Tuwim przytacza zarzut, z którym wydaje się zgadzać: „...powinno być nie kot u c z o n y , ale raczej kot z m y ś l n y , a jeszcze lepiej, choć niestety nie po polsku, kot t r e s o w a n y ”¹³. Przecieram ze zdumienia oczy – co w „tresowanym kocie” jest niepolskiego? Oczywiście pomijając postawienie przymiotnika po rzeczowniku, co wydaje się jednak dopuszczalne w wierszu. Co więcej, Tuwim musiał znać przecież dłuższy fragment poematu, który tłumaczył, i pamiętał, że dalej stoi jak byk:

Идѣт направо – пѣснь заводит,
Налево – сказку говорит.

O ile można się zgodzić, że tresowany kot śpiewa pieśni, to już opowiadanie bajek wydaje się domeną zwierząt dysponujących jakąś określoną wiedzą, a zatem właśnie uczonych. Dlatego nie mogę się

¹¹ *Pisarze polscy...*, dz. cyt.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

oprzec wrażeniu, że zamiast na dębie, czytelnik znalazł się nagle w malinach, które przecież też mają bardzo bogatą literacką tradycję...

W zasadzie mógłbym na tym zakończyć te rozważania, ale przecież tradycja zaproponowanej przez Tuwima literackiej zabawy miała bardzo ważny dla polszczyzny dalszy ciąg. Ponieważ skupilem się tutaj na przekładach, chciałbym sięgnąć do współczesności i pokazać, jak wykorzystywali ją współcześni tłumacze. Co więcej, tym razem skupimy się na tłumaczeniach moim zdaniem udanych, acz bardzo trudnych, określanych często właśnie jako „nieprzetłumaczalne”. Chodzi mi o dwa wiersze w przekładzie Stanisława Barańczaka i Jolanty Kozak.

Ich związek z tą tradycją literackiej zabawy czasami wydaje się oczywisty, ponieważ to właśnie Barańczak jest autorem książki *Pegaz z dębiał*, nawiązującej bezpośrednio do *Pegaza dęba* Tuwima. Może on budzić większe wątpliwości jeśli idzie o Jolantę Kozak, ale to od niej po raz pierwszy dowiedziałem się, ponad dwadzieścia lat temu, o istnieniu tej książki; w dodatku, cytowała ona wówczas jej obszernie fragmenty, co rzadko dzieje się w przypadku tych dzieł, które nie są dla nas ważne.

Zacznijmy od Stanisława Barańczaka i od wiersza George’a Herberta *Paradise*:

I bless thee, Lord, because I GROW
Among thy trees, which in a ROW
To thee both fruit and order OW.

What open force, or hidden CHARM
Can blast my fruit, or bring me HARM,
While the inclosure is thine ARM.

Inclose me still for fear I START.
Be to me rather sharp and TART,
Then let me want thy hand and ART.

When thou dost greater judgments SPARE,
And with thy knife but prune and PARE,
Ev’n fruitfull trees more fruitful ARE.

Such sharpnes shows the sweetest FREND:
Such cuttings rather heal then REND:
And such beginnings touch their END.

Barańczak sam diagnozuje ten wiersz, pisze o jego ikonizacji i zapisie graficznym¹⁴, ale na oko widać, że podstawową trudność stanowią słowa, które niczym obierane jabłka, ujawniają dla smakoszy swe wnętrza i zawarte w nich znaczenia. Jak łatwo się domyślić, znalezienie podobnych słów w języku polskim stanowi z pewnością poważne wyzwanie tłumaczeniowe. A jednak Barańczak sobie z tym poradził, wykonał olbrzymią pracę, chociaż jednocześnie możemy domniemywać, że świetnie się przy tym bawił. Pamiętam, że w którymś z wywiadów wspominał, iż nie zajmuje się krzyżówkami czy innymi tego rodzaju zabawami słownymi, gdyż największą przyjemność daje mu tłumaczenie. A czy można mieć większą satysfakcję niż ta po rozwiązaniu tego rodzaju łamigłówek?

SKŁADZIE – KŁADZIE – ŁADZIE
 UROKIEM – ROKIEM – OKIEM
 OTOCZY – TOCZY – OCZY
 OSŁONĄ – SŁONĄ – ŁONO
 POKARZE – OKAŻE – KARZE

Zadanie zostało wykonane i mamy kolejny (po fragmencie *Rusłana i Ludmiły*) przetłumaczony wiersz. Czy idealnie? Odpowiedzi na to pytanie można szukać u Tuwima, który wskazuje, że ideały istnieją tylko w naszych głowach, a liczą się kolejne translatorskie próby.

Paradoksalnie to właśnie Barańczak uznał za „nieprzetłumaczalny” następny wiersz, który jest swego rodzaju ikoną lub znakiem. To utwór bez tytułu E.E. Cummingsa. Przyjrzyjmy się mu uważnie. Wydaje się dosyć prosty, ale ujawnia całą swoją zawartość dopiero, gdy obrócimy go o dziewięćdziesiąt stopni w lewo:

l(a
 le
 af
 fa
 ll
 s)
 one
 l
 iness

¹⁴ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań 1992.

Mamy w nim połączenie poezji ze sztuką wizualną i, siłą rzeczy, polski przekład musi również zawierać te dwa elementy. Co więcej, musi odnaleźć pojedynczą literę o podwójnym znaczeniu, od której zaczynaloby się słowo „samotność”. Jolanta Kozak stwierdziła, że takim słowem jest „osamotnienie”, które wykorzystala właśnie tak jak cummings „loneliness”:

o(l
i
ść
op
ad
a)
sam
o
tnienie

Posłuchajmy jeszcze, co sama tłumaczka ma na ten temat do powiedzenia:

Polszczyzna, wbrew temu, co twierdzi Barańczak, nie tylko nie blokuje zamysłu tłumaczenia tego tekstu, ale sprzyja mu, i to bardziej, być może, niż inne języki. Tłumaczenie ma niemal identyczną objętość jak oryginał: 23 znaki polskie wobec 22 angielskich; jest więc do niego zbliżone jako ślad. Mamy też szczęście, że polski »lišć« zaczyna się na »ł«. Co prawda, natarczywe cummingsowskie »ł« występuje w polskiej wersji tylko raz, ale uzupełnia je trzykrotnie powtórzone »o«, które tak jak »ł« należy do dwóch kodów (»och!«? »zero«?) i sygnalizuje »pustkę«, jedną z konotacji «samotności». Obraz ten dopełnia – a raczej przepelnia z woli języka polskiego – inicjujące ostatni wers «b», które przez kształt krzyża wnosi do tekstu semy «męka» i «opuszczenie na Krzyżu»...¹⁵.

I znowu, mimo całego chłodu tej analizy, przebija z niej satysfakcja z samego osiągnięcia, ta radość, która towarzyszy nam, kiedy czujemy, że wspięliśmy się na literacki szczyt czy choćby na wierzchołek literackiego dębu.

A przecież przed nami kolejne wyzwania, którym mam nadzieję, patronować będzie potrójna Tuwimowska zasada: próbować, rozumieć i przede wszystkim – dobrze się bawić.

¹⁵ J. Kozak, *Przekład literacki jako metafora*, Warszawa 2009.

Bibliografia**Źródła:**

Tuwim J., *Jarmark rymów*, Warszawa 1958.

Literatura:

Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań 1992.

Kawafis K., *Pierwszy stopień*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1981.

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987.

Kozak J., *Przekład literacki jako metafora*, Warszawa 2009.

Nabokov V., *Onegin in English*, w: L. Venuti, *The Translation Studies Reader*, London, New York, 2000.

Przyboś J., *O przekładzie*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007.

Tuwim J., „*Eugeniusz Oniegin*” w *przekładzie Adama Ważyka*, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*, red. E. Balcerzan, E. Rajewska, Poznań 2007.

Streszczenie

Artykuł skupia się na komentarzach Juliana Tuwima do jego własnego tłumaczenia na język polski słynnego czterowiersza Puszkina. Analiza pokazuje, że Tuwim chciał zachęcić tłumaczy do używania ich własnych pomysłów i przemyśleń, tak by cieszyli się ze swojej pracy mimo napotykanymi trudnościami. Jego własne komentarze do swego „nieudanego” tłumaczenia pomagają czytelnikom zachować dystans wobec oryginału i ich własnej, ostatecznej wersji. Jednocześnie artykuł (podobnie jak Tuwim) skupia się na problemie nieprzetłumaczalności. Pokazuje jej źródła, omawia przykłady i wskazuje na niedoskonałość terminu. Literatura i język to dwa dynamiczne zjawiska więc używanie niezmiennych etykietek (takich jak nieprzetłumaczalny) ich nie dotyczy. Pewne teksty stają się przetłumaczalne dzięki rozwojowi języka polskiego i rozwojowi warsztatu tłumaczy.

Słowa kluczowe: dokładność/dosłowność/wierność, forma, literatura, nieprzekładalność, poezja, rym, strofa, styl, tłumaczenie/przekład, wiersz, translatoryka

Pegasus uprising, pegasus uprising or pegasus uprisen

Summary

The article looks at the comments by Julian Tuwim to his Polish translation of the famous quatrain by Puszkina. The analysis shows that Tuwim wanted to endorse translators to use their wit and generally enjoy the process despite the difficulties that they encounter. His comments on his own ‘unsuccessful’ translation help the readers to keep their distance to the original and their own final versions. At the same time the article (as Tuwim) is focused on the problem of untranslatability. It shows its sources, discusses the examples and points at inadequacy of this term. Literature and the language are both dynamic phenomena so using static labels (such as ‘untranslatable’) does not apply to them. Certain texts become translatable due to the development of Polish and also developing skills of translators.

Keywords: accuracy/literality/accuracy, form, literature, untranslatability, poetry, rhyme, stanza, style, translation/interpretation, poem, translation studies

Maciej Tramer
Uniwersytet Śląski

Bambo zrobił swoje¹

Skoro tak, błędniem więc sobie, Brutusie,
Tłumaczył twój stan duszy, i dlatego
Pierś ta przed tobą ukrywała dotąd
Ważne, wielkiego znaczenia pomysły,
Powiedz mi, proszę, Brutusie, czy możesz
Ujrzeć twarz własną?

BRUTUS

Nie, Kasjuszu: oko
Nie może bowiem samo siebie widzieć,
Chyba w odbiciu².

Czytelnicy *Juliusza Cezara* Wiliama Szekspira przypominają sobie scenę rozmowy, podczas której Kasjusz przekonywał nieskazitelnego Brutusa, aby ten przystąpił do spisku przeciw tyranowi. Każdy zatem pamięta, co było dalej, i każdy na pewno pamięta, jak się to skończyło. Nie ma więc żadnego powodu, aby streszczeniem tej historii mieszać się w ponurą sprawę politycznych intryg i zbrodni. Nie o nią chodzi, ale o użyty w dyspacie argument, który obnaża niezauważalną i przez to często smutną oczywistość, że jedyna twarz, której w życiu nie będzie nam dane oglądać, to nasza własna twarz, oraz że jedyny człowiek, któremu nigdy nie będziemy mogli spojrzeć w oczy, to ja sam.

Tużim znalazł ten mechanizm znakomicie — wiedział, widział, a przede wszystkim słyszał, no i mówił o nim. Autorytet Szekspira

¹ Pierwodruk w „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 4/2014, s. 145–155.

² W. Szekspir, *Juliusz Cezar*, przeł. J. Paszkowski, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. V. Warszawa 1958, s. 626.

jest tutaj jednak niezbędny przede wszystkim dlatego, żeby było trochę trudniej. Sprawę daloby się załatwić bez niego, samym Tuwimem, na przykład przywołując bardzo podobny przypadek pana Hilarego, który odkrywa oczywistą dla oczu rzecz w chwili, kiedy „zerknął do lusterka”. Bohater wiersza o poszukiwaniu niezgubionych okularów jest jednak postacią żartobliwą i uroczą. Byłoby pewnie niemądre doszukiwać się ontologicznej (a nawet teologicznej) motywacji rozpaczy Hilarego, który: „Skandal! — krzyczy — nie do wiary!”. Nie ryzykujmy więc czegoś tak niemądrego. Pomimo wygłoszonego przez niezdarę podejrzenia o kradzież, chęci wzywania policji (w późniejszych wersjach milicji) czy zamiaru zdemolowania własnego domu, sytuacja w ogóle nie wydaje się groźna. Z pana Hilarego można się śmiać i można się nad nim rozczulić, ale trudno tę postać potraktować poważnie. Gapowatemu nerwusowi, który szuka swoich okularów, nikt nie uwierzy, nikogo do niczego też on nie przekona, bo ani wiersz, ani jego bohater przekonywać nikogo nie mieli zamiaru. I oto właśnie cała tajemnica, która wydaje się nie być żadną tajemnicą. Wypadek nie jest żadną intrygą. Inaczej niż rozmowa Kasjusza z Brutusem wiersz Tuwima nikogo nie zmusza do refleksji, niczego nie odkrywa, ani nikogo nie przekonuje. Pozostaje przezroczysty jak szkła okularów Hilarego i niezauważalny jak oko samo dla siebie. Oto wiersz, który znakomicie nadaje się do analizy, ale zupełnie wydaje się nie nadawać do interpretacji.

W tym miejscu chciałoby się powiedzieć za Erichem Auerbachem, autorem najpiękniejszej literaturoznawczej książki, że „W owym »reczywistym«, istniejącym dla siebie samego świecie, w którego urok zostajemy wciągnięci, nie ma nic innego poza owym światem”³. W ten sposób znakomity komparatysta komentował szczególnie i cudowny, gdyż całkowicie pozbawiony cienia i jakiegokolwiek dalszego planu styl Homera. Świat *Odysei* — bo jej dotyczyła refleksja literaturoznawcy — jest rzeczywistością „beztroskich kłamstw”, nieskomplikowanych politycznie intryg, światem całkowicie odsłoniętym i nieskrywającym żadnej tajemnicy. Jak zauważył Auerbach:

(...) związek syntaktyczny (...) jest całkowicie jasny; nie rozplywa się tutaj żaden kontur. Starczyło też czasu i miejsca na dokładny, równomier-

³ E. Auerbach: *Bliźna Odyseusza*. W: Tegoż: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przekł. i wstęp Z. Żabicki. T. I. Warszawa 1968, s. 62.

nie oświetlony, a przy tym ukazujący każdy element — opis sprzętów, gestów, nawet uścisków dłoni; (...). Wyraźnie opisani, jasno i równomiernie oświetleni, ludzie — podobnie jak przedmioty — stoją bądź poruszają się w ramach przejrzystej przestrzeni; nie mniej jasno i dokładnie przedstawione są też uczucia i myśli, nawet w przepływie afektu⁴.

Nie trzeba dokonywać znacznej transkrypcji, wystarczyłoby zamienić liczbę mnogą na pojedynczą, aby te najogólniejsze uwagi Auerbacha móc zastosować do rzeczywistości pana Hilarego. „Homera można analizować [...], ale nie można go interpretować” — twierdził autor jednego z najpiękniejszych esejów o literaturze.

Nie będziemy ukrywać — zestawienie Homera i Tuwima jest literaturoznawczym nadużyciem. Przywołanie autorytetu arcydzieła literackiego nie ma jednak na celu wyposażać w perswazyjne zdolności wiersza, który miał być i jest niczym więcej jak śmieszoną anegdotką. Celem tego zestawienia jest literaturoznawcza łobuzerka, która na chwilę wytrąci z czytelnika równowagę i pozwoli zobaczyć, że przezroczystość tekstu potrafi stanowić jego zasłonę.

Nie trzeba dokonywać wielkich zmian, w zasadzie nie trzeba żadnych zmian, wystarczy przyjąć opowieść Homera za nieco bardziej subiektywną — za wypowiedź konkretnego człowieka zaopatrzonego w bardzo konkretne doświadczenie. Równomiernie oświetlona, nieskomplikowana i wyszczególniona rzeczywistość nie jest zwyczajnym poruszaniem się w świecie. Taką opowieść może wysnuć człowiek, który uczy się świata po to, aby go zapamiętać. Jeżeli ktoś ustali każdy element, określi każdą pozycję przedmiotu, wyliczy starannie dystans dzielący drzwi domu od rogu ulicy, czy policzy ilość niezbędnych kroków lub ilość stopni koniecznych do pokonania, to trzeba oka, które samo siebie nie widzi, aby nie dostrzec w takim poruszaniu się bezradności, aby nie dostrzec, że na pamięć uczy się świata ten, kto porusza się w nim po omacku. Zapewne dlatego też podświadomie tradycja literacka wyobraziła sobie Homera jako ślepeca.

W żadnym wypadku nie chodzi zatem o to, żeby porównywać Tuwima do Homera; chodzi jedynie, aby bezdyskusyjnym autorytetem zmacić to, co jest przezroczyste i niewidoczne, a dokładniej chodzi o to, aby przeświecić wyjaśnieniem to, co (zupełnie) jasne. Każdy wiersz Tuwima mówi językiem przezroczystym, co nie znaczy, że nie

⁴ Tamże, s. 46

ma nic do powiedzenia. Nie znaczy również, że sama przezroczystość języka nic nie mówi. Może czasami tylko niezbędne jest, aby jak Taissia Aleksiejewa przebyć z Charkowa półtora tysiąca kilometrów i przeczytać oczywistość przygód pana Hilarego przez pryzmat rosyjskiego tłumaczenia Sergiusza Michalkowa (skądinąd zapamiętanego bardziej jako autora hymnu ZSRR). W tym przekładzie pana Hilarego zastępuje ciocia Wala. Podobnie jak polski pierwowzór przekopuje ona całe mieszkanie w poszukiwaniu niezgubionych okularów, które na koniec odkrywa „u niej na lbu”. Dosyć zasadnicza różnica dotyczy jednak przezuczanych sprzętów, ponieważ ciocia Wala to „biedna starsuszka” i żyje dużo skromniej od Polaka — przeszukuje łóżko, piec, wiadro, naczynia, walonki i kozaki. Jak zauważyła Aleksiejewa:

Pan Hilary długo nie potrafi odnaleźć swoich okularów ze względu na swoją mieszczańską rozrzutność i dużą liczbę rzeczy. Problemem cioci Wali – starszki – jest jedynie słaba pamięć, skleroza. O ile w wariacie utworu Tuwima obecny jest zarówno żart sytuacyjny, jak i językowy, to w wierszu Michalkowa przeważa żart sytuacyjny⁵.

Gdyby chodziło o satyrę na mieszczaucha, rosyjski translator pozostawiłby pewnie nadmiar przedmiotów, wśród których zawieruszyły się okulary. Przekład Michalkowa nie przenosi jednak żartu w satyrę i dosyć gruntownie przebudowuje scenografię po to, aby przełożyć Tuwimowską oczywistość lub — mówiąc nieco bardziej metaforycznie — zachować przezroczystość okularów pana Hilarego i cioci Wali. Trzeba było bowiem dopiero pryzmatu rosyjskiego przekładu, żeby zobaczyć, iż komiczna przeciętność polskiego bohatera ma bardzo mieszczański rodowód.

Zaryzykujmy jednak jeszcze silniejsze prześwietlenie tego co jasne i wzorem szekspirowskiego Kasjusza zaryzykujmy wciągnięcie Tuwima w polityczną intrygę. Tę dałoby się usłyszeć w wygłoszonym niespełna dwa lata temu rasistowskim komentarzu dotyczącym Johna Godsona. Nie zauważywszy włączonych mikrofonów, w trakcie posiedzenia jednej z komisji sejmowych poseł prawicowej partii obdarzył swojego politycznego rywala imieniem ciemnoskórego bohatera, którego zapamiętał z wiersza Tuwima. I tyle — resztę sprawy zostawmy samym zainte-

⁵ T. Aleksiejewa: *Tuwim w rosyjskich tłumaczeniach S. Michalkowa i A. Achmatowej* [maszynopis referatu wygłoszonego na konferencji: *Profile Tuwima*, 9 maja 2013 r. Uniwersytet Warszawski].

resowanym, bo żeby zmącić przejrzystość krótkiej opowieści, intrygi i polityki jest tutaj aż nadto. Tym bardziej, że całą sprawę z *Bambo* niejako antycypował w 2005 roku artykuł Marcina Moskalewicza, będący *Próba postkolonialnej interpretacji tekstu*. Sprawa jest jednak poważna i — jak zweryfikowała rzeczywistość roku 2011 — potrafi być nawet niebezpieczna. W swoim artykule Moskalewicz napisał:

Konsekwencją takiego ujęcia będzie zaproponowana interpretacja wierszyka, dzięki której, miejmy nadzieję, utraci ona przynajmniej część swojej pozornej niewinności. Będzie mógł zostać odczytany ponownie, już nie jako dziecięca opowiadka, zmierzająca do zbliżenia dwóch odległych sobie światów, ale jako dyskursywny element pewnej kulturowej gry, spełniający swoją absolutnie przeciwną powyższej funkcję w systemie zbiorowych wyobrażeń⁶.

Ustalenie, że wierszyk jest „pozornie niewinny” to już niemal oskarżenie. Ale też oskarżenie zasadne. W ustach posła-rasisty — nie śledźmy tego toku myślenia — Bambo nie ma być komplementem, ale dyskredytować rywala i znaczyć zapewne, że tak jak dziecięcy tuwimowski bohater, poseł Godson robi głupstwa oraz że „czarną ma skórę”. I właśnie owa „skóra” całkowicie anektuje wszystkie głupstwa popełniane w adresowanych do dzieci wierszach Tuwima. Głupstwa robi Hilary, niewiele mądrzejszy jest Pan Maluśkiewicz, głuptasem — to powiedziano wprost — jest Grześ, co „worek piasku niesie”, głupi — to powiedziano jeszcze wyraźniej — jest Gabrys, niemądry jest rycerz Krzykalski, nieodpowiedzialnym lekkoduchem pan Słowik, ale wcale nie są inteligentniejsi słoń Trabalski, Zosia Samosia, do tego należałoby dolożyć kilku lobuzów, jak Dżońcio, Kurka-złotopiórka, a „Grześ kłamczuch” jest wręcz karygodnie nieuczciwy. Podobny byłby Bambo, ale podobnym być nie może. „Murzyn” brzmi pogardliwie, „murzynek” nie tylko pogardliwie, ale jeszcze lekceważąco, a jego ciemna skóra stygmatyzuje i wyklucza wszelkie głupstwa. Dzisiaj inaczej być nie może — w takim języku żyjemy i zmagać się z nim byłoby niepoważne.

Uwikłanie przez Moskalewicza *Bambo* w politykę spotkało się z odzewem. Aprobatywnie, (nawet z wyrazistszym oskarżeniem wiersza) wypowiedział się o koncepcji Moskalewicza Błażej Popławski na

⁶ M. Moskalewicz: „Murzynek Bambo — czarny, wesoly...”. *Próba postkolonialnej interpretacji tekstu*. „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2, s. 260.

portalu www.afryka.org. Oczywiście, zdarzyły się — przy kontrowersyjnej interpretacji nie da się tego uniknąć — również protesty. Z dużą dezaprobatą i jeszcze większym niedowierzaniem pisał o tym artykule w kwietniu 2012 r. bloger prowadzący internetową „Galerię Kongo” i przedstawiający się jako Marlow⁷. Duża kultura języka świadczy o tym, że pod pseudonimem nie ukrywał się przypadkowy i sfrustrowany komentator rzeczywistości, ale autor o dosyć przyzwolonej erudycji. Zresztą jakość krytyki docenił sam autor *Próby postkolonialnej interpretacji*... Pół roku po ukazaniu się krytycznego wpisu Moskalewicz odpowiedział Marlowowi:

Drogi Marlow, rozumiem Twoje wątpliwości i zgrzytanie zębów:) Może zatem krótkie dopowiedzenie — tekst jest swego rodzaju zabawą intelektualną i pisany był jako — z założenia — „przezięty”. Tkwił w tym pewien cel, a mianowicie pokazanie jak „pracuje” pewna teoria (dodajmy, w tym celu mocno uproszczona i zdogmatyzowana) na materiale empirycznym pochodzącym z innego obszaru kulturowego, niż ten, dla którego została stworzona (oryginalny tytuł był dłuższy i zaczynał się od: „Możliwości i ograniczenia dyskursu postkolonialnego” — chyba oczywiście było go lepiej zostawić dla jasności intencji).

Trudno nie przyjąć z zadowoleniem przyznania się Moskalewicza do literaturoznawczego nadużycia, podobnego do tego, jakie zostało wykorzystane w niniejszym wystąpieniu. A jednak — takie samo nie musi jeszcze oznaczać tego samego.

Iwona Gralewicz-Wolny podeszła do tekstu Tuwima z podobnym jak Moskalewicz założeniem, jednak z nieco innej strony. Sposób ujęcia przez nią problemu nieprzystawalności czy też niestosowności (celowo unikam określenia: politycznej niepoprawności) przypomina ujęcie Popławskiego z [afryka.org](http://www.afryka.org), wszelako zostało sformułowane w bardziej wyważonym tonie. Lektura zamieszczonego w słynnym *Elementarzu* Mariana Falskiego wiersza oraz lektura ilustracji Jerzego Karolaka z 1957 roku zostały dokonane z świadomością współczesnej wrażliwości językowej. Gralewicz-Wolny pisze:

⁷ <http://galeriakongo.blogspot.com/2012/04/murzynek-bambo-czarny-wesoy-proba.html> [dostęp 3 grudnia 2013 r.]

Kością niezgody jest już sama forma „Murzynek”, być może w czasach autora wiersza „przezroczyta”, dla nas, szczególnie dla osób nią określanych, trudna, czy wręcz niemożliwa do przyjęcia⁸.

Przezroczyście stało się zatem zupełnie mętne. Nie tylko przez sam tekst, którego — jak zauważa autorka — „kontrowersyjność sama w sobie jest kontrowersyjna”, ale przede wszystkim przez gruntowną przemianę wrażliwości. Dzisiaj tytułowy bohater wiersza Tuwima skostniał w stereotyp. Dużo korzystniejszą lekturą na temat Afryki, otwierającą dziecięcego czytelnika na różnorodność i kształtującą jego akceptację Inności, są zdaniem Gralewicz-Wolny i Popławskiego współczesne propozycje wydawnicze. „Najnowsze książki o Afryce — w moim odczuciu mądre i ciekawe — przekonują, że czas Murzynka Bambo szczęśliwie minął”⁹.

I oto jesteśmy w miejscu, kiedy przezroczyście stało się zupełnie mętne, a oczywiste w ogóle nie jest oczywiste. Tę nieprzezroczyźność dostrzec można nawet w ilustracji Karolaka z 1957 roku, na której tytułowy Bambo nie ma twarzy. Na obrazie zamieszczonym w *Elementarzu* — jak znakomicie przeczytała to Gralewicz-Wolny — bohater został ustawiony tyłem do czytelnika, co jest tym bardziej rażące, że umieszczona na sąsiedniej stronie grupa nazwana *Naszymi przyjaciółmi* ustawiona została do odbiorcy *en face*.

Nie sposób nie zgodzić się i nie sposób nie uznać szlachetności tej lektury. Zwłaszcza w potwierdzającym jego słusność kontekście prostackiego komentarza jednego z pravicowych polityków. W związku z tym — najszczerza, pozbawiona najmniejszej nuty możliwego cienia ironii zgoda.

I więcej nawet, ponieważ opowieści o *Bambo* ma inną jeszcze nieprzezroczyźność.

„Nie ten wiersz, nie ten poeta i nie ten czas” — tak mówił w grudniu 2012 roku Leonard Neuger w trakcie spotkania ze studentami katowickiej polonistyki. Jak twierdzą młodzi poloniści: „mówił ze ściany”, ponieważ rozmowa odbywała się przy wykorzystaniu połączenia internetowego i rzutnika. A zrobił rzecz oczywistą z oczywi-

⁸ I. Gralewicz-Wolny: *Pożegnanie Murzynka Bambo*. [maszynopis wystąpienia na konferencji: *Wyjechać świat. Międzykulturowość w literaturze dzieci i młodzieży*. 22—23 listopada 2012 r. Uniwersytet Śląski w Katowicach.]

⁹ Tamże.

stych: przeczytał posktolonialną interpretację, chyba nawet uszanował, po czym znalazł wiersz jeszcze raz, tym razem pomiędzy wierszami dla dzieci, i potraktował go jak poetycką zabawkę z lat trzydziestych. A potem rozłożył go na oczach zaintrygowanej gawiedzi.

W gruncie rzeczy nie stało się nic — oko nie ujrzało samo siebie, ale oczywistość stała się oczywista. Może nie tak radykalnie jak w tezie Auerbacha, że „Homera można analizować [...], ale nie można interpretować”, lecz z niewyartykułowanym zastrzeżeniem — bo tego ze ściany nikt nie powiedział — że szlachetna interpretacja wiersza dokonała się bez analizy. W trakcie rozmowy stara poetycka zabawka znowu stała się zabawką i — na czas dokonywanej wówczas (tylko wówczas!) analizy — nie miała być niczym więcej.

Gdyby dzisiaj ponownie zerknąć w te porozrzucane w ubiegłym roku części, czy coś można by w nich znaleźć; czy można by jeszcze bardziej przeświecić to, co wówczas było zupełnie jasne... Może po prostu i najwyżej udaloby spojrzeć na nieaktualny wiersz z perspektywy momentu, w którym powstał... Spróbujmy:

Nie do końca jest tak, jak twierdzą autorzy interpretacji, że *Bambo* po raz pierwszy ujrzał światło dzienne na pierwszej stronie „Wiadomości Literackich” w lutym 1935 roku. Jego pierwsza prezentacja nastąpiła rok wcześniej w *Czytance dla II klasy szkół powszechnych miejskich* opracowanej przez Mariana Falskiego¹⁰. Najprawdopodobniej wiersz ten — jak pięć innych — został przez Tuwima napisany specjalnie do tego podręcznika. Na stronie 15, gdzie tekst został zamieszczony, znalazła się również czarno-biała ilustracja Konstantego Sopoćki, a na niej samotny tytułowy bohater wiersza, który ma twarz, kędzierzawe włosy, duży kolczyk w lewym uchu, nos, usta, oczy, przepaskę na biodrach, stoi pod niedużą również czarno-białą palmą i pije mleko z orzecha kokosowego.

Nie do końca mamy zatem do czynienia — jak chciał Moskalewicz — z nobilitacją premierowego wiersza przez „eminentne »Wiadomości Literackie«”¹¹. Trzy spośród dwunastu zamieszczonych w opiniotwórczym tygodniku wierszy Tuwima zostało wydobytych wprost z *Czytanki*... Falskiego. W tamtej książce nie były to jedyne wiersze, jednak ja-

¹⁰ M. Falski: *Czytanka dla II klasy szkół powszechnych miejskich. Z rysunkami K. Maciejewicza i K. Sopoćki*. Lwów 1934, s. 15.

¹¹ M. Moskalewicz: „*Murzynek Bambo — czamy, wesoly...*”..., s. 260

ko jedyne zostały wyróżnione w spisie treści autoryzacją tekstów; reszta tekstów czytanek i wierszy pozostała anonimowa.

Nie trudno przecież odpowiedzieć, dlaczego tak się stało. W 1934 roku pozycja Tuwima jako jednego z najpopularniejszych poetów była ugruntowana, wszelako jego twórczość adresowana do dzieci niemal nie istniała¹². Umieszczenie w książce zupełnie nowych wierszy dla dziecięcego czytelnika było nobilitacją takiego podręcznika, ale również poniekąd było odkryciem nowego Tuwima. Ta sytuacja, a dokładniej ta autoryzacja tekstów, spowodowała zresztą brutalny atak endeckich publicystów. Nie chodziło im wówczas o kontrowersyjność wierszy, bo pewnie żaden ich wtedy nie czytał, ale chodziło o to, że wiersze do nauki języka polskiego dla polskich dzieci napisał Żyd. I zdaje się jest to jeden z zasadniczych wątków, które mogły się zgubić w interpretacji. Wystarczy na chwile tylko przywrócić *Bambo* czasom jego narodzin. Na bardzo krótką chwilę, bo to naprawdę najcięższy kaliber. Gdzież bowiem wesolemu Murzynkowi Bambo do *Małego traktatu wersalskiego* z 1919 roku, który regulował sposób honorowania praw mniejszości narodowych. Dokument ten został wypowiedziany przez Polskę w tym samym miesiącu 1934 roku, kiedy swoją podręcznikową premierę miał ciemnoskóry bohater wiersza. W tym samym czasie zaczęła przynosić rezultaty budowana przez lata presja. Jej skutkiem była urzędowa zgoda na segregację studentów na polskich uczelniach, czyli tzw. „getto lawkowe” oraz *numerus clausus*, to znaczy ograniczenie przyjmowania Żydów na uczelnie. W szkołach niższego szczebla już wcześniej postulowano raczej tworzenie odrębnych placówek dla różnych grup narodowych.

Zostawmy jednak tę ponurą historię politycznych intryg i zbrodni; nie przez unik, ale dla niezamroczenia języka, który musi być przezroczysty. Falski zamieścił wszak *Bambo* na 15 stronie 140-stronicowej *Czytanki dla klas II szkół powszechnych miejskich* i ta stanowi bliższe mu środowisko.

Jak na czasy, w których powstał, podręcznik jest wyjątkowo mało polityczny i świecki (bardziej niż współczesne). Wielkanoc i Boże Narodzenie przedstawiane zostały tutaj wyłącznie jako święta, których główną atrakcją jest choinka lub kolorowe pisanki. Większość czyta-

¹² Do tego czasu opublikował J. Tuwim dwa wiersze: *Mowa ptaków*. „W słońcu” 1920, nr 6, s. 81 oraz: *Kapusniaczek*. W: J. Balicki, S. Maykowski: *Kraj lat dziecińczych. Pierwszy rok nauki w szkołach średnich ogólnokształcących*. Warszawa 1926, s. 57.

nek to historyjki, które nie tyle perswadują, co pomagają opisać otaczającą rzeczywistość i rzadko kiedy dotyczą egzotyczności. Takie są dwie: *Z całego świata* oraz *Zagraniczne przysmaczki*, wszelako wynikająca z nich konkluzja powinna zapewne brzmieć, że egzotyczne wcale nie jest egzotyczne¹³. „Czarny, wesoly” bohater z wiersza Tuwima wydaje się faktycznie najbardziej wyróżniać spośród wszystkich postaci z *Czytanka dla klas II*. Różnorodność pozostałych dzieci jest dużo mniejsza.

Swoją szkolną przygodę drugoklasista rozpoczął od spotkania z trójką rodzeństwa: Jankiem, Alą i Zosią:

Ala ma ciemne oczy i ciemne włosy. Janek i Zosia mają jasne włosy. A oczy mają takie niebieskie jak niebo¹⁴.

Zostawiam interpretację wyglądu trójki dzieci, nie dlatego, aby jej nie nadużyć, ale dlatego, że zgodnie z elementarną regułą prawa honorowanego przez Brutusa i Kasjusza „oczywiste nie wymaga dowodu”. Bo też zapewne każdy czytelnik, który pamięta opowiedzianą przez Alinę Margolis-Edelman historię Ali z podręczników Falskiego wie, co mógłbym powiedzieć¹⁵. Zaryzykowałbym nawet stwierdzenie, że puenta wiersza:

Szkoda, że Bambo czarny, wesoly,
Nie chodzi razem z nami do szkoły.

w roku 1934 być może nie oznaczała chęci kolonizowania dzikusa, ale żal, że Bambo, który „uczył się pilnie przez całe ranki”, chodził do szkoły osobno. To jest jednak wklanie Tuwima w perswazję, której tu nie ma.

I tutaj konieczny już jest skrót — oczywiście musi pozostać oczywiste. Wszak nikt choć odrobinę rozsądny nie powinien oczekiwać od ósmio czy siedmioletniego czytelnika interpretacji. Adresowany do niego, równomiernie oświetlony w każdym szczególe tekst, nie ukrywał drugiego dna. Wszystko było w tym wierszu odsłonięte i wszystko było jasne.

¹³ M. Falski: *Czytanka...*, s. 58-59.

¹⁴ M. Falski: *Czytanka...*, s. 3.

¹⁵ Zob.: A. Margolis-Edelman: *Ala z „Elementarza”*. Londyn 1994.

Chociaż *Bambo* powstał jako pomoc dydaktyczna (najprawdopodobniej), sam z siebie nie jest ani szczególnie moralny (moralizatorski), ani przekonujący. Ot, cudowna poetycka zabawka, jak większość (nie tylko dziecięcych) wierszy Tuwima.

A jednak — oczywiście może wszystko. Nie w znaczeniu mato-dycznym, ale w znaczeniu najbardziej dosłownym: wszystko. W jakiegokolwiek grupie Polaków przyszłoby się znaleźć, każdy z tej grupy znał będzie dziecięce wiersze Tuwima. Większość znała je będzie na pamięć, a z tej większości zapewne każdy nie będzie potrafił sobie przypomnieć początku tej znajomości. Z nimi i na nich uczylimy (nadal uczymy) się mówić, z nimi i na nich czytać, czytać, myśleć itd. I konia z rzędem temu, kto dzisiaj rozstrzygnie problem: czy to Tuwim pisał naszym językiem, czy też to my mówimy (czytamy i myślimy) językiem Tuwima? A zresztą — po co komu taka odpowiedź?

Oczywisty język Tuwima wynika stąd, że Tuwim odkrywa to, co nie jest zasłonięte i co zawsze było (zostaje i jest) na widoku, co — zaryzykowałbym nawet takie twierdzenie — zawsze pozostaje nagie. Z językiem jest bowiem tak jak z ciałem, to znaczy, że każda jego część pozostaje odsłonięta lub — mówiąc dokładniej: która nigdy nie zostaje zasłonięta — z tego powodu może być szczególnie wrażliwa i szczególnie narażona na wszelkie dotkliwości. To tych miejsc dotykał tuwimowski pamflet, filipika, paszkwil itp. Znal tę „mapę” języka autor *Jarmarku rymów* bardzo dobrze i dzięki tej wiedzy z fenomenalną precyzją wymierzał retoryczno-satyryczne razy, zawsze trafiając w czuły i odsłonięty punkt swojego adwersarza: najlepiej — w zawsze naga twarz; dokładniej — w „pysk”; najdokładniej — w język.

Agresywny obraz Tuwima byłby jednak zupełnie nieautentyczny. Poeta znał bowiem jeszcze jedną oczywistą prawdę, że odsłonięta — i przez to wrażliwa — część ciała i języka jest zarazem najbardziej podatna na wrażenia pozytywne. W tym samym precyzyjnym i oczywistym języku potrafił być Tuwim ciepłym, czasami czułym i czułościowym (to nie to samo), budzącym zaufanie i rozdającym obietnice uwodzicielem. Nie zawsze zachwycał (nie musiał), ale zawsze uwodził (i to chyba musiał). Przy takim niewielu czytelników się „uwzniośli”, ale — powiedzmy szczerze — któż się takiemu oprze. podobny

Oczywiście? — Oczywiście. Poetyckiego boksera od uwodziciela odróżnia wszystko (sic!) — zwłaszcza retoryka. Czasami tylko upodobnia ich namiętność, ale zawsze udopodobnia brak tajemnicy

(pod warunkiem, że nie zostanie pomyłona z sekretem i intymnością). I stąd właśnie ta jasna jasność i oczywista oczywistość poetyckich zabawek, które bez nachalności, bez perswazji, bez moralizatorstwa i dydaktyzmu (jakkolwiek ryzykownie to brzmi) szukały i odsłaniały nieskrywaną wrażliwość języka. Po to, aby ją poczuć, a zarazem po to, aby się jej nauczyć na pamięć. A być może nawet po to — przecież i tak się mogło zdarzyć — żeby w rozmowie czytelnika z poetą odsłonić wrażliwość społeczną.

I wszystko jasne co się stało... Spójrzmy więc jeszcze raz — już ostatni — w oczy *Bambo*, jednak tylko po to, żeby zobaczyć w nich swoje oczy.

Chciałbym wierzyć — a niech tam: wierzę! — że „tekst [...] »przejęty«” Moskalewicz był czymś więcej niż żartem. A wolno mi wierzyć, ponieważ nawet gdyby okazał się niedoskonały, a może nawet niesłuszny, wydaje się być uczciwy — tak samo jak uczciwe było równie „przejęte” zgorzenie Popławskiego i rozsądny sprzeciw Gralewicz-Wolny. Wszak upominając się o język i demaskując język, który dzisiaj potrafi zranić, wszyscy badacze mówią o językowej i społecznej wrażliwości. Nie godzą się ani na kolonizowanie językiem, ani na kolonizowanie w języku, lecz kategorycznie domagają się najszerszej i najdosłowniej rozumianej wspólnoty praw. W szlachetnej „przejętej” interpretacji co najwyżej nazbyt się rozmyło to jedynie, że swoim językiem *Bambo* zaczynał mówić wśród mniej wrażliwych, ponurych i bolesnych pomruków. Więc co najwyżej warto podkreślić, że w takich momentach jak rok 1934 nawet szkolna neutralność jest radykalną deklaracją.

Hodowca wrażliwości, jakim był Tuwim, zrobił wówczas to, co mógł — to znaczy, zrobił wszystko. I jeżeli lat temu kilka badacze — słusznie lub niesłusznie — upominają się o godność *Bambo*, to dlatego, że na samym początku XXI wieku Inny potrafił znaczyć dosłownie to, co znaczy — na przykład: przyjaciel.

A jednak nie będzie puenty, a przynajmniej nie będzie puenty optymistycznej, ponieważ wobec tego, co stało się z językiem w ostatnich latach takiej nie można sformułować. Będzie oczywistość. Będzie tylko retoryczne pytanie o to, kto — nie na przekór, ale nie zważając na segregacyjne pomysły — wpuścił w latach trzydziestych do szkoły *Bambo* i kto w latach trzydziestych wpisał „naszego koleżkę” im, a w gruncie rzeczy nam wszystkim dawno temu do czy-

tanki? Bez perswazji, bez przymusu, bez zbędnej i nużącej moralizatorskiej dydaktyki... Wpisany lat temu osiemdziesiąt do czytanki *Bambo* skolonizował wrażliwość — przynajmniej na kilka pokoleń, może nie do końca i nie na zawsze, lecz na miarę możliwości, a przede wszystkim wbrew rasistowskiej frazie — zrobił swoje. I nawet jeżeli opowieść pozostanie bez puenty — przynajmniej takiej optymistycznej — warto w ten sposób zmacić obraz. Po to, aby wbrew rasistowskiej frazie... dalej robić swoje.

Bibliografia

Literatura:

Aleksiejewa T., *Tuwim w rosyjskich tłumaczeniach S. Michalkowa i A. Achmatowej* [maszynopis referatu wygłoszonego na konferencji: *Profilę Tuwima*, Uniwersytet Warszawski, 9 maja 2013 roku].

Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i wstęp Z. Żabicki, Warszawa 1968.

Balicki J., Maykowski S., *Kraj lat dziecinnych. Pierwszy rok nauki w szkołach średnich ogólnokształcących*, Warszawa 1926.

Falski M., *Czytanka dla II klasy szkół powszechnych miejskich*, rys. K. Mackiewicz, K. Sopoćko, Lwów 1934.

Gralewicz-Wolny I., *Pożegnanie Murzynka Bambo* [maszynopis wystąpienia na konferencji: *Wyczytać świat. Międzykulturowość w literaturze dzieci i młodzieży*, Uniwersytet Śląski w Katowicach, 22–23 listopada 2012 roku].

Margolis-Edelman A., *Ala z „Elementarza”*, Londyn 1994.

Moskalewicz M., „*Murzynek Bambo – czarny, wesoly...*”. *Próba postkolonialnej interpretacji tekstu*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2.

Źródła internetowe:

Marlow [pseud.], „*Murzynek Bambo – czarny, wesoly...*”. *Próba postkolonialnej interpretacji tekstu*, Galeria Kongo, 11.04.2012, online: <http://galeriakongo.blogspot.com/2012/04/murzynek-bambo-czarny-wesoy-proba.html>, dostęp: 03.12. 2013.

Moskalewicz M., [odповідь i głos w dyskusji], Galeria Kongo, 07.09.2012, online: <http://galeriakongo.blogspot.com/2012/04/murzynek-bambo-czarny-wesoy-proba.html>”, dostęp: 03.12. 2013.

Popławski B., *Afryka widziana z peerelu (2): Tuwim*, online:

<http://afryka.org/afryka/afryka-widziana-z-peerelu-2---tuwim,news/>, dostęp: 03.12.2013.

Streszczenie

Autor analizuje *Bambo* Tuwima i próbuje wskazać pewne paradoksy interpretacyjne, które zebrały się wokół różnorodnych odczytań dzieła. Szczególną uwagę skupiono na interpretacjach dotyczących kwestii rasowych. Co więcej autor omawia różnorakie współczesne konteksty funkcjonowania słynnego wiersza; są to często politycznie niepoprawne interpretacje nie mające sensu w odniesieniu do historycznego kontekstu okresu, kiedy powstał wiersz. Artykuł szczegółowo analizuje warunki powstania wiersza i okoliczności, w jakich trafił do szkolnego elementarza. Wiersz jest sposobem na pokazanie potrzeby akceptacji inności i zwalczanie kulturowych stereotypów.

Słowa kluczowe: Julian Tuwim, rasizm, postkolonializm, stereotyp, recepcja Tuwima

Bambo did his thing

Summary

The author analyses Tuwim's *Bambo*, the Black Boy and tries to point to a number of interpretative paradoxes that have accumulated around its multiple readings. Particular attention is paid to the racial readings of the poem. What is more, the author discusses a variety of contemporary contexts in which the famous poem functions; these are often politically incorrect readings and interpretations which make no sense of the historical context in which the work was originally written. The article offers a detailed analysis of the origins of the poem and the circumstances in which found its way to the school primer. The poem is seen as expressing the need for accepting otherness and fighting cultural stereotypes.

Keywords: Julian Tuwim, rasism, postcolonialism, stereotype, Tuwim's reception

Paweł Kuciński

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Praktyki dyskursu antysemickiego a słowo Juliana Tuwima

W jednej z kronik tygodniowych z lat trzydziestych, znajdujemy *passus* Słonimskiego dotyczący antysemickich ataków na niego i Juliana Tuwima.

Z właściwą sobie, niedoścignioną celną i bolesną dla atakujących ironią, atakowany unieważnia ksenofobiczną brutalność radykalnego słowa, obnażając jego niemoc. Nienawiść zaś, będącą – wydaje się – jedynym dla nacjonalistów sposobem dyskredytacji tego, co obce – zmienia – dzięki niebanalnemu dystansowi publicystyki *Kronik...* – w puste słowo:

Pan Pietrkiewicz wydał jakiś tomik i nikt o nim nie wiedział, dopóki nie zaczął pisywać wierszy antysemickich. Wtedy stał się poetą narodowym, urządzono mu tryumfalne objazdy po Polsce, na których pusto było w sali, ale o których hucznie było w prasie endeckiej. Pan Pietrkiewicz, mimo że pisywał wiersze „lewicowe”, nie był nigdy drukowany w „Wiadomościach Literackich”, a teraz jest niemal wieszczem narodowym¹.

Po latach, już po wojnie Słonimski, daje przypis do tego fragmentu. Opowiada anegdotę:

Pietrkiewicz przeszedł całkowitą metamorfozę. Ten „narodowiec” pozostał na emigracji w Anglii, zaczął pisać po angielsku i zdobył sobie poważną pozycję jako angielski prozaik. Po paru latach odwiedził Polskę. Przyszedł do mnie bez uprzedniego zawiadomienia. Po prostu stanął w drzwiach i powiedział „Nazywam się Pietrkiewicz. Czy pozwoli mi Pan wejść do swojego domu i uściśnąć mi rękę?”. Przesiedzieliśmy go-

¹ A. Słonimski, *Kroniki Tygodniowe 1936–1939*, wst. i przyp. R. Habielski, Warszawa, s. 234.

dzinkę w przyjaznej pogawędce. Przecież żądał powywieszania na latarni mnie i Tuwima. Przecież ja byłem kosmopolitą, anglofilem, obojętnym na sprawy polskie².

Zaskakującą wizytę Jerzego Pietrkiewicza, nacjonalistycznego poety, antysemitę, mającą w tle „wolę ideową” i estetyczną, podsumował Słonimski tak, by nie było mowy o wybaczeniu, przynajmniej zaś – wybaczeniu jednoznacznym, ostatecznie zamykającym sprawę sprzed lat. Uczynił to Słonimski za pomocą ironicznej gry słów, szerzej zaś – samego Słowa, a zatem kodu, który najlepiej rozpoznawalny jest – przez poetów, partnerów już nie tylko przecież osobistego konfliktu, w który Słowo poetyckie, przede wszystkim to Tuwimowskie, będące dla nacjonalistów symbolem degeneracji, zostało uwikłane przez krytyków i pisarzy związanych z radykalną prawicą polską, nie tylko zatem – przez Jerzego Pietrkiewicza:

I oto role osobiwie się odmięły. Po prostu stał się innym człowiekiem. Jego dobre prawo. Zwłaszcza, że stał się człowiekiem przyzwoitym i dobrym pisarzem. Ktoś cytował mi powiedzenie: „Tylko krowy nie zmieniają poglądów”. W naszych warunkach wygląda to trochę inaczej, gdyż krowy istotnie nie zmieniają poglądów. Ale zmieniają się krowy. Pojawiała się nowa nietykalna rasa. Święte krowy. A nawet święte świnie³.

Słonimski mówi również o przyzwoitości pisarza, przyzwoitości słowa. Na poziome etycznym zaś, o problemie, od którego właściwie 30 lat wcześniej rozpoczął ten fragment kroniki tygodniowej w „Wiadomościach Literackich”: o słowie radykalnej prawicy i nich samych, o sobie i Tuwimie, o Skamandrytach i odpowiedzialności.

Także o związkach tej meandrycznej „przyzwoitości”, w której autentyczność przecież nie wierzy, z polityką i antysemityzmem drugiego, ciemnego dziesięciolecia odrodzonej Polski, o propagandzie nienawiści opartej na słowie narodowym i słowie wroga – Żyda, o jego pozycji i funkcji w antysemityzmie, koncepcjach poetyckich słowa w latach 30., które przechodzą w koncepcje polityczne. O tym wszystkim zatem, co milcząco implikuje enigmatyczne zdanie autora *Dwóch Ojczyzn* o Pietrkiewiczu: „Zwłaszcza, że stał się [...] dobrym pisarzem”.

² Tamże, przypis „a”.

³ Tamże.

Właśnie te, ukryte w anegdocie, wątki: antysemityzmu i poezji skamandryckiej, koncepcji demokratycznej i nacjonalistycznej słowa (poetyckiego), tego, co dla antagonistów Tuwima spod znaku Mieczyka Chrobrego oznaczało bycie „dobrym pisarzem”, a jakiemu opiewańcy podlegało „bycie złym pisarzem”, o etyce i polityce, w którą Julian Tuwim – z różnych powodów – został uwikłany – postaram się zaprezentować w niniejszym szkicu.

Antysemityzm w latach międzywojennych był dyskursem, którym radykalna prawica mogła posłużyć się w sposób najoczywistszy. „Żyd”, także poeta, był w tym języku uniwersalną figurą nienawiści, w której zmieścić można było każdą radykalną frustrację, nacjonalistyczny rezydent, a także wyartykułować wściekłość, określwszy kim lub – wraz z dalszą perypetią deindywidualizacji przechodzącej w odczłowieczenie – „czym” jest wróg radykalnej idei narodowej.

Stanowił zatem punkt dojścia i swoistego, wulgarnego dojrzwiania słowa do praktyki autorytarnej rzeczywistości w latach trzydziestych, jego brutalizacji, w wyniku której o wartościach estetycznych, słowie poetyckim, można było pisać jedynie jako o czymś, co również zostało poddane ideologicznej polaryzacji. Na przykład tak, czyli stereotypowo, szampowo, z antysemityzmem i nienawiścią wobec Żydów jako metonimiczną klamrą dla każdego nacjonalistycznego „argumentu”, a zatem także dla – obecnych w tej funkcji – poezji, liryki, „języka poetyckiego”.

Twórczość poetycką traktowano – zgodnie z antysemitką wykładnią – stereotypowo: jako sprawczość, techniczną sprawność, którą dysponują Żydzi, umiejętność generującą destrukcyjny wpływ „polsko-żydowski” słowa na kulturę narodową. Antysemityzm jako dyskurs ostateczny uzasadniał np. polityczne sfunkcjonalizowanie krytyki literackiej, która, zdaniem Zygmunta Wasilewskiego: „[...] nie dostrzega przemiany, jaka zaszła w piśmiennictwie naszym wskutek wkroczenia w jego szranki liczego zastępu pisarzy żydowskich”⁴.

Poza antysemityzmem nie liczyły się żadne inne argumenty. W hierarchii mowy nienawiści zajmował najwyższą propagandową pozycję, by potem stracić ją na rzecz polityki i jej dyskursu. A jednak to wedle antysemityzmu i jego założeń językowych praktyk określano wszystkie inne „przykłady” szkodliwych ideologicznie działań. Żyd jako wróg

⁴ Z. Wasilewski, *W empiryzm poezji semickiej*, „Myśl Narodowa” 1934, nr 6, s. 71.

stanowił punkt odwołania dla każdej frustracji. Nie-polskość czy semickość rozstrzygała zarówno o kwestiach poezji i języka, jak i ekonomii, estetyce, moralności, gospodarce. O wszystkim, o czym antysemita mógł pomyśleć, wobec czego mógł zbudować mit swojej także dyskursywnej jedności.

A jednak antysemityzm, choć ideologicznie „wygłosowy”, ostateczny jako inwektywa i w pewnym sensie wyrok, nie był jedynym dyskursem, w którym temat słowa poetyckiego, obcej ideologicznie literatury, kwestie estetyczne, mogły się pojawić w prawicowej radykalnej publicystyce. Obcość „słowa” nie była wyłącznie obcością Wroga, który je wypowiedział, który był poetą żydowskiego pochodzenia, choć bardzo często w antysemityzmie „słowo żydowskie” określało – a raczej w oczach postulowanych w dyskursie odbiorców – denuncjowało i demaskowało tego, który je wypowiedział, napisał i był jego „sprawcą”. Zaskakujące jest przeniesienie znaczenia „sprawczości” technicznej ze sfery komunikacji czy wręcz uzusu językowego w sferę etycznego wartościowania i tam rozpatrywania jej przez nacjonalistów w kategoriach „winy”. Proces ten oznacza, ni mniej, ni więcej, tylko osobistą odpowiedzialność podmiotu za wypowiedziane słowa. W wariacie negatywnym sprawczość jest prawie wyłącznie „żydowska”, obca, powinna być piętnowana. Artysta żydowskiego pochodzenia jest wówczas napiętnowany, gdyż po pierwsze nie bierze odpowiedzialności, po drugie jest Żydem, „sprawcą” złych, niepolskich słów, tak jak Tuwim w pamflocie J.A. Gałuszki. O *Biologii* Tuwima Gałuszka wyrazi się: „Otóż dla mnie jest to po prostu świństwo! Zaiste »sparszywienie« poezji”, zaś przytoczywszy za chwilę fragment *Zielonych słów*, stwierdzi, że sanowi on „[...] przykład pędu żydowskiego do przekręcania języka, do tworzenia żargonu”⁵.

Przede wszystkim jednak poeta żydowski nie jest „szczerzy”. Doskonale tę etyczną kategorię, która wyradza się w totalitarnym dyskursie z antysemityzmu, dopiero dążącego, piórami swoich narodowych demiurgów, do wykreowania w przyszłości uniwersalnego wizerunku Wroga–Żyda jako łatwego w użyciu pojęcia – widać znów na poziomie rozważań o polskości słowa. Obiegowy antysemicki motyw „przypadkowości pisania po polsku”, nabiera szerszych i szczególnych konotacji. Na podstawie walk o słowo polskie i ze słowem żydowskim,

⁵ J.A. Gałuszka, *O sparszywieniu*, „Gazeta Literacka” 1932, nr 4, s. 93.

wpisanych w rzekomo estetyczną dyskusję, w sposób jaskrawy potwierdzona zostanie właściwość struktury dyskursu antysemitckiego: odpowiednio stematyzowane słowo. Potencjalna jego polskość, założona radykalna „narodowość i „faktyczna”, a przynajmniej z pasją przez nacjonalistów obnażana, „żydowskość” słowa obcego, polaryzują polityczne intencje przekazu. Odpowiadają, zapewne wraz z innymi stereotypami, za ulokowanie w dyskursie antysemitckim kategorii niezmarywalnej „winy żydowskiej”, uniwersalnego piętna, przenosząc antysemitką publicystykę z poziomu literalnej walki, w inne, choć fałszywie brzmiące, rejestry funkcjonalności. „Słowo żydowskie” to już nie tylko obiegowy motyw antysemitcki, który można zmodernizować, ale także potężna, niesłabnąca narracja o „winie nieodpowiedzialnych”, prowadzona przez każdego – „[...] kto zwróci uwagę na zachowanie się surowego jeszcze, współczesnego społeczeństwa polskiego wobec literatury krypto – żydowskiej”⁶.

Antysemita wpisują się w dyskurs „sprawiedliwych”, tych, którzy obnażają kłamstwo, są zatem „szczerzy” w przeciwieństwie do tych, którzy, posiadając techniczne umiejętności, jedynie używają „języka polskiego”. Nie są zaś „odpowiedzialni”, a więc – kłamią. Antysemitckie pojęcie nieszczerości jako kłamstwa obejmuje zarówno formę, jak i treść słowa. Oto słowo „formalnie” polskie może być „treściowo”, a raczej semantycznie – obce, czyli żydowskie. Ofiarami „choroby słowa”, naiwności nieświadomych, „żydowskiej perfidii”⁷, ujawniającej się w braku przedziwnego formalno-treściowego *decorum*, braku powiązań form i treści, chaosu wskazującego na działania Żydów, padają rzesze czytelników:

Ogół nasz z całą naiwnością przyjmuje tę literaturę za polską, a wiadomość o żydowskości różnych tuwimów⁸ ze szczerym wita zdumieniem. Mylne przekonanie o polskości tej literatury uosabia na ogół przychylnie do niej i ufnie. Jakże nie ufać własnym jakoby i tak reklamowanym wielkościom literackim⁹.

Autor nawiązuje tu klasyczny propagandowy dialog ze „swoimi”, tymi, którzy już wiedzą, i tymi, „którzy nie są świadomi”. Ale antyse-

⁶ S. Pieńkowski, *Swojski humanizm*, „Myśl Narodowa” 1933, nr 6, s. 71.

⁷ Tamże.

⁸ Zachowano oryginalną pisownię.

⁹ S. Pieńkowski, *Swojski humanizm...*, dz. cyt.

mityzm jako **komunikacja polityczna** niewiele jeszcze znaczy, choć ukazuje propagandową dominację antysemitów nad tymi, których oni zaatakują. Obok tego antysemityzmu jest jeszcze jeden – dotyczący stereotypu słowa, który dookreśla komunikacyjny charakter antyżydowskiego wystąpienia. Publiczność polityczna okazuje się zrazu publicznością estetyczną, bohaterami są czytelnicy „niepolskich wierszy” uwiedzeni przez „niepolską poezję”, demokratyczną lirykę. W latach trzydziestych jej symbolem jest Julian Tuwim, powyżej „napisany jako rzecz i produkt masowy”, zapisany małą literą – ujęty jako alegoria liryki, zdolnej uwieść czytelników, i „nazwa zbiorcza”, produkt demokracji, której obawiają się jej przeciwnicy.

Właśnie w ten sposób – jako ikona kultury masowej – istnieje Julian Tuwim w artykule Józefa Aleksandra Galuszki, rejestrując resentyment o wiele szerszy niż zjawisko niebywalej i zasłużonej popularności.

Gdzie młodzież szuka ideałów, w kim widzi wielkości? [...] Na to pytanie odpowiedziała mi jedna uczennica polskiego gimnazjum, córka pisarza i publicysty o znanym w Polsce nazwisku. Jako swego najulubieńszego poetę, którego – jak mnie zapewniała – wszystkie koleżanki umieją na pamięć „na wrywki”, wymieniła żydowskiego poetę piszącego po polsku, p. Juliana Tuwima¹⁰.

Galuszka cytuje wiersze Tuwima (m.in. *Do prostego człowieka* i – znów! – *Biologię*, którą, jak zaznacza „odczytuje, by unaocznić, jaką poezją, karmi się młodzież w szkołach”¹¹. Wspomina o *Życiu*, „urągającym polskiej mowie, pisany jakimś niezrozumiałym żargonem”¹²), by w innym artykule, w którym pojawia się pastisz wiersza *Do Generałów*, grozić:

Wara tobie, *qui pro quo* – poeto
Wysłanniku bożnic i kahałów –
Szczać jak psiarnię – przyczajone getto.
[...]

¹⁰ J.A. Galuszka, *Czym się karmi młodzież w szkołach*, „Prosto z mostu” 1939, nr 18, s. 2.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

Szable polskie w pochwach siedzą luźnie!
 Więc wraz któraś twardą stałą zgrzytnie
 I żeleźcem przed ślepia ci bluźnie:
 Przytnie pejsów ukrywanych sprytnie!¹³

W słynnym artykule Zygmunta Wasilewskiego okazuje się natomiast, że gesty lektury „wrogiej poezji”, poezji „żydowskiej”, której podejmują sami nacjonałiści, czytanie poezji Tuwima przez krytyków prawicowych, na łamach prawicowych gazet, są czymś w rodzaju mniejszego zła, jeśli wykładnia czytelnicza (antysemitcka, nacjonalistyczna) pojawia się, by rozbić fałszywą, bo demokratyczną, zapewniającą możliwości zarówno jednej, jak i drugiej stronie, relację porozumienia poety z czytelnikiem. Ta ostatnia, jeśli dotyka sfery publicznej komunikacji (wiersz wydrukowany w „Skamandrze” czy w „Wiadomościach Literackich” ma rzesze potencjalnych czytelników) – staje się kwestią politycznej walki i wpływu, w którym estetyka nigdy nie jest punktem dojścia, i zdystansować komunikację demokratyczną. Retoryczna droga wiodła przez dyskredytację i dystans. Nie chodzi już nawet o poetę demokratycznego, a konkretnie o Tuwima, tyle że w wersji „uniwersalnej”, produktu demokracji, wolności i jego czytelników:

[...] podstawą jego pracy zawodowej jest szara polsko-żydowska publiczność, burżuazyjna, szukająca tanich wzruszeń, biorąca wszystko za dobrą monetę, pozbawiona smaku, stojąca bez ruchu między internami Tuwima a prometejstwem sztuki polskiej, jednym słowem motloch¹⁴.

Uczennice gimnazjum, czytające Tuwima, traktujące go, powiedzielibyśmy dzisiaj, jak „gwiazdę”, mają być mieszczkami, realizować nacjonalistyczny stereotyp złej kultury, są jednak – również zgodnie ze stereotypem – Polkami, natomiast burżuazja to, wedle nacjonalistycznych i „odwiecznych” (np. sięgających dziewiętnastowiecznego mitu Rotszyldów) wierzeń – Żydzi, gorsi, bo zasymilowani: polsko-żydowscy, tak jak ich poeci. Motloch to wypadkowa głębszych narracji antysemitckich i nacjonalistycznych: kultury demokratycznej i masowej (z jej popularną definicją kiczu (brak „smaku” estetycznego), społecznego uwarstwienia, narodowego schierachizowania, do którego demi-

¹³ J.A. Galuszka, *Polskim jenerałom!*, w: tegoż, *O „sparszywnieniu”. Odpowiedź p. Tuwimowi*, „Gazeta Literacka” 1932, nr 6, s. 94.

¹⁴ Z. Wasilewski, *Wampiryzm...*, dz. cyt. s. 75.

tologizacji wiedzy resentyment słowa, także Tuwimowskiego, które jest czytane. Wiklając bio- i bibliograficzny porządek negatywnie ocenianego wiersza „skamandryckiego” w jego mieszczańskiej lub burżuazyjnej formie, można sądzić – że uczennice czytające Tuwima, traktujące go, powiedzielibyśmy dzisiaj, jak „gwiazdę” mają być mieszczańkami. Refleksje czytelnicze są próbą określenia, czym na tle poezji lat dwudziestych „zdominowanej” przez Skamandrytów może być tzw. „sztuka narodowa”, która „wypowie naród”, tak jak naród ów na to zasługuje. Nacjonaliści usiłują stworzyć język totalitarny odpowiadający nowej, mającej nadejść rzeczywistości politycznej. Ich polityczny, światopoglądowy totalizm potrzebował innego języka – niedemokratycznej składni rozumianej tu jako komunikacja (literacka), która przekształciłaby się w komunikację polityczną. By to osiągnąć, należało zniszczyć inny słownik literackich konwencji, lirycznego „przelicznienia”, niezrozumiałych emocji i zbiór słów, generujących nieideowe odczucia: ironiczną miłość, ekspresjonistyczny afekt, słowa powiadamiające o zblazowaniu, kiczu, masowym zachwycie, kiedy to, co narodowe ma być swojskie, nacjonalistycznie elitarne. Podjąć próbę stworzenia słownika, który wykluczałby obecność wieloznaczeniowego uniwersum, dawał proste definicje słów. Przecież chodziło tu o starcie dwóch żywiołów: demokracji i totalitaryzmu, dysponujących swoimi językami i, wedle nacjonalistów, swoją poezją. Atak Wasilewskiego na Tuwima i jego publiczność świadczy dobitnie o tych intencjach.

Dlatego narodowi publicyści potrzebowali również takiego słownika, którego zasób uwzględniałby inne, np. językowe czy nawet genologiczne, różnice między dykcją demokracji i totalitaryzmu, różnice istotne, choć mniej lub nawet w ogóle nieuświadomiane przez tzw. „ogół społeczeństwa”, a zatem – określające „wszystko, co jest inne”, co może być zatem niepolityczne wprost, pozostając jednak – w kręgu oddziaływania określonej ideologii i propagandowego sfunkcjonalizowania języka, którym się posługuje.

Kwestia języka jest w poniższej i podobnych enuncjacjach ujęta dość klasycznie: język („niepolskość” jego treści i wyłącznie formalna – jak w przypadku argumentu często formułowanego przeciw Tuwimowi – polskość słownika i składni, ujawniona jako polski i dlatego tak niebezpieczny **zapis** żydowskiej psychiki), ów **język** jest pretekstem i ujściem antysemitckiego oburzenia:

Wspólne bywają dzisiaj w literaturze tylko czcionki polskie, ale mówią one o różnych światach. [...] Krytyka włączyła do hierarchii poetów polskich pana Juliana Tuwima. Stawia się go nawet na czele poetów polskich. Czy słuszne jest takie zestawienie?¹⁵

Na poziomie faktów jest po prostu przykładem mającym doprowadzić do ujawnienia ukrytej „żydowskości”, czyli niedostrzegalnego dla zwykłych ludzi, dla „ogółu” społeczeństwa, „semityzmu”. A jednak wskazuje również na nieprzenikalność całego dyskursu. Bo przecież zarzut „sprawstwa” antysemitckiego (jak wiadomo, nieograniczany do „psucia” języka polskiego przez poetów-Żydów, właściwie nawet o wiele mniej zawoalowany – zatem propagandowo donioślejszy – w innych wariantach „antysemitckich egzemplifikacji”, w innych stereotypach, np. Żydzie łamiącym prawo, Żydzie niemoralnym itp.) – nie musi być jedynym wnioskiem, który wyciągają antysemita z literatury „żargonowej”, i „faktu” języka polskiego „opanowanego” przez Żydów.

Tu sfera oceny etycznej (oczywiście sformułowanej w kategoriach moralności nacjonalistycznej różnej od uniwersalnej i zupełnie inaczej definiującej podstawowe pojęcia etyczne) nie prowadzi wyłącznie do dyskredytacji wroga. Zresztą sama antysemitcka dyskredytacja Wroga – zdawałoby się ostateczna i rozstrzygająca – **została wszak ustalona cząstkowa definicja Żyda – tu: „destruktora kultury polskiej”** – zawsze przecież może być rozszerzona lub – jeśli taka wola antysemitów – stać się znów bardziej konkretna. Kara za tę winę z kolei bardziej dotkliwa.

Od tego momentu, zacznie się – odwrotnie niż w demokracji – ponowne pozycjonowanie, przewencyjne rozdrapywanie ustalonych pojęć za pomocą przygodnych (choć wciąż tych samych) przykładów i okazjonalnych znaczeń. Mit taki – mit wroga – będzie zarazem historią i terażniejszością. Ale chyba nie przyszłością, nie będzie już należał do totalitarnej utopii, tak jak nie będzie do niej należeć ogólna definicja Żyda. Analizując „wampiryzm” poezji autora *Biblii cygańskiej*, Zygmunt Wasilewski pisze o słowie, które raz wymyka się swemu autorowi – przez afekt i niepoahamowaną, bezideową ekspresję wierszy i „psychiki” żydowskiej, innym razem zaś o takim, które właśnie jako takie słowo – lekceważące czytelników i ich emocje – jest napisane

¹⁵ Tamże, s. 71.

i zaprojektowane przez samego Autora, ujawnia przy tym cynizm „demokratycznej” poezji.

O premedytacji wskazującej na bezideowość samego Tuwima, którą jego wiersze, wedle wnikliwych nacjonalistycznych „eksploratorów” promują, zwraca uwagę, analizując wiersz *Strzelanina*:

W deskę stali hartowanej
 Walę celnie z rewolweru,
 Lecz się kule rozpluskują
 Jakbym wrzącą rtęcią splunął

Kula rozplaszcza się. [...] Autor dalsze dwie strofki dopisuje w sposobie komentarza. On sam coś wie o tym, co by się mogło kryć pod tym obrazem jako alegoria, ale nie powie, bo sobie drwi z własnych idei. Dla niego wystarczającą prawdą jest, że kula się rozpluskuje i kapie jak rtęć. Zostawia każdemu swobodę myśleć o tym, co mu się podoba:

Doczep sobie, co uważasz
 Do tej stali palbą bitej:
 Trach, trach – a my gwizdźmy.
 My to znaczy – ja i kule¹⁶

Tę diagnozę zdaje się potwierdzać sam Tuwim. Niezrozumienie jednak ma inne niż banalne eksplikacje nacjonalistów – intencje. Wykluczenie czytelników, a zatem bezideowość wmawiana przez narodowego krytyka, jest porozumieniem specjalnym, poetyckim. Słowa, które nie są czystą liryką, nie są też czystą odpowiedzią, poza nimi, poza słowami z żadnej strony nie ma żadnego oczekiwania. Poeta jest sam ze swoim słowem dopóki zacznie być czytany:

Jeśli pragniesz, przyjacielu
 w wierszu znaleźć alegorię
 Wysnuć moral lub naukę
 Pozostawiam Ci swobodę¹⁷.

U Tuwima relacja z poezją pozostaje intymna. Poezja nie dopowiada tego, jak należy ją rozwiązać i nie odpowiada za świat, który zmy-

¹⁶ Z. Wasilewski, *Wampiryzm...*, dz. cyt., s. 71.

¹⁷ Wasilewski, by udowodnić swoje tezy, cytuje wyłącznie dwie strofy wiersza. Dlatego tę najważniejszą cytuję za wydaniem autorskim: J. Tuwim, *Strzelanina*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, t. II, Warszawa 1955, s. 98.

słowo opisuje. Tylko ci czytelnicy Tuwima będą „przyjaciółmi”, którzy poszukają alegorii – jednego sensu – na siłę, a z przemocy jednoznacznych znaczeń, antycypowanych przez chwyt, uczynią kres doświadczenia czytelniczego, pomijającego i ignorującego założenie „czystej zmysłowości” i właśnie „programowego” braku sensu (lub tym bardziej programu, co – jak wiadomo, było udziałem Skamandra).

Porozumienie z czytelnikiem jest w tym wierszu ironiczne, ale tylko wówczas, gdy nie dostrzeże się, jaką rolę czytelnik ma tu do odegrania: to on powinien zamienić Tuwimowski obraz „topiącej się kuli” na własną, nieskrępowaną, recepcję, gdyż słowa, jeśli są poezją, mają sens dla czytelników, nawet jeśli to poeta-bohater jest blaznem wedle swego kreatora lub przekazuje mu tajemne instrukcje. Podmiot liryczny zaś drwiącym ze swego *porte parole* pariasem¹⁸, który odwróci ci się nawet od niego, pariasem całkowitym, gdy ocenić miarę tego samowykluczenia z (własnej) poezji i ekskluzji czytelnika oczekującego – zdaniem Wasilewskiego – pomocy w czytaniu. Wasilewskiemu chodzi o brak interpretanta jako scenariusza lektury¹⁹, co jest, zdaniem prawicowego krytyka, cynicznym gestem poety:

Tuwim szczerze nienawidzi więzów społecznych, oszukuje siebie, nazywając ten stan poetyckim *Odi profanum vulgus* (z wiersza *Et arceo* [...]) [...] Tak, to jest pustka, a jego uczucie nienawiści, to nienawiść odwrócona od siebie za to, że nic [z] duszy swojej nie może dać społeczeństwu²⁰.

Tuwim jednak udowadnia, że (sam) nie ma sposobu na lekturę (swoich) wierszy, co jest uznaniem roli słowa w poezji, słowa-narzędzia deskrypcji, które coraz trudniej znaleźć w rzeczywistości tragicznej zmiany:

Brzozom siekierą żyły otworzę,
Ciachnę przez ciało, rąbnę przez korzeń,
Lepkim osoczem brzozę ubrocę,
Na rany białe wargami wskoczę.
[...]

¹⁸ Por. H. Arendt, *Żyd jako parias – ukryta tradycja*, „Literatura na Świecie” 1982, nr 12, s. 5.

¹⁹ Zob. A. Dziadek, *Interpretant – zarys zagadnienia*, w: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek, A. Nawarecki, D. Pawelec, Katowice 1993, s. 216.

²⁰ Z. Wasilewski, *Wampiryzm...*, dz. cyt., s.74.

Może te soki z żywego drzewa
 Słów mnie nauczą, których mi trzeba:
 Na chwałę brzozom, na chwałę latu,
 Ustom obłądnym, bożemu światu!²¹

Dla nacjonalistów niezrozumiałe są wrażliwość poetycka i subtelność, kontrast między słowem brutalnym, dynamiką a znaczeniem tej walki: o słowa – ze światem, o poezję – z rzeczywistością. Woła, używając właściwie tych samych motywów, walczyć ze światem o polityczne mrzonki, o totalitarną rzeczywistość bez wielosłowa i chaosu, poezji lirycznej, obrazowej, demokratycznej, migocącej znaczeniami, wybuchającej nieznanymi sensami świata rzeczywistości zwykłej, czyli trudniejszej poetycko, bo znanej, asocjacyjnej, bez której nie byłoby przecież poezji Skamandra. Nacjonalizm nie chce odkryć sensów, on chce je ograniczyć:

Gwizdnij, spluń cierpko, drzwiami trzaśnij wreszcie
 I nie sadź smutków na grząskiej alei,
 Która się wlecze do bram Europy
 Wierzby liryczne porąbacie, wynieście!
 Zapalcie ogień, niech się płomień śmieje,
 niech krzyknie czarny dym z pocziwych snopów!²²

Wasilewski powiada o ekspresjonizmie i afekcie Tuwima, Pietrkiewicz o „efekcie” poezji skamandryckiej, „dychawiczności treściowej”, Łaszowski o „pejzance lirycznej” (od słowa „pejzaż”, choć jako nazwa wieloskładnikowej zupy, epitet ten oddaje sedno obrazowości w liroyce „poskamandryckiej”). Wszystkie inkryminacje brutalnie streszcza jednak autor *O życiu i katastrofach cywilizacji narodowej*. Bolesnie uogólnia zmysłowość, by pokazać jej „przedcywilizacyjną” proveniencję, i z niej – zmysłowości, a dalej – także z seksualności pozbawionej miłości (Ojczyzny) – uczynić cechę „słowa żydowskiego”:

W poezji poznaje się Żydów po tym, że wszystkie ich metafory są mięsiste, wilgotne, lepkie, soczyste, woniące i smakowite. Pochodzi to stąd, że wyobraźnia żydowska w stanie pierwotnym, póki się nie zintelektualizuje ma do dyspozycji w obrazowaniu, materiał dostarczany przez zmy-

²¹ J. Tuwim, *Rzęź brzoź*, w: tegoż, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1955, s. 263.

²² J. Pietrkiewicz, *Na śmierci sielanki*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 16, s. 8.

sły najniższe: dotyku (skórny i mięśniowy), smaku i węchu, lub kombinowany z tych trzech źródeł²³.

Wasilewski w tyradzie przeciw Tuwimowi zwraca uwagę na tę nieobecność alegorii, czyli jednoznaczności („kombinowanie z trzech źródeł”), chęci i konieczności wyjaśnienia, poprowadzenia czytelnika w świat obiektywny i pewny, w świat idei, a nie – w świat emocji poznawalny wyłącznie za pomocą zmysłów, uznanych przez Wasilewskiego za „wampiryczne”. Zamiast tego czytelnik Tuwima otrzymuje „tylko” symbol, dręczącą czytelników wieloznaczność, z którą wydrwiony przez Tuwima nie umie sobie poradzić.

Tuwim [...] w ogóle żadnej idei budowy nie ma. On gwizdże na idee. On się bawi w ten sposób. To kabaret w stylu makabrycznym. [...] Nie oszczędzi Polsce takiego kupletu jak ten, do prostego człowieka, zwrócony²⁴.

Wiadomo, jaki wiersz Wasilewski ma na myśli, zresztą zaraz go zacytuje. Ta cytowalność wierszy Tuwima w tekstach antysemitkich, jest czymś niesamowitym – często – tak, jak w artykule Wasilewskiego – cytaty opatrzone są numerem strony, spełnia standardy jak najpoważniejszej krytyki, podawane jest źródło cytatu).

Alegoria Żyda-poety zostaje w artykule *Wampiryzm...* dookreślona jako „Julian Tuwim”. Tak zogniskowana staje się natomiast konkretna jako doskonale sprofilowane narzędzie, którego poeci żydowscy nie używają, w przeciwieństwie do antysemitów, którzy dostrzegli porządek tkwiący w alegorii jako nośniku stałego ideologicznego sensu, a także reinterpretanta znaczeń, które mogłyby być na tyle ogólne, różnie rozumiane, że doktryna nie pozwoliłaby na ich lekturę.

W przeciwieństwie do symbolu i wrodzonej imputowanej przez słowo demokratyczne wieloznaczności gmatwującej ścieżki nie tylko odczytań, lecz także wyborów, do których skłaniać winna poezja nacjonalistyczna, alegoria nie prowadzi na (ideologiczne) manowce manier i mód, nie doprowadza do rozterek dotyczących znaczenia: „Tuwim transponuje doznania na symbole, nie są one dla niego celem lecz środkiem, pragnie za ich pomocą wyrazić jakąś myśl”²⁵.

²³ Z. Wasilewski, *Wzór poezji judeo-polskiej*, „Myśl Narodowa” 1934, s. 5.

²⁴ Tegoż, *Wampiryzm...*, dz. cyt., s. 74.

²⁵ Tamże.

Żadne wytłumaczenie jednak nie przychodzi na myśl oprócz tego, które, zamiast potyczki między jednostkowością znaczenia alegorycznego a wieloznacznością słowa symbolicznego powiadamia o „cynicznym” materializmie „poety żydowskiego”, zwiastując powrót do porządkującej polityki znaczeń i chyba także – ponieważ Wasilewski **nie umie** odczytać wiersza Tuwima i kapituluje przed próbą zrozumienia – związanej z nią zasady *decorum*, ujętej przez autora *Listów dziennikarza w sprawach kultury narodowej* bardzo prosto i nieoryginalnie jako ciąg czynności twórczych. Ciągu tego Tuwim rzekomo nie opanował, skoro uwikłał się w parnastowską pozę jeszcze „na ziemi”. Rozmienił na drobne użyte do konstrukcji symbole, które pozostawiają pustkę nieprzetłumaczalnych obrazów, przedmiotów i zdarzeń (jak roztopienie się), wedle antysemity, tylko zaciemniające obraz poetycki:

Los poety jest taki sam jak kuli. Oboje gwizdzą – to prawda, ale oboje też „rozpluskują się w i spadają w proch kroplą rtęci, może lzy. Jesteśmy między poetami, więc mogę mówić obrazowo. Dla duszy swojej człowiek może znaleźć wylot bezkresny w kierunku metafizycznym albo „walić nią w deskę ze stali”. Tuwim z natury samej dysponowany jest materialistycznie²⁶.

Jak będą dowodzić zwolennicy ONR w tym samym czasie:

Twierdzenia [...], że niezależność twórcy od prawd bezwzględnych [...], że oryginalność, **niezrozumiałość i osamotnienie twórcy**- dowodzi [jego] wartości – oto liczne z przesądów, z którymi Ruch Młodych toczy walkę²⁷.

Dyskurs antysemitki, zgłaszając szczegółowy problem dręczącej wieloznaczności „liryki żydowskiej” przez jednoznaczność, powracalność przykładów (np. „język żydowski”), **oddala** także ogólność definicji Żyda. Bardziej funkcjonalne i użyteczne jest bowiem utrzymanie „dyskursywnej” dynamiki „problemu żydowskiego”, dopóki oczywiście będzie on potrzebny jako składnik politycznego, władczego rozpoznawania rzeczywistości, jej polaryzacji.

Różnica między porządkiem demokratycznym a totalitarnym jest tu jasna: w państwie o strukturze otwartej, w której jednak nadal –jak

²⁶ Tamże.

²⁷ W. Sznarbachowski, *Wprowadzenie do problemu twórczości*, „Ruch Młodych” 1938, nr 1, s. 29.

zawsze – istnieje konieczność tworzenia mitologii społecznych i politycznych, historycznych polityk i ideologicznych symboli. Zdiagnozował ją Roland Barthes:

To zaczepne słowo [mit – P.K.] jest równocześnie słowem unieruchomionym: w chwili gdy mnie dosięga, ustaje, obraca się wokół i odzyskuje ogólność – kostnieje, odbarwia się i oczyszcza. Zawłaszczenie pojęcia zostaje oddalone przez dosłowność sensu. [...] Na powierzchni mowy coś przestaje się poruszać: to funkcja znaczenia ukrytego za faktem i narzucającego mu status obwieszczenia; ale jednocześnie fakt paraliżuje intencję, zaraża ją, niczym chorobą, bezruchem: aby ją oczyścić: zamraza ją²⁸.

Natomiast w antysemityzmie – w totalitaryzmie – „oddalenie przygodności”, jednoznaczności przykładu, „naoczności” faktu (antysemitckiej interpretacji tego faktu) jest tylko częścią ogólnej strategii. Stereotyp (np. żydowskiego słowa) nie zużywa się, po wypracowaniu pojęcia zaczyna tylko inaczej funkcjonować, obrastać narracjami walczącymi z fabułami innymi niż estetyczne li tylko kompleksy.

Ogólność „Żyda”, po tym, jak ukonstytuuje się w pojęciu Żyda, znów zostanie potraktowana tym samym przykładem po to, by wyobrażenie społeczne uległo zawłaszczeniu przez politykę, tj. było zawłaszczane w sposób ciągły. Unieruchomienie w pojęciu nie będzie więc ostateczne, a obwieszczenie „ogólnego sensu” np. jako „symbolu zła”, którym jest Żyd (ogólnego symbolicznego sensu poezji krypto-żydowskiej) stanie się zaś tylko przypomnieniem, i będzie nadal dalszym przypominaniem istniejącego wciąż alegorycznego desygnatu, który nadal trzeba potwierdzać w znanym stereotypie i za jego pomocą.

Wypracowanie „podstaw” i pojęć, pytania ogólne, zostaną ukonkretnione. Dyskurs zatem stanie się logiczny, ponadto – będzie głosem „autorytetu”:

W tych warunkach uważamy za obowiązek zajrzeć w oczy tej kwestii żydowskiej, jakkolwiek trudnej i drażliwej, i, nie mówię: wszechstronnie i wyczerpująco ją omówić — na toby niejednego tomu potrzeba — ale dotrzeć przynajmniej do jakichś podstaw, które by ułatwiały rozumienie szczegółów, a z których by można praktyczne wyciągnąć wskazówki.

Trzy pytania stawiamy sobie w tym celu: czym jest Żyd? — jaki jest jego stosunek do społeczeństwa chrześcijańskiego? — wreszcie, jakie powinno

²⁸ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 257.

być stanowisko tego społeczeństwa względem Żyda?— Sądzę, że logiczny związek tych trzech pytań sam się tłumaczy²⁹.

Chodzi o coś pośredniego między zmianą znaczeń a dynamiką sensów, osiąganego za pomocą **praktyk symulacyjnych**, o „stereotypową” perypetię narracji, zmianę, która będzie potwierdzeniem i utrzymaniem stereotypu. Ten ostatni zmieni jedynie swoją funkcję w dyskursie. Antysemita sięgnie po inne przykłady i inne warianty jednego przekonania, których dostarcza rzeczywistość pozatekstowa, by uprawomocnić niezmienność obiegowego przekonania.

W dyskursie tę zmienność gwarantuje zestaw niezwykłych napięć, wytwarzanych przez założenie polityczności. Napięcie między pretekstem a pojęciem (słowo żydowskie wskazuje na Żyda), pojęciem a interpretantem (Żyd jest definiowany przez słowo żydowskie), oraz zachodzących w samej strukturze Przygodnego (przykład jest pretekstem, przykład jest interpretantem).

Wszystkie te napięcia, wzięte naraz, budują świat dwuwymiarowy, którego polityczna logika nie dopuszcza interpretacyjnej dowolności, zmiany wykładni. Jeśli już – to dostrzegalna jest „zmiana wymowy” na poziomie samego, powierzchniowego stereotypu antysemitycznego: owego formalnie polskiego słowa o rzekomo „talmudycznej” treści. Oglądana od strony antysemitów pozycja Dobra i Zła w dyskursie wskazuje na to, że zmienne i dynamiczne jest Zło „semitów”, może się modernizować, żeby na nich wskazać.

Symboliczne Zło, skupione we Wrogu, potrzebne jest po to, by wskazywało na ideologiczne, z przekonań ideowych wyprowadzone, Dobro. „Wyznawca [zaś] etyki przekonań czuje się »odpowiedzialny« jedynie za to, by nie zgasił płomień czystych przekonań [...]”³⁰ nie tylko tych – dopowiedzmy – stymulujących wizję przyszłości po zwycięstwie, lecz także tych opisujących ciemną terażniejszość, legitymizujących walkę. Bo „rozniecać ten płomień wciąż na nowo – oto cel jego zupełnie irracjonalnych, jeśli oceniać je z punktu widzenia ewentualnego sukcesu, czynów, które mogą i powinny mieć tylko **wartość przykładu**”³¹.

²⁹ M. Morawski, *Asemityzm*, wyd. II, Kraków 1896, s. 4–5.

³⁰ M. Weber, *Etyka a polityka*, w: tegoż, *Polityka jako zawód i powołanie. Wybór pism*, przeł. A. Kopacki.

³¹ Podkr. moje – P.K.

Modernizacja – powtórzmy – nie dotyczy tu znaczeń, lecz funkcji składników dyskursu, poddyktowana jest zmianą rzeczywistości, w której antysemityzm jako język selekcji musi utrzymywać zdolność do polaryzacji świata, a dokonywać jej na jakiejś niezmiennej podstawie. Wówczas – jak przekonują nacjonalistyczni publicyści – poezja, sztuka w ogóle, musi dzielić, jeśli ma wypowiadać ideę moralną (i polityczną).

(Jej – P.K.) karty [...] mogą być zapisane, czym kto chce: zbrodnią, świętością, lajdactwem, cnotą, panowaniem i... niewolą – lecz każde ich słowo, ba, każda ich litera powinna być wyrazem konieczności, powinna być niejako uroczystym wyznaniem autora... A skoro człowiek kocha lub nienawidzi, wówczas prawdą jego jest... s t r o n n i c z o ś ć³².

Z tej perspektywy język Tuwima-Żyda jest w wyobrażeniu nacjonalistów jakąś przedziwną polityczną nienawistną *ut pictura poesis*. Motywem, który uzyskuje wulgarną dosłowność tracąc swoje zapośredniczenia klasyczne i współczesne, wszelkie konotacje ze światem sztuki. I to raczej w wersji „obrazu (czyli stereotypu »żydowskość«, pojęcia Żyda) jako milczącej poezji” (czyli języka żydowskiego, którego nie powinno być „wykoślawionego”, „żargonowego”) aniżeli drugiego wariantu tej figury, bo to z nim – demokratycznym konceptem słowa – walczą nacjonałiści. Poezji takiej, która miałaby wciąż oddziaływać na masy, czyniąc – i to napawa antysemitów prawdziwą trwogą – ich poezję, sztukę narodową niemożliwą mrzonką wobec „uporczywego” trwania paradygmatu Skamandra. Dlatego usilne zamykanie Tuwima w pojęciu Żyda, bez potrzeby rozumienia poezji:

Trudno wierzyć w nieprzemijającą wartość poezji Tuwima – wyrokował Pietrkiewicz – kiedy już współczesnym nudzą się te kombinacje liryczne z astrami, wiatrem i słoneczkiem. Tuwima można doskonale porównać z Rydlem. Rydlowanie było modne, ale nieodświeżone nowymi wartościami minęło³³.

Tak naprawdę nacjonałiści nie chcą dostrzec, jak zmienia się poezja Juliana Tuwima. Jako ikona popkultury, której sława przeminęła lub miała przeminąć w związku z projektowaną przez nich „sztuką

³² Opinię K.H. Rostworowskiego przytacza Bielecki, w: tegoż, *Karl Hubert Rostworowski. Zarys idei społeczno-politycznych*, Warszawa 1938, s. 1.

³³ J. Pietrkiewicz, *Autentyzm i epika*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 4, s. 5.

narodową”, nacjonalistyczny anty-mit poety nie ulega zbytym modernizacjom, z drugiej zaś strony – jako symbol obcości i „semityzmu” – rozważania o Tuwimie mają doprowadzić do pewnego, nie dość precyzyjnego „uzgodnienia” cech „arcywroga kultury polskiej”, przez opis jego języka, a raczej tego języka spolityzowanej wersji. Polityzacja jest tu nie dość dobrze ukryta pod „krytycznymi” rozbiorami, a militarystyczne inwektywy wycierają spod symulacji „estetycznych” ocen:

Liryka Tuwima i całej olbrzymiej grupy epigonów, zresztą nie wytrzymująca dzisiaj żadnej krytyki, jeśli chodzi o możliwości przetrwania, powinna być wreszcie oddana pod sąd wojenny. Ta liryka bowiem w czasach narodowej potrzeby rozbrajała wyobraźnię aktywną, dawała ludziom silnego głosu – krzyk, charkot, chandrę, rzeżenia³⁴.

Pietrkiewicz zdaje sobie sprawę, z tego, że nikt nie uwierzy w krytyczność podobnych sądów i być może dlatego mówi wprost: „Zdawać by się mogło, że ataki na poezję Tuwima są wynikiem aktualnych wydarzeń politycznych, zmiany frontu, że tu ofiarą pada artysta Bogu ducha winny. Oczywiście pomylenie pojęć”.

W ten sposób wypracowany zostaje również niezmienny obraz Tuwima i jego poezji, odbijający politykę niemal realną, choć przesłoniętą samym faktem krytyki, kojarzącej się z zainteresowaniem. Cechy poezji pojawiają się jako przykłady tego, co już wiadomo. interpretanty znanego, uaktualnienia wyobrażeń funkcjonujących powszechnie wśród odpowiedniej publiczności.

Ale owa „zmiana” niezmiennych stereotypów jest symulowana także dlatego, by nie pokazać zmiany istotniejszej, by nie dostrzec subtelności i tragizmu słowa zaatakowanego. „Analizowanie” słowa Juliana Tuwima, jako estetycznego „słowa-bez- znaczenia”, bo słowo to i jest zależne od Żyda i należy do omamionej przez niego publiczności, jest zatem obce – znajduje dopełnienie w dopracowaniu własnej, antysemitkiej praktyki perswazyjnej i krytycznej, znajdowaniu politycznego „znaczenia-bez-Słowa”. Oto atakowany i nieczytany przez nacjonalistów Tuwim uzyskuje znaczenie wyłącznie w kontekście antysemitkiej nienawiści. W niej i ze względu na nią formułowane są dalsze słowa o słowach, których się nie czyta, wyroki o tekstach, któ-

³⁴ Tegoż, *Skończyć z okresem „pseudo” w poezji. Niech żyje liryka imperialistyczna!*, „Kronika Polski i Świata” 1930, nr 19, s. 7.

re nie istnieją w świadomości antysemitów lub których jedyną formą istnienia jest oddziaływanie i moda:

Za mało, tak, tak! Za mało zdajemy sobie sprawę ze szkód, jakie typ liryki tuwimowskiej wyrządził całej poezji współczesnej. Bo ten typ przeniknął, mimo woli twórców, do awangardy, tu pogmatwał nowatorstwo z tradycjonalizmem, dorzucił do zrekonstruowanego wiersza chandrę, welszmerce i dwuznaczniki patosu. Treść to znaczy zawartość przeżycia, w przeciętnym wierszu awangardowym (rozejrzyjcie się między poetami wileńskimi i lubelskimi) niedaleko odbiegła od Siódmej jesieni i Biblii cygańskiej³⁵.

Lektura antysemitcka, która udaje lekturę krytyczną, tworzy interpretację tekstu nieobecnego w świadomości samych antysemitów, słowo nie-przeczytane, fałszywe. To już nie tylko Nieznane, z którym mieliśmy już do czynienia, występujące wcześniej jako element budujący ogólną strukturę Zła (stereotyp Żyda-poety), to coś więcej – to Nieobecne, które zostaje ukradzione jako ideologiczna pożywka, a nie estetyczna lub choćby krytyczna eksplikacja.

Alfred Łaszowski w recenzji Wierszy i poematów Jerzego Pietrkiewicza posługuje się „politycznością”, której tak obawiał się Julian Tuwim. Jest ona znakiem „nowych czasów”. Ich początek wyznacza (poetycki) gest... milczenia poetów Skamandra, wymuszony przez rzeczywistość, przez nacjonalistów, którzy „żądadają szerszego oddechu, większych praw dla siły, dla bezwzględności sformułowań i jednoznaczności lirycznej”³⁶. Jednocześnie jednak polityka jest stematyzowana, jako fakt, performatyw – jako po pierwsze gest zastąpienia i nowego, nieskamandryckiego „biologizmu”, nieskrępowanej, bo umundurowanej siły, po drugie zaś wpływu, do którego można się przyznać, inspiracji, która już niczym nie grozi. To bowiem epigoństwo, którego nigdy nie było, gdyż następstwo pojmowane jako konieczność reakcji, która musiała nadejść:

Uwielbienie dla barbarzyńcy, modne jeszcze dziesięć lat temu, minęło z chwilą, kiedy Dionizos przywdział mundur bojówek partyjnych. Wtedy kult tego, co bujne mocne, bezpośrednie i nieokielznane – pękł! Skończył się momentalnie. Skamandrycy zajęli wobec współczesności postawę zgorszonych ciotek i nawet Wierzyński uciekł w świat ruin, zamiast ude-

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

rzyć w struny apokaliptyczne. Środowisko spod znaku Centaura przeoczyło fakt elementarny. Głosząc witalizm piętnaście lat temu, przygotowało nastroje sprzyjające erupcji prądów „faszystowskich”. Apoteoza sił biologicznych dała rezultaty wcale interesujące³⁷.

Wynik rewolucji politycznej, wyciągnięcie wniosków za pomocą fałszywej lektury, by opisać rzeczywistość, która jest lub będzie następstwem lektury nieuważnej, skamandryckiego opisu „nieświadomego”. Z drugiej strony wynik rewolucji estetycznej, „krytycznego” gestu wobec zastanej estetyki, wskazanie na konieczność świadomego opisanego zmiennej, dynamicznej i politycznej rzeczywistości. Oba te porządki nie są jeszcze w pełni uzgodnione: świadomość i nieświadomość, polityka, która wskazuje na estetykę, estetyka która wyprzedza politykę. Historia, którą odkrywamy powyżej, jeszcze udaje historię literatury i „wędrowkę” motywów, walkę estetyczną, ale Łaszowski nawet nie zadaje sobie trudu, by ukryć intencje pod pozorem pisanego o poetyce, gdy ma się zdawać, że „narodowe słowo” powinno być następstwem historii i zarazem jej genologicznym odbiciem: legendą, długim trwaniem, epicką narracją o narodzie w historii zamiast liryicznej asocjacji o sobie w rzeczywistości. Wedle Pietrkiewicza:

[...] rzeczywistość XX wieku to faszyzm włoski, to zajęcie Wiednia i wojna hiszpańska. Fakty tak płomienne, że już samą swoją obecnością tworzą legendy. Poeci tymczasem albo odwrócili się od legend, albo obecności legendy nie zrozumieli³⁸.

Jest jednak inaczej – to nacjonałiści, choć czytają, nie rozumieją Tuwima, który – wbrew powyższej opinii – rozumiał historię XX wieku. Był nią przerażony. Poniżej słowa poddane są musztrze historii, nacjonalistycznemu rozkazowi i – na końcu – nie są już „rozwlekle”, „rozchłapane”, nie „rozdziawiają się”. To wszystkie nacjonalistyczne zarzuty wobec Tuwimowskiego słowa. To właśnie zarzucali jego słowo, słowu skamandryckiemu i demokratycznemu, nacjonałiści. Nie wiedzieli jednak, że to rozumiał lepiej od nich, zbyt dobrze. Swoje spostrzeżenia ujął w sarkastyczną powiastkę historiozoficzną:

³⁷ A. Łaszowski, *Poszukiwanie mitu*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 4, s. 7.

³⁸ J. Pietrkiewicz, *Skończyć z...*, dz. cyt.

Melodia pędziła ekspresem
 Niecierpliwa, marsowa, surowa.
 Na małych stacyjkach czekały
 Prowincjonalne słowa
 Wrzała w oknie, skandując zaciekle
 Kanonadą wybuchów po torze
 Gdy na słotnych peronach rozmokłe, rozwlekle
 Stały grupki bezforemnych stworzeń

[...]
 I dopiero na którejś tam stacji
 Gniewnym wichrem skoczyła na peron
 I przemocą swej tyrańskiej racji
 Rytm wraziła rozchłapanym literom³⁹

Autor *Słów we krwi* rozważa także porządek alegorii – jednoznaczności i jej efektu politycznego. Jej jednoznaczność, której tak domagał się Wasilewski, patos – którego odwrotność – wielosłowie Tuwimowskie – krytykował Pietrkiewicz – dają początek takiej estetyce, która jest porządkiem polityki totalitarnej. W alegorii i totalitaryzmie słowa zyskują znaczenia całych kompleksów wydarzeń, pojedyncze personifikacje – dominują całe narracje, dotychczas oglądane być może prowincjonalnie – ale na pewno z różnych punktów widzenia, z pomocą wielu innych słów, stających się udziałem publiczności... Alegoria Historii, amputując wątki i znaczenia, kierunkuje nimi. Historia wyposaża słowa w polityczną jednoznaczność. Zbiór rytmów i słów, stylów, poetyki pozwala wypracować porządek „wyższy” niż estetyka, trwalszy dla totalitarystów, konstrukcja tyleż estetyczne, co polityczne, genologiczne, ideologiczne:

I gdy rankiem w orkiestrach i sławie
 Pociąg wtoczył się w wiosnę jak ziemia
 Ministrowie na dworcu w Warszawie
 Przywitali – Narodowy Poemat⁴⁰

Od poetyki genologicznej tylko krok do totalitarnej wyobraźni genealogicznej, od gatunku literackiego do rasy jako kategorii oceny

³⁹ J. Tuwim, *Historia*, w: tegoż, *Wiersze...*, t. II, dz. cyt. s. 169.

⁴⁰ Tamże, s. 170.

już nie tylko wierszy i słów. Od rozważań o niepolskim słowie i żydowskim sprawstwie do brutalnej pacyfikacji:

Poeci cisi, bądźcie dzicy,
zatknijcie patos w gardle ulicy –
I po tych chandrach,
po skamandrach –
Na przelaj!

Już rewolucja się zaczęła –
biało-czerwona, biało-czerwona!
Ach liście ciszy wiszą w dzwonach,
opadną na was dźwiękiem kul!⁴¹

W złowrogiej ciszy znajduje się źródło poetyki eksklamacji, poezji krzyku, rozwiązań siłowych, ale też kres języka demokratycznego, spodziewany jako niedyskursywna już funkcja nienawiści wliczona w strukturę antysemityzmu. Pozgonna historia międzywojenna dowiodła, że dyskurs antysemitki ma tylko jedno, tragiczne dla wrogów, zakończenie, które antycypował gest zamilknięcia – o nim cynicznie pisał Łaszowski w recenzji poematu Pietrkiewicza. Gest to szczególnie wymowny w przypadku Juliana Tuwima. Milczenie poety jest ucieczką w poszukiwaniu słów do świata dziecięcej, nieograniczonej rzeczywistością wyobraźni, którą chce zbadać jako wirtuoz słowa, ale też w świat spisanych w kolejności językowych reprezentacji gestów, które w książce są przewidywalne w odróżnieniu od nienawiści słownej i gestów przemocy fizycznej (np. na polskich uniwersytetach w latach 30.) czy w końcu ucieczką w świat antologii dystansu, sarkazmu, teleologii słowa. Milczenie to ucieczka poety w świat książek napisanych i ułożonych, porządkujących brutalny świat, w którym ten język ustępuje miejsca polityce.

Jedynym pocieszeniem jest to, że milczenie to jest jak poezja – wielosłowne, bo na końcu starcie dwóch żywiołów doprowadza tylko do jednostronnego rozpoznania, w którym już nie chodzi o język, lecz o życie. Nacjonałści w swoim hymnie zaskandują:

⁴¹ J. Pietrkiewicz, *Cisza zachodzi*, „Prosto z mostu” 1937, nr 57–58, s. 2.

Polsce niesiem odrodzenie,
 Depcem podłość fałsz i brud,
 W nas mocarne wiosny technic,
 W nas jest przyszłość – z nami lud!
 Naprzód idziem w skier powodzi,
 Niechaj wroga przemoc drży!
 Już zwycięstwa dzień nadchodzi,
 Wielkiej Polski moc – **to my!**
 Wielkiej Polski moc – **to my!**⁴²

Tuwim dostrzeże już nie tylko styl, ale groźną falangę.
 To oni – naród społeczność wiek
 Styl i epoka i dziejów bieg
 Ten sam odwieczny wróg niebezpieczny
 Podsluch powszechny, masowy szpieg!⁴³

Nacjonalistyczne „To my!” – jako buta i niewoalowana metonimią nienawiść, Tuwimowskie „To oni” – jako strach (przed Nimi, przed Historią), przywołuje wcześniejsze, nieludzkie próby ustanowienia poetyki performatywnej, która, jak u Łaszowskiego, ma być wendetą, a sam nacjonalizm zemstą – nie tylko za „niepolskie słowa”.

Praktyki antysemityzmu, rozumiane jako tyleż polityczne, co poetyckie i retoryczne kody porozumienia ideologicznego, jako intencje i ekspresje wykluczeń (z języka ideowego, „etycznego” świata przyszłości) oraz ponownych inkluzji domniemyanych wrogów (do języka politycznej rzeczywistości lub propagandy), oznaczania ludzi w języku i ich redefiniowania jako Żydzi, poeci żydowscy, przeciwnicy, „jednostki chorobowe”, które należy uleczyć bądź usunąć jak raka – owe praktyki nienawiści okazują się być nie tylko czystą, zwykłą agresją. Są częściami większej struktury, gdy zwrócić uwagę na ich językowy początek, retoryczne założenie, współtrwanie w narracji, i praktyczny, nieludzki koniec języka obserwowanego z meta poziomu dwóch poziomów: totalitarnej i demokratycznej, dwóch konsekwencji semantycznych: jedno- i wieloznaczności, dwóch koncepcji języka: jedyne swojego, narodowego, i drugiego, projektowanego jako obcy (język „tuwimów”), z perspektywy swojego stylu, wówczas postrzeganego pragmatycznie i politycznie.

⁴² Cyt za: *Hymn Młodych*, „Młody Narodowiec” 1938, nr 3., s. 12.

⁴³ J. Tuwim, [*Znów to szuranie, bełkotu chór*], w: tegoż, *Wiersze*, t. II, dz. cyt., s. 170–171.

Kompleks antysemityczny w latach 30. ma różne imiona. Jest poezją, wrogiem, słowem, polityką, nieróbstwem, wielosłowiem, ale – jak staliśmy się dowieść – ujmowany paradygmatycznie i praktycznie ma także swoje nazwisko – „Tuwim.” Co dziwniejsze, pozostając na gruncie językowej kreacji antysemityzmu, Julian Tuwim – nie przestając być wrogiem i Żydem – jest poetą (tłumaczem, kabareciarzem, lirykiem obdarzonym talentem), a jego „tylko formalnie polskie słowo” najprawdziwszą poezją. Więcej: modelem poezji, nazwą prądu, alegorią, wymawaną z oficjalną antysemitką dezaprobata, ale nieoficjalnie również jako pragnienie języka, który się komentuje lub w końcu skryte pożądanie języka, który staje się obiektem utraty, którego „własnymi siłami” nie można wygenerować, nie mając tej „talmudycznej”, „żydowskiej”, „spiskowej” wyobraźni, jaką dysponują poeci obdarzeni niebanalnym wzrokiem, umiejętnością przełożenia go na emocje, w końcu zaś emocji tych spisania.

Bo Julian Tuwim, nieustannie był czytany, nie tylko przez Pietrkiewicza. Był, co udowodnili sami nacjonaliści, elementem kultury masowej, punktem odniesienia nawet dla swoich najzagorzalszych wrogów. Czytali go i nienawidzili zarazem, komentowali, bo nie mogli przestać czytać, nie mogąc przyznać się do zachwyty zaś – budowali koncepcję poezji narodowej, narodowego – zaangażowanego czytelnika, w końcu zaś – poety i jego powinności względem narodu.

W *Nienasyceniu* St.I. Witkiewicza Genezyp Kapen, po raz kolejny zdając sobie sprawę z dziwności istnienia, prowadzi rozmowę ze swoją siostrą Lilian. Podczas niej Witkacy przekonuje, że jego bohater:

[...] nic właściwie nowego nie ma do powiedzenia, nawet w tak piekielnej chwili! Wszystko jest już powiedziane dawno. Stany nasze wzbogaciły się, ale nie język, który ma granice swego różniczkowania się w praktyczności. Już wszystkie permutacje i wariacje są wyczerpane. To ta bestia Tuwim i jego szkoła dokastrowała język nasz do końca. I tak jest wszędzie. Powiedzieć już nikt nic nie może – może jedynie powtarzać z pewnymi zmianami, rzeczy dawno sformułowane⁴⁴.

Być może właśnie z tych powodów – wracając do opisanego przez autora *Kronik tygodniowych* spotkania w Warszawie, wiele lat po wojnie – Słonimski nie zgodził się na gest pojednania Pietrkiewicza.

⁴⁴ S.I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, Warszawa 1996, s. 473.

Tajemnica „dobrego pisarza i dobrego człowieka”, odkryta zostaje w tej opowieści jako ironiczny dystans Slonimskiego, po którym nie nastąpi zbliżenie obu mężczyzn. Ironia Slonimskiego jest subtelna i nie stanowi ucieczki Tuwima w milczenie lub w porządek, zamykania estetycznych spraw tego świata i w efekcie własnego pisarstwa. W rzeczywistości tragicznej, zdominowanej przez historię i politykę oraz język, coraz wyraźniej przechodzący w mowę nienawiści.

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *Historia*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. II., Warszawa 1955.

Tuwim J., *Rzeź brzoź*, w: tegoż, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1955.

Tuwim J., *Strzelanina*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, t. II., Warszawa 1955.

Tuwim J., *[Znów to szuranie, belkotu chór]*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. II., Warszawa 1955.

Literatura:

Arendt H., *Żyd jako parias – ukryta tradycja*, „Literatura na Świecie” 1982, nr 12.

Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000.

Bielecki T., *Karol Hubert Rostworowski. Zarys idei społeczno-politycznych*, Warszawa 1938.

Dziadek A., *Interpretant – zarys zagadnienia*, w: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Ślawek, A. Nawarecki, D. Pawelec, Katowice 1993.

Galuszka J. A., *O sparszywieniu*, „Gazeta Literacka” 1932, nr 4.

Galuszka J. A., *Polskim jeneratom!*, w: tegoż, *O „sparszywieniu”. Odpowiedź p. Tuwimowi*, „Gazeta Literacka” 1932, nr 6.

Galuszka J. A., *Czym się karmi młodzież w szkołach*, „Prosto z mostu” 1939, nr 18.

Łaszowski A., *Poszukiwanie mitu*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 4.

Morawski M., *Asemityzm*, wyd. II, Kraków 1896.

Pieńkowski S., *Swojski humanizm*, „Myśl Narodowa” 1933, nr 6.

Pietrkiewicz J., *„Skończyć z okresem „pseudo” w poezji. Niech żyje liryka imperialistyczna!*, „Kronika Polski i Świata” 1930, nr 19.

Pietrkiewicz J., *Autentyzm i epika*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 4.

Pietrkiewicz J., *Cisza zachodzi*, „Prosto z mostu” 1937, nr 57–58.

Pietrkiewicz J., *Na śmierć sielanki*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 16.

Ślonimski A., *Kroniki Tygodniowe 1936–1939*, wst. i przyp. R. Habielski, Warszawa.

Sznarbachowski W., *Wprowadzenie do problemu twórczości*, „Ruch Młodych” 1938, nr 1.

Wasilewski Z., *Wampiryzm poezji semickiej*, „Myśl Narodowa” 1934, nr 6.

Weber M., *Etyka a polityka*, w: tegoż, *Polityka jako zawód i powołanie. Wybór pism*, przeł. A. Kopacki.

Witkiewicz S. I., *Nienasylenie*, Warszawa 1996.

Streszczenie

Niniejszy artykuł podejmuje analizę dyskursu antysemitckiego lat międzywojennych, który nieprzypadkowo skupia się wó! Juliana Tuwima, jako „modelowego” – dla radykalnej prawicy – przedstawiciela jej wykreowanych i wymyślonych na użytek ideologiczny, rzekomych wrogów – Żydów - i żydowskich poetów. Tuwim jako symbol poety żydowskiego pochodzenia, podlega wszelkim mechanizmom dyskursu nienawiści, ale też – co najważniejsze – ukazuje jego tekstowe, tekstualne uwikłanie, prowadzące do nietekstowych gestów nienawiści. Tuwim poeta, jest również Tuwimem – wirtuozem, ikoną kultury masowej, wobec której, nawet jego nieprzejednani wrogowie, nie mogą przejść obojętnie, być może dlatego atakują go tym ostrzej i bezpardonowo. Dyskurs antysemitcki celowo godzi w poetów, którzy dysponują słowem i umiejętnościami jego estetycznej obróbki, modelami przemienienia go w dyskurs, który potrzebny jest totalitarnej władzy do późniejszego uruchomienia nieludzkich, pozajęzykowych, opresyjnych dla społeczeństw otwartych – gestów, które – wobec tekstowej teorii nazywam – praktykami, gdzie retoryka przekształcona zostaje w gest nienawiści. Tuwim, jako ofiara tego gestu, jednocześnie ocala – przez milczenie – własne zaatakowane przez zwolenników radykalnej prawicy, słowo.

Słowa kluczowe: antysemityzm, władza, poezja, nacjonalizm, radykalna prawica, Tuwim

The practise of anti- Semitic discourse versus Julian Tuwim's words

Summary

This article analyses the anti- Semitic discourse of interwar period, which intentionally focuses on Julian Tuwim as an ideal example of a Jew and a Jewish created by the radical Right for ideological purposes. Tuwim as symbol of a poet of Jewish ancestry is the subject to hate speech but what is more important he is textually entangled which leads to non-textual gestures of hatred. Tuwim the poet is also Tuwim the virtuoso, a pop culture icon whose irreconcilable enemies cannot be indifferent to so they try to attack him more severely and ferociously. Anti- Semitic discourse is focused on poets purposely because they know how to handle words and how to works with them. So the totalitarian government needs these poets' words to turn them into unhuman post language oppressive for open societies gestures. Gestures, which I call practice, where the ideological rhetoric is turned into the gesture of hatred. Tuwim as a victim of such gesture is at the same saved by lack of words, namely silence, and so saves the word attacked by the radical right.

Keywords: anti- Semitism, power, poetry, nationalism, radical right, Tuwim

Monika Jurkowska
Uniwersytet w Białymstoku

Motywy apokaliptyczne w poezji Julina Tuwima

*Wszystkie jutra przyszłości – oto moje cele*¹
Julian Tuwim

Tuwimowe „jutra przyszłości” mają różne barwy, nie wszystkie jednak... następują. Oto wśród licznych motywów czerpanych z tradycji grecko-rzymskiej i judeochrześcijańskiej bardzo często na kartach jego poezji pojawia się cień kresu. Nie jest to jednak jedynie śmierć, która wcześniej czy później nawiedzi każdego człowieka, ale widmo apokaliptycznego końca świata. Od lirycznych juveniliów przez szczytowy okres twórczy w dwudziestoleciu międzywojennym, uwiecznony *Balem w Operze*, widzimy cień apokaliptycznego niepokoju.

Poeta, członek ludu wybranego, jak podkreślają badacze literatury, ma ainstytucjonalny stosunek do wiary, której nie zamyka w obrębie ani judaizmu, ani chrześcijaństwa². Potwierdza to korespondencja z Kazimierą Illakiewiczówną³. Podejmuje on jednak w swojej twórczości próbę dialogu z Bogiem. Autor niejednokrotnie manifestuje w ironiczny sposób niechęć do chrześcijańskiej eschatologii (choć Chrystus – jako uosobienie dobroci, miłosierdzia i nadziei człowieka

¹ J. Tuwim, *Próba*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 118.

² Por. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962; J. Poradecki, *Liryka religijna Juliana Tuwima*, w: *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2012; A. Węgrzyniak, *Wiersz z głuchym końcem. O rytmie i śmierci w poezji Tuwima*, tamże; J. Brzozowski, *Kilka słów o ostatnim wierszu Tuwima*, w: tamże.

³ Por. M. Urbanek, *Tuwim. Wykłęty bluźnierca*, Warszawa, s. 254.

– pojawia się w Tuwimowych utworach bardzo często⁴). Jak podaje Tomasz Cieślak, połowa utworów w I tomie wierszy *Czyhając na Boga* zawiera odniesienia do Boga lub stanowi On w nich – zdawałoby się – główny temat⁵. Bóg – twierdzi Cieślak – jest dla Tuwima „nośnikiem wartości nieosiągalnych”⁶. Badacze podkreślają jednak głęboki metafizyczny charakter jego poezji nie tylko, gdy podejmowana jest tematyka sfery *sacrum*, ale i *profanum*⁷. Analizując ukazujące się kolejne tomiki wierszy poety, można zauważyć „ochładzający się” stosunek do interpretacji religijnych, pojawia się coraz więcej pytań, wątpliwości. Potwierdza to anegdota, która towarzyszyła śmierci Tuwima. Otóż po jego zgonie, w kieszeni garnituru znaleziono serwetkę z którejś z zakopiańskich knajp z zapisanym zdaniem: „Ze względów

⁴ T. Cieślak charakteryzuje stosunek Tuwima do Boga w jego utworach w następujących słowach: „Oto zespół przymiotów określających w tej grupie tekstów Chrystusa: dobroć, miłość, miłosierdzie, spokój, cichość, jasność. Tuwim utożsamia wymienione wartości z Bogiem, znajduje dla nich Boską sankcję. Bóg – to inaczej rzeczywistość metafizyczna ładu i harmonii. I tam tylko, w tamtej rzeczywistości, poza światem fizykalnym – jest nadzieja na prawdziwą równowagę. Tu można jedynie do niej dążyć, ale nie można jej pozyskać. Przeciwnie chrześcijański Bóg nie obiecał spokoju i ciszy na ziemi, przeciwnie – Chrystus mówi wyraźnie: »Nie sądzicie, że przyszedłem pokój przynieść na ziemię. Nie przyszedłem przynieść pokoju, ale miecz« (Mt 10, 34). Ukojenie przez Boga nie dokona się więc na tym świecie. Bóg jest pocieszycielem w sferze innej niż metafizyczna” (Tenże, *W poszukiwaniu ostatecznej tajemnicy. Szkice o polskiej literaturze XX wieku i najnowszej*, Łódź 2009, s. 78). Natomiast M. Głowiński teleologię poezji widzi w dążeniu do poznania transcendencji. Swoją opinię popiera słowami samego Tuwima: „W ujęciu Tuwima poezja to droga do poznania Boga i absolutu. »Tysiące Kolumbów straciło życie w podróży odkrywczej do Nowego Świata w sferze ducha, skrywającego tajemnicę wszystkich tajemnic. Dróg ku niemu jest ilość nieskończona, lecz wśród tych dróg, jedna najpiękniejsza, słoneczna i złota droga, niezawodna, choć zwodnicza, ciernista – bo różami usłana, długa, bo w nieskończoność biegnąca – Droga Poezji, tej wiecznej, nieprzemijającej, jedynej prawdy, jedynej oczywistości i wiedzy« J. Tuwim, *Manifest powszechnej miłości (Walt Whitman)*, „Pro Arte et Studio” 1917, z. 8, s. 5” (za: tenże, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*). J. Poradecki dodaje: „Zadaniem artysty ma być odkrywanie i opisywanie harmonii świata i zaświatów” (tenże, *Liryka religijna Juliana Tuwima*, w: *Julian Tuwim. Biografia – twórczość – recepcja*, dz. cyt.).

⁵ Por. T. Cieślak, dz. cyt.

⁶ Tamże, s. 82.

⁷ Z. Zarebianka pisze wręcz o utożsamieniu sztuki i Boga, por. też, *Bóg Skamandrytów*, w: *Stulecie Skamandrytów*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996.

oszczędnościowych polecam zgasić światłość wiekiustą, która mi może będzie świecić”⁸.

Apokalipsa św. Jana od początku chrześcijaństwa była powodem powstania licznych grup o charakterze millenarystycznym, częściej, wbrew intencji natchnionego autora, budziła trwogę, niż dawała nadzieję, radowała nadejściem upragnionego pokoju czy pokonania wszelkiego zła i panowania Boga. Egzegeci przestrzegają⁹ przed błędnym rozumieniem słowa „proroctwo”, które:

W tradycyjnym rozumieniu (...) polegało na przekazaniu przesłania pochodzącego od Boga, dotyczącego teraźniejszości i przyszłości (którego nie można było zredukować wyłącznie do jednego lub drugiego). Było ono adresowane do Izraelitów, którzy odwrócili się od Boga. Głównym celem takiego orędzia było wezwanie do nawrócenia przez wyjaśnienie woli Bożej wobec teraźniejszości¹⁰.

Wskazują również różnice między proroctwem a apokaliptyką:

W przypadku proroctwa jednak (inaczej niż w apokaliptyce) obrazy pochodzą z życia codziennego, przedstawiały ludzi należących do naszego świata i miały być wezwaniem do nawrócenia. Inaczej sprawa przedstawia się w pismach apokaliptycznych, zainteresowanych przede wszystkim końcem świata i końcem historii (co nie było głównym tematem literatury prorockiej). Pisarze apokaliptyczni zajmowali się nie tyle historią, ile eschatologią; ich podstawowym orędziem nie było orędzie nawrócenia, ale wytrwania aż do końca¹¹.

W niniejszym artykule chcemy zastanowić się nad stosunkiem poety do nowotestamentowej księgi *Pisma Świętego – Apokalipsy św. Jana* w kontekście starotestamentowej instytucji prorockiej.

⁸ Por. M. Urbanek, dz. cyt., s. 6.

⁹ Zob. M. Wojciechowski, *Apokalipsa św. Jana. Objawienie a nie tajemnica*, Częstochowa 2012; C.S. Keener, *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, red. K. Bardski, W. Chrostowski, Warszawa 2000; A. Zwoliński, *Encyklopedia końca świata*, Kraków 2011.

¹⁰ E.A. Kuckerlorn, M.D. Mateos, T. Kraft, *Apokalipsa św. Jana*, w: *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek*, red. W.R. Farmer, Warszawa 2001, s. 1667.

¹¹ Tamże.

Prorok Julian z Łodzi? Koncepcja poety-proroka

Funkcjonowanie osób natchnionych przez bóstwo czy Boga darem prorocstwa sięga najstarszych cywilizacji antycznych. Ze względu na swoje wybraństwo cieszyli się szacunkiem i poważaniem. Niezwykle interesujące, a zarazem wpływające na naszą interpretację, jest ujęcie koncepcji proroka pojawiające się wśród narodu wybranego:

Właściwie ani grecki [*profetes* – M.J.], ani hebrajski termin nie oddaje rzeczywistego znaczenia wielopostaciowego zjawiska profetyzmu w Izraelu. Powszechnie stosowany termin hebrajski *nabi* (Im *nebi'im*), który początkowo mógł mniej więcej znaczyć „kogoś powołanego”, jest jednym z określeń specjalistów religijnych obdarzonych niezwykleymi cechami. Chodziło o takie osoby, jak widzący (*ro'eh*), wizjonerzy (*chozeh*) i mężowie Boży (*'isz'elohim*), a także, w dalszej kolejności, wróżbiarzy, nekromantów i innych specjalistów, którzy zajmowali się działalnością zabronioną przez ortodoksję (por. Pwt 18,10-11), ale praktykowaną w ciągu całej historii Izraela. Prorocstwo w szerokim sensie w przeciwieństwie do kapłaństwa było dostępne zarówno dla mężczyzn, jak i kobiet, chociaż nie słyszymy o „kobiecie Bożej”, być może ze względu na sytuację społeczną i wędrowny tryb życia, który w tamtej kulturze nie był odpowiedni dla kobiety¹².

W wierszu *Bunt* młody poeta pragnie wrażeń godnych doświadczeń mistyków, na wzór romantycznych wieszczów:

Gromów trzeba mi, wichury!
Przygód, przeszkód, walki, wojny!
Życia mało mi – mknę w chmury!
Duch mój wiecznie niespokojny!¹³

Jako mistyk-uzurpator poeta dodaje w dalszej części utworu: „Chcę być Królem, chcę być panem! / Szaleć, miażdżyć!...”¹⁴. W innym z kolei wierszu mówi o swoim wybraństwie, powołaniu do wielkich czynów:

¹² J. Blenkinsopp, *Profetyzm i prorocy*, w: *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny*, red. W.R. Farmer, Warszawa 2001, s. 856.

¹³ J. Tuwim, *Bunt*, w: tegoż, *Juvenilia*, t. 1, oprac. T. Januszewski, A. Balakier, Warszawa 1990, s. 67.

¹⁴ Tamże.

I ja miał milczeć!? Kiedy mi pioruny
 Ciskały wróżby wielkości wszechmocnej,
 A w czarnym niebie krwawy strzęp purpury
 W królewskie szaty oblekl czerwień luno¹⁵.

W tych słowach potwierdza się poczucie poety o wybraniu do pełnienia specjalnej misji i nadzwyczajnych okolicznościach towarzyszących temu wydarzeniu.

Zgodnie z biblijną koncepcją poety jako odsłaniającego tajemnice Boże, będącego pośrednikiem między Bogiem a człowiekiem, w tomiku *Czybając na Boga* w wierszu *Teofania* poeta staje się prorokiem nowej poezji. Świadczy o tym już sam tytuł odnoszący się do teologicznego terminu *teofania* oznaczającego 'akt objawianie się Boga'¹⁶. Doświadczyli go Noe podczas rozmowy z Bogiem objawiającym się w postaci luku tęczy (por. Rdz 8, 20-9,17), Mojżesz we wspomnianym powyżej objawieniu (por. Wj 3,1-4,18), Izraelici, gdy Pan zstąpił w postaci ognia na górę Synaj (por. Wj 19,18)¹⁷. Jednak największą i pełną teofanią, będzie, jak pisze św. Paweł, paruzja Chrystusa w czasach ostatecznych (por. 1 Tes 2, 13; 2 Tes 1, 7n). Trzeba tu jeszcze podkreślić, że wspomniana powyżej symbolika ognia w Biblii wiąże się z objawiającym się człowiekowi Bogiem, potwierdzającym swoją obecność w świecie, odnawiającym zepsute społeczeństwo i przynoszącym ratunek wybranym¹⁸.

Rolą poezji w ujęciu Tuwima, podobnie jak objawiającego się Boga, jest diametralne, kategoryczne zmienianie życia człowieka. Ukazując mu tajemnicę, zmienia jego plany i priorytety. Poezja, jak tajemnica Boska, jest groźna dla człowieka, który porządkuje świat według ludzkiej logiki, gdyż burzy zastany porządek. Podobnie jak Bóg proroków, poezja naraża jej twórców na niezrozumienie, odrzucenie. To poczucie nieprzeciętności staje się niejednokrotnie piętnem. W wierszu *Spadek*¹⁹

¹⁵ J. Tuwim, *[I jam miał milczeć!? Kiedy mi pioruny]*, w: tegoż, *Juwenilia*, dz. cyt., s. 72.

¹⁶ Zob. *Ogień*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 266.

¹⁷ Teofania miała również miejsce podczas sądu Bożego nad pogańskimi prorokami na górze Karmel (por. 1 Krl 18, 20- 40), Teofanie podczas chrztu (por. Mk 1, 9-11; Mt 3,13-17; Łk 3,21n; J 1, 29-34) i Apostołowie podczas przemienienia Jezusa (Mt 17, 1-8; Mk 9,2-8; Łk 9,28-36; 2 P 1,16-18).

¹⁸ Zob. W.C. Kaiser Jr, P.H. Davids, F.F. Bruce, M.T. Brauch, *Trudne fragmenty Biblii*, Warszawa 2011.

¹⁹ J. Tuwim, *Spadek*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, s. 22.

podmiot traktuje życie jako metafizyczną walkę: „Wtrącony w wieczność bytu, w kołowrót zagadek, / Przez dumną wolę Twórcy, który mnie wywołał, / Z tajemnicą bój wiodę”. Nasuwa to skojarzenie z doświadczeniem wybraństwa proroków starotestamentalnych; znamieny wydaje się tu opis powołania proroka Izajasza:

Uwiodłeś mnie, Panie, a ja pozwoliłem się uwieść; ujarzmiłeś mnie i przemogłeś. Stałem się codziennym pośmiewiskiem, wszyscy mi urągają. Albowiem ilekroć mam zabierać głos, muszę obwieszczać: »Gwałt i ruina!« Tak, słowo Pańskie stało się dla mnie codzienną zniewagą i pośmiewiskiem. I powiedziałem sobie: Nie będę Go już wspominał ani mówił w Jego imię! Ale wtedy zaczął trawić moje serce jakby ogień, nurtujący w moim ciele. Czyniłem wysiłki, by go stłumić, lecz nie potrafiłem (Iz 20, 7-9)²⁰.

Z warsztatem poety wiąże się trud poszukiwania odpowiednich słów, które odzwierciedliłyby, nazwałyby tę sferę, z którą obcuje wybrany. „Poezja Nowa”, jak Jeruzalem Nowe, ma być odnową... języka: „(...) iżbym stał się Idącego luną, / Bym głosił nową wiedzę oczywistą / I iżbym na was jak słup ognia runął!”²¹. Sam autor tak dobitnie określa istotę poezji:

(...) zmieniają się w ciągu wieków tylko formy poezji, jej istota jest niezmienna, to – „prawda wieczysta”. Składa się na nią obcowanie z Bogiem, albowiem szczytem twórczości – sztuki – poezji – filozofii (nazwijmy to, jak chcemy) jest zawsze uczucie religijne, świadomość istnienia czegoś wielkiego, mistycznego, świadomość wszechobecności Bożej, uniwersalnej idei, przenikającej życie fizyczne, moralne i duchowe ludzkości²².

Nawiązanie do biblijnej postaci proroka w poezji Tuwima nie jest przypadkowe i nie ma wyłącznie charakteru patetycznego podkreślenia znaczenia poety w świecie. Wiąże się to z funkcją, jaką pełnił prorok: bycie „ustami” samego Boga. Pośredniczenie między Bogiem a człowiekiem ma niebagatelne znaczenie i wiąże się z nazywaniem, oddawaniem słowem transcendentnego przekazu, oddaniem za po-

²⁰ Wszystkie cytaty z *Pisma Świętego* za: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2008.

²¹ J. Tuwim, *Poezja*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, t. 1, s. 108.

²² Tenże, *Manifest powszechnej miłości*, dz. cyt., s. 5.

mocą środków *profanum* prawd *sacrum*. To właśnie pochylenie nad słowem łączy osobę poety z prorokiem.

Poczucie odrębności i bycie ponad „grzesznym” społeczeństwem widoczne jest w wierszu *Na wieży*²³. Podmiot liryczny patrzy na rozgrywające się wypadki z perspektywy „wieży”, ma wgląd w sprawy nieskończoności: „w nieskończoności zatopił źrenice”, która obejmuje całe przyszłe dzieje miasta-świata. Niczym prorok ukazuje miasto zmierzające ku upadkowi, nie ma tu jednak odautorskiego wezwania do nawrócenia, jest dramatyczny obraz i finał nie pozostawiający złudzeń. Podmiot liryczny nie daje też nadziei: wszystko jest zepsute, nawet ludzie. Poglębiamąca się nieustannie degradacja prowadzi do regresu i powrotu do pierwotnego chaosu. Wstrząśnięcie makabrycznym obrazem świata chylącego się ku upadkowi to cel wizji podmiotu-proroka. Mamy wrażenie, że to postępowanie ludzi jest naturalną, logiczną konsekwencją regresu cywilizacji do pierwotnego chaosu. Poeta-prorok nie utożsamia się z wartościami zastanego świata i jest zdystansowany: „Przechodzę, mijam, milczę: obcy, zimny, smutny”²⁴.

W innym wierszu, satyrycznie spoglądającym na powierzchowny wygląd „ja” lirycznego – *Walka* – poeta widzi swoją rolę jako burzyciela podstaw społeczeństwa industrialnego, którego poszczególne elementy tworzą „Królestwo Antychrysta”, nowy Babilon budowany przez przemysłowców. W kontekście rozważań o prorockiej misji poety przywołajmy słowa wiersza *Do niego*²⁵:

Dźwigam plód, który się we mnie rozrasta,
A nigdy się nie urodzi,
Cięży we mnie, jak kamienne miasta,
Pęcznieje jak kula ognista...
Plotka chichotliwa za mną chodzi,
Że dźwigam Antychrysta!

Powyższe słowa można interpretować jako utożsamienie się poety-proroka z piętnowanym grzechem. W *Starym Testamencie* prorocy niejednokrotnie posługiwali się ironią, by wzbudzić wstyd narodu wybranego, wstrząsać zrelatywizowanym sumieniem odstępującym od nakazów Jahwe. Prorok Ozeasz ożenił się z nierządnicą, aby po-

²³ Tenże, *Na wieży*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, t. 1, dz. cyt., s. 136–139.

²⁴ Tenże, *... et arceo*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, dz. cyt., s. 154.

²⁵ Tenże, *Do niego*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, dz. cyt., s. 279.

kazać, jak wierny jest Bóg w przymierzu z narodem wybranym, a także jak bezwzględna jest miłość Boga do narodu wybranego, mimo ciągłych jego upadków. Także u Tuwima pojawiają się niejednokrotnie obsceniczne, ekspresjonistyczne obrazy królestwa Antychrysta. Z biegiem lat ich ilość wzrasta, by w satyrze *Bal w Operze* osiągnąć apogeum apokaliptycznej myśli o świecie. W niej osoba poety-proroka schodzi na dalszy plan. W tym utworze łączą się wszystkie powyżej wskazane cechy. Poeta obnaża słabości ludzkie, łamie konwenanse językowe, operuje obscenicznością. Te obrazy panowania Antychrysta-Archikreatora mówią same za siebie. Gniewny ton, użyte słownictwo są wyrazem stosunku autora do opisywanej rzeczywistości. Jak pisze Czesław Miłosz:

Bal w Operze jest gwałtowną satyrą polityczną napisaną przez człowieka zrozpaczonego. Ale też czymś więcej. Bo odraza autora zwraca się nie tylko do danego ustroju, lecz do społeczeństwa ludzkiego w ogóle²⁶.

Ta niechęć, odraza, która narastała przez całą analizowaną twórczość Tuwima tu, jak twierdzi w dalszej części swojej analizy Miłosz, jest wręcz prośbą o zagładę świata:

Poeta umieszcza siebie wobec nierozumu dwudziestego wieku i groza, jaką na ten widok odczuwa, wystarcza, żeby go przekonać, że miary zła się dopełniły. Jestem skłonny zaryzykować opinię, że *Bal w Operze* jest modlitwą o nieistnienie świata, który jest zbyt występny, żeby miał prawo trwać²⁷.

Podsumowując rozważania na temat koncepcji poety-proroka, możemy zauważyć, że pojawia się ona, gdy Tuwim próbuje wyrazić swój stosunek do rzeczywistości, która go otacza. Od młodzieńczej manieri i pragnienia wielkości twórca przechodzi do wizji proroka-tragika, który jest ukierunkowany na prawdę, czym naraża się na odrzucenie i niezrozumienie przez resztę społeczeństwa. Jego bronią jest obsceniczność i satyra, które mają dokonać *katharsis*. I choć podkreśla się przede wszystkim aspekt uniwersalności poety-proroka, to warto dodać, że dotyczy on współczesnej rzeczywistości: piętnuje ją, odsła-

²⁶ Cz. Miłosz, *Bal w Operze. Apokalipsa według Juliana Tuwima*, online: <http://wyborcza.pl/1,75475,327994.html#i=xzz3DCwga5Xm>, dostęp: 10.09.2014.

²⁷ Tamże.

nia mechanizmy nią rządzące. Demaskuje najciemniejszą stronę natury świata, aby uświadomić ludzkość o konieczności jego naprawy.

„Babilońskie wieże” i chocholi taniec w Królestwa Antychrysta

a. Apokalipsa słowa

Kiedy poeta we wspomnianym wierszu *Teofania* wskazuje cechy poezji, zwracając się do niej w bezpośrednich apostrofach, utożsamia ją z Bogiem. Tuwim z jednej strony wskazuje, że z niej „tryśnie wieków treść ukryta”, że ona będzie „szalona”, „tajemnicza”, z drugiej, nazywa ją, używając następujących epitetów: „tyrańska”, „potworna” czy też złowrogo brzmiącego określenia „ksieni niepokorna”. W dalszych fragmentach, nawiązując do starotestamentowego obrazu objawienia Boga Mojżeszowi w postaci gorejącego krzewu, poeta stwierdza: „A będzie Ci na imię groźnie, twórczo: »Jestem«!”²⁸. To wyznaczenie nadaje poezji podwójną funkcję: kreatora i wyzwoliciela. Pierwsza wiąże się z koncepcją słowa, jak zauważa Jadwiga Sawicka:

W twórczości Tuwima jest zaświadczone istnienie jeszcze jednego pojęcia słowa – słowa-kreatora, słowa pierwszego boskiego nazwania. To słowo ma swoje źródła poza ludzką rzeczywistością, z tym słowem związane jest natchnienie poetyckie utożsamiane ze śmiercią, a tworzenie jest formą stanu mistycznego. Słowo to jest nieosiągalnym dążeniem twórcy, w poezji Tuwima jednak jest poświadczony marzenie o słowie kreującym²⁹.

Druga ma związek z historycznymi przyczynami spotkania Boga z Mojżeszem. Bóg objawia się mu, gdy lud, który pragnie uczynić jako swój, jest ciemniony przez faraona. Egipski władca uczynił go swoim niewolnikiem, pozbawiając jego członków godności należnej człowiekowi i wolności pozwalającej decydować o swoim losie. Naród wybrany stał się masą przeznaczoną do pracy dla panów egipskich. W związku z tym kontekstem poezja, podobnie jak Bóg, ma pełnić rolę swoistego „wyzwoliciela”. Z czyich oków niewoli ma wyzwolić słowo poetyckie Tuwima? Przyjrzymy się w poniższej analizie.

²⁸ Tenże, *Teofania*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, s. 7.

²⁹ J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 227.

W innym wierszu – ...*et arceo*³⁰ – autor ukazuje metamorfozę świata, która objawia się zatraceniem naczelných elementów metafizyki budujących wspólnotę kulturową: symboliczności i transcendencji pojęć³¹ o nadrzędnej wartości religijnej i narodowej: „Kościół czy kawiarnia, / Republika czy kino, wiec szewców czy armia”. Pejoratywne określenia odnoszące się do władzy i ludu: „głupi wielkorządcy” i „tępe hołoty” pogłębiają poczucie chaosu, który objawia się w zatraceniu koncepcji i wagi słowa. Jest to również widoczne w ironicznym oksymoronie: „Gdzie patos lwi rozdyma mrówczą krzątanie”. Zatracenie granic między wartościami sfer *sacrum* i *profanum*, poczucie braku Boga w kościołach prowadzi do budowania nowej wieży Babel:

Na gruzach Babilonu – babilońskie wieże
Wznoszą pośród szwargotu wyszczekanych maszyn,
A chciwa czerń szpieguje samotność serc naszych.

Paradoksalnie, pomimo tworzenia wspólnoty i nowych możliwości rozwoju, człowiek czuje się samotny, niezrozumiały, nieokreślony i niepotrafiący zhierarchizować wartości ważnych w jego życiu.

Badacze niejednokrotnie wskazują na negatywny stosunek Tuwima do miasta i postępu technicznego³². Już w *Juweniliach* spotykamy mroczne miasto-świat ukazane w apokaliptycznym tonie. W wierszu *Urywek z czegoś nie dokończonego*³³ rysuje się nam obraz oczekiwania na apokaliptyczne wydarzenia. Pierwsze słowa „A onego czasu” mają biblijną proveniencję i patetyczny wyraz przepowiedni. Autor rysuje przed oczami czytelnika obraz oczekiwania, które napelnia grozą zarysowany przez poetę krajobraz: „siność przedziwna i straszna / ufarbowała milczące ulice”, „godzina zmierzchania”, „nagle światła zgasły”, „śmiertelna cisza”, „ciemne kurzawy piachu nagle się wzniosły” i zachowanie ludzi: „do ścian ulicznych trwożnie przyczajeni / szli bladzi ludzie, a każdy się spieszył”, „i okna zamknął, i zarzucił chus-

³⁰ J. Tuwim, ...*et arceo*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, dz. cyt., s. 154.

³¹ W innym wierszu *Treść* (w: *Wiersze zebrane*, t. 2, dz. cyt., s. 269–270), tytułowe pojęcie określa „rdzeniem”, „pierwieniem”, „przyczyną”, a więc kluczem niezbędnym do rozumienia świata.

³² Zob. M. Urbanek, *Tuwim*, dz. cyt.; P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007; E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian-Tuwim-Gałczyński*, Białystok 2004.

³³ J. Tuwim, *Urywek z czegoś nie dokończonego*, w: tegoż, *Juwenilia...*, dz. cyt., s. 307–308.

ta”, „tłum się gromadził czarny i ogromny”, „snuli się po mieście nieprzytomni ludzie/i głowa bardzo ciążyła im w bólu / i oczy łzami zachodziły...”. Wrażenie oczekiwania na katastrofę potęguje zachowanie dzieci. Autor wykorzystuje tu romantyczną koncepcję dziecka-medium, „czującego więcej niż dorośli”³⁴:

A trwożne dzieci przyleciały nagle
zdyszane, z głębią niespokojnych oczu
blyszczą szklannie, i w urwanych słowach
wybelkotwały, że na miasto ciągną
olbrzymie hufce i wozy, i konie
i ciemno w polu od mnóstwa jakiegoś,
a **słońce**, zda się, **zaćmiło się**, bowiem
sny im o śmierci rzuciło dziś nocą

Obecne w wierszu znaki na niebie, nieokreśloność, powszechne tragedie, które spotykają mieszkańców symbolicznego miasta (śmierć dziecka, zawalenie się kaplicy, zabicie żony) stanowią dowody na zbliżającą się nieuchronnie klęskę. Przesądza o tym porozumiewawcze spojrzenie starców. Zarysowany obraz swoją topiką nawiązuje do biblijnej *Apokalipsy św. Jana*, do zbliżającego się sądu, nad jednym z siedmiu miast wymienionych w tej księdze. Stąd lapidarnie brzmiący tytuł wiersza – w pierwszej chwili nasuwający skojarzenie z zarysem, wstępem większego dzieła poety – może być interpretowany jako oczekiwanie na Armagedon, jako preludium dzieła zniszczenia zepsutego świata. Te słowa napisane niemal w przeddzień I wojny światowej (utwór pochodzi z trzeciego zeszytu zapisanego w latach 1912–13) brzmią złowieszczo. Wiadomość o zbliżającym się wojsku możemy rozumieć dosłownie jako przeczucie zbliżającej się wojny, gdy uwzględnimy kulturowo-historyczny kontekst do *Apokalipsy św. Jana* o zagrożeniu ze strony Partów³⁵.

Występujące w wierszu nawiązania do *Apokalipsy św. Jana*: język grozy i patetyzmu przepowiedni, symbole apokaliptyczne pełnią funkcję budowania atmosfery trwogi oczekiwania, ukazują kunszt poetycki i wskazują na zakotwiczenie Tuwima w tradycji kultury judeo-chrześcijańskiej i romantycznej. Umieszczenie w uniwersalnej prze-

³⁴ Zob. A. Kubale, *Dziecko romantyczne: szkice o literaturze*, Wrocław 1984.

³⁵ Por. C.S. Keener, *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, dz. cyt.

strzeni miasta wskazuje na powszechny charakter grzechów, które ludzie popełniają.

Miasto dotknięte zagładą, samo zmierzające ku zagładzie, jest także tematem wspomnianego już wiersza *Na wieży*³⁶, który pochodzi z tomiku wierszy *Sokrates tańczący*. W analizowanym utworze podmiot lityczny-prorok wskazuje, że wraz z rozwojem procesu urbanizacji umniejszony zostaje indywidualizm człowieka, następuje proces depersonalizacji osoby ludzkiej i powstania masy, tłumu. Obraz ten budują pejoratywne porównania rozwoju miasta do rozpleniwania się chwastu: „strzelaly”, „rosły”, „rozplaszczaly się”, „rozlazily” oraz ludzi do roju owadów: „A tłumy się roily, mrowily bezmyślnie, / Rozpadając się, rosnać, pęczniejąc potwornie, / Ostateczną chciwością życia rozjątrzone”. Odrzucone zostają wyższe wartości: metafizyczne, duchowe stanowiące o człowieczeństwie, a obrazuje to zjawisko odrzuceniem Boga: „Zaczęły się kołysać wieże i kościoły”; „Zasiadły opryszki, ladacznice, zbiry / Rajfury tęgie, starce sprośne i obleśne, / Wrzeszcząc na całe gardło hymny bogoburcze”. Panujący nierząd, anarchia, popełniane zbrodnie są nie tylko objawem upadku moralności człowieka. To nieustanne „stapianie się” indywidualności w bezkształtną masę tłumu powoduje w ostateczności rozpierwiastkowanie świata, a więc dochodzi do procesu odwrotnego niż ten, który nastąpił na początku dziejów, w czasie Stworzenia. Podkreśla to dobitnie zakończenie wiersza – parafraza drugiego wersetu *Księgi Rodzaju*: „Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiarów, a Duch Boży unosił się nad wodami”.

b. Apokalipsa cywilizacyjna

Rozwój miast, postęp przemysłowy są utożsamiane z końcem pewnego świata, starej cywilizacji – z „apokalipsą cywilizacyjną”³⁷, ponieważ prowadzą do degradacji człowieczeństwa. Zmieniennym przykładem jest tu wiersz *Apokalipsa*³⁸ z tomu *Biblia cygańska*, który ukazuje przewartościowanie, do jakiego dochodzi w świecie wspól-

³⁶ J. Tuwim, *Na wieży*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, dz. cyt., s. 136–139.

³⁷ Również w wierszu *Z powodu maszyn*, postęp techniczny jest utożsamiany z działaniem szatańskim (zob. J. Tuwim, *Z powodu maszyn*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, dz. cyt., s. 46)

³⁸ Tenże, *Apokalipsa*, w: tamże, s. 147.

czesnym poecie. Wiąże się ono z ateizacją, oto jest „nowy zbawiciel” – bokser. Tworzeniu się kultu celebryty, mówiąc we współczesnych kategoriach, towarzyszy oszalamiający blask: światło elektryczne. Zostało ono porównane do oświecenia przez Boga i zestawione ze znaczeniem słowa „apokalipsa”, a mianowicie – objawieniem: „Jakich objawień pali się barwna / Amerykańska apokalipsa?”. Odpowiedź, ujęta w konwencji biblijnego stylu, przedstawia „rządy” oparte na przemocy, które „chwali Pana wrzask apostołów / I krwawo rozdartych szczęk kwadratowych”. Sfera *sacrum* zostaje wykluczona na rzecz rządów sfery *profanum*, a Tuwim, mówiąc o nowej codzienności w kategoriach świętości, dobitnie ukazuje przewartościowanie następujące w świecie, nowe kategorie i charakter tychże zmian.

Chaotyczny tumult ludzkości z wierszy o apokalipsie miasta niejednokrotnie w utworach Tuwima przybiera kształt obląkańczego tytułowego *Tańca*³⁹, który jest próbą zapomnienia przyszłości. Określają go epitety: „obląkańczy”, „zawrotny”, „zapomnienia”, „upojny”. Ma on znamiona chocholego tańca, który w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego kończy się katastrofą. To ucieczka przed „łkaniem skarg”, „strasznyimi myślami o »jutrze« i »później«”, „bólem”, „łzami”, „ranami”, „milczeniem”, pamięcią, że „nędzarzowi wydzieramy chleba / Ostatnią kromkę, by pod płotem zdechl!”. Te próby uniknięcia zmagania się z ciężarem człowieczego losu i niedostatek człowieczeństwa przyprawiają świadomy tego procesu podmiot liryczny o oblęd:

Patrzcie – nie płaczę! Śmieję się i tańczę!
 Tak mi wesoło! Wszystko płaś w krąg!
 Wirwar całunków, nóg, muzyki, rak!
 W głowie mam zamęt! W mózgu mam szarańczę!

Autor ironicznie podchodzi do postawy znanej już od wieków, a wyrażającej się we frazie: „Chleba i igrzysk”. To jednak nie jedyne oblicze motywu tańca w poezji Tuwima.

³⁹ Tenże, *Taniec*, w: tegoż, *Juwenilia...*, dz. cyt., s. 442–443.

c. Apokalipsa dziejów

Do ukazania wizji upadającego świata autor wykorzystał także motyw tańca. Młodzieńczy wiersz Tuwima *Iwan Groźny*⁴⁰ został oparty na motywie złowieszczonego tańca niewolników. Na przykładzie rządów cara Iwana Groźnego poeta manifestuje niechęć do wszelkiego rodzaju tyranii. To taniec zniewolonego („E-ech! w tany! / Kajdany / brzęczą, / brzęczą”, „jęczący śmiechem”), zmuszanego do sztucznej radości dla zadowolenia cara ludu. Powtarzane słowa: „chan”, „car” nadają rytm wyczekiwanemu przez lud końcowi rządów tyrana, które zapowiadały liczne znaki na niebie. Są to jednak beznadziejne oczekiwania. Oto od lat widzieli je ludzie, a jednak koniec nie przychodził. Ironiczny kontrast między śmiejącym się Bogiem a uciemżonym przez uosobienie wszystkich tyranów cara Iwana Groźnego ludem widać w następujących fragmentach wiersza:

I widział Groźny, że noc
 Pożarem gniewu jaśnieje,
 Że ciągnie ogromna Moc!
 Z północy, wschodu, zachodu,
 Z południa – ze wszystkich stron!
 A Bóg Płonący się śmieje,
 Aż ziemia wokół drga:
 A lud olbrzymi i czarny,
 W ogromnych ciągnie zastępach,
 I płacze, jęczy, a tańczy...
 A Bóg płonący się śmieje!!
 I wieża od śmiechu drży,
 Od śmiechu Boga!
 (Trwoga...)

Piekielna atmosfera w królestwie cara-Boga-Antychrysta, wieża, którą możemy utożsamić z wieżą Babel (symbol uzurpacji władzy boskiej, deifikacji władcy), jest próbą walki poety-proroka z tyranią, władzą pozbawiającą człowieka tożsamości.

Szeroką perspektywę historiozoficzną przyjmuje autor także w wierszu *Symfonia wieków*⁴¹ – poeta ukazuje cykliczność zmian cywili-

⁴⁰ Tenże, *Iwan Groźny*, w: tegoż, *Juvenilia...*, dz. cyt., s. 336–339.

⁴¹ Tenże, *Symfonia wieków*, w: *Wiersze zebrane*, t. 1, dz. cyt., s. 70–71.

zacyjnych, których natężenie narasta z biegiem czasu. O ile w praepo-
 ce „**huczy** wieków symfonia”, o tyle w szóstej strofie już „**Ryczy**
 Symfonia Wieków”. Intensyfikacja zjawiska została osiągnięta przez
 użycie czasowników i epitetów onomatopiecznych: „huczy”, „brzę-
 kły”, „rozdźwiękiem srebrzystym”, „z hukiem ciężkim”, „w bębny
 wojenne biją”, „tętentem kopyt końskich”, „placze starców”, „zagłu-
 szone wrzawą”, „zgiełk paniczny”, „miserere żalobne”, „w gruzy
 kamieni z trzaskiem”, „Walą w mury kilofy! / Pękają kotły maszyn!”
 „ryczy”. Także w ich znaczeniu zawiera się coraz intensywniejsze na-
 silenie dźwięku: coraz głośniejszego, ogłuszającego wręcz hałasu.
 Tempo nadają tu również coraz liczniejsze w każdej strofie wykrzyk-
 nienia, które najpierw są frazami, a im bliżej końca – pojedynczymi
 słowami. Dwojako pojmowana symfonia – jako utwór muzyczny
 i harmonijne zespolenie – ma odzwierciedlenie w analizowanym
 utworze. Pierwszy sposób rozumienia ukazaliśmy powyżej, natomiast
 drugie wiąże się z przemianami cywilizacyjnymi. Oto następują po
 sobie: tryb koczowniczy związany z rozwojem rolnictwa, upadek ce-
 sarstwa w wyniku najazdu barbarzyńców, wojny religijne, rewolucja
 przemysłowa. Następstwo wieków jest harmonijne, oparte na tych
 samych prawach: postępie i zbrodni, ale jednocześnie daje ironiczną
 nadzieję na przyszłość: apokaliptyczna zagłada jednej epoki rodzi drugą
 epokę, doskonalszą w metodach ogłuszenia człowieczeństwa. Wspom-
 niana już cykliczność następujących zmian cywilizacyjnych ma zna-
 miona wirującego okręgu, który nieustannie przyspiesza swoje obroty.
 Kręgu, który nie tylko przypomina apokaliptyczny wymiar kręgów pie-
 kielnych z *Boskiej komedii* Dantego, ale również zawiera prawdę o tra-
 gicznej niemożności przerwania lub zmiany tego procesu, ponieważ
 jego uczestnicy nie są świadomi swojego tragicznego losu jak w cho-
 cholim tańcu.

Apogeum władzy szatana zostało ukazane w *Balu w Operze*. Nie
 po raz pierwszy sięga Tuwim po tak jawną krytykę władzy i sytuacji
 w Polsce⁴². Tematyka infernalna bardzo często pojawia się w twórczości
 Tuwima⁴³. W tym „arcydziele Tuwimowskiej groteski satyrycznej”⁴⁴

⁴² Wskazówki odnoszące się do Polski widoczne są w wielu wcześniejszych wierszach, np. w utworze *Na wieży*. Krytyce i ukazaniu apokaliptycznego chaosu w ojczyźnie poświęca cykl wierszy *Z wierszy o państwie*.

⁴³ J. Zdunik ukazuje biograficzne aspekty, które wpłynęły na zainteresowania Tuwima piekłem i omawia literacką obecność tej tematyki w utworach poety

dochodzi jednak do kumulacji obrazów obnażających Królestwo Antychrysta. To „ukoronowanie jednej z poetyckich postaw Tuwima tego okresu”⁴⁵ stanowi podsumowanie wszystkich „lamentów proroczych” nad dehumanizacją człowieka: „Odpersonalizowany człowiek, którego ruch nie ma ukonkretnienia, posługujący się sloganami, nieposiadający własnego języka”⁴⁶.

I choć niewątpliwie ta satyra prezentuje zepsucie polskich elit, co podkreślają wszyscy badacze tego utworu, wskazując oburzenie poety na działanie władz po 1926 r., to nikt nie przeczy uniwersalnemu charakterowi problemów przywoływanych przez poetę. Satyryczne prze-rysowanie, uwypuklenie cech, które prowadzą do zniewolenia człowieka przez Archikreatora-Antychrysta, jest wstrząsającym wołaniem poety-proroka do świata pogrążającego się w totalitarnych rządach.

Zarówno przedmowa, jak i zakończenie, będące zbiorem cytatów z *Apokalipsy św. Jana*, nie tylko stanowią klamrę utworu, lecz wskazują także bezpośredni związek objawienia z sytuacją prezentowaną w utworze. Podobnie jak natchniony Autor *Apokalipsy* powoływał się na współczesny obraz świata, obnażał zło panujące w siedmiu miastach, tak Tuwim w swoim utworze również obnaża zło degradujące świat współczesny, odnosząc się do obrazów życia codziennego za pomocą języka „mocnej” satyry:

Bal... niewątpliwie syntetyzuje najciekawsze osiągnięcia Tuwima, jego znakomite umiejętności rytmizacji, instrumentacji głoskowej, świetne wyczucie „cudzego języka”, satyryczne wykorzystanie elementów sztuki popularnej i zjawisk językowych. Na razie należy stwierdzić, że *Bal...* jest sumą i spotęgowaniem cech sztuki, w której syntetyzuje autor i wyolbrzymia najistotniejsze dla niego elementy współczesności⁴⁸.

Ta swoista glosa do *Apokalipsy św. Jana* opisuje cztery filary-odnóża apokaliptycznej bestii: władzę, ideologię, erotyzm, pieniądze.

(tenże, *O piekielnej przestrzeni w twórczości Juliana Tuwima*, w: *Zło wcielone w zwierciadle humanistyki. Tom pokonferencyjny*, red. D. Gapska, R. Wojkiewicz, K. Kowalska, Poznań 2011, s. 37–51).

⁴⁴ E. Sidoruk, dz. cyt., s. 179.

⁴⁵ Tamże, s. 166.

⁴⁶ Tamże, s. 164–165.

⁴⁷ Tamże, s. 178.

⁴⁸ Tamże, s. 167.

Władza inwigiluje społeczeństwo, jest rozwiązła, otacza się zbytkiem, jest zachłanna, co uwidocznia się przy stole. Tworzy mętne pojęcie „ideolo”, które oprócz skojarzeń z ideologią, służy pozbawieniu społeczeństwa myślenia i własnego kreatywnego języka. To słowo pojawia się na każdym kroku: „O, IDEOLO! O, IDEOLO! / Takie małe, słodkie IDEOLO!”⁴⁹, krąży wśród społeczeństwa jak popularna w dwudziestoleciu piosenka *Mały Żigolak*. Ludzie zaś, żądni zysku i rozrywki, pogrążają się w wirującym, pochłaniającym kulcie pieniądza i erotyki. Pieniądz krąży z rąk do rąk, wszystko jest na sprzedaż:

(...) I z kas, i z banków, straganów, sklepików,
 Do kelnerów, lekarzy, oficerów, rzeźników
 I znów do lekarzy, rzeźników, klenerów,
 Od zdunów, monterów, do stolarzy, szoferów,
 Za kurs, za stół, za golenie, za drut,
 Za sól, za ząb, za cegłę, za but,
 Id ślusarza do księdza, od księdza do szklarza,
 Od szklarza do szewca i znów do ślusarza,
 I znów
 I znów
 I jeszcze raz (...) ⁵⁰

„Uheroiczniany” w literaturze i kulturze akt erotycznego uniesienia staje się „ureifikowanym”, „dzikim” sposobem uzyskania przyjemności bez zobowiązań:

W okolicznych hotelikach
 Całą noc robota dzika,
 Seksualny kontredansik:
 Na momencik, na kwadransik,
 (...) Ta w woalu, tamta w szalu,
 Na kwadransik, prosto z balu,
 Na momencik, ot przelotem,
 Szybko – i na bal z powrotem:⁵¹

Chuć i pieniądze, jak możemy zobaczyć w dalszej części satyry, są uosobieniem bestii i nierządnic, która wjeżdża na salę opery.

⁴⁹ J. Tuwim, *Bal w Operze*, Warszawa 1982, s. 38.

⁵⁰ Tamże, s. 30.

⁵¹ Tamże, s. 22.

I choć, jak zauważa badaczka, „Przywołuje w nim [*Balu w Operze* – M.J.] Tuwim swoje doświadczenia z dziedziny sztuki niższego gatunku – rewii⁵², kabaretu, szopki – i łączy z elementami sztuki masowej XX wieku – kina”⁵³, to niewątpliwie obecne są tam także zarówno omówione powyżej wszystkie pozostałe elementy budujące apokaliptyczny obraz świata w wierszach, jak i wirujący chocholi taniec. Pojawiające się na scenie małpy są – jak stwierdza Miłosz

symbolem chaosu, który zapanował w strefach nieba i ziemi. Ale zapanował chwilowo, bo małpy wreszcie spadają z zajętego bezprawnie miejsca. Czas nie jest jednorodny, bo zmierza do zgnębego dla uczestników balu spełnienia. Diabli, siły zła, oczywiście znaczą, że ziemia nie jest pozostawiona sobie samej, czyli prawom natury obojętnym na dobro i zło, ale jest miejscem rozgrywki pomiędzy dobrem i złem⁵⁴.

Przestrzenią, w której rozgrywa się apokalipsa Tuwimowa, jest miasto. To tu rozgrywa się dramat człowieka odrzucającego wartości transcendentalne, owładniętego rządzą władzy, pieniądza, doznań erotycznych. Odrzucenie wartości moralnych prowadzi do zapętlenia się człowieka w złowrogiej pogoni za dobrami materialnymi, który odzwierciedla chocholi taniec. Dochodzi do reifikacji człowieka. Tuwim nie szczędzi ekspresjonistycznych opisów, sięga nawet po pornografię, aby wstrząsnąć czytelnikiem, pokazać dno upadku człowieczeństwa. Świat nazywa Babilonem, Królestwem Antychrysta. Rozwój industrialny nie idzie bowiem w parze z rozwojem humanizmu. Personalizm zostaje wyrugowany na rzecz masowości, równającej się z pojęciem chaosu.

Z biegiem lat głos poety potępiającego te zjawiska narasta, jego poetyckie wypowiedzi stają się coraz bardziej dramatyczne, coraz bardziej otwarcie nawiązuje do chaosu świata z *Apokalipsy św. Jana*. Nawiązania poety do topiki apokaliptycznej znajdujemy zarówno na poziomie wyrazu, jak i obrazu. A w *Balu w Operze* prezentuje głosę do słów zapisanych przez natchnionego Autora.

⁵² Wskazuje i opisuje elementy rewii, kabaretu i kina J. Sawicka, *Julian Tuwim*, dz. cyt., s. 351–356.

⁵³ E. Sidoruk, dz. cyt., s. 166–167.

⁵⁴ Cz. Miłosz, dz. cyt.

Konkluzje

Apokalipsa Tuwima nie ma charakteru zagłady prorokowanej przez Jana na Patmos. Jej następstwem nie będzie Nowa Jerozolima, ale powrót do pierwotnego chaosu sprzed stworzenia. To człowiek jest Panem i przyczyną zagłady, którą od wieków sobie stwarza. Przemiany cywilizacyjne niosą za sobą zniszczenie dorobku mijających epok. Cyklicznie i według tego samego mechanizmu stwarza człowiek współczesność coraz bardziej pozbawioną wartości humanistycznych. Motywy apokaliptyczne dodają grozy i dramatyzmu wizjom codzienności człowieka Dwudziestolecia Międzywojennego nie umniejszają uniwersalizmu historiozofii Tuwima. W miarę narastania gniewu i buntu w poecie-proroku wizje stają się coraz bardziej obsceniczne i coraz wyraźniej uwidoczniają się nawiązania do *Apokalipsy św. Jana*, których apogeum zostaje osiągnięte w *Balu w Operze*. Antychryst działa metodycznie. Na początku stopniowo pozbawia człowieka jego „ja” – osobowości, tożsamości – na rzecz tworzenia industrialnej, pozbawionej „myślenia”, „rozumu” masy pochłoniętej chocholim tańcem (rozum jest bowiem podstawowym wyznacznikiem godności osoby ludzkiej), by w kluczowym momencie przywdziać szaty ustroju totalitarnego, który pozbawia z kolei człowieka „wolności”, która jest drugim wyznacznikiem godności osoby ludzkiej. Źródłem tego procesu antystworzenia, jak wskazuje poeta, jest desakralizacja słowa, zatracenie jego funkcji kreacyjnej. Stąd jedyną drogą ocalenia świata z wirów chocholego tańca jest powrót do korzeni, odkrycie istoty – aksjologii – słowa.

Bibliografia

Źródła:

- Tuwim J., *[I jam miał milczeć? Kiedy mi pioruny]*, w: tegoż, *Juvenilia*, t. 1, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990.
- Tuwim J., *Bunt*, w: tegoż, *Juvenilia*, t. 1, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990.
- Tuwim J., *Próba*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Tuwim J., *Spadek*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Tuwim J., *Poezja*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Tuwim J., *Manifest powszechnej miłości*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Tuwim J., *Na wieży*, w: tenże, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Tuwim J., *...et arceo*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Tuwim J., *Do niego*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Tuwim J., *...et arceo*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Tuwim J., *Treść*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Tuwim J., *Urywek z czegoś nie dokończonego*, w: tegoż, *Juvenilia...*, t. 1, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990.
- Tuwim J., *Na wieży*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Tuwim J., *Z powodu maszyny*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Tuwim J., *Apokalipsa*, w: t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Tuwim J., *Taniec*, w: tegoż, *Juvenilia...*, t. 1, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990.
- Tuwim J., *Iwan Groźny*, w: tegoż, *Juvenilia...*, t. 1, oprac. T. Januszewski, A. Bałakier, Warszawa 1990.
- Tuwim J., *Symfonia wieków*, w: *Wiersze zebrane*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.

Literatura:

- Blenkinsopp J., *Profetyzm i prorocy*, w: *Międzynarodony komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny*, red. W.R. Farmer, Warszawa 2001.
- Brzozowski J., *Kilka słów o ostatnim wierszu Tuwima*, w: *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2012.
- Cieślak T., *W poszukiwaniu ostatecznej tajemnicy. Szkice o polskiej literaturze XX wieku i najnowszej*, Łódź 2009.
- Głowiński M., *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

- Kaiser Jr W.C., Davids P.H., Bruce F.F., Brauch M.T., *Trudne fragmenty Biblii*, Warszawa 2011.
- Keener C.S., *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, red. K. Bardski, W. Chrostowski, Warszawa 2000.
- Kubale A., *Dzieńko romantyczne: szkice o literaturze*, Wrocław 1984.
- Kuckerlorn E.A., Mateos M.D., Kraft T., *Apokalipsa św. Jana*, w: *Międzynarodowy komentarz do Pisma Świętego. Komentarz katolicki i ekumeniczny na XXI wiek*, red. W.R. Farmer, Warszawa 2001.
- Matywiecki P., *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.
- Miłosz Cz., *Bal w Operze. Apokalipsa według Juliana Tuwima*, online: <http://wyborcza.pl/1,75475,327994.html#i zzz3DCwga5Xm>, dostęp: 10.09.2014.
- Pismo Świętego za: Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2008.
- Poradecki J., *Liryka religijna Juliana Tuwima*, w: *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2012.
- Sawicka J., *Julian Tuwim*, Warszawa 1986.
- Sidoruk E., *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian-Tuwim-Gałczyński*, Białystok 2004.
- Tuwim J., *Manifest powszechnej miłości (Walt Whitman)*, „Pro Arte et Studio” 1917, z. 8.
- Urbanek M., *Tuwim. Wykłęty bluźnierca*, Warszawa.
- Węgrzyniak A., *Wiersz z głuchym końcem. O rytmie i śmierci w poezji Tuwima*, w: *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, Wojciechowski M., *Apokalipsa św. Jana. Objawienie a nie tajemnica*, Częstochowa 2012.
- T. Cieślak, Łódź 2012.
- Zarebianka Z., *Bóg Skamandrytów*, w: *Stulecie Skamandrytów*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996.
- Zdunik J., *O piekielnej przestrzeni w twórczości Juliana Tuwima*, w: *Zło wcielone w zwierciadle humanistyki. Tom pokonferencyjny*, red. D. Gapska, R. Wojkiewicz, K. Kowalska, Poznań 2011, s. 37–51.
- Zwoliński A., *Encyklopedia końca świata*, Kraków 2011.
- Słowniki:**
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, hasło: *Ogień* Warszawa 2006.

Streszczenie

Autorka, podejmując temat obecności motywów apokaliptycznych w twórczości Tuwima, wskazuje, że są one popularne w całej jego twórczości. Swoją analizą Autorka obejmuje utwory od *Juvenilii* przez młodopolskie wiersze po satyrę *Bal w Operze*. Wskazuje związki między koncepcją poety-proroka a światem pozbawiającym się człowieczeństwa, ciężącym ku apokaliptycznej zagładzie słowa, miasta, dziejów.

Słowa kluczowe: Apokalipsa, prorok, cywilizacja, miasto, słowo, chocholi taniec

The Apocalypse motives in Julian Tuwim's poetry

Summary

The author writes about the apocalypse motives in Julian Tuwim's works and points out that they are popular and present in all of his writings. The poems analysed come from the collection of poems *Juvenilia* through Young Poland's period poems to the satire *Bal w Operze* [The ball at the opera]. There are connotations between the concept of a poet-prophet and world losing its humanity moving to apocalyptic destruction of word, city, history.

Keywords: the Apocalypse, prophet, civilization, city, word, Chochol's dance

Włodzimierz Próchnicki
Uniwersytet Jagielloński

Tuwim i śmierć

Charakterystycznym wątkiem, biegnącym przez poezję Juliana Tuwima niemal od początku po lata trzydzieste jest częściowo ekspresjonistyczny, częściowo naturalistyczny, czasem potraktowany groteskowo obraz śmierci. Nie zawsze wyodrębniony w postaci wiersza, połączony bywa z motywami urbanistycznymi, ulicą, miejskim tłumem, ale i z wiejskim krajobrazem, obyczajową potwornością mentalną i odpowiadającą jej powierzchownością, z chorobą i nędzą. Motywy tego rodzaju, pojawiające się w obrazowaniu i symbolice modernistycznej, stają się bardzo wyraźne tam, gdzie artystyczna ideologia ekspresjonizmu obejmuje zagadnienia polityczno – społeczne mas ludzkich w czasie wojny, rewolucji, buntu, kryzysu, bezrobocia. Upolitycznienie daje się odczytać u plastyków niemieckich takich jak Ernst Barlach, Max Beckmann, Otto Dix, Egon Schiele, w teatrze, kabarecie i filmie okresu Republiki Weimarskiej. Ta „predyspozycja Niemców do ekspresjonizmu”¹ obecna jest też w dokonaniach artystycznych innych krajów. O tematyce wówczas, zwłaszcza po Wielkiej Wojnie, przesądza sytuacja ekonomiczna i polityczna, która jest w państwach Europy, zwłaszcza w początkach dwudziestolecia międzywojennego, podobna. Śmierć u Tuwima nosi na twarzy maskę Noldego, sytuacja poetycka, której tworzywem jest śmierć, rozgrywa się niczym w berlińskim czy monachijskim kabarecie. W wierszu *Śmierci* dostrzegł przed laty Michał Głowiński bliską romantyzmowi balladową dramaturgię². Przyglądając się dokładnie „śmiertelnym” obrazom z wierszy Tuwima istotnie dostrzeżemy ich kabaretową te-

¹ Tak brzmi tytuł pierwszego rozdziału monografii Lotte H. Eisner *Ekran demotyczny*, tłumaczenie i wstęp Konrad Eberhardt, Gdańsk 2011.

² Por. Michał Głowiński – *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 191 – 196.

atralność. Kostium aktorów sytuacji lirycznej zostaje oddzielony od właścicieli, a futra, palta i fraki żyją samodzielnym życiem sztuczności, pozorów, iluzji. Ciało nie jest już konieczne dla życia, tutaj ożywione zostają rekwizyty, podkreślając przy okazji, że ubranie przechwytuje funkcje somatycznej kinetyki i staje się wyrazicielem statusu społecznego, stanu, roli. To już nie tylko klimat romantycznej ballady, ale trwający od epoki romantyzmu chwyt literackiej i malarskiej fantastyki. Znajdziemy ten efekt u Ludwika Sztyrmera, u E.T.A. Hoffmanna, w widokach groteskowo upozowanych szkieletów i masek Jamesa Ensora. Zastępowanie ludzkiego, żywego ciała maską, szatą, sztucznym korpusem, szkieletem, a po I wojnie protezą, metaforyzuje śmierć, nie dającą się wystarczająco realistycznie przedstawić. Obnażeni posiadacze futer przybierają nacechowany ideologicznie wygląd zwłok, ciał martwych, ulegających (w przeciwieństwie do swej odzieży) destrukcji³. Można się w tym dopatrzeć, jak już zostało powiedziane, fascynacji romantyzmem, motywów zastępowania żywych ludzi przez fantomy i automaty jak u Hoffmanna, a bardziej jeszcze Gogolowskie odłączenie przedmiotu albo fragmentu, płaszcza albo nosa, od ciała żywego człowieka. Słowo w wierszu staje się ekwiwalentem obrazów i rzeczy, zacierającym arbitralność znaku językowego, wydobywając jego materialną nieomal plastyczność. W odległej przeszłości umowność języka wobec wyrażanego przezeń świata nie była tak oczywista, dowodem archaiczne utożsamianie *nypowiedzianego* ze stworzonym. W sferze śmierci, zawsze w jakimś stopniu niepoznawalnej i zagadkowej, poprzez zastosowanie metafory, metonimii, symbolu, groteskowe zniekształcenie pełni rolę szczególnie doniosłą. Słowo poetyckie sięgając do korzeni języka staje się wówczas nie tylko ekwiwalentem poprzez nazwanie, lecz poprzez *kreację*. To oryginalne słowo zastępujące niedotykalną, niepoznawalną śmierć ma kul-

³ O epokę historycznie późniejszą powstaną, dokumentalne w istocie, obrazy masowego zabójstwa ludzi i zniszczenia ich zwłok, przy równoczesnym, rabunkowym zachowaniu należących do ofiar ubrań i innych przedmiotów. Literackie i inne tego elementu obrazy Holokaustu obecne są, na przykład, w oświęcimskich opowiadaniach Tadeusza Borowskiego, w ekspozycjach obozów - muzeów stosów butów, walizek, okularów, ludzkich włosów, jako śladu po unicestwionych.

⁴ O pojmowaniu i stosowaniu słowa poetyckiego przez autora *Rzeczy czarnońskiej*, oraz o odniesieniach jego światopoglądu artystycznego do teorii językoznawczych por. Jadwiga Sawicka – *Filozofia słowa Juliana Tuwima*, Wrocław 1975, zwłaszcza rozdziały *Słowo i język* i *Słowo prawdziwe*.

turowe źródła w historii języka, w folklorze, w najdawniejszych rytuałach i późniejszych ideach myśli europejskiej, od strachu, przerażenia, lęku po oswajanie, nieraz metodą karykatury i parodii⁵. W ten sposób, pośród wielu innych, próbuje się wygnać i znieść poczucie lęku i dręczącej enigmatyczności, oswoić epistemologiczną niemożność, pogodzić się z tym, co bezwzględnie pewne i na co nie mamy wpływu. Co odczuwamy, rozpoczynając labiryntowe myślenie o śmierci? „To strach przed czymś, czego nie da się przedstawić (...)”, powie filozof⁶.

Czy tematyka śmierci ma źródła w osobowości autora, w jego psychicznych cechach? Przypadek Tuwima byłby pouczającą ilustracją zależności psychiki od warunków zewnętrznych. Pomijając tu biografię poety, należy jednak mieć na uwadze łódzkie dzieciństwo, sytuację rodzinną, indywidualne kompleksy, a wreszcie nastroje społeczne w Polsce między pierwszą a drugą wojną światową. Termin „depresja” zastąpił w psychiatrii tradycyjne określenie „melancholia”, przywoływane w tekstach dotyczących historii literatury i sztuki, na czele z klasycznym studium Panofsky’ego⁷. Rzeczownik „depresja” wydaje się bardziej trafny w odniesieniu do psychiki poety. Mielibyśmy tu bowiem do czynienia nie tyle z pogrążaniem się w rozmyślniach, co z obniżeniem, nieraz gwałtownym, nastroju pod wpływem przede wszystkim okoliczności zewnętrznych. Towarzyszące temu poczucie samotności i lęk przed samotnością są bardzo bliskie lękowi przed śmiercią. Czuje się wówczas jak ktoś, kogo otacza noc zasłaniająca otaczający świat, w szczególny sposób izolująca go od wszystkiego wokół z wyjątkiem własnych myśli i czyniąca go samotnym. Noc staje się dlań sygnałem i wyobrażeniem śmierci. Pojawiającą się w wierszach Tuwima samotność niekoniecznie rozpoznajemy jako wariant odosobnienia, wywyższenia w stosunku do innych czy poszukiwania

⁵ Por. między innymi Arnold Toynbee – *Zmiana postaw wobec śmierci w nowożytnej cywilizacji europejskiej*, w: A. Toynbee, A. Keith Mant, Ninian Smart, John Hinton, Simon Yudkin – *Człowiek wobec śmierci*, tłum. Danuta Petsch, Warszawa 1973, zwłaszcza s. 208 – 212. Por. też A. Toynbee – *Związek między życiem a śmiercią, stanem życia a umierania*, tamże, zwłaszcza s. 267 – 285.

⁶ Vladimir Jankélévitch – *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, tłum. i wstęp Mateusz Kwaterko, Warszawa 2005, s. 83.

⁷ Jednakże Antoni Kępiński, psychiatra klinicysta, który doświadczył życia obozowego w Hiszpanii podczas II wojny światowej, nada świadomie zbiorowi swych prac tytuł *Melancholia* (1974).

spokoju, ciszy „w Kutnie czy w Sieradzu”, choć te eskapistyczne motywy obecne są w twórczości poety. Często jest to osamotnienie ciążące myślom, poczucie braku, alienacja połączona z neurastenicznym wrażeniem zamknięcia, ciasnoty, pustki, końca. Nie trzeba sięgać do osobowości Tuwima, wystarczy prześledzić równoległe do jego biografii wydarzenia z historii Polski i Europy.

W potocznej świadomości Julian Tuwim postrzegany jest jako twórca liryki, w tym liryki miłosnej, poezji emocji i uczuć, zwrotu antymieszkańskiego w literaturze polskiej po 1918 roku i, oczywiście, autor wierszy satyrycznych (*Jarmark rymów*) i klasyki poezji dla dzieci. Równoległe jednak obecne są w badaniach nad jego twórczością znamienne przesunięcia interpretacyjne, wiodące od tematów serio, na przykład politycznych czy odnoszących się do drugiej wojny światowej, a następnie od poezji tragicznej do poezji egzystencjalnej, związanej z negatywnym dramatem bytu. Do pojawienia się studiów Artura Sandauera (*O członku, który był diabłem*), Kazimierza Wyki czy Piotra Matywieckiego nie było to dostrzegane, groteska tragiczna czy groteskowy tragizm skutecznie maskowały mroczną istotę wielu wierszy. Czytane były jako popisy wirtuozerii językowej, świadectwa niezwykle wyrafinowanego rzemiosła, ale chętnie odmawiano im, z różnych powodów, metafizycznej „głębi”. Od nieporozumień sprzed wojny, czego przykładem pozostaną przedwojenne, niesprawiedliwe sądy Ludwika Frydego, po Sandauera, który przed przeszło pół wiekiem próbował rozwikłać zagadkę estetycznie negatywnych motywów tej poezji, łącząc je z psychoanalityczną perspektywą biograficzną i kontekstem historyczno – politycznym, Tuwim nieczęsto interpretowany był dostatecznie wnikliwie. Na krytycznoliterackich tekstach autorów piszących o Tuwimie ciąży znamie epoki. Rozpoznać się to daje we wspomnianych szkicach Frydego, Marka Napierskiego. Po 1945 roku krytyka dostrzega tragizm tej poezji, potwierdzany w korespondencji autora *Kwiatów polskich* i we wspomnieniach o nim. Tuwimowski tragizm zauważa Wyka, zwłaszcza w szkicach pośmiertnych o poecie⁸. Odkrywany na nowo stanie się Tuwimowski wiersz przedmiotem monograficznej interpretacji *Piosenki umarłego*:

„Jest rzeczą uderzającą, jak wcześniej u Tuwima się pojawił i jak często o sobie dawał znać motyw śmierci. Motyw mało oczekiwany

⁸ Kazimierz Wyka – *Drzewo poezji polskiej* (28 XII 1953) i *Rzecz czarnolesska* (1954), w: K. Wyka – *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.

u poety, którego jedyną filozofią – zwłaszcza w latach debiutanckich – zdaje się być biologiczne zachłyśnięcie życiem i nic ponadto”⁹.

Na potwierdzenie tego – pisze dalej Wyka – w jednym numerze czasopisma „Naród” z 1921 roku sąsiadują ze sobą utwory takie jak *Śmierć* i *Życie*, a przedrukowane w *Czwartym tomie wierszy* lokują się obok wiersza *Biologia*. Znacznie później, po czterdziestu latach, te i podobne zagadnienia podejmie Piotr Matywiecki¹⁰.

Piosenka umarłego to nader specyficzny utwór. Można przeżyć śmierć cudzą, ale nie własną¹¹. U Tuwima reprezentację własnej śmierci spotykamy w formie kryptonimowanej, w pozornie banalnej scenie strzyżenia włosów przed fryzjerskim lustrem (*Strzyżenie*). Ten utwór, jeszcze będzie o nim mowa, w zwyczajnej sytuacji odkrywa przejście do zwierciadlanego odbicia. Lustro (w baśni „lustreczko” powielające rzeczywistość) symbolizuje prawdę. Lustro, w którym swoje odbicie obserwuje klient zakładu fryzjerskiego, zamienia się w śmiertelną otchłań. Widać w niej, jak ścinane nożyczkami spadają na podłogę siwe włosy. Tej złowieszczej otchłanności Tuwim co prawda w tekście nie dopowiada, ale chyba tak można odczytywać sytuację w wierszu. Nieboszyk nie może od/zwierciadlić się w lustrze zgodnie z wiarą o nieodbijaniu się w nim upiorów i ludowym przesądem, nakazującym w obecności trupa zasłaniać zwierciadło, by nie wychynęło zeń oblicze śmierci. Początkowy niepokój obecny w tym wierszu zostanie w kolejnych zwrotkach rozwinięty. Zaznaczmy, że przy pomocy prostej konstrukcji obrazowej, a równocześnie

⁹ Kazimierz Wyka – „*Dusza z ciała wyleciała...*”, w: K. Wyka – *Wędrując po tematach*, t. 2 *Puściźna*, Kraków 1971, s. 36.

¹⁰ Piotr Matywiecki – *Twarz Tuwima*, Warszawa 2008, *passim*.

¹¹ Tekstową wizję własnej śmierci, zdumiewająco zbieżną ze śmiercią autora, znajdziemy w wierszu Michaiła Lermontowa *Sen*. Ambrose Bierce, którego opowiadania tłumaczył Tuwim przed wojną, jest autorem *Przy moście nad Sowińskim Potokiem*. W tym opowiadaniu przedstawiono ucieczkę jeńca z miejsca egzekucji. Kiedy po dramatycznych perypetiach dociera do rodzinnego domu, wszystko się urywa, ucieczka była jedynie strumieniem jego myśli na chwilę przed egzekucją, opowiadany przez narratorkę. Po wojnie, wśród epizodów związanych z zagładą Żydów, mógł Tuwim poznać przypadek Michała Borwicza (1911 – 1987) powieszzonego w obozie janowskim we Lwowie. Ten krytyk literacki, socjolog i historyk Holokaustu opublikował w 1947 roku wspomnienia z obozu. Podobne były losy malarza Jonasza Sterna (1904 – 1988), który w 1943 wyczołgał się spod strzału rozstrzelanych (opisze to Kornel Filipowicz w opowiadaniu *Noc nad wodą*).

personalnego paradoksu został tutaj zaprezentowany autorski lęk. Ten sam lęk obecny będzie w niechęci do utożsamienia się z manekinem, z lalką – duszyczką zmarłego, umieszczoną na wystawie. Manekin zawsze jest martwy. Nawet ożywiony reprezentuje pozory życia, sztuczność, niepewność bytu, u Tuwima i Schulza, przetwarzających w języku sztuki pierwotne albo dziecięce lęki.

Niejednokrotnie, gdy autor wiersza *Do prostego człowieka* podejmuje temat śmierci jako centralnego zagadnienia wiersza, wykorzystuje język folkloru. Folklor dysponuje bogatym repertuarem motywów baśniowych i humorystycznych, obrazów, rekwizytów nie tylko oswajających śmierć, ale mówiących o bliskim związku człowieka, żywego człowieka ze śmiercią. Badacze poszukują przy okazji wiersza Tuwima innych jeszcze kontekstów. Do liryków lozańskich, do wiersza *Gdy tu mój trup...* odnosi *Piosenkę umarłego* Głowiński¹². Wyka dopisuje tu Słowackiego *Do autora „Skargę Jeremiasza”*¹³. Czytając utwór Tuwima raz jesteśmy w świecie (pozornie) naiwnej opowieści ludowej, posadowionej jednak na fundamencie starej i dostojnej tradycji, tuż obok mamy jednakże do czynienia z parodią śmierci, z groteskowymi obrazami w najgorszym, drobnomieszczkańskim stylu, którego mimo najlepszych chęci nie da się obronić nobilitującym w gruncie rzeczy, współczesnym terminem *camp*. Sztuczne kwiaty, posrebrzane aniolki z *papier – maché*, masy stosowanej do produkcji tandetnych zabawek i krótkotrwałych dekoracji wystawowych, tego rodzaju i jakości rekwizyty nie mogą wyrażać powagi śmierci, mogą być natomiast jej karykaturą. W takim sztafażu lęk zostaje nie tyle wyparty, co rozbrojony, oswojony, udomowiony. W rzeczywistości jednak sztuczność i martwota gipsowych główek i sztucznie poruszanych skrzydeł czy nóg, atrybutów witryn zakładów pogrzebowych i fryzjerskich ów lęk jedynie potwierdzają. Ciało, pouczają Pitagoras, Platon, Augustyn, jest więzieniem duszy. Jest to jednak ciało *żyjące*. Jaką pustkę, jaką ni-

¹² Por. Michał Głowiński – *Poetyka Tuwima...*, s. 169 – 170.

¹³ Kazimierz Wyka – „*Dusza z ciała wyleciała...*”, s. 47. Do tych rozpoznań Jan Kott dodaje szerzej potraktowany motyw zielonej łąki, po której spacerują dusze umarłych w *Eneidzie* Wergiliusza, u Dantego, a przede wszystkim w zakończeniu *Trenu X* Kochanowskiego, gdzie zmarli, podobnie jak w tekstach starożytnych, pozbawieni są ciała niczym powietrze i cienie; por. Jan Kott – „*Lubo snem, lubo cieniem, lub marą nieczemną*”, w: J. Kott – *Kamienny Potok. Eseje o teatrze i pamięci*, Kraków 1991, s. 404 – 407.

coś – dychotomię duszy zdolne jest ukrywać martwe ciało, pozorująca życie martwa materia?

Monografista *Piosenki umarłego* zwraca uwagę na pozorny, tkwiący jedynie w tytułach kontrast wspomnianych już wierszy z 1921 roku – *Śmierci* i *Życie*. Bowiernie w rzeczywistości wyraża się tutaj przerażenie duszy w zaskakujący sposób przyrównanej do „pęcherza pełnego strachu”¹⁴. Dopowiedzmy, że filozofia używa tu zwykle terminu „lęk istnienia”. Jest to ten sam dławiący strach, który przecina życie (mózg) jak brzytwa krojąca masło w dystychu *Śmierć*. Ludowy, ale nie wiejski, lecz raczej małomiasteczkowy, może przedmiejski obraz nie tyle jest prymitywny, co raczej pospolity. Jednakże, zauważa autor *Życia na niby*, poszukując odpowiedzi na pytanie o śmierć dochodzi Tuwim od filozofii biologizmu do *Piosenki umarłego*. Filozoficzność tego wiersza, „zbudowana z elementów ludowo – prowincjonalnych” przekracza jednak ich stylizacyjne ramy, dokonuje się tutaj bowiem „wybiegu filozoficznego”, dzięki któremu „śmierć przestanie być śmiercią”¹⁵. Zrozumiałe, że o ile wczesna twórczość Tuwima poruszająca tematy związane ze śmiercią osadzona zostaje w perspektywie poetyk ówczesnych nurtów literackich, o tyle jego dojrzałe piarstwo cechuje głębsze, bardziej oryginalne i złożone wejrzenie filozoficznie – intelektualne. Należą tu *Piosenka umarłego* i *Strzyżenie*¹⁶.

Śmierć indywidualna, osobiste przeżycie wyobrażone, myśl o końcu, stale obecna w kulturze, a tradycyjnie łączona z refleksją religijną, wpisana w doktrynę ulega sekularyzacji. Pozbawiona wymiaru etycznego, sensu konfesyjnego, oderwana od idei ofiary, postawy bohaterkiej itp. staje się niewaloryzowaną częścią egzystencji jednostki ludzkiej. Świadomość konieczności obejmuje jedynie wiedzę o biologicznym ograniczeniu bytu, bez nadbudowy ideologicznej. Zaobserwować można odchodzenie od bardzo starych wyobrażeń, o których jeszcze stosunkowo niedawno tak pisano:

Śmierć nadaje kształt miłości, jak nadaje go życiu – przekształcając ją w los. Ta, którą kochasz, umarła, gdy ją kochałeś, i oto miłość utrwalona na zawsze – rozpadałaby się, gdyby nie ten koniec. Czym byłby więc

¹⁴ Por. Kazimierz Wyka – „*Dusza z ciała wyleciała...*”, s. 20 i n.

¹⁵ Por. Kazimierz Wyka, tamże, s. 49. Badacz zwraca uwagę na podobieństwo, jakie w tym wypadku zbliża wiersz i jego wymowę do twórczości Leśmiana.

¹⁶ Zdaniem Wyki również *Dumy* (1939), por. Kazimierz Wyka, tamże, s. 43.

świat bez śmierci, ciągiem form ginących i rodzących się na nowo, udreżonych biegiem, światem nie dającym się zamknąć. (...) I kochanek, który oplakuje zmarłą ukochaną, René Paulinę, płacze (...) łzami człowieka, który uznaje wreszcie, że jego los uzyskał formę¹⁷.

Tym cytatem z Camusa rozpoczyna Kazimierz Wyka bardzo osobisty esej o końcu każdego, o śmierci, zatytułowany *Dłonie Marii*¹⁸. Cytat ten wydaje się również przydatny jako jeden z kluczy interpretacyjnych, otwierających głębsze sensy tuwimowskiej poezji. Okazuje się w dalszym ciągu, że *znaczenia śmierci* przybierającej w twórczości Tuwima rozmaite postaci nie zostały ograniczone jedynie do przemienności gatunkowo – morfologicznej. Typologia rozpisana pod tym względem byłaby stosunkowo prosta. „Śmierć” występuje w tej poezji jako figura retoryczna, jako dość statyczny motyw lub obraz (na przykład finalny), jako temat i wreszcie jako znaczenie naddane – idea wiersza. Pojawia się w postaci śmierci indywidualnej, rzadziej zbiorowej, ściślej mówiąc - jako kres egzystencji lub składnik procesu historycznego. Śmierć indywidualna pojawia się w różnych formach jako paradoksalnie obecna w życiu jednostkowym, jako przeciwstawna żywiołowi życia albo wyodrębnione odeń przeciwieństwo – martwota, reprezentowana w kilku wariantach, z których wszystkie są pokrewne trupowi, od lalki i manekina, po zwłoki. Tu przynależą także bliskie tematycznie pogrzeb, trumna, grób.

Śmierć realizowana w postaci pewnej gry staje się groteskowym, a zarazem banalnym, lub niemal banalnym konkretem sytuacyjnym. Umarły to aniołek, „duszyzka”, wystawowy manekin, ubranie pozbawione ludzkiej zawartości, oddalone od człowieka, wypełnione beczelną pustką. Reprezentowany w ten sposób umarły to materialna metafora, a jednocześnie metafizyczna zagadka granicy nie dającej się przekroczyć, tajemniczy problem, transcendencja poza świat ludzki, skierowana w stronę świata natury, aż po zjednoczenie czy utożsamienie z przyrodą. Z jednej strony śmierć uprzedmiotowiona, zreifikowana, z drugiej jednak niewypowiadalna, nie podlegająca poznaniu i nie dająca się w związku z tym opisać. W tym miejscu pojawić się musi zbanalizowany przez nieskończoną liczbę przywołań paradoks Epiku-

¹⁷ Albert Camus – *Notatniki*, zeszyt IV, w: A. Camus – *Eseje*, przełożyła Joanna Guze, Warszawa 1974, s. 511 – 512.

¹⁸ Por. Kazieierz Wyka – *Dłonie Marii*, w: Kazimierz Wyka – *Odeszli*, Warszawa 1983.

ra: "Śmierć (...) wcale nas nie dotyczy, bo gdy my istniejemy, śmierć jest nieobecna, a gdy tylko śmierć się pojawi, wtedy nas już nie ma"¹⁹.

Powróćmy do wiersza *Strzyżenie*. Fobie, obsesje łączą się u Tuwima z obrazami – kluczami, które funkcjonują podobnie jak słowa klucze. Zaliczają się do nich liryczni bohaterowie, prowincjonalni aptekarze, fryzjerzy, dziwacy i samotnicy. Podmiot wiersza skupia się jednak na sobie, na odkryciu, że jego młodość zniknęła, bo oto w trakcie tytułowej czynności na podłogę spadają siwe włosy. Czuje się (czy jest?) martwy, jest jak nieboszczyk, jest nieboszczykiem! Jego przerażenie to reakcja żywego człowieka na pojęcie własnej śmiertelności, bezpośrednio i tak ściśle związanej z życiem, że nie dającej się odeń oddzielić. W banalnej sytuacji okazuje się, że nagle nie można odróżnić żywego od martwego. Szczęk fryzjerskich nożyc w tym wierszu towarzyszy „żniwu młodości” – siwym włosom, które są przeciwstawnym symbolem tejże młodości, jej logicznym ciągiem i równie logiczną negacją. Martwy musiałby zasiąść przed lustrem we fryzjerskim fotelu:

A któż to widział, by przed zwierciadłem
Zasiadł nieboszczyk.

A któż to widział, żeby nieżywe
Oczy otworzyć
I patrzeć w żniwu młodości siwej
Przy brzęku nożyc?²⁰

Jeśli by tego metaforycznego martwego potraktować jako lustrzanego sobowtóra – upiora, otwierającego oczy nie na podobieństwo kreacji romantycznych, lecz Nosferatu, wampira z filmu Friedricha Murnaua, można by odwołać się do uwagi Baudrillarda, który pisze, że sobowtór nawiedzający podmiot, naznacza go poczuciem śmierci. Sobowtór, występujący w różnych wcieleniach, budzi oszłomienie,

¹⁹ Epikur – *List do Menoikeusa*, w: Diogenes Laertios – *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przełożyli Irena Krońska, Kazimierz Leśniak, Witold Olszewski, Bogdan Kupis, Warszawa 1984, s. 644.

²⁰ Julian Tuwim – *Strzyżenie*, w: J. Tuwim – *Wiersze*, opracowała Alina Kowalczykova, Warszawa 1986, t. 2, s. 260. Wszystkie dalsze odniesienia według tego wydania.

łęk, jest wampiryczny i mściwy, staje się zapowiedzią śmierci podmiotu²¹. W rozterce żywego – martwego wiersz *Strzyżenie* kończą słowa:

A tu się sypią popiołem włosy
Przerażonego²²

Tekst z 1933 roku nie ma nic wspólnego z literaturą Zagłady. Jednakże, z uwagi na późniejsze okoliczności, intuicyjna *metafora* Tuwima uzyska potwierdzone świadectwo *dostowności* w hermetycznym języku Paula Celana, w wersie jednego z najważniejszych wierszy w historii poezji:

Popiół twoich włosów Sulamit kopiemy w powietrzu grób tam się nie leży ciasno²³.

Od strony tematycznej śmierć występuje u Tuwima w konwencji pogrzebu pisarza (Słowackiego, Żeromskiego), polityka (Narutowicza) i powiązana jest z realnym wydarzeniem, choć konkluzje sięgają dalej, odnoszą się do problematyki moralnej, niepodległościowej, dotyczą politycznego morderstwa dokonanego w atmosferze zbiorowej nienawiści. Jako refleks Wielkiej Wojny będą pojawiały się w wierszach poety ekspresjonistyczne obrazy, od kabaretowej groteski (*Pif – paf! Sensacja wszechświatowego lunaparku*), aż po takie, w których autor nie zdołał stworzyć adekwatnych do tematu form (we fragmentach *Kwiatów polskich* i w wierszu *Matka*)²⁴. Nie pojawia się jeszcze w tych wierszach rzeczownik Zagłada, a tym bardziej Holokaust, który sygnować będzie centralne wydarzenie II wojny światowej w języku

²¹ Por. Jean Baudrillard – *Wymiana symboliczna i śmierć*, przełożył Sławomir Królak, Warszawa 2007, s. 179 – 180. Por. także Sigmund Freud – *Niesamowite*, w: Sigmund Freud – *Pisma psychologiczne*, *Dzieła*, t. III, przełożył Robert Reszke, Warszawa 1997, s. 235 – 262.

²² Julian Tuwim, tamże.

²³ Paul Celan – *Fuga śmierci*, przełożył Stanisław Jerzy Lec, w: Paul Celan – *Utwory wybrane*, wybrał i opracował Ryszard Krynicki, Kraków 1998, s. 25. Włosy Sulamit zostały spopielone wraz z jej ciałem, które przemienione w bezcielesny dym unosi się w powietrzu.

²⁴ *Pif – paf! Sensacja wszechświatowego lunaparku* jest przekładem tekstu Friedricha Hollaendra *Die Trommlerin*, utworu estradowego, w tłumaczeniu Tuwima wykonywanego w kabarecie „Banda”, por. Julian Tuwim – *Jarmark rymów*, opracował Janusz Stradecki, Warszawa 1991, s. 277.

stworzonym wiele lat później nie tylko w odniesieniu do utworów poety, ale i w stosunku do historycznego faktu. Jest jeszcze zbyt wczesnie by to, co niezwykle trudne do pojęcia dało się zamknąć w jednym słowie, w jednej nazwie. Wydaje się jednak, że śmierć sześciu milionów europejskich Żydów, w przypadku Juliana Tuwima spowoduje nie tylko ograniczenie artystycznego języka twórcy, ale i spowoduje destrukcję dotychczasowego wyobrażenia o człowieku.

Antynomie życia i śmierci, pamięci i zapomnienia czasem zostają zapisane w obrazie ciała pozbawionego duszy. Jego martwota nie jest zupełna, lecz przeciwnie, dwuznaczna, nie dająca się rozpoznać, choć wiadomo, że temu ciału (manekinowi, lalce, ubraniu) dusza umknęła. Ta fascynacja, suma lęku i ciekawości daje się rozpoznać jako kolejna wariacja na temat żywego trupa, archaicznego motywu obecnego w baśniach mówiących o zamienieniu człowieka w kamień, w utworach literackich z motywem kukiel, marionetek, gdzie zatarte zostają granice między żywym człowiekiem a martwą lalką. Martwota ożywiona, sztuczne życie w śmierci pojawiają się w wierszu *Walczyk*. Lalki należące do zmarłej kuzynki, dwie woskowe dziewczynki „nieruchomo się śmieją”. Lalki udające ludzi, a jednak nieludzkie, gipsowe głowy w witrynach zakładu fryzjerskiego, pokryte naśladowającymi ludzkie ciało farbami budziły lęk u dziecka, albo poety o dziecięcej wrażliwości. Napięcia pomiędzy udawanym za pomocą farby życiem, a bladeścią i nieruchomością stężenia pośmiertnego sygnalizują sytuację, jaka rozgrywa się wewnątrz zakładu, podobną do tej, która została pokazana w *Strzyżeniu*. Czynność pozbawiania włosów przypomina okaleczenie, ma w sobie coś z zabiegów czynionych wokół zwłok, jest czymś podobnym do mumifikacji, (przed)pogrzebowym rytuałem, metonimią zabijania, metaforą dekapitacji. Golenie karku wykonuje się przed założeniem stryczka, ciosem topora. Tą drogą od martwoty fryzjerskiego czy trumniarskiego manekina przechodzimy do czynności strzyżenia jako ekwiwalentu uśmiercania, od takich wierszy jak *Piosenka umarłego* do *Strzyżenia*. Okazuje się, że mamy do czynienia z dwoma formami jednej obsesji. Lalka, manekin, kukła zapowiadają śmierć, a strzyżenie staje się dopełnieniem tej zapowiedzi²⁵. Krawieckie manekiny, gipsowe głowy, martwe aniolki z papier-

²⁵ Jan Gondowicz sądzi, że w *Piosence umarłego* pod wpływem lektury *Sklepów cyrkonowych* „dochodzi do głosu” Schulzowska „antropologia manekinetyczna”,

maché, eksponowane w witrynach sklepowych, w oknach warsztatów reklamy rzemieślników, a także porzucone, antropomorficzne zabawki tworzą wrażenie trupiej rzeczywistości i, animowane lub martwe wkraczają do literatury. Piotr Matywiecki zauważa, że w wierszach Tuwima nie ma przerażenia śmiercią, lecz *martwotą*²⁶. Ma to charakter sensualny, a chciałoby się powiedzieć, że również wizualny, jak w obrazach manekinów i masek ludzi z obrazów Ensora czy Noldego, jak w surrealistycznych wizjach Bronisława Linkego, albo w cyklach *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego, gdzie nienaturalnie rozrzucone (nie, jak w malarstwie dawniejszym – upozowane) ciała lub ich fantomy w postaci ubrań wyrażają okrutną, całkowitą martwotę zabitych ludzi. Można dla porównania z tymi kompozycjami przywołać automatyzm tańca, odczłowieczone ruchy bohaterów filmowych niemieckiego ekspresjonizmu. Zgon jest wydarzeniem granicznym między życiem a śmiercią, martwota natomiast oznacza coś odległego i przeciwstawnego formie życia. Matywiecki odwołuje się do „teatru śmierci” Tadeusza Kantora, dostrzegając na przykład w wierszu *Pluca* teatralizację sali szpitalnej, na której konają gruźlicy²⁷. Kantorowska teatralizacja to także taniec śmierci. Mechaniczne, powtarzające się sztywno w figurach tanecznych ruchy w *Maskaradzie* (z *Jarmarku rymów*) ukazują osoby tańczące w maskach gazowych, to znaczy pozbawione twarzy, odczłowieczone. Taką kompozycję można uznać za kolejne odwołanie bliskie dziełom grafiki i malarstwa ekspresjonistycznego po I wojnie, ukazującym okropności wojny, okopów, pól bitewnych, polowych lazaretów. Choć ten maskaradowy bal niemal zupełnie został pozbawiony militarnych atrybutów, postaci w tańcu konają zatrute gazami bojowymi, stosowanymi na froncie.

Jak już powiedziano, szczególną formę powiązaną z tematyką śmierci mają wiersze wykorzystujące motyw pogrzebu. Tekstów, w których temat ten został potraktowany jako główny lub przynajmniej wyraźnie zaznaczony znajdziemy w twórczości poetyckiej Tuwima sześć. Trzy spośród nich dotyczą wydarzeń realnych: *Pogrzeb prezydenta Narutowicza* z tomu *Słowa we krwi*, *Pogrzeb Słowackiego* (*Rzecz czarnoleska*) i *Do Jerzego Borejszy* (*Z nonych wierszy*). Trzy wiersze podej-

zmierzająca „w metafizyczną noc” – jak to określał Schulz, por. Jan Gondowicz – *Trans-Autentyk. Nieczyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 221.

²⁶ Por. Piotr Matywiecki – *Twarz Tuwima*, s. 562 – 563.

²⁷ Piotr Matywiecki, tamże, s. 563 – 564.

mują tę tematykę w formach liryki osobistej: *Pogrzeb (Czybanie na Boga)*, *Gawęda wierszowana o ojcu i synu, o dwóch miastach i starej piosence (Z wierszy ocalałych)* i niedokończone *Hołdy (Z rękopisów)*²⁸. W utworach dotyczących Narutowicza, Słowackiego i Borejszy pogrzeb, kategoria stosowana w estetykach poetyckich wielu stuleci, tworzy sytuacyjną ramę. Bardziej istotna będzie treść mieszcząca się w jej obrębie, niezbieżna z konwencjonalnym schematem²⁹. Tak jest w *Pogrzebie prezydenta Narutowicza*³⁰. Nie mówi się tu właściwie o zmarłym, raczej o jego zwłokach; „zimny, sztywny” jawi się jako trup wśród czerni kirów i czerwieni chorągwi. W ostatniej strofie topos odwrócony pokazuje jednak coś innego, niż sytuację pogrzebową. Funeralna trasa prowadząca od budowli zapisanych w historii Polski, z Belwederu na Zamek, przyrównana wcześniej do tętnicy miasta, uzyskuje tu symboliczną wykładnię. Kondukt pogrzebowy prowadzony przez ulice Warszawy:

Przez serce swe na wylot pogrzebem przeszyta,
Jak Jego pierś kulami [...]³¹.

Obraz stolicy zastępuje wizja oskarżycielskiego tłumu „krzykiem milczenia” smagającego ideologicznych mocodawców zabójcy pierwszego prezydenta niepodległej ojczyzny. Napięcie wewnątrzobrazowe wiersza oparte na kontraście milczenia zabitego i milczącego krzyku tłumu, zostało jednoznacznie przeniesione w jego sens – oskarżycielski w stosunku do endecji jako współnika haniebnego, politycznego morderstwa. Śmierć oznacza sprzeciw wobec politycznej i fizycznej nikczemności, pogrzeb jest tego sprzeciwu obrazowaniem.

Pogrzeb Słowackiego z kolei skomponowany został w oparciu o inny, niż w poprzednim utworze, kontekst. Tam tematem był otwarty

²⁸ Tytuły wierszy i zbiorów według cytowanego wydania Julian Tuwim – *Wiersze*, opracowała Alina Kowalczykowa, t. 1 – 2, Warszawa 1986.

²⁹ Pomijamy sceny pogrzebowe i cmentarne w *Kwiatkach polskich*, gdzie współtworzą fabułę poematu jako wykładniki losów postaci i kompozycyjne wskaźniki ich cech, różnic zmierzających do zestawienia i połączenia w toku dalszej, niezrealizowanej akcji.

³⁰ Z tym utworem łączy się pięciozwrotkowe *Wspomnienie (Z wierszy rozproszonych)*, w: Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 2, s. 393, pierwodruk z roku 1933 nosił tytuł *15.XII.1922*.

³¹ Julian Tuwim – *Pogrzeb prezydenta Narutowicza*, w: Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 2, s. 19.

problem polityczny, tu dokonuje się rzutowanie współczesności na tło historii najsilniej może łączone z walką o niepodległość, tło romantyzmu. Pompatyczny teatr oficjalnego pogrzebu wieszczca, przeniesienie szczątków dawno umarłego emigranta, wśród efektów bicia dzwonów i strzałów armatnich na zamek wawelski, przedstawiany jest jako wyraz hołdu dla Króla – Ducha, szczególnej kreacji romantycznej wyrażającej dzieje i wszelkie łączone z nimi historyczne wydarzenia. Nieoczekiwanie jednak celebranci, a są nimi prezydent państwa i marszałek, w przeciwieństwie do bladeści stronników mordercy Narutowicza z poprzedniego wiersza, „mówią i bledną” z niejasnych powodów. Te mowy w dwóch stolicach, współczesnej i historycznej, okazują się zaledwie naśladownictwem prawdziwej wielkości, tej zaś nie kryją materialne szczątki:

Ciało? Próchnicą przeżarte,
Ciało na popiół starte
Kołace w czarnej trumnie.
Niewiele tego, niewiele,
Czaszka, zeschnięte piszczele
I obcej ziemi grudka...³²

Makabryczne atrybuty przypominające raczej barokową *vanitas* w stylistyce bliskiej Słowackiemu, korespondują z motywem przedśmiertnego bytu „szczupłego brunecika”:

Spalonego grzebali
Syna twójego, Sally!
Zgasili go mogiłą,
Spopielil się, zatracił!...
Potem grób rozkopali,
Świat się matce odplacił:
Odniósł proch³³.

Znikomość cielesna w przeciwstawieniu do wielkości ducha, ascezyzność doczesnych szczątków i płomień idei są zapisem wyolbrzymiającym pierwiastek niematerialny – ojczyzny i ofiary dla niej, koniecznej dla zdobycia wolności i odzyskania niepodległości. Pogrzeb

³² Julian Tuwim – *Pogrzeb Słowackiego*, w: Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 2, s. 115 – 116.

³³ Julian Tuwim, tamże, s. 115.

Słowackiego był zorganizowany jako manifestacja patriotyczna, w wierszu Tuwima oficjalne wystąpienia ulegają znamiennej przebudowie. Postać Słowackiego obecna jest właściwie jedynie w formie pośmiertnych szczątków, natomiast jak się łatwo ówczesny czytelnik domyślał, uosobieniem idei pozostaje Piłsudski i tym samym utwór wpisuje się w mitologię międzywojnia.

Trzeci wiersz funeralny pochodzi z okresu powojennego. Inny jest w nim dystans podmiotowy, choć i ten utwór dotyczy działacza politycznego. Tekst *Do Jerzego Borejszy* nie pokazuje motywu pogrzebowego. Mowa jest natomiast o odejściu i nieobecności człowieka ogromnie w powojennych warunkach zasłużonego na polu odbudowy kultury, twórcy szeregu czasopism i wydawnictw. Zniesiony zostaje dystans między podmiotem wierszowym a osobą zmarłego działacza komunistycznego, bezpośredni doń zwrot po imieniu ujawnia nie tylko znajomość autora z nieżyjącym. Sygnowana jest więź ideowa, podejmowana przez żyjących, zastępująca dawne figury nieśmiertelności.

Mówię do Ciebie żywego, Jerzy:
 -Wielki to czas,
 Kiedy nie trzeba wcale zmartwychwstać,
 By dalej żyć³⁴.

W każdym z trzech przywołanych poetyckich przedstawień pogrzebów mamy do czynienia z przeciwstawieniem „niskiego” - somatycznej materii i „wysokiego” - ideowej wartości. Nie tak konsekwentnie, stosuje się tu również waloryzację ujemną żywych, zarówno wobec osoby zmarłego, jak i przede wszystkim wobec idei, której służył. Najistotniejsza jednak pozostaje owa przeciwstawność materia – idea, ciało – myśl. Od powstania pierwszego i ostatniego wiersza dzieli je kilkadziesiąt lat, jednak ta dychotomiczna zasada zostaje zachowana. Trudno rozstrzygać, czy tak się dzieje w wyniku ciężenia tradycji, czy może pod wpływem światopoglądu poetyckiego Tuwima. Zważywszy, że jego twórczość nie da się przypisać do wzorca poezji intelektualnej, a zawarte w niej sądy mają charakter emocjonalny i wynikają raczej z wewnętrznej koncentracji lub działania bodźca zewnętrznego, ta stała figura świadczy o trwałości pewnego modelu artystycznego. Odpowiada on myśleniu poety o problemach, po-

³⁴ Julian Tuwim – *Do Jerzego Borejszy*, w: Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 2, s. 341.

wiedźmy to ogólnie, społecznych, politycznych, o historii, a równocześnie poświadcza sposób (niekoniecznie świadomy) budowania przezeń relacji z *Innym*, z człowiekiem, nie zawsze bliskim i bezpośrednio znanym.

W poezji realizmu socjalistycznego motyw śmierci bohatera walczącego o ponadczasową sprawę pokazywany jest jako ekwiwalent nieśmiertelności, często wykorzystywany w utworach o charakterze elegijnym. Nie odszedł od tej kliszy Julian Tuwim w wierszu o Jerzym Borejszy, nietypowym działaczu politycznym, nie bardzo przystającym do personalnych szablonów okresu stalinizmu. Wiersz pochodzi z roku 1952. W pewnej mierze deklaracyjny i stereotypowy, interesująco zderza się z innym utworem, o wiele bardziej odpowiadający charakterystycznym cechom Tuwimowskiej liryki. Zachowany w rękopisie i nieukończony wiersz *Holdy*, pozbawiony pierwiastka optymistycznego, nie przelamuje (jak w soliloquium o Borejszy) związanego ze zgonem tragizmu:

A cóż to za makabryczna kolejka?
Kto do Cienia z holdami się tłoczy?
Dobrze, cieniu, że masz martwe oczy,
Jeszcze lepiej, że i usta twoje
Śmierć wieczystym zamknęła spokojem,
Miłosierna Śmierć Dobrodziejka³⁵.

Pisana od dużej litery, jakby pozytywnie personalizowana Miłosierna Dobrodziejka zakończyła życie tego, kto już jest cieniem. Chodzi o Galczyńskiego i widzimy, że tekst skierowany do umarłego adresata, pisany przez poetę do poety i dla poety, brzmi bardziej bezpośrednio i nawet zachowany jedynie w formie roboczej, staje się przejmująco i tragicznie bardziej „osobisty”, od rozmowy ze zmarłym działaczem. Wykraczając poza sferę tekstową i przechodząc do szczegółu, niemniej istotnego, biograficznego pamiętamy, że w tym samym miesiącu, w którym Tuwim szkicuje przeżycie śmierci Galczyńskiego i jego dosięga śmierć. Przypominając w tym miejscu napisany w 1916 lub 1917 roku wiersz *Mój pogrzeb* dostrzec można różnicę między tworzeniem utworu literackiego, a literackim zapisem do-

³⁵ Julian Tuwim – *Holdy*, w: Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 2, s. 447.

świadczeń osobistych³⁶. W *Piotrze Plaksinie* i *Balladzie o śmierci Izaka Kona* kres życia związany jest z finałem balladowej opowieści. Przetworzona ballada o tematyce miłosnej została zastosowana jako forma zapisu banalnych losów ludzi komicznie, czy żałośnie pospolitych. Ich dzieje, choć chwilami na pograniczu delikatnej groteski, nie są wolne od pierwiastka tragicznego. Los „zwykłych ludzi” wywołuje wzruszenie, a przy uwzględnieniu tła społecznego i ekonomicznego okresu, w którym utwory powstały, widać jak dalece odbiorca mógł się emocjonalnie utożsamiać z bohaterami literackimi.

Ballada o śmierci Izaka Kona na tle tradycji gatunkowej nie jest utworem typowym. Aż jedenaście czterowersowych zwrotek prezentuje idylle, a ściślej – drobnomieszczańską parodię idylli, której bohaterowie marzą o przyszłym szczęściu, sprowadzającym się do wynajęcia mieszkania i zakupu mebli, między pracą w banku a wizytą w cukierni. Nie ma tu sygnałów zapowiadających katastrofę, zamiast nastrojowej tajemniczości wszystko jest oczywiste, ani śladu balladowego dramatyzmu budowanego między zagadką a zbrodnią, przeciwnie, ten mały, skromny świat jest stabilny i uporządkowany. Dopiero w zwrotce dwunastej nieoczekiwanie następuje „zwyczajna” śmierć bohatera, zmarłego z przyczyn, jak się można domyślać, całkowicie naturalnych. Co więcej, z tego banalnego zgonu nic nie wynika dla balladowej fabuły, w ostatniej zwrotce znajdujemy powiadomienie o tym, że nie wiadomo „co było potem” i, z wyraźnym finałowym naciskiem informację, że „opowieść skończona”. Tak silne wyodrębnienie banalnego kresu banalnej egzystencji konstatuje fakt momentalnego zgonu podany w kilku zaledwie słowach określających typowe dla zawału serca objawy. Zwyczajność i oczywistość tej sceny pozostaje w zgodzie z wcześniejszym tekstem. Pozbawiona oceny czy komentarza, zbędnych wobec oczywistości tego wydarzenia, ballada

³⁶ W *Moim pogrzebie* mowa o śmierci autora, którego w tekście określa się z nazwiska. Umarł Tuwim, „ojciec [...] Piotra Plaksina i Izaka Kona”. Finał wiersza przekazuje nie obraz, ale wrażenie, mianowicie psychiczne odzwierciedlenie śmierci. Por. Julian Tuwim – *Mój pogrzeb*, w: Julian Tuwim – *Juvenilia*, opracowanie Tadeusz Januszewski i Alicja Bałakier, Warszawa 1990, t. 2, s. 366 – 367. Bliższy późnym tekstom będzie *Pogrzeb* ze zbioru *Czybanie na Boga*, por. Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 1, s. 246. Tutaj nie ma mowy o „holdach”, pojawia się natomiast idący po schodach i po zaśniewanej ulicy kondukt realistycznie banalny, gdzie żaloba określana jest przez wymienianie typowych atrybutów w rodzaju czarnego stroju i roślin – oleandrów, kaktusów i palm.

wywołać może jedynie zadumę czy wzruszenie nad losem bohaterów i refleksję o nieuchronnym końcu każdego bytu. Ascetyczność środków poetyckich, syntetyczność opowieści i jej nagle a całkowite urwanie są bliskie, jeśli nie identyczne, efektowi wspomnianego już dystychu *Śmierć*:

Jak brzytwą masło, tak przetnie mózg;
Jak kamień w wodę – cicho: plusk...³⁷

Ballada o śmierci Izaka Kona przesycona empatią wobec naiwnych, skromnych marzeń doskonale przeciętnych ludzi o szczęściu, przez niezasłużoną, „niesprawiedliwą” śmierć bohatera zbliża ten utwór do tragedii. Nawet jeśli miałyby to być tragedia przeciętności, nie zmienia delikatnego komizmu wiersza w groteskę. Przeciwnie, finałowy tragizm przez swą prostotę związany z wcześniejszym komizmem, a zarazem stawiający mu niewesołą granicę bez dalszego ciągu, odpowiada częstemu w dwudziestowiecznej literaturze czy filmie przedstawieniu losów zwyczajnych ludzi.

Powróćmy jeszcze do młodzieńczego *Mojego pogrzebu*. Tekst, w którym pojawia się afisz głoszący „J. Tuwim umarł” bliższy jest konwencji kabaretowej, tej zwłaszcza, która operuje efektem makabry (przypomnijmy, że wiersz pochodzi z lat pierwszej wojny światowej). Wśród obojętnego miasta śmiercią poety przejęte są jedynie dwie osoby zrodzone w jego wyobraźni, z języka i w języku – Plaksin i Kon. Ciekawe, że w ten sposób, poprzez wprowadzenie fikcyjnych twórców personalnych, pogrzeb ulega trawestacji i przypomina program kabaretowy lub filmową burleskę z nieodzownymi wstawkami sentymentalnymi. Osoby fikcyjne stają się bardziej żywe niż autor – poeta ogrywający własny pogrzeb. W innej balladzie zatytułowanej *Śmierć*, otwieranej nastrojową frazą „Chmur schorzałych stare cielska...”, dekoracja eksponuje deszczową pogodę, monochromatyczność szarzyzny, a wśród tego – kukielki ludzkie. Piotr Matywiecki upatruje w tym tekście odwrotności jednego z lyryków lozańskich *Gdy tu mój trup...*, tyle że krajobraz Tuwima, przypominający gawędową poezję połowy XIX wieku, nie obejmuje romantycznego kraju szczęśliwego dzieciństwa, do którego ucieka z martwego ciała mickiewiczowska dusza, lecz małomiasteczkową czy wiejską dekorację zie-

³⁷ Julian Tuwim – *Śmierć*; w: Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 2, s. 442. (Pierwodruk 1921).

miańskiej sielanki, naznaczonej powracającym motywem personifikowanej śmierci. Z kolei w *Nagłym spojrzeniu*, przeciwnie niż u Mickiewicza, nie „mój trup” zasiada wśród żywych, lecz żywy siedzi przy stole pośród kukiel³⁸. Czasem śmierć poruszająca się między ludźmi przypomina ludowe wyobrażenia (*Śmierć* z incipitem *Cbmur schorzących stare cielska...*), czasem jest szkieletem ukrytym pod kawiarnianym stolikiem, albo „tłustą, rozlazłą babą” przechodzącą ulicą (oba obrazy znajdziemy w *Śmierci miejskiej*).

Kabaret śmierci, jak można by określić obrazy w poezji Tuwima związane z motywami zgonu, trupa, pogrzebu, mają bardzo odległą tradycję karnawalizacji tego obszaru kultury. Archaiczne, starożytne i późniejsze rytuały religijne nastawione na wyjaśnienie zagadki śmierci, nadanie jej sensu i oswojenie, wyrażane są w niezliczonych wariantach. Europejski ekspresjonizm w postaci literackiej, teatralnej i kabaretowej, filmowej, malarskiej i graficznej ukazuje śmierć w wersji naturalistycznej i/albo groteskowo – karnawalowej. Widowiska i maski śmierci, hiperbolizm i symbolizm sztuk teatralnych, dramatów, powieści i nowel połączony został przed stu laty z doświadczeniem milionowych mas podczas wojny światowej. Morderstwo jako kryminalny czyn jednostki u Wedekinda, Tollera, Kokoschki czy Fritza Langa nie jest tym, co wydarzyło się w Europie między rokiem 1914 a 1918. U Tuwima ta rzeczywistość zostanie przekształcona. Jego trupy – manekiny oglądane przez wystawowe szyby, pojawiające się jako sygnał w lustrzanym odbiciu to nie to samo, co fantomy w pacyfistycznym *Pif-paf! Sensacji wszechświatowego lunaparku*, przetłumaczonym z Hollaendera. Bohater – widmo z zaświatów powraca nie jako balladowy upiór lecz oskarżyciel - reprezentant setek tysięcy żołnierzy poległych pod Verdun. Wiersz ten, choć nie oryginalny, ważny jest jednak jako utwór wyrażający antymilitarystyczne poglądy Tuwima, obecne w innych jego tekstach, ze słynnymi *Do prostego człowieka* i *Do generałów* na czele.

Ucieczka od śmierci łączy się w twórczości poety z pragnieniem życia gdzieś na prowincji, z dala od wielkomiejskich metropolii. Jego bohater liryczny obserwuje przyrodę, czasem się z nią utożsamia, czyżby dlatego, że wiecznie odradzająca się natura jest nieśmiertelna? Czasem jednak świat ten zostaje zamknięty w momencie niedorzecz-

³⁸ Por. Piotr Matywiecki – *Twarz Tuwima*, s. 564.

nej utraty istnienia. Nad tym, co stanowi przeciwieństwo życia, nie sposób zapanować, koniec oznacza dezintegrację, znacznie rzadziej przeistoczenie³⁹. Biologiczna oczywistość śmierci obejmująca wszystkie organizmy żywe nie pozbawia jej w ludzkim odczuciu negatywnego czy wręcz opresyjnego charakteru. Śmierć nie jest istotą bytu ani jako religijne zakończenie życia i etyczna odpowiedź na nie (zasługa – nagroda, wina – kara), ani nawet jako filozoficzne „bycie ku śmierci”. Śmierć mimo swej konieczności, a może z tego właśnie powodu, pozostaje czymś tragicznym. Nie będąc zasadą bytu nie odbiera mu sensu, mimo że stanowi jego koniec i przeciwstawność zarazem. Śmierć, pomijając szczególne sytuacje, nie jest świadomym celem życia. Przeciwnie, świadomość bezwarunkowej konieczności nakazuje szukanie innego niż śmierć celu w życiu, w jego twórczych możliwościach. Tu przynależą wiersze z lat pięćdziesiątych, nie tylko poświęcony Jerzemu Borejszy. Stają one w szeregu pochodzących z różnych lat „elegii optymistycznych” Broniewskiego, Gałczyńskiego czy Woroszyńskiego (autora zbioru *Śmierci nie ma! Poezje 1945 – 1948*), będą kolejnymi wariantami pisarstwa konsolacyjnego. Mimo obfitości poetyckich obrazów i motywów związanych ze śmiercią wydaje się jednak, że poza zbiorem *Sokrates tańczący* nie jest ona szczególnym przedmiotem fascynacji poety. Przeciwnie, niejednokrotnie wyraża lęk i przed jej upostaciowioną formą jako trupa, pogrzebu, i przed jej nie dającą się znieść destrukcją istnienia. Symptomy zgonu nie tworzą pouczających alegorii jak w średniowiecznym, unifikującym tańcu, ani nie przypominają heroicznego gestu romantycznego. Estetycznie nacechowane ujemnie pozostają ponure, żalodne, byle jakie, nieefektywne.

Do wierszy ściśle związanych ze śmiercią i życiem zalicza się, co podda analizie Piotr Matywiecki, *Nieznane drzewo*, utwór napisany po zgonie Żeromskiego⁴⁰. Drzewo żyjące jeszcze, choć przeznaczone na trumnę zawiera, chciałoby się powiedzieć „wchłania” biografię podmiotu, który poszukiwanie tego drzewa uczynił tematem monologu

³⁹ Można powiedzieć, że konstatacje poetyckie sprowadzają się do zbanalizowanych twierdzeń, ale przecież to samo wyraża wybitny myśliciel, choć innym (czy nie pretensjonalnym?) językiem: „Śmierć jest *najbardziej własną* możliwością jestestwa. Bycie ku tej możliwości otwiera jestestwu jego *najbardziej własną* możliwość bycia, w której wprost chodzi o bycie jestestwa”, por. Martin Heidegger – *Bycie i czas*, przełożył Bogdan Baran, Warszawa 1994, s. 369.

⁴⁰ Por. Piotr Matywiecki – *Twarz Tuwima*, s. 517 – 519.

lirycznego – powiada Matywiecki. To szczególne drzewo wyrasta z życia i rośnie przez całe życie podmiotu, aż do końcowego zjednoczenia, kiedy drzewo stanie się trumiennym drzewem, a żywy przestanie być żywym. Dla Matywieckiego to *Nieznane drzewo* jest, zwykle niedostrzeganym, antropologicznym centrum poezji Tuwima⁴¹.

W żalobnej scenarii lęki Tuwima łączy się z poczuciem winy. Najsilniej odnosi się to do autobiograficznego wiersza o zamordowanej przez hitlerowców matce. Ten wiersz tyleż ujawnia, co kamufluje. Ujawniając tęsknotę matki za synem odsłania jego bezradność, nie usprawiedliwiając jej. Okupacyjna emigracja Tuwima wywołuje w nim poczucie winy silniejsze od tego, jakie się pojawiało wcześniej parokrotnie, w motywie porzucenia Łodzi i przenosin do stolicy, przekroczenia drobnomieszczańskiej sfery rodzinnego domu i awansu na „artystę”. Teraz stoi nad grobem matki:

Zastrzelił ją faszysta,
Kiedy myślała o mnie.
Zastrzelił ją faszysta,
Kiedy tęskniła do mnie⁴².

W tej zwrotce ukrywa się niedopowiedzenie, dające się domyślić i hipotetycznie doczytać mniej więcej tak: moja samotna, bezbronna matka została zabita wtedy, gdy brakowało jej syna mającego (mogącego) ją uratować. Ja, jej dziecko nie ocaliłem jej, nie przybyłem by ją ocalić, a powinienem był / choć mogłem. Tej udręki nie umniejsza świadomość realnego braku możliwości ratunku w sierpniu 1942 roku, w drugim miesiącu kontynuacji hitlerowskiej akcji „ostatecznego rozwiązania”.

Tekst tego wiersza stanowi równocześnie przykład *niedoowiedzenia*. Ani opis rzeczywistego wydarzenia, (zwyčajnego w okupacyjnej historii Żydów), ani warianty tekstu, które nie trafiły do druku nie obrazują faktu wymordowania dziesięciu tysięcy Żydów w Ot-

⁴¹ Poeta w wierszu *Trawa* wyraża, acz w sensie pozytywnym, pragnienie połączenia się z roślinnością i nadania swym poetyckim słowom świeżości trawy. Na analogię wiersza Przybosa *W głąb las* (z roku 1970, inny utwór pod tym samym tytułem pochodzi z roku 1932) z Tuwimem zwraca uwagę Kazimierz Wyka. U Przybosa pojawia się kukanie kukulki „w dębie, zaprzyszłej trumnie”, por. Kazimierz Wyka – *przyboś*, w: Kazimierz Wyka – *Wędrując po tematach*, t. 2, s. 388.

⁴² Julian Tuwim – *Matka*, w: Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 2, s. 327.

wocku. Niejawne pozostają emocje podmiotu, przekształcane w (przekreślone w rękopisie) deklaratywne postulaty. Wynika stąd niedwuznacznie, że poeta miał świadomość braku języka poetyckiego adekwatnego wobec tej śmierci, osobistej i szczególnej. Potwierdzają to warianty i skreślenia⁴³.

Zdaniem Ryszarda Matuszewskiego wśród sześciu wierszy opublikowanych w „Odrodzeniu”, w grudniu 1949 „jedynym rzeczywiście przejmującym utworem (...) jest wiersz poświęcony pamięci matki, właściwie wiersz – klucz do zrozumienia psychologicznych przemian, jakie zaszły w poecie”⁴⁴. To potwierdzenie wcześniejszych uwag o tekście Tuwima każe również powtórzyć pytanie, czy antropologia śmierci w jego pisarstwie tworzy w miarę jednolitą całość, ukształtowaną stosunkowo wcześniej, czy raczej, przy zachowaniu mniej więcej ciągłej linii tematycznej, układa się w ewoluujący system, którego kształt zależy od zewnętrznych okoliczności pozaartystycznych i psychicznego stanu autora? Wcześniej Tuwima myślenie o śmierci wyrażone zostaje w motywach obrazowych, jako opis zdarzenia lub sceny poetyckiej. Później pojawia się powiązana z tematem

⁴³ Mowa o nich w komentarzu edytorskim do tekstu *Matka*, por. Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 2, s. 574 – 575. Pomijając indywidualną niemożność artystycznego przepracowania tego doświadczenia zauważmy, że język reprezentacji *Zagłady* w tym czasie (pierwodruk *Matki* opublikowano na łamach tygodnika „Odrodzenie” pod koniec 1949) nie został jeszcze wynaleziony. „Po Oświęcimiu” poezję można było tworzyć w języku Borowskiego, Różewicza, Celana. O zagadnieniu opisywania Holokaustu pisano wielokrotnie, tu por. Bartosz Kaliski – *Siła trudności. O poezji Stanisława Wygodzkiego*, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*, red. Michał Głowiński, Katarzyna Chmielewska, Katarzyna Makaruk, Alina Molisak, Tomasz Żukowski, Kraków 2005, s. 215 – 217. Por. także Aleksandra Ubertowska – *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007, Jacek Leociak – *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2008, *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, pod redakcją Przemysława Czaplńskiego i Ewy Domańskiej, Poznań 2009, *Zrozumieć Zagładę. Społeczna psychologia Holokaustu*, redakcja Leonard S. Newman, Ralph Eber, tłumaczenie Magdalena Budziszewska, Anna Czarna, Ewa Dryll, Adrian Wójcik, redakcja przekładu Michał Bilewicz, Warszawa 2009, Bartłomiej Krupa – *Oponiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holokaustu (1987 – 2003)*, Kraków 2013. O kryptonimowaniu i kamuflowaniu w dramacie i teatrze por. Grzegorz Niziołek – *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.

⁴⁴ Ryszard Matuszewski – *Poeta rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych (o recepcji twórczości Juliana Tuwima)*, w: Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 1, s. 98.

rozszerzona sygnalizacja emocjonalna i refleksja oscylująca między antropologicznym eskapizmem (ucieczką człowieka żywego od oznak śmierci, od zmarłego) a filozoficznym (czy może filozofującym) odchodzeniem/odejściem martwego od żywych. Alienacja i eskapizm, tak przebiegają wewnętrzne relacje personalne tych wierszy, odnosząc się i do umarłych, i do żywych. Granica ostateczna nie dotyczy martwych, ale dla żywych tworzy świat zamknięty. Ciała martwe nie mają już żadnych praw, uległy odczłowiczeniu, zostały zdegradowane, choć pamięć żywych wciąż przechowuje ich ludzkie, to jest przed/śmiertne istnienie. Śmierć staje się, jak powie Baudrillard, wykluczającą anomalią w stosunku do żyjących⁴⁵. Wiersz o zamordowanej matce (a przed *epoką pieców* wiersze takie raczej nie pojawiają się w poezji polskiej i europejskiej) ważny będzie również jako świadectwo indywidualnego doznania faktu przynależnego do zbioru sześciu milionów przerwanych w Zagładzie istnień i, powtórzmy, staje się dowodem na niemożność jej reprezentacji – wyrażania. Z wyłączeniem deklaratywności wiersza, rozpaczliwej próby znalezienia optymistycznej perspektywy wobec tej szczególnej, osobistej śmierci, autentyczna pozostaje jego, by odwołać się do kategorii zastosowanej przez Norwida, czułość. Ale stanowi ona bardziej wyraz własnej bezradności i rozpaczy, niż oddanie cierpień ofiary. Poza zamordowanymi nikt nie jest objęty *doświadczeniem* Zagłady, nie wyłączając ocalałych świadków. Grób na łódzkim cmentarzu daje się czytać jako materialny znak pamięciowej obecności. Odwołania do momentu i rodzaju śmierci („Zastrzelił ją faszysta, / Kiedy myślała o mnie (...)”) utrwalają cierpienia, ale pozostają czymś „spoza”, czy „z zewnątrz”. *Matka*, tytuł tekstu poetyckiego, to napis na wierszu – pomniku, eksponuje myśli syna – poety, zdewastowane w depresyjnym przeżywaniu Zagłady od lat czterdziestych, gdy z okupowanej Polski zaczęły docierać wiadomości o losach ludności żydowskiej⁴⁶. Jeśliby melan-

⁴⁵ Por. Jean Baudrillard – *Wymiana symboliczna i śmierć*, przełożył Sławomir Królak, Warszawa 2007, s. 158 – 159.

⁴⁶ Odtwarzanie głosów, gestów, słów, czasem oderwane od konkretnych osób zmarłych lub w inny sposób utraconych, jako akt rekonstrukcji tego, co uległo zniszczeniu w świecie realnym, dostrzega w dziele Prousta Hanna Segal, por. *Sztuka i pozycja depresyjna*, w: Hanna Segal – *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przełożył Paweł Dybel, Kraków 2003, s. 122 – 123. Piotr Matywiecki nazywa „melancholią tautologii” depresyjny obraz świata, malowany na różne sposoby w wierszach Tuwima. W analizie *Przedniośćnia* okazuje jak czarno – biały opis

cholię – depresję określić jako ucieczkę albo wycofanie w przeszłość zauważymy, że wątek młodości pojawiający się od pewnego momentu w twórczości Tuwima staje się bliższy melancholii niż, częściej skądinąd, refleksji idealizującej⁴⁷. Może dzieje się tak dlatego, że niewesołe powroty są próbą pozbycia się lęku przed śmiercią – własną, a bardziej może jeszcze czyjąś, o której jednak nie sposób zapomnieć. Niemożliwość zapomnienia, ucieczki od natrętnych myśli daje się z kolei pojmować jako melancholiczne (a więc niezbywalne lub trudno zbywalne) spotęgowanie doświadczenia własnego „ja”⁴⁸. Tuwim, wrażliwy, depresyjny, osaczony przez epokę, przeżywający Zagładę, która go ominęła – o tym niewiele wiemy⁴⁹. Matywiecki określa cierpienia fizyczne i psychiczne poety jako „niezwykłą przemienność stanów euforii i depresji, szybszą niż w klasycznych postaciach cyklofrenii”⁵⁰.

Przyglądając się biografii Juliana Tuwima i dzieląc ją wedle ściśle ze sobą powiązanych przeciwstawnych kategorii, euforycznej i depresyjnej, moglibyśmy – umownie i w znacznym uproszczeniu uznać, że do lat dwudziestych w twórczości poety przeważa pierwszy wymiar, co skądinąd jest zrozumiałe. Lata trzydzieste i czterdzieste, a określając je ściślej przed/wojenne i wojenne, to okres depresyjny. Wywoływały go wydarzenia takie, między innymi, jak proces brzeski i zmierzch kultywowanej przez Skamandrytów legendy Piłsudskiego, jak personalne ataki kierowane przeciw poecie, będące drobną częścią

świata bez określonej pory, wyrazistych konturów, z chaosem składników, szeregów pytań z niejasną odpowiedzią staje się ekwiwalentem „psychicznej energii jalości”, porównanej do „melancholijnej kombinatoryki *Kosmosu* Gombrowicza, por. Piotr Matywiecki – *Twarz Tuwima*, s. 451 – 452.

⁴⁷ O melancholii jako pewnej postaci trwania przeszłości por. Julia Kristeva – *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przełożyli Michał Paweł Markowski i Remigiusz Rzyński, Kraków 2007, s. 65 – 66 (*Przeszłość, która nie przechodzi*).

⁴⁸ Por. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl – *Saturn I Melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przełożyła Anna Kryczyńska, Kraków 2009, s. 259 – 270. Mowa tutaj o odzwierciedleniu melancholii w utworach pisarzy, m. in. Chaucera, Szekspira i Milтона.

⁴⁹ Mogą tu być pomocne przywoływana *Twarz Tuwima* Piotra Matywieckiego oraz *Żydowskie konteksty twórczości Juliana Tuwima*, red. Monika Adamczyk – Grabowska, Lublin 2015, tu m. in. artykuły Piotra Matywieckiego, Moniki Szablowskiej – Zaremby, Belli Szwarzman – Czarnoty, Moniki Adamczyk – Grabowskiej.

⁵⁰ Piotr Matywiecki – *Twarz Tuwima*, s. 125. Okoliczności psychicznego napięcia towarzyszącego ostatnim dniom życia poety, wkrótce po zgonie Galczyńskiego por. tamże, s. 224 – 244.

niesłychanie brutalnego i popartego czynem (getto lawkowe, *numerus clausus*, *numerus nullus*, fizyczne napaści i pobicia, pogromy...) antysemitckiego dyskursu etnonacjonalistycznego „żurnalii robaczywej” (jak to określi w *Kwiatach polskich*) w drugiej połowie lat trzydziestych, wreszcie wojna i okupacja, i los milionów zabijanych, wyrażony w manifestie *My, Żydzi polscy...* Odtąd depresja, czy melancholia będzie stale towarzyszyć myśleniu i pisaniu Tuwima. Mimo prób, szczerych zapewne, ale wymuszonych pragnieniem zerwania z koszmarem, euforyczne przejawy optymizmu w utworach powojennych realizują się w otoczeniu rzeczywistości pomieszanego odbudowy, reform, oficjalnego głoszenia wielkich idei i ideałów sprawiedliwości społecznej z demonami późnego stalinizmu. Czym innym były obrazy i motywy śmierci w tuwimowskim piarstwie do lat dwudziestych, czym innym stało się pośrednie doświadczenie śmierci w twórczości wojenno – powojennej. Spoglądając z pewnej perspektywy na piarstwo, przykładowo, Tadeusza Borowskiego, Bogdana Wojdowskiego, na różewiczowską poezję „ściśniętego gardła”, wiersze Broniewskiego, na późne (od drugiej połowy lat sześćdziesiątych) teksty eseistyczne z tomu *Odeszli* i prywatne notatki Kazimierza Wyki zobaczymy wyraźnie obecność w nich nie depresji nawet, lecz rozpacz.

Faust u schyłku życia podejmuje ogromne przedsięwzięcia budując kanały i osuszając morze dla przyszłych pokoleń. Ale równocześnie otaczają go zmory braku, winy, nędzy i troski. Trzy z nich odchodzą, ale troska pozostaje, niesłyszalna, niewidzialna, stale obecna jako wewnętrzny głos. Nie zabije Fausta, ale go osłepi. Między widmami Goethego a sytuacjami granicznymi Karla Jaspersa (śmiercią, cierpieniem, błędem...) odległość nie wydaje się znaczna. I jakoś z jednych i drugich, obojętne jak je nazwiemy – widm, demonów, czy kategorii wypływa rozpacz śmiertelnego człowieka.

Bibliografia

Źródła

Tuwim J., *Do Jerzego Borejszy*, w: J. Tuwim – *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 2, Warszawa 1986.

Tuwim J., *Holdy*, w: J. Tuwim – *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 2, Warszawa 1986.

Tuwim J., *Matka*, w: J. Tuwim – *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 2, Warszawa 1986.

Tuwim J., *Pogrzeb prezydenta Narutowicza*, w: J. Tuwim – *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 2, Warszawa 1986.

Tuwim J., *Pogrzeb Słowackiego*, w: J. Tuwim – *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 2, Warszawa 1986.

Tuwim J., *Strzyżenie*, w: J. Tuwim – *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 2, Warszawa 1986.

Tuwim J., *Śmierć*, w: J. Tuwim – *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 2, Warszawa 1986.

Tuwim J., *Mój pogrzeb*, w: J. Tuwim – *Juvenilia*, oprac. T. Januszewski i A. Bala-
kier, t. 2, Warszawa 1990.

Literatura:

Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007.

Camus A., *Notatniki*, zeszyt IV, w: A. Camus – *Eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1974.

Celan P., *Fuga śmierci*, przeł. S.J. Lec, w: Paul Celan – *Utwory wybrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 1998.

Eisner L.H., *Ekran demoniczny*, przeł. i wst. K. Eberhardt, Gdańsk 2011.

Epikur, *List do Menoikeusa*, w: Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, B.

Kupis, Warszawa 1984.

Głowiński M., *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

Gondowicz J., *Trans-Autentyk. Nieczyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014. Jankélévitch V., *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, przeł. i wst. M. Kwat-
erko, Warszawa 2005.

Heidegger M., *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.

Kaliski B., *Sila tradycji. O poezji Stanisława Wygodzkiego*, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Moli-
sak, T. Żukowski, Kraków 2005.

Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturn I Melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009.

Kott J., „Lubo snem, lubo cieniem, lub marą niekczemną”, w: J. Kott, *Kamienny Potok. Eseje o teatrze i pamięci*, Kraków 1991.

Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski i R. Ry-
ziński, Kraków 2007.

Krupa B., *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holokaustu (1987–2003)*, Kraków 2013.

Leociak J., *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2008.

Matuszewski R., *Poeta rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych (o recepcji twórczości Juliana Tuwima)*, w: J. Tuwim – *Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 1, Warszawa 1986.

Matywiecki P., *Twarz Tuwima*, Warszawa 2008.

Niziołek G., *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.

Sawicka J., *Filozofia słowa Juliana Tuwima*, Wrocław 1975.

Sztuka i pozycja depresyjna, w: Segal H., *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Kraków 2003.

Toynbee A., *Zmiana postaw wobec śmierci w nowożytnej cywilizacji europejskiej*, w: A. Toynbee, A. Keith Mant, N. Smart, J. Hinton, S. Yudkin, *Człowiek wobec śmierci*, przeł. D. Petsch, Warszawa 1973.

Toynbee A., *Związek między życiem a śmiercią, stanem życia a umierania*, w: A. Toynbee, A. Keith Mant, N. Smart, J. Hinton, S. Yudkin, *Człowiek wobec śmierci*, przeł. D. Petsch, Warszawa 1973.

Ubertowska A., *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.

Wyka K., „*Dusza z ciała nyleciała...*”, w: K. Wyka – *Wędrując po tematach*, t. 2 *Puściźna*, Kraków 1971.

Wyka K., *Drzewo poezji polskiej (28 XII 1953) i Rzecz czarnoleska (1954)*, w: K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.

Wyka K., *Dłonie Marii*, w: K. Wyka – *Odeszli*, Warszawa 1983.

Freud S., *Niesamowite*, w: S. Freud – *Pisma psychologiczne, Dzieła*, t. III, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.

Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania, red. P. Czapliński i E. Domańska, Poznań 2009.

Zrozumieć Zagładę. Społeczna psychologia Holokaustu, red. L.S. Newman, R. Eber, przeł. M. Budziszewska, A. Czarna, E. Dryll, A. Wójcik, Warszawa 2009.

Żydowskie konteksty twórczości Juliana Tuwima, red. M. Adamczyk-Grabowska, Lublin 2015.

Streszczenie

Od juveniliów po lata trzydzieste w poezji Tuwima obecny jest motyw śmierci. Ma on charakter częściowo ekspresjonistyczny, częściowo naturalistyczny, niekiedy przybiera formę groteskową. Fantomy, sztuczne postaci o zautomatyzowanych ruchach i rekwizyty kojarzone z kabaretem (niekiedy wywodzone z imaginarium fantastyki romantycznej) funkcjonują w tych wierszach obok utworów, których wymowa polityczna wpisana jest w obraz funeralny (*Pogrzeb prezydenta Narutowicza*). Przerażenie śmiercią, jej grozą i „niehumannością” dostrzegają w Tuwimowskich tekstach Kazimierz Wyka (w eseju *Piosenka umarłego*, odwołującym się do starych i ludowych motywów kulturowych i literackich) i Piotr Matywiecki. Wyka rozważa przy tym egzystencjalny, filozoficzny wymiar śmierci, lęku i niechęci wobec nie dających się ominąć absurdalności tego, czym staje się śmierć. Zbliża to poezję Tuwima do metafizyki pisarstwa Leśmiana. Podczas II wojny światowej pojawia się tematyka Holokaustu, której oświadczenia przeżywanym tragizmem wyraża zwłaszcza wiersz *Matka*, sygnujący figurę Zagłady, łączący się poczuciem bezradności i winy. Przy trwałości pewnych modeli artystycznych u Tuwima figury śmierci, pogrzebu, martwoty, manekinów, martwych lalek sygnalizują nie tylko kwestię egzystencjalną, ale (zwłaszcza w krótkim okresie po II wojnie) problematykę społeczną i polityczną, a zarazem nieprzemijający indywidualny lęk.

Słowa kluczowe: Julian Tuwim; Poezja polska XX wieku; Motyw śmierci w literaturze polskiej

Tuwim and death

Summary

Since the early poetic attempts to the poetry written in the ninety thirties death is a present motive in Tuwim's works. This motive is partly expressionist partly naturalistic and sometimes becomes a grotesque. Phantoms, artificial characters with automated movements and stage props associated with cabaret (sometimes taken from imaginary romantic fantastic) function in these poems next to the works where political outcome is present in the funeral picture (*Pogrzeb prezydenta Narutowicza* [*The Funeral of President Narutowicz*]). Kazimierz Wyka (in the essay *Piosenka umarłego* [Dead man's song] on old and folk cultural and literary motives) and Piotr Matywiecki both notice the fear of death, its terror and 'inhumanity' in Tuwim's works. Wyka reflects existential and philosophical dimension of death fear and aversion towards the cannot be omitted absurd of what becomes death. This brings Tuwim's poetry closer to the metaphysics of Leśmian's writing. During the second world war the theme of Holocaust appears which is personally and tragically experienced especially in the poem *Matka* [*Mother*] showing the figure of Szoah and at the same time the feeling of helplessness and guilt.

Some of the Tuwim's artistic models are durable such as the figure of death funeral, lifelessness, mannequins and dead dolls and they are not only existential problems but also (especially in the short period after the second world war) the problems of society and politics and never ending individual's fear.

Keywords: death, Holocaust, early poetic attempts, fear, mannequin, doll

część czwarta

Czy trudno jest tłumaczyć teksty Tuwima?¹

Julian Tuwim należy do tej grupy autorów, których genialność i kunszt poetycki przysparzają wiele trudności wszystkim tym, którzy podejmują próby tłumaczenia, a przez to i interpretacji ich tekstów. Powody tych problemów to z jednej strony treści, kryjące w sobie liczne dygresje literackie i historyczne, wymagające od czytelnika nie tylko znacznych kompetencji dotyczących teorii i historii literatury polskiej, lecz także znajomości realiów historycznych i politycznych okresu Tuwimowi współczesnego (choćby po to, żeby dostatecznie trafnie interpretować jego pasje do specyficznej satyry i groteski, odnoszących się w dużej mierze do wydarzeń jemu współczesnych). Istotne wydaje się zrozumienie zagadnień związanych z tożsamością autora czy też kwestia jego emigracji. Z drugiej strony to język poetycki Tuwima, skomplikowana warstwa językowa jego tekstów i mistrzowskie posługiwanie się przez poetę słowem, fantastycznym i prawie mistycznym, nieznanym jeszcze w takiej formie współczesnemu odbiorcy, które poeta nieustannie i niestrudzenie doskonalił, a także jego upodobania słowotwórcze, tuwimowskie „fantazje słowotwórcze”, jak je nazwał Jan Zygmunt Jakubowski². W przypadku utworów Tuwima teza wygłoszona przez Waltera Benjamina, że tłumaczenie poezji zawsze mija się z oryginałem i tłumaczenie poezji jest niemożliwe³ nabiera swoistego sensu. Naturalnie zaakceptowanie tej tezy byłoby znacznym i niedopuszczalnym uproszczeniem pro-

¹ W poniższym artykule wykorzystany zostaje fragment referatu wygłoszonego na konferencji „Tuwim bez końca” w Łodzi w grudniu 2013.

² J.Z. Jakubowski, *O poezji Juliana Tuwima i Konstantego Gałczyńskiego*, „Polonistyka” 1954, nr 1(32), s. 10.

³ Zob: F. Paepke, *Der Übersetzer im Dienste der Technik und als Wegbereiter des Dichters*, „MBÜ” 2000, nr 5, s. 5.

blematyki przekładu, którego jedną z podstawowych zasad jest zrozumienie sensu, jaki niesie w sobie tłumaczony tekst, co wymaga od tłumacza często kreatywnej pracy twórczej dla stworzenia przekładu oddającego przede wszystkim myśl wiodącą oryginału.

Nie jest niczym nowym, że teksty napisane przez autorów o indywidualnym języku są wyjątkowo trudne do przetłumaczenia, bo często jest to język, który powstał tylko dla napisania konkretnego dzieła. Dość często, też i w przypadku tekstów Tuwima, musimy zdefiniować problemy związane z odpowiednim zrozumieniem i interpretacją tekstu tłumaczonego, będącego swoistym systemem istniejącym i ukonstytuowanym wyłącznie w kontekście znaczenia tekstu obcojęzycznego, a tłumaczenie należy traktować jako proces, w którym tłumacz odbiera znaki, reaguje na nie znaczeniem, które przekazuje dalej znowu pod postacią znaków (już Jakobson mówił przecież o sferze znaków i sferze znaczeń, w których to dochodzi do przekazu znaków przy równoczesnej próbie odpowiedniego przekazu znaczeń). Podczas tłumaczenia tekstów obcojęzycznych wymagany jest dokładny przekaz znaków w celu wypełnienia funkcji komunikacyjnej tekstu. W przypadku tekstów literackich proces ten jednak często jest nieadekwatny, a jego efekty bywają niejednoznaczne.

Nierzadko tłumacz zdaje się być zmuszony do wprowadzania kreatywnych zmian tekstu w miejscach, gdzie znaki języka docelowego nie są zgodne ze znakami języka tekstu wyjściowego. W teorii tłumaczenia mowa jest w takim wypadku o tłumaczeniu kreatywnym⁴, dzięki któremu mamy możliwość przybliżenia zagranicznemu odbiorcy treści niezrozumiałych dla nich, które powstałyby w wyniku nawet najbardziej poprawnego tłumaczenia eksplikatywnego, oddającego wprawdzie sferę pojęć, ale zatracającego otwartość semantyczną przekazu tekstowego. Tłumaczenie ma za zadanie ułatwienie poprawnej recepcji danego tekstu i jest ono swoistym medium ułatwiającym (umożliwiającym!) komunikację między autorem a obcojęzycznym odbiorcą jego dzieła. Własny styl pisarza, wybór wielu możliwych środków językowych, konstrukcja składniowa, odbiegająca często od narzuconych norm językowych, jak i zastępowanie „normalnych”, ogólnie przyjętych konstrukcji głównie dla przeciwstawienia się zbyt częstemu ich użyciu – wszystkie te właściwości, charakteryzujące

⁴ P. Kußmaul, *Kreatives Übersetzen*, Tübingen 2000.

twórczość Juliana Tuwima, są ogromnym wyzwaniem dla tłumacza, pośredniczącego w komunikacji między tekstami Tuwima a ich zagranicznym odbiorcą. Pisarzowi podczas procesu twórczego chodziło głównie o:

znalezienie takich środków wyrazu, dzięki którym język najmniej kłamalby myślom, a wizja poetycka, przeżycie liryczne byłyby adekwatnie i jak najpiękniej przekazane czytelnikowi⁵.

W tym poszukiwaniu najbardziej adekwatnego przekazu i środka wyrazu swojej poezji stosował Tuwim, jak już to zostało powiedziane, różne, bardziej lub mniej konwencjonalne, chwyt poetyckie⁶. Roxana Sinielnikoff przeprowadziła analizę językową utworów Tuwima i po raz kolejny potwierdziła kunszt pisarski autora stale poszukującego inności i oryginalności, wytrwale pracującego nad interesującą i niespotykaną treścią i formą utworu.

Szczególny język poetycki utworów Tuwima to wyzwanie dla odbiorców jego tekstów. Konstrukcje wprowadzane przez Tuwima prowadzą do odautomatyzowania recepcji, do aktywnego odbioru jego utworów, co nawet dla polskiego odbiorcy nie jest sprawą łatwą, a praca nad ich obcojęzycznym przekładem jest poprzez to szczególnie utrudniona.

Karl Dedecius, tłumacz literatury polskiej (też i wierszy Tuwima) napisał w tomie *Poetik der Polen* rozdział dotyczący urodzonego w 1921 roku Tadeusza Różewicza, jednego z trzech wybitnych poetów okresu po 1945 roku. W komentarzu do cytowanych wierszy poety pisze Dedecius:

Wichtig war die Sprache Różewicz' in dieser Zeit aus mehreren Gründen. Vor allem aber war sie reinigend: einfach, kommunikativ, dem Pathos abhold, bilderarm und gedankenschwer, verantwortungsbewußt.

⁵ R. Sinielnikoff, *Ze studiów nad językiem Juliana Tuwima*, Wrocław 1968.

⁶ Tuwim sięgał między innymi po pewne typy konstrukcji kauzalnych, rzadko spotykane w mowie współczesnej albo nawet niespotykane wcale na przykład różne formy narzędnika, charakteryzujące styl pisarski autora. O fenomenie stosowania przez Tuwima różnych form narzędnika (jak zresztą i o innych osobliwych funkcjach przypadków u Tuwima) pisała Roxana Sinielnikoff, analizując utwory Tuwima pod kątem ich języka.

Język ten, jak twierdzi dalej Dedecius, podobał się i tłumaczom, i czytelnikom.

Aber warum war Różewicz so leicht und deshalb so schwer zu übersetzen? Er liess dem Übersetzer kaum eine Chance zu Willkür. Seine kargen Verse, fast nur aus Satzgegenstand und Satzaussage bestehend, boten der Eigenwilligkeit des Übersetzers wenig Spielraum⁷.

Ta charakterystyka języka wybitnego poety okresu powojennego znacznie różni się od tego, co wiemy o języku Tuwima. Język Tuwima, z jego poetyckimi idiomami i sposobem przedstawiania metafor, ze skomplikowanym, czasem archaicznym słownictwem, uduchowionymi formami wyrazu i z zamierzoną przez poetę skłonnością do odrzucania norm i zasad z pewnością nie jest łatwy i komunikatywny. Oczywiście związane jest to z odrębnymi epokami literackimi w jakich ci autorzy się znajdowali, ale to odrębna sprawa. W kontekście wyżej zacytowanych słów Dedeciusa nasuwa się pytanie: czy, biorąc pod uwagę wyżej powiedziane, miałyby być teksty Tuwima łatwiejsze do przetłumaczenia i przybliżenia ich zagranicznemu odbiorcy?

Nic bardziej mylnego. Prostota formy utworów Różewicza ogranicza tłumacza w jego kreatywności, co z kolei jego pracę nad przekładem utrudnia, u Tuwima zaś jest na odwrót. Właśnie skomplikowana językowo forma jego wierszy wymaga od tłumacza znacznej inwencji twórczej, kreatywności, co w dużym stopniu utrudnia zbliżenie obcojęzycznego odbiorcy do autora i jego tekstów. Ogrom przestrzeni, w której może i musi się tłumacz poruszać jest tak znaczny, że aż trudny do pokonania, bo wymagający wyborów i często na tyle niejasny, że wybory te są ogromnie utrudnione albo wręcz niewykonalne.

Trudności w przekładzie wierszy Tuwima związane są nie tylko z ich szczególną stroną językową i wymagającą znacznej wiedzy semantyką. Muzyka, którą brzmi poezja Tuwima, a w zasadzie muzyczność wielu jego tekstów, jest bardzo ważnym (choć nie najważniejszą)

⁷ „Język Różewicza był w tym czasie ważny z wielu przyczyn. Przede wszystkim był oczyszczający prosty, komunikatywny, bez patosu, bez obrazów i pełny przemyśleń, odpowiedzialny. (...) Ale dlaczego właściwie Różewicz był taki łatwy i dlatego trudny do tłumaczenia? Nie dawał tłumaczowi żadnej szansy do samowoli.”. K. Dedecius, *Poetik der Polen. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt am Main, 1992, s.76–77 (przeł. – J.D.).

szym, jak słusznie stwierdza Aleksander Nawarecki) komponentem poezji Juliana Tuwima⁸.

Niezależnie od powodu dla którego w utworach poety muzyka zajmuje istotne miejsce zarówno w warstwie terminologicznej, jak i w wersyfikacyjnej, jest ona istotnym elementem ich poetyki⁹. Elementem który powinien znaleźć swoje miejsce w odpowiednim przekładzie.

O muzycznych walorach *Balu w Operze* pisze Aleksander Nawarecki:

Jednakże pełny zestaw środków wypracowanych przy prezentacji jazzu, zaczynając od organizacji brzmieniowej, a kończąc na dynamizującym styl użyciu wulgaryzmu, w pełni wykorzystany zostaje dopiero w *Balu w Operze*. Jazz jest nie tylko znakiem ekstatycznej zabawy, ale ta orgiastyczna i snobistyczna zarazem perwersja ma odsłaniać moralne rozpasanie elity władzy. I jest w końcu znakiem apokaliptycznym.

To bez wątpienia jeden z najefektowniejszych i naprzemyślniej skonstruowanych obrazów muzycznych autora ...”¹⁰.

Dedecius mówiąc o ogólnych problemach tłumaczeń i zasadach ich przeprowadzania, komentuje również pod tym kątem poezję Tuwima. Dokonuje porównania trzech niemieckojęzycznych tłumaczeń fragmentu *Jamb politycznych*¹¹. Są to dobre przykłady dla stwierdzenia, czy i w jakim stopniu udało się tłumaczom choć częściowo zachować oryginalny element muzyczny.

Więc pan szanowny mówi, że mi
Z politycznością nie do twarzy?
Żem raczej magik i alchemik,
Co słów esencję w tyglu warzy,
Fabrykant czarnoksięskich tynktur,
Przysięgły spec od mistyczności
Od intuicji, od instynktu
I innych apolityczności.

⁸ A. Nawarecki, *Ewolucje motywu muzycznego w poezji Tuwima*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 88.

⁹ A. Węgrzniakowa, *Ja, głosów świata imitator*, „Prace Historycznoliterackie” 1979, t. 14, s. 137–152.

¹⁰ A. Nawarecki, *Ewolucje motywu muzycznego...*, dz. cyt., s. 101–102.

¹¹ K. Dedecius, *Vom Übersetzen*, Frankfurt am Main 1986. s.76–83.

A oto pierwsze tłumaczenie Helene Lahr z roku 1953, w którym tłumaczka starała się, co prawda, oddać dźwięki brzmiące w oryginale, zachowując odpowiednie rymowanie. Niestety w całym tłumaczeniu brakuje zawartych w tytule jambów, o czym mówi również Dedečius. Poprawność tłumaczenia znaczeń wyrazów nie ratuje do końca sytuacji.

Sie sagen – sehr geehrter Herr –
daß mich die Politik nicht ziert.
Denn Magier, Alchemist sei ich vielmehr,
Der Wortessenz im Tiegel destilliert:
ein Fabrikant von zaub'rischer Tinktur
und ein Expert für Mystik im Gesange,
für den Instinkt, für Intuitionen nur
und andere apolitische Belange.

W drugim tłumaczeniu tłumacz rezygnuje z połowy rymów, żeby uzyskać większą swobodę poruszania się w tekście, co jednak nie zostaje przez niego w pełni wykorzystane. Zachowanie całkowitej zgodności z oryginałem skutkuje zatraceniem jego rytmu i zarazem brzmienia, które budują muzyczną stronę utworu, podkreślając równocześnie specyficzny charakter Tuwimowskich sformułowań. Dynamiczna zwartość utworu zostaje w tym przekładzie zupełnie pominięta.

Verehrter Herr, sie sagen also, dass
mir die Politik nicht zu Gesichte steht
Ein Magier sei ich und ein Alchemist
der Worte mengt in Tiegel und Gerät,
der Sprachtinktur obskurer Fabrikant,
in vielen Dunkelheiten Spezialist.
Sie meinen, daß Instinkt, Intuition
und weiter nichts meine Domäne ist.

Trzeci przekład wyszedł spod pióra Karla Dedečiusa i wydaje się najtrafniejszym tłumaczeniem tego wymagającego oryginału.

Zachowanie układu jambicznego, będącego przecież bazą utworu, to nie tylko zachowanie zgodności z tytułem, ale przede wszystkim utrzymanie rytmu jambusa, który podkreśla w tym utworze jego

agitatorski charakter. Rytm, w którym Tuwim zawarł swoją własną ekspresyjną formułę literackiej kreacji muzyki.

Trafność wyborów Karla Dedeciusa przejawia się w jeszcze innym aspekcie tego przekładu. Tłumacz zastosował tutaj metodę tłumaczenia od końca, którego stosowanie zresztą zalecał. Chodzi Dedeciusowi głównie o problem konieczności odpowiedniej interpretacji i o tłumaczenie w pierwszej kolejności wersów końcowych, stanowiących puenty pojedynczych strof i poszukiwanie ich odpowiedników¹².

Tylko odpowiednia interpretacja momentów kulminacyjnych utworu pozwala osiągnąć efekt końcowy zgodny z oryginałem.

Dedecius odstępuje w tłumaczeniu od całkowitej wierności oryginałowi, zachowując jednocześnie (a może właśnie dzięki temu) sens i swoistą rytmiczność utworu .

Sie sagen, dass Politisieren
Sei meinem Geist nicht angemessen?
Ich sei mehr Magier im Skandieren,
Mehr Alchimist von Wortfinessen,
Erzeuger dunkler Trauertinkturen,
Verschworen allem, was nur mythisch,
Eine der lyrischen Naturen
Und auch noch anders unpolitisch?¹³

Dla potwierdzenia kunsztu translatorskiego Karla Dedeciusa spojrzmy jeszcze na początkowy fragment utworu Tuwima *Mieszkańcy*: „Straszne mieszkania. W strasznych mieszkaniach / Strasznie mieszkają straszni mieszczanie”¹⁴.

Tłumaczenie Dedeciusa całkowicie oddaje tę symfonię mieszczkańskiego koszmaru, a dokonana przez tłumacza zmiana znaczenia (zamiast *mieszkań*, wprowadza Dedecius *zamki / Burgen*, potęguje

¹² J. Tuwim, K. Dedecius, *Nasz 20. Wiek. Unser 20. Jahrhundert*, Łódź–Stuttgart–Frankfurt nad Menem i nad Odrą, 2013.

„I innych apolityczności – samotny i apolityczny – z całą pewnością polityczny – Poeta bardzo polityczny. Ta poetyka – poetyczna (J. Tuwim, *Jamby polityczne*) / „Und auch noch anders unpolitisch – sehr einsam und sehr unpolitisch - Mit ganzer Sicherheit politisch – Der Dichter – diesmal sehr politisch, Die Politi, die ist poetisch“ (przel. K. Dedecius).

¹³ Tamże, s.77.

¹⁴ Tamże, s. 44.

jeszcze bardziej zamierzoną w oryginale atmosferę przerażenia i beznadziejności): „Schreckliche Burgen. Burgen auf Bergen beherbergen schrecklich schreckliche Bürger”¹⁵.

Poruszając temat muzyczny w odniesieniu do utworów Tuwima, nie sposób pominąć *Słopiwni* – cyklu, który już tylko dzięki samej dedykacji Szymanowskiemu jest utworem który „gra” muzyką¹⁶. Cykl ten jest jednak złożony i skomplikowany pod względem konstrukcji językowych, problemów z dokonaniem jego przekładu jest więc cały szereg. Dlatego oglądowi tego tekstu w świetle translatoologii należy poświęcić odrębne studia.

O trudnościach, jakie dostarczają tłumaczom teksty Juliana Tuwima świadczy fakt, że istnieje stosunkowo niewiele przekładów utworów tego wiodącego Skamandryty, a te, które są, znacznie się od siebie odróżniają. Z pewnością oryginały Tuwima są poważnym wyzwaniem dla parających się przekładem i to wyzwaniem odnoszącym się do sfery języka i interpretacji, a także do specyficznej i istotnej sfery brzmieniowej tych semantycznie i lingwistycznie skomplikowanych konstruktów tekstowych. Do problemów tych nie sposób jest się nie odnieść, rozważając problem recepcji utworów Tuwima na obszarze niemieckojęzycznym.

¹⁵ Tamże, s. 45.

¹⁶ Powstały w 1921 roku cykl autor zadedykował Karolowi Szymanowskiemu.

Bibliografia

- Dedecius K., *Vom Übersetzen*, Frankfurt am Main 1986.
- Dedecius K., *Poetik der Polen. Frankfurter Vorträge*, Frankfurt am Main 1992.
- Doschek J., *Niemieckojęzyczny odbiór tekstów Juliana Tuwima, Kilka uwag o tłumaczeniu*, Łódź 2014.
- Jakubowski J. Z., *O poezji Juliana Tuwima i Konstantego Galszyńskiego*, „Polonistyka” 1954, nr 1(32).
- Kußmaul P., *Kreatives Übersetzen*, Tübingen, 2000.
- Nawarecki A., *Ewolucje motywu muzycznego w poezji Tuwima*, w: *Skamander 3. Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982.
- Paepke F., *Der Übersetzer im Dienste der Technik und als Wegbereiter des Dichters*, „MBÜ” 2000, nr 5.
- Sinielnikoff R., *Ze studiów nad językiem Juliana Tuwima*, Wrocław 1968.
- Tuwim J., Dedecius K., *Nasz 20. Wiek. Unser 20. Jahrhundert*, Łódź – Stuttgart – Frankfurt nad Menem i nad Odrą, 2013.
- Węgrzniakowa A., *Ja, głosów świata imitator*, „Prace Historycznoliterackie” 1979, t. 14, s. 137–152.

Streszczenie

Język poetycki utworów Tuwima poprzez jego odmienność stanowi wyzwanie szczególne wyzwanie dla odbiorców jego tekstów. Konstrukcje wprowadzane przez autora prowadzą do *odautomatyzowania* recepcji, do aktywnego odbioru jego utworów, co nawet dla polskiego odbiorcy nie jest sprawą łatwą, a praca nad ich obcojęzycznym przekładem jest poprzez to szczególnie utrudniona.

Słowa kluczowe: Język poetycki, przekład, odautomatyzowanie, recepcja, fantazje słowotwórcze, walory muzyczne

Sind Tuwims Texte schwer zu übersetzen?

Zusammenfassung

Die besondere Dichtersprache in Julian Tuwims Texten stellt für seine Empfänger eine echte Herausforderung dar. Die vom Autor verwendeten sprachlichen Konstruktionen „endautomatisieren“ die Textrezeption und der Empfänger wird gewissermaßen zum aktiven Lesen gezwungen. Dies ist schon für einen polnischen Leser nicht leicht und das Übersetzen dieser Texte in eine Fremdsprache hängt mit ganz besonderen Schwierigkeiten zusammen.

Schlüsselwörter: Dichtersprache, Übersetzung, Entautomatisierung, Rezeption, wortbildende Phantasien, musikalische Merkmale

Joanna Pietrzak-Thébault

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

O prostych przyczynach i dalekosiężnych konsekwencjach nierozumienia poezji. Uwagi na marginesie wiersza *Nad Cezarem*

Dlaczego nie rozumiemy poezji, chociaż raczej nie lubimy, a może i nie powinniśmy się do tego przyznawać? Nie pojmujemy zasad tych jedyńskich, wyjątkowych interakcji, jakie zachodzą między słowami, uruchomionych tylko przy tej jedynej okazji, tego wyjątkowego wiersza. Czy to tylko nasza wyobraźnia nie nadąża za obrazami, jakie stworzył poeta? Nieraz dzieje się tak dlatego, że niewiele wiemy o świecie, o jakim ta poezja mówi. Kiedy na przykład taki Francesco Petrarca, tworzy (tka?) zbiór wierszy, w którym rozpina siatkę wielorakich znaczeń, odwołując się do motywów, tematów i środków stylistycznych charakterystycznych dla poezji łacińskiej okresu augustowskiego (Horacy, Propercjusz, Owidiusz, ale także innych autorów, pochodzących z jego bogatej, bo liczącej ponad dwieście manuskryptów biblioteki), kiedy uruchamia tym samym ówczesne literackie *loces communes*, to wyraźnie wybiera sobie czytelników – takich, którzy te znaczenia, obrazy, kody rozumieją i my dzisiaj zwykle, a już na pewno bez przygotowania, bez wysiłku, nie zdołamy w ich gronie się znaleźć. My, przygodni czytelnicy, podobnie jak dydaktycy postawieni przed koniecznością przedstawienia tych wierszy w szkole albo na uniwersytecie, nie mamy wątpliwości, że drogę do rozumienia tej poezji trzeba objaśniać¹. Francesco Petrarca żył i pisał przecież przed sześciuset laty.

¹ Światowa literatura krytyczna dotycząca twórczości Petrarcki jest niezmiernie bogata. Przywołam tu jedynie pierwsze na gruncie polskim wydanie całości *Drobnych wierszy włoskich – Rerum vulgarium fragmenta*, oprac. P. Salwa, wst. M. Santagata, Gdańsk 2005, a także tom studiów *Petrarka a jedność kultury europejskiej*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005.

Tymczasem Julian Tuwim pisał zaledwie kilkadziesiąt lat temu, a utwór *Nad Cezarem* to wiersz pozornie bardzo prosty². Opowiada o czymś wszystkim nam wspólnym, bo o szkolnym doświadczeniu, a raczej o jego wspomnieniu. Bezpośrednio zwraca się więc niejako do czytelnika, który szkolne lata ma już (dawno) za sobą. Ze wspomnienia wylania się podarty podręcznik, nie widzimy jego tytułu, ale rzucony z młodzieńczym temperamentem na podłogę otwiera się on na pierwszej stronie, bezbłędnie pozwalającej odgadnąć, z jakim dziełem mamy do czynienia, poznać jej autora. Czy na pewno? Łacińskie zdania pojawiają się bez zapowiedzi, bez tytułu, bez tłumaczenia – bo czytelnikowi Tuwima, takiemu, jakiego poeta znał, nie były one bynajmniej potrzebne. „*Gallia est omnis divisa in partes tres*” to pierwsze zdanie opowieści Juliusza Cezara o wojnie galijskiej. To także jeden z pierwszych tekstów prawdziwego klasycznego autora, jakie czytano się w szkole, gdy wiedza gramatyczna pozwalała już na oderwanie się od suchych, wypreparowanych czytanek. Co ciekawe, same pisma Cezara w zasadzie nigdy nie weszły do kanonicznego korpusu lektur w starożytności, gdyż postrzegane były jako zbyt mocno określone politycznie, a ich autor widziany był niemal wyłącznie jako adwersarz Cycerona. W okresie średniowiecza jednak jego pisma nie poszły całkowicie w zapomnienie, co było udziałem tylu innych autorów. To właśnie szkoła, poczynając od XVIII wieku, przywróciła go powszechnej pamięci. Z czasem pisma Cezara szczególnie zaś właśnie *Wojna Galicka*, stały się, jednym z najchętniej studiowanych tekstów. Nie taki tytuł nadal zresztą utworowi jego autor, dzięki świadectwu Swetoniusza, możemy sądzić, że dzieło to znane było prawdopodobnie jako *Cai Iulii Caesaris commentarii rerum gestarum*, z podtytułem *Bellum Gallicum* albo *Belli Gallici*³. Żołnierska proza zdobywcy północnych krain, a zarazem jakby ciekawego tamtego, nieznanego mu świata, reportera, nie kryła w sobie szczególnych syntaktycznych

² Pierwodruk wiersza ukazał się w czasopiśmie „Szczutek”, Lwów 1925, nr 17, s. 9; J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959, s. 127, poz. 384. Tamże o kolejnych publikacjach utworu oraz jego przekładach na języki niemiecki (1927), włoski (1933), chorwacki (1939).

³ *Corpus Caesareum*, przeł. i oprac. E. Konik, W. Nowosielska, t. I, Wrocław 2003, s. 46, 49. Wiele pism Cezara zresztą nie przetrwało do naszych czasów (podobnie jak w przypadku tylu innych autorów antycznych); nie zachowały się traktaty o charakterze politycznym, mowy sądowe, korespondencja. Patrz: tamże, s. 45.

zawilości. To właśnie, co w dużej mierze zadecydowało o jej podrzędnym statusie i niskiej popularności w starożytności, pozwoliło jej po wiekach znaleźć się w kanonie łacińskiego piśmiennictwa, a jej autorowi stać się jednym z najbardziej popularnych „szkolnych” autorów, jak mało który dostarczającego znakomitego materiału do doskonalenia znajomości łaciny. Pierwsze rodzime wydanie do użytku szkolnego ukazało się w 1797 roku w Warszawie i wznawiane było siedmiokrotnie aż po rok 1844. Pierwsze całkowicie polskie opracowanie *Wojny gallickiej* wyszło spod prasy Orgelbranda w 1867 roku w serii „Biblioteki szkolnej pisarzy greckich i rzymskich” i nosiło tytuł *Commentarii de bello Gallico*. Kolejne opracowania ukazywały się regularnie we wszystkich zaborach, a w czasach, gdy do szkoły chodził Julian i jego koledzy, Cezar był jednym z najważniejszych „szkolnych” autorów łacińskich, pomimo ostrzeżeń Kazimierza Morawskiego, że nie nadaje się on raczej dla młodych umysłów⁴.

Kto taki tekst czytał w szkole, znaczyło też, że uczył się go na pamięć, tłumaczył na język rodzimy, ćwiczył się w rozpoznawaniu występujących w tekście form gramatycznych i syntaktycznych. Należę do pokolenia, które zdążyło jeszcze zaznać tych słodkich walk dzięki pracy ostatnich już pokoleniowych kolegów nauczycieli Juliana. Trochę młodszych, to prawda, ale na pewno pochodzących z tego samego albo sąsiedniego gimnazjum.

Krótkie fragmenty uczeń „obracał” więc na wiele sposobów i znalazł naprawdę dobrze, mógł w końcu znudzić się nimi, a powtarzane tygodniami zdania mogły istotnie obrzydnąć. Kilka godzin tygodniowo Julian i jego koledzy poświęcali w klasie (a ile w domu?) na nieprzekładalne na praktyczne umiejętności, więc pewno niepotrzebne, ćwiczenia, prace, powtórki⁵. Kiedy patrzymy na księgozbiór Tuwima, wprawdzie nie ten pierwszy, zagubiony, ale ten, który stoi dzisiaj w salce konferencyjnej na poddaszu warszawskiego Muzeum Literatury, widzimy, ile jest tam książek „niepotrzebnych”. „Niepotrzebnych” – tak jak „niepotrzebna” jest poezja... Jeśli jednak tego pytania – czy

⁴ *Historia literatury rzymskiej za Rzeczpospolitą. Proza i prozaicy w okresie cyceerońskim*, Kraków 1921, s. 53. Por. E. Konik, *Corpus...*, dz. cyt., s. 52–55.

⁵ Księgozbiór Juliana Tuwima, przechowywany w zbiorach Muzeum Literatury i liczący niemal 7 tysięcy tytułów (i ponad 8 tysięcy woluminów) zawiera jednak zaskakująco niewiele – ledwo pół tuzina utworów autorów klasycznych.

jest „potrzebna”, nie zadajemy sobie w stosunku do poezji, to dlaczego łacina ma być mniej potrzebna niż poezja?

By lepiej zrozumieć ten proces, warto, pozornie tylko, nieco się odeń oddalić. Kiedy bowiem nauka języków obcych zdaje się być sprowadzona jedynie do nabywania umiejętności komunikowania się, płytkiej, ale pseudo-universalnej kompetencji zdobywanej przede wszystkim na bazie zubożonego języka angielskiego (który *notabene* pierwszy pada ofiarą swojego światowego sukcesu – ale to temat na oddzielne rozważania)⁶, prawdziwe poznawanie języków obcych, ba! języka rodzimego, zaczyna zanikać i z wielu krajów europejskich docierają wieści o zamykanych, z braku zainteresowania, wydziałach filologii obcych. Ulegamy złudzeniu, że natychmiastowo, utylitarnie traktowana wiedza, nauka z dziedzin ścisłych wystarczy do zrozumienia świata i że komunikacja – z jednej strony na poziomie wspomnianej już użyteczności, z drugiej – wysoko wyspecjalizowanych, dostępnych i potrzebnych jedynie wąskim grupom użytkowników – języków specjalistycznych, nierzadko żargonów, wystarczy. Tymczasem ona nie wystarczy – ani do zapewnienia istotnego wzajemnego porozumienia, ani do zbudowania podstawy dla zrozumienia kultury własnej i innych. To nie nauka bowiem tworzy obraz świata – to język tworzy obraz zarówno nauki, jak i świata poza nią. Zaś dla tego wszystkiego, co leży pomiędzy specjalistycznymi zamkniętymi, wąskimi środowiskami a powszechną i powierzchowną komunikacją użytkową – jest wręcz niezbędny⁷.

Odlóżmy jednak rozważania dotyczące nauki języków żywych, powróćmy z Tuwimem do łaciny. Problem zasadniczo jest ten sam, tyle że zarysowuje się jeszcze ostrzej.

Proces wycofywania łaciny i, co za tym idzie, kultury starożytnej, szczególnie widoczny w krajach zachodnich na fali kontestacji lat 60., który na gruncie polskim rozpoczął się paradoksalnie nie wraz z nastaniem nowych porządków po II wojnie światowej, ale narastał od lat 70. czy nawet 80., jest nieodwracalny – przynajmniej w takiej formie, w jakiej przedmiot nauczania istniał wcześniej. Pewna cią-

⁶ Por. J. Aitchison, *Language change: progress or decay?*, Cambridge 1991.

⁷ Por. E.W. Saïd, *The return to philology*, w: *Humanism and democratic criticism*, Nowy Jork 2004. Po polsku: *Powrót do filologii* (fragmenty), przeł. P. Bem, „Teatr” 2015 nr 2, s. 35–41 i nr 3, s. 34–39.

głość wydaje się nieodwołalnie zerwana⁸. Starożytność nie jest już przedmiotem niepodlegającego dyskusji podziwu. Starożytność może być tylko przedmiotem poznania i nowego rozpoznania – po co jednak rozpoznawać coś, co nie ma żadnego bezpośredniego „przełożenia” na praktyczne umiejętności cenione na bezlitosnym rynku pracy⁹?

Czy, skoro w roku 2013, łaciny uczyło się w Polsce 1,5% uczniów szkół średnich (3,8% licealistów) i 0% gimnazjalistów, ponieważ po reformie szkolnictwa łaciny nie przewidziano zupełnie w gimnazjalnych programach, skoro łąda chwila ma ona definitywnie zniknąć z listy przedmiotów, które będzie można zdawać na maturze (obecnie zdaje ją w skali całego kraju, jakkolwiek by to brzmiało, zaledwie 200 abiturientów), można jeszcze mówić o obecności znajomości dokonania rzymskiego zdobywcy¹⁰? Nie udawajmy, że nic się nie stało, nie zmieniło. Stało się i zmieniło. Musimy to zrozumieć i działać wychodząc z tego punktu, w jakim się znaleźliśmy¹¹.

Pytanie o przyszłe losy Cezara, a wraz z nim nauczania łaciny, w wielu krajach już sobie zadano, choć sytuacja wygląda tam, w porównaniu z Polską o wiele lepiej. Liczba uczniów objętych tym nauczaniem to 30% w Niemczech, 34% w Austrii, nieco ponad 20% w Belgii i Holandii, wszędzie tam uczniowie zaczynają tę naukę w wieku 11, 12, 13 lat¹². Szerzej posłużę się dzisiaj znanym mi przykładem Francji, gdzie głośno wyraża się zaniepokojenie spadkiem zakresu nauczania łaciny, choć w porównaniu z sytuacją w Polsce, sprawy nie wydają się

⁸ Por. J. Bocheński, *Antyk po antyku*, Warszawa 2010, s. 19–37, 41–53.

⁹ P. Judet de La Combe, H. Wismann, *L'Avenir des langues. Repenser les humanités*, seria „Passages”, Paris 2004.

¹⁰ MEN broni się twierdząc, że zwolennikami skreślenia łaciny z listy przedmiotów maturalnych są... rektorzy wyższych uczelni, zdaniem których nie jest ona potrzebna jako przedmiot niewymagany przy przyjęciach na studia. Artykuł nie precyzuje, o rektorów jakich uczelni chodzi. „Gazeta Wyborcza”, 06/08/2011 *Tempus fugit, czyli koniec łaciny*. Por. głosy sprzeciwu: *Łacina zniknie z matury*, „Tygodnik Społeczno-Oświatowy Głos Nauczycielski”, online: <http://glos.pl>, dostęp: 8.06.2013 r. i akcję PAU *Polska w Europie – łacina w szkole*, „PAUza Akademicka” nr 127, 9.06.2011, s. 2–3.

¹¹ Por. rozważania na temat nie „czy” jest w szkolnych programach miejsce na starożytną historię, kulturę, na języki, lecz „jak” to najlepiej robić M. Auerbach, *O współpracy filologa klasycznego z polonistą*, „Przegląd Humanistyczny” 1930, z. 1, s. 25–41, szczeg. 38.

¹² Zob. *Polska w Europie...*, dz. cyt., s. 2.

wyglądać bardzo źle. Rozwiązania, jakie proponowane są nad Sekwaną, mogą i nas zainspirować. We Francji bowiem nadal $\frac{1}{4}$ uczniów każdego rocznika uczy się łaciny w pierwszym roku, kiedy ta opcja jest możliwa (jest to zaś 1 klasa gimnazjum, odpowiednik naszej V klasy szkoły podstawowej). Uczniowie przychodzą z ciekawości, potem liczba ta niestety drastycznie spada – dlaczego i oni rzucają wściekłą książką z Cezarem? $\frac{1}{4}$ ucieka od przedmiotu po trzech latach, bo regulaminowo nie może uczynić tego wcześniej, $\frac{2}{3}$ po następnym roku, kiedy oficjalnie mogą już zakończyć ten fakultatywny przedmiot. Nie pomagają nawet publiczne konkursy przemów organizowane przez nauczycieli¹³ ani wycieczki do Rzymu dla „łacinników” i tylko dla nich (niech matematycy zazdroszczą!) Plany lekcji zwykle dyskryminujące łacinę oraz nadany jej niski „współczynnik punktowy” na egzaminie dojrzałości przechylają ostatecznie szalę na niekorzyść przedmiotu.

Tymczasem szkoła mogłaby wynieść z powszechniejszego nauczania łaciny nieocenione korzyści. Należy potraktować ten przedmiot jako gimnastykę dla umysłu – równie skuteczną, ale o ileż ciekawszą od gier umysłowych, przy tym równie rozwijającą jak matematyka. Celem staje się bowiem tutaj rozwiązanie zadania. Tłumaczenie staje się wpięrcz analizą, potem szukaniem mechanizmów rozwiązania trudnej sytuacji. To, co na kartach książki *palus erat non magna*, stanie się zapewne *magnis itineribus*. To doskonały trening na przykład dla kogoś, kto w życiu dorosłym zawodowym z racji menedżerskich obowiązków stanie wobec konieczności podejmowania decyzji.

Raport francuskiego ministerstwa edukacji stwierdza jednak wyraźnie, że po sześciu latach nauki tłumaczenie jest dla uczniów nadal praktycznie niedostępne, a przygotowanie do egzaminu maturalnego polega na uczeniu się tekstów na pamięć. Może trzeba więc zastosować inne, „miękkie” chciałoby się rzec, metody? Takie nowe propozycje już się pojawiają. Niewykluczone, że i nad Wisłą będziemy musieli, a może chcieli, do nich sięgnąć. Nie rozbudzimy na pewno czegoś, co na naszych oczach umarło, podobnie jak umierają ostatni już przedwojenni nauczyciele łaciny¹⁴. Możemy jednak zbudować tę świa-

¹³ Iłeż to białych prześcieradeł mających imitować toge, a używanych przez mojego domowego Cyserona, który korzystał z dobrodziejstw francuskiego systemu edukacyjnego nie wróciło już z tych lekcji do domu...

¹⁴ Myślę tu na przykład o Helenie Liberowej. Zob. M. Rapacki, *Helena Liberowa 1914–2013*, „Gazeta Wyborcza”, 22.05.2013 r.

domość, ten kontakt na nowo, od początku, inaczej, z pełną świadomością zasadności takich działań. Konkretnych propozycji może być wiele. Jedną z nich jest choćby swego rodzaju program minimum „łacina w języku ojczystym” – ukazywanie jej obecności poprzez wyszukiwanie wyrażen używanych nadal w języku żywym, poprzez ich kontekstualizację. Kiedy ta kontekstualizacja staje się szersza – mamy do czynienia z zaczątkami poznawania łacińskiej gramatyki. Można także pomyśleć o innej propozycji i w szkolnych podręcznikach zamieszczać teksty oryginalne „z podpisami” w języku ojczystym. Czy jest to rozwiązanie minimalistyczne, czy może jedynie możliwe? Kontakt z autentycznym tekstem jest w ten sposób zapewniony, a czas oszczędzony na tłumaczenie tekstów już przetłumaczonych (dużo lepiej!)¹⁵ to przecież czas odzyskany. Oszczędza się też na energii tłumacza wbrew własnej woli i talentom. W takiej lekturze prowadzonej na dwóch poziomach Cezar może sprawdzić się znakomicie.

Interesujący jest także postulat, jaki pojawia się od niejakiego czasu we Francji, proponujący wprowadzenie łaciny jako komponenty elitarnego wykształcenia. Francja w kształceniu elit postawiła przed laty na utylitaryzm i dorobiła się pokoleń znakomitych inżynierów i menedżerów, kulturowych ignorantów. Te elity inteligentne, które mają kierować krajem na różnych szczeblach, wyznaczać kierunki rozwoju kraju (każdego) – także kontynentu, Wspólnoty Europejskiej, potrzebują zatem narzędzi, które umożliwiłyby im rozpoznanie aktualnej sytuacji historycznej, w jakiej się znajdują¹⁶.

Francuskie szkoły wyższe niehumanistyczne poważnie zastanawiają się w tej chwili nad opracowaniem nowoczesnego programu nie tyle łaciny, ile raczej „studiów klasycznych” przeznaczonych dla inżynierów i menedżerów – tych, którzy społeczeństwem w istocie kierują. Namawiają do tego bynajmniej nie zasklepieni w swoim konserwa-

¹⁵ Przypomnijmy, że *Wojnę Galicką* przełożył Jan Parandowski i jest to jedyne tłumaczenie z całego korpusu dzieł Cezara, które cudem zachowało się z wojennej katastrofy – na odtwarzanie pozostałych, zagubionych tłumaczeń pisarz nie miał już sił...

¹⁶ Podejście to zresztą nienowe i obecne już w czasach niewiele późniejszych niż te, do których odnosi się wiersz poety – por. M. Kreczmar, *Nauczanie historii starożytnej w szkołach średnich*, „Przegląd Humanistyczny” 1930, r. V, z. 1, s. 51 oraz N. Grüss, *Nauczanie historii starożytnej w szkołach średnich*, tamże, z. 3, s. 321.

tyzmie i poczuciu urażonej dumy latyniści, ale wybitni socjologowie¹⁷. Podobne glosy płyną też nie z małych (czy choćby średnich) krajów, które mogą obawiać się postępującej izolacji z powodu trudnych języków, jakimi posługują się ich mieszkańcy, ale z najlepszych ośrodków akademickich USA. Selekcja najlepszych, dokonywana obecnie powszechnie „poprzez matematykę”, czasami, na szczęście jeszcze odbywa się „poprzez łacinę”. Co roku słyszę o jakiejś znakomitej posadzie na znakomitym uniwersytecie, którą dostał ktoś w tym „tylko” lepszy od równie zdolnych i utytułowanych koleżanek i kolegów – że znał łacinę¹⁸! Znał, to znaczy umiał posługiwać się słownikiem i czytał ze zrozumieniem.

To nowe rozpoznanie pokaże także z pewnością, że tak naprawdę nie ma jednej starożytności, że każdy kraj odczytuje (odczytywał) ją nieco inaczej. Bo przecież tekst Juliusza Cezara był we Francji i w Belgii (Walonii) jednym z tekstów „założycielskich” dla Galijskiej tożsamości, podczas gdy w Brytanii był już postrzegany wyłącznie jako głos najeźdźcy, chociaż faktycznie najeźdźcami okrutniejszymi i groźniejszymi były plemiona germańskie i celtyccy pobratymcy. We Włoszech z kolei Cezar stał się ulubionym bohaterem przedstawień ery faszyzmu, szczególnie u jej początków¹⁹. Warto o tym pamiętać także u nas, daleko poza północnym *limes*.

Metody powrotu są, będą możliwe pod warunkiem, że przyznamy, iż właśnie o „powrót” tu chodzi, nie o kurczowe trzymanie się konserwatywnych i nienaruszalnych wzorców, które tak przedstawia-

¹⁷ M.C. Nussbaum, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton 2010; Ph. Cibois, »L'avenir des humanités«, »L'Esprit«, grudzień 2012, s. 20–34, także online: <http://enseignement-latin.hypotheses.org>, dostęp: 05.07.2017 r.

¹⁸ Być może w tym tkwi jedna z tajemnic wysokiej nadal pozycji na świecie uczonych z Włoch: odsetek uczniów poznających łacinę jest w tym kraju najwyższy na świecie. To niemal 40%, przy czym nauka zaczyna się w wieku 12–13 lat, a w Liceo Classico trwa przez 5 lat w wymiarze co najmniej 4 godzin tygodniowo.

¹⁹ Starożytność wykorzystywana była w różnoraki sposób, często także instrumentalnie przez politykę i propagandę, jak choćby w okresie faszyzmu we Włoszech, kiedy służyła do budowania poczucia wielkości Włoch i ciągłości ich historii. Co ciekawe, elementy kultury rzymskiej pozostają atrakcyjne także w dzisiejszej Afryce Północnej: przykładami może tu być pelen pietyzmu stosunek Tunezji do rzymskich zabytków czy chętnie przypomnianie postaci św. Augustyna – „rodaka” z Annaby przez Algierczyków... Por. R. Brague, *Europe, la voie romaine*, Paris 1992 (tu za wyd. włoskim, *Il futuro dell'Occidente. Nel modello Romano la salvezza dell'Europa*, Milano 2008, s. 35–49).

ne, nie mogą być atrakcyjne ani estetycznie, ani etycznie (wystarczy wspomnieć kwestie niewolnictwa, prawnego i społecznego statusu kobiet, stosunek do pracy jako takiej...). Antyk nie jest już dziedzictwem, które należy bezkrytycznie wielbić i obudowywać niekończącymi się komentarzami, lecz określoną sytuacją historyczną, do której poznania najlepszy dostęp daje właśnie język i piśmiennictwo. Jest splotem kontekstów dalekich i obcych, które należy zrozumieć także, a może przede wszystkim, po to, by zrozumieć nasz do niej stosunek na przestrzeni wieków. A skoro Nauka (którą tutaj napisać wypada dużą literą) bywa zwykle traktowana jako argument najpoważniejszy, posłużmy się i nią. Odkrycia antycznych miast i przekazów tekstowych pozwoliły rozwinąć się najpierw, w XVIII wieku, najlepszej służce historii, nowoczesnej archeologii, potem w stuleciu XIX położyły podstawy pod nowoczesną filologię. Co pozwala nam arbitralnie stwierdzić, że znajomość antyku i jego języków na pewno już żadnych nowych inspiracji nauce nie przyniesie, że nie otworzy nowych dróg²⁰?

Podobne zagrożenia zerwania ciągłości rozumienia tradycji pojawiają się nie tylko w naszym kręgu kulturowym. W niepodległych, dynamicznie rozwijających się Indiach upadają bowiem od pewnego już czasu „nierentowne” kierunki uniwersyteckie służące badaniu tradycyjnych – martwych! – języków i literatury w tych językach napisanej, ufundowane za czasów angielskiego panowania. Okres rozwoju tych studiów w Indiach to czas rozkwitu filologii klasycznej w Europie – ten rozkwit to owoc tego samego sposobu myślenia²¹. Nie chodzi tu przecież o jakąkolwiek obronę kolonialnego porządku, lecz o przypominanie, że zbytne ograniczanie się do utylitarного myślenia prowadzi do katastrofy. Podobnie w Turcji trudno obecnie o specjalistów umiejących odczytać osmańskie pismo, wzorowane na kaligrafii arabskiej, ale bynajmniej nie tożsame z nią – to pismo, którego tak (zbyt) krótko zdążył uczyć się w Konstantynopolu Adam Mickiewicz...

²⁰ Na temat konieczności przechowywania i powielania tekstów tylko dlatego, że one „istnieją”, bez doszukiwania się bezpośredniej ich użyteczności, zob. A. Assmann, *Canon and Archive*, w: *Cultural Memory Studies. An International Interdisciplinary Handbook*, Berlin – Nowy Jork 2008, s. 97-108. Por też G.C. Bowker, *Memory practices in the sciences*, Cambridge MA – London 2005, s. 11, 223.

²¹ Założone w 1869 r. American Society of Classical Studies (do 2013 r. pod nazwą American Philological Association) obchodzić będzie wkrótce 150 lecie i ma się znakomicie. Zob. online: <https://classicalstudies.org>, dostęp: 05.07.2017 r.

To, co najjaskrawiej widać na przykładzie łaciny, stosuje się w dużej mierze do obecności, do trybu nauczania w szkole wszystkich dyscyplin humanistycznych. Jeśli usiądziemy, wraz z Julianem Tuwimem, nad Cezarem, nieuchronnie zmuszeni zostaniemy do przemyślenia miejsca tych dyscyplin w nowoczesnym społeczeństwie, ale także potrzeby przededefiniowania ich samych. Jeśli tego nie zrobimy, być może ostatecznie nie będziemy umieli już zrozumieć wiersza Tuwima. Nie zrozumiemy nawet jego ostatniej frazy – wówczas, choć będziemy przecież „ku śmierci płynąć”, to już nie w bardzo dobrym, a może i w najlepszym z możliwych, towarzystwie samego Juliusza Cezara i w rytmie jego „szybkich marszów”.

Bibliografia

- Aitchison J., *Language change: progress or decay?*, Cambridge 1991.
- Assmann A., *Canon and Archive*, w: *Cultural Memory Studies. An International Interdisciplinary Handbook*, Berlin – Nowy Jork 2008.
- Auerbach M., *O współpracy filologa klasycznego z polonistą*, „Przegląd humanistyczny” 1930, z. 1, s. 25–41.
- Bocheński J., *Antyk po antyku*, Warszawa 2010.
- Bowker G. C., *Memory practices in the sciences*, Cambridge MA – London 2005.
- Brague R., *Europe, la voie romaine*, Paris 1992.
- Cibois Ph., »L’avenir des humanités«, „L’Esprit”, grudzień 2012.
- Corpus Caesareum*, przeł. i oprac. E. Konik, W. Nowosielska, t. I, Wrocław 2003.
- Grüss N., *Nauczanie historii starożytnej w szkołach średnich*, „Przegląd Humanistyczny” 1930, z. 3.
- Judet de La Combe P., Wismann H., *L’Avenir des langues. Repenser les humanités*, Paris 2004.
- Kreczmar M., *Nauczanie historii starożytnej w szkołach średnich*, „Przegląd Humanistyczny” 1930, z. 1.
- Łacina zniknie z matury*, „Tygodnik Społeczno-Oświatowy Głos Nauczycielski”, online: <http://glos.pl>, dostęp: 8.06.2013.
- Morawski K., *Historia literatury rzymskiej za Rzeczpospolitą. Proza i prozaicy w okresie cycerońskim*, Kraków 1921.
- Nussbaum M. C., *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton 2010.
- Petrarka a jedność kultury europejskiej*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005.
- Petrarka F., *Drobne wiersze włoskie – Rerum vulgarium fragmenta*, oprac. P. Salwa, wst. M. Santagata, Gdańsk 2005.
- Polska w Europie – łacina w szkole*, „PAUza Akademicka” nr 127, 9.06.2011.
- Rapacki M., *Helena Liberowa 1914–2013*, „Gazeta Wyborcza”, 22.05.2013 r.
- Saïd E. W., *The return to philology*, w: *Humanism and democratic criticism*, Nowy Jork 2004.
- Stradecki J., *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959.
- Tempus fugit, czyli koniec łaciny*, „Gazeta Wyborcza” 06.08.2011.

Streszczenie

Do zrozumienia dzieł poetyckich dawnych epok niezbędna jest znajomość kulturowego i cywilizacyjnego kontekstu, w jakim utwory te powstawały. Wiersz Juliana Tuwima, choć odnosi się do rzeczywistości pozornie niezbyt odległej (bo do polskiego przedwojennego gimnazjum), może nastreczyć jednak spore trudności. Niemal całkowite wyeliminowanie z polskich szkół nauczania łaciny i literatury klasycznej, oprócz innych szkód sprawia także, że wiersze takie jak 'Nad Cezarem' stają się hermetyczne. Ograniczanie znajomości starożytnych języków i kultury klasycznej pojawia się, choć nie w tak drastycznej, jak w Polsce, formie w wielu krajach europejskich. Obecnie obserwuje się prace zarówno nad nowoczesnymi metodami nauczania w szkołach jak i sposobami powrotu do świadomości społecznej dokonań kultury antycznej. Brak zakorzenienia w tradycji technokratycznych elit europejskich mieć może bowiem bardziej dalekosiężne i negatywne skutki, niż 'tylko' nierozumienie poezji.

Słowa kluczowe: język łaciński, literatura klasyczna, kultura antyczna

On simple reasons and far reaching consequences of misunderstanding poetry. Notes on the margin of the poem *Nad Cezarem* (Over Cezar)

Summary

To understand poetic compositions of past times one needs to know the cultural and civilization context of the era they were written in. Julian Tuwim's poem though at first seems to be about quite recent time (Polish interwar period junior high school) may cause difficulties in interpretation. The lack of Latin and classical literature in contemporary Polish schools causes the poems such as *Nad Cezarem* becoming difficult to understand. Many other European countries have also limited their teaching of ancient languages and classical culture but not to such a degree as in Poland. There are now many attempts to present to broader audiences the outcomes of ancient cultures and modern teaching methods in schools. The lack of tradition in technocratic European elites may have a far more reaching and negative consequences than 'just' misunderstanding poetry.

Keywords: Latin, classical literature, Antique culture

Jadwiga Grudzień
Uniwersytet Jagielloński

Prozaiczny ironista, ironiczny prozaik? O ironii w przedwojennych polemikach Juliana Tuwima

Wstęp

Prozatorskie pisma Juliana Tuwima wydają się pomijane w badaniach literackich; w centrum uwagi pozostaje przede wszystkim jego liryka i twórczość kabaretowa. Piąty tom *Dzieł (Pisma prozą)*, wydany w 1964 roku, liczy jednak ponad osiemset stron, a na dodatek jest zaledwie wyborem z ogromu prozatorskiej spuścizny autora *Balu w operze*, nie zawiera także listów poety. Na użytek niniejszego tekstu traktować będę to właśnie wydanie jako źródło – pominiawszy wspomnienia, skupię się tylko na wybranych polemikach z lat 30. XX wieku (publikowanych głównie – acz nie tylko – w „Wiadomościach Literackich”) w kontekście ironii. Myślę, że zbadanie ironii w całej prozie Tuwima (również, a może zwłaszcza, jego szkiców krytycznoliterackich bądź satyr i humoresek) jest niezwykle kuszące, dotąd bowiem zdaje się nikt nie zajmował się tą kategorią u Tuwima *sensu stricto* (poza Michałem Głowińskim piszącym o ironii w jego poezji¹). Niniejszy tekst będzie więc tylko przyczynkiem do pogłębionych badań nad tym zagadnieniem, stąd też jego, być może nazbyt wielka, telegraficzna skrótowość.

I.

Zasadą, która rządzi ironią jako tropem (antyfrazą), jest *immutatio verborum*², a więc nieprzystawanie znaczenia do treści. W pewnym sensie język traci swój wyraz, a zatem najważniejszy cel komunikacji – porozumienie dwóch stron – zostaje udaremniony. To pierwszy aspekt, któ-

¹ Zob. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

² W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 53.

rego dotykamy: aby wypowiedź ironiczna została właściwie pojęta, odbiorca musi mieć świadomość, że nadawca ironię w niej zastosował. Pojęta właściwie, to znaczy zgodnie z intencją nadawcy, jeśli założymy, że istotnie jego celem jest porozumienie. Może się wszak zdarzyć – i zdarza się często, nawet w codziennych sytuacjach komunikacyjnych – że celem ironisty jest ironia sama w sobie³. Chwila, choćby krótka, w której nadawca posiada wyższą świadomość, w której rozumie coś, czego odbiorca jeszcze nie pojął (i któremu być może trzeba będzie to uświadomić dosłowną wykładnią swojego ironicznego sądu⁴ – wyszedłszy na moment, co ważne, z roli ironisty i „zniżywszy się” do poziomu rozmówcy), sprawia niemalą satysfakcję. Jeśli na dodatek w sytuacji nierozpoznania przez odbiorcę głębokiego sensu komunikatu nadawca nie wyjaśni, co miał naprawdę na myśli (jeśli jakiegoś „naprawdę” istnieje), można właściwie nazwać go kłamcą.

Jak pisał Włodzimierz Szturc, „etos ironii polega na usankcjonowaniu negacji jako metody wylawiania wartości”⁵. To jednak nie rozwiązuje podstawowej kwestii: odpowiedniego zrozumienia komunikatu, który formalnie znaczy co innego niż naprawdę. W polemikach Tuwima pojawiają się niezliczone momenty, w których jest to bardzo łatwe do stwierdzenia:

Tyle o Galuszcze-poezie. Bo innych jego wierszy po owym „więcwrzaktóras” nie czytałem – ze strachu przed nowym „więcwrzaktórasiem”. Dopiero dzisiaj, z całą ostrożnością, w rękawiczkach, przez szklaną szybkę, przeczytałem wiersz p. Galuszki. [Dz. 681, podkr. moje – J.G.]⁶

Tuwim pisze tutaj o „takim sobie”⁷ [Dz. 681] wierszu Józefa Aleksandra Galuszki i w gruncie rzeczy stwierdzenie, że użyto tu iro-

³ Zob. S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, Warszawa 1999.

⁴ Jak choćby odpowiadając na naiwne pytanie „Ale mówisz to na serio, czy tylko żartujesz?”.

⁵ W. Szturc, dz. cyt., s. 37.

⁶ J. Tuwim, *Dzieła*, t. V: *Pisma prozą*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964. W dalszym tekście dla wygody lektury po cytacie z tego wydania umieszczono w nawiasie kwadratowym skrót „Dz.” i numer strony.

nii werbalnej (albowiem, jak sądzę, czytanie wiersza nie odbywało się w rzeczywistości ani w rękawiczkach, ani przez szklaną szybkę) niewiele nam jeszcze daje. Efekt ironiczny zawiera się bowiem według mnie w niedopowiedzeniu cech tego wiersza, które sprawiają, że narrator polemiki nie ma ochoty obcować z nim bezpośrednio. Wydaje się, że ironia werbalna stosowana jest zazwyczaj tylko jako środek, a nie cel sam w sobie, podobnie zresztą jak przemilczenie, czyli jeden z najwdzięczniejszych środków do zdyskredytowania poglądów opo-
nenta – co jest wszakże jeśli nie głównym, to przynajmniej istotnym celem ironizowania, nienatrzętnie bowiem buduje specyficzną atmosferę. Jak pisał Kierkegaard, „ironia jest zawsze, gdy mówię coś, nie mówiąc nic”⁸, tak jak w poniższym cytacie:

A potem pojechał teatr do Sosnowca. Tam było inaczej: do przedstawienia dopuszczono, ale je przzerwano, obzucając wykonawców zgnilymi jajami (więc od tego wieczoru przybyło Sosnowcowi mnóstwo eunuchów). [Dz. 693, podkr. moje – J.G.]⁹

Kiedy Tuwim pisze:

Nie rozumiem, o co tym piścom, popisulom i popisywaczom chodzi? Siądzie taki jeden z drugim, napisze byle co, sam w to, co napisał, nie wierzy – i dobrze mu. Ponure egzystencje. [Dz. 680]

– to z jednej strony rzecz oczywista, stosuje w funkcji ironii pytanie retoryczne, z drugiej zaś – dzięki neologizmom tylko sugeruje wartość polemicznych argumentów pp. Kudlińskiego i Gałuszki, nazywanych „piścami, popisulami i popisywaczami”. Poniżej zaś:

Miejscowa władza wykonawcza, tj. korporanci, orzekła, że w Poznaniu nie wolno grać utworów napisanych przez wnuków niearyjskich babek. W ten sposób ten i ów z oenerowców nie będzie mógł wystawić w grodzie Przemysława żadnej sztuki. Nie jestem wprawdzie entuzjastą takiego

⁷ Oceniając wiersz w ten sposób, powołuje się na zdanie ojca Mariana Pirożyńskiego – co według mnie również może być interpretowane jako zabieg ironiczny (o czym wspomnę nieco później).

⁸ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, cyt. za P. Łaguna, dz. cyt., s. 81.

⁹ Chodzi o sytuację z wystawieniem *Kariery Alfa Omegi* w Sosnowcu, rodzinnym mieście Jana Kiepury.

ujmowania sprawy, ale Poznań ma pod tym względem swoje, nieprawdaż, twarde i nieugięte zasady. [Dz. 692]

– wydaje się, że polemiczny zarzut wobec pravicowych pisarzy, uparcie wytykających Tuwimowi żydowskie pochodzenie, wybrzmiewa szczególnie mocno, ale nie bezpośrednio: oni to bowiem wysuwali argumenty rasowe najmocniej i najczęściej, o czym często Tuwim ironizował¹⁰.

Powyższe przykłady to – jak nazywa je Łaguna – „zjawiska literackie pokrewne ironii bądź potencjalnie ironiczne”¹¹. Poza narracyjnymi środkami ironicznymi, takimi jak unaiwnienie, wyższość czy sprzeczność narracji, autor wymienia m.in. groteskę, parodię, pastisz, aluzję, przemilczenie, dowcip, paradoks w funkcji ironicznej itd.¹² W polemikach Tuwima – czy w ogóle w tekstach publicystycznych, zwłaszcza ze względu na ich erystyczny charakter – występują w ogromnych ilościach i można byloby mnożyć tego rodzaju cytaty. Nie ich analiza będzie nas interesować najbardziej, wydaje się bowiem, że są jedynie punktem wyjścia – środkiem, a nie istotą ironii Tuwima.

II.

Kolejnym krokiem, który pomoże nam zbliżyć się do tej istoty, będzie cofnięcie się na moment do XVII wieku. Wówczas to bowiem G.J. Vossius poszukiwał „toposu wypowiedzi ironicznej”, w której pewne elementy strukturalne stanowiłyby o jej ironiczności. Pisał, iż ironia polega na wykorzystywaniu zwrotów takich jak „wprawdzie”, „zapewne”, „by tak rzecz”, „skądinąd”, „bez żadnej wątpliwości”¹³. Jest to teza dość staromodna i w historii ironii raczej zapomniana (na pewno nieuznawana za najistotniejszą), ale posłuży jako kolejny

¹⁰ Por. np. krytykę w stosunku do Piaseckiego: „Literatura, malarstwo, rzeźba, muzyka, teatr, religia, polityka, historia, filozofia – nie ma takiej dziedziny, w której p. Piasecki nie zabierałby (innym) głosu i nie był zawodowym i wszechwiedzącym specjalistą, tj. ignorantem! Ale za to jaka bystrość! Jaka błyskotliwość! Co za staropolszczyzna! I jeszcze jedno, mówią językiem naszych (tj. mojej i p. Piaseckiego – podkr. moje –J.G.) babek: tzw. chuca. Dobre słówko” [Dz. 711].

¹¹ Zob. P. Łaguna, dz. cyt., s. 76n.

¹² Zob. tamże.

¹³ Zob. W. Szturc, dz. cyt., s. 57 nn. Śladami Vossiusa podążał też M.K. Sarbiewski. Współcześnie za taką próbę uznać można artykuły D.S. Mueckiego *Ironia. Podstawowe klasyfikacje* czy D. Sperbera i D. Wilson *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, oba w tomie *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.

element naszej ironicznej układanki. Sformułowania tego rodzaju wprawdzie nie są w ironii niezbędne, ale często to w nich właśnie zawiera się nacechowanie emocjonalne, swego rodzaju udawany patos, wyolbrzymienie bądź – jako że często występują w większej ilości – powtórzenie, które wywołują w czytelniku podejrzenia dotyczące „czystości” intencji i znaczenia tekstu. Zwróćmy uwagę na końcówkę ostatniego cytatu, posiadającą tego rodzaju wstawkę i zyskującą również dzięki niej wydźwięk ironiczny – interpretuję ją jako podszywanie się pod poglądy oponentów i tym samym wyszydzanie ich (przy jednoczesnym przemilczeniu swoich własnych poglądów, co zresztą również jest swego rodzaju ironiczną grą). Poniżej jest to jeszcze bardziej dosłowne:

Pisząc o tym, aby powołani zaczęli tworzyć istotną poezję dla szerokich mas, miałem na myśli tylko siebie i Hemara (...). Tak jest! Owszem! Na pewno! Bez wątplenia! Nie ma dwóch zdań! Pan profesor bardzo dobrze mnie zrozumiał (...) Dixi et animam meam salvavi. [Dz. 701]

Więc co tam w Poznaniu było, to mniejsza. Jeżeli mi napiszą, że na własne endeckie oczy widzieli, jak okradałem nieletnie, a gwałcone przez siebie dziewczęta polskie – uwierzę, przyznam się i słowa nie powiem. Bo oni, nieprawdaż, lepiej wiedzą. [Dz. 692]

Sądzę, że ironia Tuwima w analizowanych polemikach w największym stopniu polega na „pożyczeniu języka” swoich oponentów, „podwójności mówienia” – tego rodzaju sformułowania byłyby na to dowodem (choć oczywiście nie jedynym). Tuwim z dużym wyczuwaniem gra z metodami swoich oponentów (jest przecież mistrzem pastiszu w ogóle), pokazuje z wyższością, że „wie” (przynajmniej w swojej opinii), co oni myślą i w jaki sposób funkcjonuje i przejawia się ich światopogląd. Tym samym natychmiast go dyskredytuje:

M o ż n a o c z y w i ś c i e powiedzieć, że dwa wiersze powyższe nie mają nic ze sobą wspólnego, m o ż n a d o w i e ś ć, że wiatry – to w ogóle żydowskie zjawisko, śnieg zaś – typowo aryjskie, że sady dzierzawią Żydzi, a kozioł, którego jeden z wiatrów fiknął, też, jak wiadomo, jest zwierzęciem żydowskim, gdy tymczasem wiejskie chaty, polne róże i „pasma świeżych rozbielen” p. Ipohorskiego aż ociekają polskością...

[Dz. 705 n., podkr. moje – J.G.]

Na użytek tych czytelników, dla których tego rodzaju ironiczny wywód nie byłby wystarczająco klarowny, Tuwim kontynuuje następująco:

Gdyby zaś i to zawiodło, można po prostu i zwyczajnie użyć najaktualniejszego i niezawodnego argumentu, tj. powiedzieć: „Milcz, gudłaj, nie tobie sądzić o twórczości polskich poetów, bo przede wszystkim nie wolno ci, po wtóre, nigdy takich arcydzieł jak »Pierwszy śnieg« nie zrozumiesz, gdyż powstały z ducha aryjskiego, a ty, Żydzie... itd., itd. [Dz. 706]

W poniższym przykładzie:

„Galuszka moja, galuszka”, jak mówi pieśń, „idźże sobie spać do łóżka!” Przecież nawet moje sprytnie pod jarmulką ukrywane pejsy więcej w poezji polskiej znaczą niż wszystkie Pańskie wiersze wraz z całym aryjskim owłosieniem. Polszczyzną zaś pańską, tym „węcwrąktórąstwardąstałą-zgrzytnie”, będą polskie matki straszły dzieci polskie. [Dz. 681]

– osoba mówiąca stosuje kryptocytat z polemicznego tekstu oponenta, dzięki czemu zachowuje wyższość i wyśmiewa jego twórczość. Nie mówi wprost, co sądzi o pismach Galuszki, lecz umiejętnie wydobywa ich charakterystyczne cechy, przyznając się zaś „na niby” do „sprytnie ukrywanych pod jarmulką pejsów”, skutecznie obala i wyśmiewa ten zarzut; doprowadza go zresztą nawiasem mówiąc do absurdu w sformułowaniu dotyczącym „całego aryjskiego owłosienia” Galuszki. Podobnie poniżej, gdzie Tuwim odpowiada na (*notabene* ironiczny) zarzut Bielatowicza, iż rysunek gwiazdy pięcioramiennej, umieszczony w *Lutni Puszkina* to „wymowny symbol i na miejscu. W guście żydowskiego tłumacza i wydawcy” [Dz. 696, Tuwim przytacza w tym miejscu fragmenty artykułu]. Najpierw następuje ironiczna ocena tej tezy, a potem Tuwim ironizuje na temat potencjalnego przebiegu wydarzeń. Służy mu w tym celu znowu przytoczenie wyszydzające argumenty oponenta:

Bardzo ładny i wytworny żarcik. Że my z p. Przeworskim niby bolszewicy? (...) No ale prawda: mogliśmy go [A. Wajwóda, autora rycin, przyp. mój – J.G.] do tego namówić. Niezglębionej przebiegłości istoty są te Żydy. [Dz. 696]

Krytyczne ostrze ironii skierowane jest przeciwko tym, którzy stosują tego rodzaju metody na serio – autor polemiki wszakże czyni to na meta-poziomie, wyśmiewając się z nich czy raczej przed nimi przestrzegając.

Ten sam p. Wasilewski dowodził kiedyś w „Myśli Narodowej”, że jestem wampirem i krwio pijąca, że sztylet, o którym w pewnym wierszu wspominałam, jest (już nie pamiętam) czy nożem rzeźnika (por. ubój rytualny), czy igłą, którą Żydowie hostię przekluwali – a uczynił to metodą tak szlachetną (por. szlachtuż), przy pomocy tak umiejętnie z tekstu wyrwanych i zestawionych cytat, że tylko szacunek dla sędziwych lat p. Wasilewskiego powstrzymał mnie od nazwania tej metody po imieniu. Posługując się takimi sposobami, podejmę się dowieść, że Słowacki, Krasiński, Mickiewicz, Wyspiański, a także Chojecki – byli rzeźnikami i podpalaczami (Nb! Nic łatwiejszego, jak na podstawie poprzedniego zdania, gdy je wyrwać z całości, napisać wielkimi literami: „Żydowska bezczelność! Tuwim znieważa wieszczów! Słowacki, Krasiński i Mickiewicz to dla niego rzeźnicy i podpalacze!”). [Dz. 688, podkr. moje – J.G.]

Tuwim stosuje gry słów, mówiąc o „szlachetnych (por. szlachtuż)” i „umiejętnie wyrwanych z kontekstu” cytatach, a zarazem uprzedza interpretację tych, którzy nie rozumieją ironii, wcześniej udając, że pisze w identycznym jak oni duchu. Podobnie dzieje się w *Słówku o p. Stanisławie Cywińskim*, gdzie Tuwim bezlitośnie i z poczuciem wyższości wytyka Stanisławowi Cywińskiemu jego zadufanie przy pomocy pytań retorycznych, hiperbolizacji i parodii:

Rozpatrzmy to zdanie. „My raczej”... My, to kto? Widocznie p. Stanisław i p. Cywiński, bo przecież nie on i Norwid, którego p. Cywiński nazbyt wielbi, aby mógł sądzić, że się Poeta zgodzi pod jednym zaimkiem z nim stanąć. Więc My, Stanisław Cywiński, „skłonniśmy uznać za Norwidem” itd. A może byśmy tak byli skłonni zakwestionować prawo p. Cywińskiego do przemawiania w tej sprawie tymiż, co Norwid, słowami? (...) Inaczej bowiem okazać się może, iż pp. Stanisław Cywiński skłonni będą jutro uznać „za Mickiewiczem”, że są Milionem (...), a pojutrze oświadczą obydwaj (tj. p. Stanisław i p. Cywiński) „za Słowackim”, że im się pomnik z napisem „*Patri Patriae*” należy. [Dz. 689]

Krytyka postawy Cywińskiego w tym fragmencie kończy się natomiast znowu prześmiewczym zdyskredytowaniem jego sposobu myślenia i pisania poprzez wykorzystanie go z przymrużeniem oka, a następnie,

a następnie sprowadzenie go do absurdu (ewentualnie – w zależności od interpretacji czytelnika – ukazanie jego absurdalności):

Z tego wszystkiego wynika jawnie, że profesor literatury Stanisław Cywiński publicznie oświadczył, iż poeta Adam Mickiewicz bluźnił Bogu i narodowi. Tak czy nie?

Odpowiedź: – Nie!

– Jak to nie, kiedy wyraźnie napisane.

– Żydowska intryga. Żydzi wszystko przekręcą.

– Więc może to ja znieważylem poetę zarzutem bluźnierstwa wobec Boga i narodu?

– Pan! Pan zbeczcześcił, splugawił, błotem obryzgał świętą postać Wieszcza!

– Gdzie?

– W swojej książce! Proszę, oto cytaty: na str. 29 „bluźnierca”, a na 93 „Mickiewicz”! Aha! Bo pan nienawidzi Mickiewicza i Polski! Proszę: na str. 32 „nienawidzę”, a na str. 104 „Polski”! Aha! [Dz. 689n.]

Wykorzystywanie cudzego języka w celu wyszydzenia go to w moim przekonaniu najistotniejsza cecha ironicznym polemik Tuwima. Warte wspomnienia są jeszcze oryginalne Tuwimowskie zabiegi, stawiające go „ponad” przeciwnikiem, a więc chociażby gry językowe, zabawy nazwiskami w stylu „Charmides, nic z Charmides-feldami niemający wspólnego”, „straszna jest klęska biednego Ipohoracjusza” czy trawestacje i przekształcanie cytatów, które dodają polemikom ironicznym świeżości. Powołanie się w pewnym miejscu na zdanie o Mariana Pirożyńskiego (w polemice *O Galuszkach*) to także zabieg ironicznym¹⁴. Wszystkie te zabiegi są jednak moim zdaniem w pewnym sposób obciążone, to znaczy Tuwim budując pewien ironicznym świat, nie pozostaje w nim do końca. Dlaczego tak się dzieje?

III.

Jak pisze Grzegorz Marzec, referujący celne poglądy W.C. Bootha:

Największą według Bootha przeszkodą, by te czy inne procedury uważać za środek prowadzący do ironii, jest sam czytelnik, który może nie

¹⁴ Trudno podejrzewać, że Tuwim przyznałby rację autorowi *Co czytać* na serio, tutaj zaś zgadza się z jego zdaniem; cytat ten służy, jak sądzę, przede wszystkim podkreśleniu (choć znów nienatrzętnie, nie otwarcie), że n a w e t Pirożyński, reprezentant katolickiego kleru, uważa wiersz Galuszki za „taki sobie” [Dz. 681].

zauważyć, iż jakieś poglądy są wyśmiewane, ponieważ są to jego własne poglądy [podkr. moje – J.G.]¹⁵.

Wydaje się, że Tuwim „wie”, że niektórzy czytelnicy (a zwłaszcza ci, na temat których ironizuje) nie rozumieją go w pełni. Jego polemiki zamieszczone w *Dzielnach* najczęściej dotyczą kwestii żydowskiej, ponieważ musiał wielokrotnie bronić się przed atakami pisarzy o poglądach nacjonalistycznych. Kierując ostrze swej ironii wobec „one-rowskiego” oponenta, Tuwim najczęściej w chwilę później sam się demaskuje, tak jakby obawiał się kolejnego niezrozumienia. Korzystając z poetyki swoich przeciwników, buduje bardzo jednoznaczny ironiczny fortel i rezygnuje z niego, często w puencie przemawiając serio.

A cóż na to Bóg, mój chrześcijaninie? Wygląda na straszliwego, mściwego Jahwe. Ale to niemożliwe! Taki polski, taki chrześcijański Galuszka nie zwierzałby się chyba ze swego smutku starozakonnemu Bogu, który mnie pejsami i żargonem obdarzył. (...)

Polacy! Chrześcijanie! Huzia na Galuszkę! Żyd! Mason! Bolszewik! Mędrzec Syjonu! Precz! Do Sowieców! Świętości nie szargać! Orła Białego nie tykaj, zuchwały! Pan Galuszka widocznie wychował się na Talmudzie, a do niedawna nosił pejsy, cebulę i cheder na głowie (!). [Dz. 682]

W tym ironicznym pastiszu doprowadza styl argumentacji Galuszki do absurdu, na końcu trawestuje nawet jego wiersz, by w puencie przyznać się (całkiem serio), że była to tylko gra:

Otóż w ten sposób, mój Galuszeko, działając, można zrobić nie tylko z igły widły, ale dowieść, że dwa a dwa równa się królowi Nabuchodonozorowi. Albowiem powyższa napaść moja na Pana (...) jest sztuczna, dęta, tendencyjna, fałszywa, kłamliwa (...). Ja udaję, że nie wiem, co Pan miał na myśli. (...) Tak samo jak Pan udawał, że Pan nie wie (...), tak samo jak Pan nie wierzył we własne swoje zmyślenia.

Oto sens oszczerstwa. Okazuje się, że to Pan i Panu podobni lubią siedzieć na bagnecie. Mam nadzieję, że sprawilem Panu przysługę, wyciągnąwszy ten bagnet z Pańskiego zadu i skierowawszy jego ostrze w Pańskie sumienie. [Dz. 683]

¹⁵ G. Marzec, *Wayne C. Booth a hermeneutyczne aspekty ironii*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3, s. 93.

Podobnie dzieje się w kilku innych polemikach. Widać jednak różnicę jakościową – polemizując z profesorem Pigionem albo zwracając się do Kazimierza Wierzyńskiego, odsłania swoje oblicze mniej jednoznacznie. Być może ufa, że jest to ten czytelnik, któremu, jak pisze Beda Alleman, „przeznacza się rolę »wtajemniczonego« [i] któremu znane jest właściwe tło” ironii¹⁶. Mówiący nie zdejmuje więc aż do końca ironicznej maski:

Mógłbym, powołując się na tak znakomite autorytety, zacząć tzw. wymigiwanie się (...) Ale, powtarzam, byłyby to nędzne i nieczłeczne wykręty. Miałem na myśli tylko wielkomięską piosenkę kabaretową. Tak jest, panie profesorze! [Dz.703]

„(...) Proponuję więc, abyśmy pojechali do Lwowa, poprosili „Dziennik Polski” o rozgrzeszenie oraz o dalsze instrukcje. Bo pp. Stahl, Piszczkowski i Freudman, czy jak ich tam, lepiej wiedzą. Patrioci są, panie pulkowniku! Na straży stoją! Dbają! Pilnują!”

Tak jest Kaziuczku. Dodaj jeszcze: Donoszą! Denuncjują! Insynuują! Kłamią! Łżą! Świadomie, bez zająknięcia, łżą w żywe oczy!

...A na drugi raz nie podbechtuj Żydów, mój aryjski i katolicki Żuczku, do pisania antypaństwowych i rozkładowych sztuk. Całuję się, w co każesz. I oni mnie też. [Dz. 694]

Zakończenie

Wydaje się więc, że u Tuwima ironia pozostaje tylko jednym z elementów warsztatu, służącym podkreśleniu poglądów, wypowiedzianych mimo wszystko raczej w tonie serio. Bardzo ciekawe są jednak elementy wyższości osoby mówiącej: w myśl zasady, że najlepiej jest pokonać przeciwnika jego własną bronią, Tuwim przyjmuje język i metody, którymi posługują się jego przeciwnicy, a następnie totalnie je dyskredytuje. Najpierw poprzez samo ich „metauzycie”, później często – dosłownie je wyśmiewając, odsłaniając swoje prawdziwe „ja” – tak jakby nie chciał być ponownie źle zrozumiany. Teksty te – poza podwójnym językiem – mają moim zdaniem także podwójnego odbiorcę: tego, który rozumie sens pastiszu już podczas lektury ironicznych fragmentów, oraz tego, do którego kierowane są końcowe wyjaśnienia w tonie serio. Jednocześnie zwraca uwagę element etyczny: Tuwim zawsze stara się pokazać, że sam (w przeciwieństwie do oponentów) mówi uczciwie i próbuje to udowodnić. Dlatego myślę, że nie

¹⁶ Cyt. za P. Łaguna, dz. cyt., s. 81.

może być w przypadku Tuwima mowy o czystej postawie ironicznej, o której pisał Łaguna¹⁷ – ironista nie odsłaniałby się bowiem tak otwarcie, a jego chęć zabawy (z) oponentem i udowodnienia własnej wyższości byłaby o wiele większa niż chęć obrony jakichś wartości. Prawdopodobnie wynika to z bardziej osobistego charakteru polemik, w których najistotniejszym problemem Tuwima jest borykanie się nie z merytoryczną krytyką własnej twórczości, ale z jawnym antysemityzmem.

¹⁷ Zob. P. Łaguna, dz. cyt., s. 28.

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *Dzieła*, t. V: *Pisma proza*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964.

Literatura:

Głowiński M., *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

Kierkegaard S., *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, Warszawa 1999.

Marzec G., *Wayne C. Booth a hermeneutyczne aspekty ironii*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.

Muecke D.S., *Ironia. Podstawowe klasyfikacje*, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.

Sperber D., Wilson D., *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.

Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.

Streszczenie

Tematem artykułu jest refleksja nad przedwojennymi recenzjami i polemikami Juliana Tuwima w kontekście ironii. Przywołując kategorie z pracy Piotra Łaguny pt. *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, autorka analizuje występujące w tekstach Tuwima mechanizmy ironiczne o różnej proveniencji oraz rozważa, czy adekwatna przy ich omawianiu byłaby kategoria postawy ironicznej. Dochodzi do wniosku, że wykorzystywanie cudzego języka – języka oponentów politycznych i literackich – w celu wyszydzenia ich poglądów to najistotniejsza cecha ironii w Tuwimowskiej prozie. Jednocześnie warte zauważenia są: auto-demaskacja ironii stosowana przez Tuwima w obawie przed niezrozumieniem przez konkretny krąg (prawicowych) odbiorców oraz element etyczny: Tuwim zawsze (niezależnie od środków literackich użytych w swojej prozie) stara się udowodnić swoją uczciwość – uczciwość pisarza, uczciwość publicysty i uczciwość człowieka.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, ironia, etyka, polityka

A prosaic ironist or ironic prosaist?

On irony in Julian Tuwim's interwar period polemics

Summary

This article reflects on irony in the interwar period reviews, critiques and polemics by Julian Tuwim. Piotr Łaguna's criteria from his work *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)* [Irony as an attitude and as an expression (on theories about irony)] are used to analyze the irony in Tuwim's texts and where it comes from. The author also analyses if the category of an ironic attitude would apply. She draws a conclusion that using someone else's language, in this case Tuwim's political and literary adversaries', to mock their views is the most important feature of Tuwim's prose. At the same Tuwim reveals the irony in his texts in case his right wing readers could not understand him. He is also ethical. Tuwim always tries to prove (no matter what literary means he uses in his prose) that he is an honest man – the honesty of a writer, publicist and a human being.

Keywords: literary critique, irony, ethics, journalism, politics

Anna Nosek
Uniwersytet w Białymstoku

Pan Maluśkiewicz i wieloryb Juliana Tuwima jako utwór paidialny¹

Paidia

Paidia, jak podkreślają współcześni badacze, stanowi bardzo ważny aspekt kultury człowieka, dostrzegany już w starożytności. Roger Caillois za paidię uznał wszelkie „spontaniczne przejawy instynktu zabawowego”², „pierwotny dar improwizacji i uciechy”³. Na gruncie literatury dla dzieci pojęcie to opisali między innymi Bogusław Żurkowski, Urszula Chęcińska oraz Maria Ostasz. Pierwszy z wymienionych badaczy pisał o nim następująco:

Obejmując nim wszelkie artystycznie wartościowe postępowanie literackie, które polega na przedstawianiu świata z pozycji dziecka lub w związku ze stanowiskiem dziecka. Świat poetycki nasycony wartością, którą przed chwilą nazwaliśmy paidia, może być realistyczny, absurdalny, poetyczny, komiczny, ale zawsze jest światem, którego rzeczywistym lub domniemanym bohaterem jest dziecko⁴.

Utwór paidialny to zatem niejako zapis, „scenariusz określonych typów zachowań dziecka”⁵. Mają one odzwierciedlenie w strukturze dzieła, środkach artystycznego wyrazu, uproszonym języku dostososo-

¹ Pierwowzorem tekstu jest rozdział *Paidia w twórczości Juliana Tuwima. „Pan Maluśkiewicz i wieloryb”*, zamieszczony w książce A. Nosek, *Wędrowki po literaturze dla dzieci i młodzieży XX-XXI wieku. Studia, szkice interpretacyjne*, Białystok 2017. W niniejszej wersji zostały wprowadzone jedynie kosmetyczne zmiany.

² R. Caillois, *Żywiół i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 329.

³ Tamże, s. 328.

⁴ B. Żurkowski, *W świecie poezji dla dzieci*, Kraków 1999, s. 131.

⁵ M. Ostasz, *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza paidialnego*, Kraków 2008, s. 39.

wanym do potrzeb i możliwości percepcyjnych małego odbiorcy czy wyborze tematów ważnych i atrakcyjnych z jego punktu widzenia.

Poetą wrażliwym na potrzeby dziecka był niewątpliwie Julian Tuwim. Stanisław Grabowski zauważył, że „problematyka dziecka i dzieciństwa jest właściwie od początku obecna w jego twórczości”⁶. Potwierdzają to takie utwory, jak np. *Dzieci w oknach*, *Melancholia*, *Wiersz wyszydający dzieci*, *Dzieciństwo*, *Dziecko przed sklepem z zabawkami*, *O chorym synku*, *Skwar nędzarzy*, *Nędza*, *Kartofle*, *Gorące mleko*, *Podwórko*⁷.

O Tuwimie można też niewątpliwie powiedzieć, iż był „dzieckiem podszyty”, miał bowiem bardzo rozwiniętą pamięć dzieciństwa. Uwidocznia się ona nie tylko w jego „utworach wspomnieniowych”, takich jak np. *Kartofle*, w których przywoływanie zapachów, smaków czy zabaw dziecięcych pełni funkcję terapeutyczną, ale przede wszystkim w wierszach pisanych dla dzieci. Mają one wyraźny charakter paidialny, przepelnione są dziecięcością, zaspokajają potrzeby małego adresata, głównie zaś potrzebę zabawy, śmiechu, czego dowodem jest nieprzemijająca przez lata popularność i poczytność tego pisarza.

Poniższa analiza stanowi próbę odszukania, prześledzenia elementów paidialnych w utworze *Pan Maluśkiewicz i nieloryb*⁸, a tym samym zwrócenia uwagi na cechy charakterystyczne pisarstwa Tuwima dla dzieci.

Nawiązania baśniowe

Wyznacznikami paidialności utworu są między innymi jego baśniowość, elementy cudowności wpisane w strukturę dzieła, odpowiadające dziecięcej wyobraźni i potrzebie marzenia. Sam Tuwim dowodził, że „świat dziwów i dziwotworów, cudów i cudactw, zawsze był sednem i podstawą duchowego pokarmu małych dzieci”⁹.

W opowieści o Panu Maluśkiewiczu znaleźć można nawiązania do motywów baśniowych. Jednocześnie charakterystyczny jest tu żywioł fantastyczny organizujący cały utwór. Uwagę czytelnika przykuwa sam wzrost bohatera. Jak czytamy w utworze Tuwima:

⁶ S. Grabowski, *Wiersze dla dzieci Juliana Tuwima 1919–1953*, „Poezja i Dziecko” 2003, nr 3, s. 35.

⁷ Tamże, s. 35.

⁸ Utwór opublikowany został w „Gazecie Miki” w 1939 r. (nr 9), wydanie osobne, z ilustracjami Bohdana Butenki, miało miejsce w 1950 r.

⁹ J. Tuwim, *W oparach absurdu*, w: tegoż, *Pisma prozą*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964, s. 507.

Był sobie Pan Maluśkiewicz
Najmniejszy na świecie chyba.
Wszystko już poznał i widział
Z wyjątkiem wieloryba.

Pan Maluśkiewicz był – tyci,
Tyciuśki jak ziarnko kawy,
A oprócz tego podróżnik,
A oprócz tego ciekawy¹⁰.

Motyw wzrostu bohatera odsyła nas przede wszystkim do takich baśniowych tekstów, jak np. *Calineczka* Hansa Christiana Andersena czy *Tomcio Paluch*, *Paluszek* (z baśni Charlesa Perrault, braci Grimm). W przypadku pierwszej z przywołanych baśni można mówić jeszcze o innych zapożyczeniach czy inspiracjach związanych z lupinką orzecha. Otóż w *Calineczce* czytamy:

Kobieta wzięła zaraz lupinkę orzecha, żeby w niej urządzić kolebkę dla swego dzieciątka; fiolkowe płatki posłużyły za sienniczek, a jeden płatek róży za kolderkę.

W nocy Calineczka spała wybornie, a w dzień bawiła się na stole. Dobra kobieta postawiła na nim talerz z wodą otoczony wiankiem z kwiatów, których łodyżki były w niej zanurzone; listek tulipana zastępował łódkę, dwa pręciki kwiatowe stanowiły wiosła i Calineczka pływała sobie po talerzu od jednego brzegu do drugiego. Ślicznie to wyglądało!¹¹

Podczas gdy lupinka orzecha służy Calineczce za kołyskę, w wierszu Tuwima jawi się jako łódka Pana Maluśkiewicza, którą wypływa na Morze Bałtyckie w poszukiwaniu wieloryba.

Również motyw wieloryba uznać można za baśniowy, pojawił się między innymi w *Baśniach z 1001 nocy*. Nie należy jednak zapominać o jego biblijnych korzeniach (gdzie symbolizował zarówno zagrażającą katastrofę, jak i wszechświat, Zbawiciela)¹². Niemniej w baśniowych kreacjach wieloryba widać to dychotomiczne wartościowanie. Stanowi on bowiem często synonim siły, potęgi, wszechmocy, ale dodatkowo wyzwała lęk, z którym bohater pragnie się zmierzyć, prze-

¹⁰ J. Tuwim, *Pan Maluśkiewicz i wieloryb*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A. Kowalczykova, Warszawa 1971, s. 504. Dalsze cytaty zgodnie z tym wydaniem.

¹¹ H.Ch. Andersen, *Calineczka*, w: tegoż, *Baśnie*, Kraków 2004, s. 5.

¹² Por. W. Kopałński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 457.

zwyńczyć tym samym swą słabość, małość. To dziecięce pragnienie wielkości, ujęte w symboliczny gest ujarzmiania wieloryba, widać choćby w utworze *Stefek Burzymucha* Marii Konopnickiej, poetki szczególnie wyczulonej na śledzenie dziecięcych sposobów reagowania i postrzegania świata. Główny bohater deklaruje między innymi: „I nie będę Stefkiem chyba, / Jak nie chwycę wieloryba!”¹³. Wydaje się, że motywacja chęci spotkania wieloryba w wierszowanej opowieści Tuwima była inna niż w tekście Konopnickiej. Wynikała nie tyle z chęci udowodnienia odwagi, męstwa, ile z ciekawości i próżności bohatera, który rzekomo „wszystko już zbadal i widział”. Postać wieloryba z utworu Tuwima odsyła też do *Przygód Sindbada Żeglarza* Bolesława Leśmiana, gdzie – tak, jak w arabskim pierwowzorze – wyeksponowany został motyw wieloryba-żywej wyspy na morzu. Budził on jednak przerażenie i trwogę. Autor *Lokomotyny* idzie jeszcze dalej – wyraźnie antropomorfizuje morskiego olbrzyma, nadając mu takie cechy, które będą dominować w dwudziestowiecznej literaturze dla dzieci (np. mentora, postaci przyjaznej z punktu widzenia małego czytelnika).

Stanisław Frycie podkreślał, że w wierszowanej opowieści Tuwima wykorzystane zostały też inne źródła tradycji literackiej. Jego zdaniem „przygody Maluśkiewicza podczas podróży morskiej, którą podjął z myślą o spotkaniu z wielorybem, wylądowanie na bezludnej wyspie – wszystko to przywodzi na pamięć znane motywy z *Robinsona Krusoe* D. Defoe oraz z powieści J. Verne’a”¹⁴.

Warto jednak podkreślić i powtórzyć za badaczem literatury dziecięcej, iż fantastyka i luźne nawiązania baśniowe czy literackie spletają się u Tuwima „z humorem, z groteskową wizją świata, która bawi i oddziałuje na dziecięcą wyobraźnię”¹⁵.

Paidialność bohatera

Pan Maluśkiewicz został przedstawiony przez Tuwima wyraźnie w roli głuptasa, naiwnego prostaczka, obdarzonego jednak ogromnymi aspiracjami, pomysłowego. Zestawienia określonych zachowań wskazujących na brak wiedzy o świecie ze wstępnymi deklaracjami

¹³ M. Konopnicka, *Stefek Burzymucha*, w: tejsze, *Utwory dla dzieci*, t. 3, wyb. i oprac. J.Z. Bialek, Warszawa 1988, s. 8. Kolejne cytaty zgodnie z tym wydaniem.

¹⁴ S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 194–1970*, t. 2, Warszawa 1990, s. 80.

¹⁵ Tamże, s. 80.

narratora dotyczącymi bohatera np. „wszystko już poznał i widział / z wyjątkiem wieloryba”, wydają się groteskowe, stoją w jawnej sprzeczności z oczekiwaniami czytelnika wobec Maluśkiewicza, a jednocześnie wyzwalają reakcje komiczne, są źródłem humoru.

Komiczny, absurdalny wydaje się dla przykładu fragment:

Zameldował się w porcie
U pana kapitana:
– Czy jest miejsce na morzu?
– Wystarczy, proszę pana!

Powyższe pytanie odbierane jest przez czytelnika jako nie na miejscu, śmieszne, zdradza niski stopień wiedzy pytającego.

Charakterystyczna jest przy tym scenka z udziałem wieloryba, która stanowi moment kulminacyjny utworu. Dochodzi tu do kompromitacji bohatera – poprzez zderzenie, kontrast jego pragnień i działań (wypływa na morze, by spotkać wieloryba, nawołuje go) z reakcją wywołaną przez „rzeczywiste” spotkanie. W utworze czytamy:

Trzeba namiot ustawić,
Zabiera się do dzieła,
Wbijają gwoździe do ziemi –
Nagle... wyspa... kichnęła!!!

Kichnęła i tak ryknęła:
– A to znów sprawka czyja?
Jaki to śmialek gwoździe
W nos wieloryba wbija?!

– Wieloryb?! – (Pan Maluśkiewicz
Tak się na cały głos drze.)
– Nie wieloryb, gluptasie,
Lecz jego lewe nozdrze.

Pod wodą jestem, rozumiesz?
Ciesz się, żeś cało uszedł!
– A wyspa? – Jaka znów wyspa?
To mego nosa koniuszek! –

Zatrząśł się Pan Maluśkiewicz!
– Kto mnie tu znowu lechce?
– Nie lechcę, tylko się trzęsę
I już cię widzieć nie chcę! –

Wziął lupinkę pod pachę,
 Zaraz do morza się rzucił,
 Szybko popłynął do Gdyni
 I do Warszawy powrócił.

Z drugiej jednak strony można rozpatrywać kreację, sposób bycia i typ wyobraźni Małuśkiewicza w kontekście paidii, dziecięcości. Warto jednak zaznaczyć, iż jest to dziecięcość niejako ukryta, niejawna – Tuwim reprezentuje taki poziom paidialności, w którym dziecko jawi się jako domniemany, a nie rzeczywisty bohater utworu. Jest to zabieg bardzo ważny z punktu widzenia dziecięcego odbiorcy. Nie czuje się on zakłopotany, ośmieszany, wręcz przeciwnie – w zetknięciu z Panem Małuśkiewiczem czy całą plejadą Tuwimowskich gluptasów – odczuwa swą wyższość, a w rezultacie zadowolenie i poczucie bezpieczeństwa. W takim kontekście przytoczona wyżej scenka z udziałem wieloryba, a raczej reakcja Małuśkiewicza, byłaby jednocześnie potwierdzeniem „dziecięcości” bohatera utworu Tuwima. Mimo wcześniejszych przechwałek (wszystko zbadal, widział), mimo wyprawy, której celem miało być ujrzenie morskiego stwora, mimo nawoływania: „Cip-cip wielorybku!” (komicznych z punktu widzenia czytelnika, bo demaskujących niewiedzę bohatera i jego małe kompetencje językowe – używa zawołań typowych w nawoływaniu drobiu), Małuśkiewicz reaguje na zantropomorfozowanego wieloryba, wystylizowanego *notabene* na mentora, panicznym strachem, lękiem i w rezultacie ucieka. Przypomina przy tym Stefka Burczymuchę i jego reakcję na myszkę zjadającą serek, gdzieś tam, na sianie...

Analogię między bohaterem a dzieckiem sugeruje też między innymi sam jego wzrost, a także typowa dla dziecka wyobraźnia kreacyjnistyczna, która prozaicznym przedmiotom nadaje nowe znaczenia i funkcje. Stąd pomysł Pana Małuśkiewicza, by z lupinki orzecha zrobić łódkę, z zapalki cztery wiosła, a dno łódki wysłać watą, stanowi nie tylko nawiązanie do motywów baśniowych (o czym była już mowa), ale wydaje się wyraźną imitacją pomysłów i zabaw dziecięcych, opartych na zasadzie naśladownictwa czy „mimikry” (zgodnie z klasyfikacją gier i zabaw zaproponowaną przez Rogera Caillois¹⁶). W opo-

¹⁶ R. Caillois pisał: „Mimicry prezentuje wszystkie (poza jedną) znamienne cechy gry i zabawy: swoboda, umowność, „zawieszenie” rzeczywistości, ściśle określone miejsce i czas. Nie występuje tu natomiast ciągle podporządkowanie się kategorycznym i precyzyjnym regułom. Jak przekonaaliśmy się, zamiast tych reguł

wieści o Panu Maluśkiewiczu mamy do czynienia z zabawą w bycie podróżnikiem, zaaranżowana została wyprawa morska (jesteśmy więc świadkami naśladowania zachowań osób dorosłych). Podobnie sądzi Bogusław Żurkowski, pisząc, iż takie wiersze, jak: *Gabrys, Idzie Grześ, Cuda i dziny czy Pan Maluśkiewicz i wieloryb* są już całkowicie ludyczne, oparte na zasadzie świata na opak i że wykorzystane w nich zostały „fantazjotwórcze możliwości dziecka”¹⁷. Warto przy tym podkreślić, że sam Tuwim fascynował się tą dziecięcą skłonnością do fantazjowania, kreacjonizmu i „twórczego” naśladownictwa, gdy pisał m.in.:

Przyjdzie taki pędrak do drugiego i zaproponuje mu, żeby został koniem – proszę! – ten już rzy i parska, wierzga i bryka, a tamten jest furmanem. Kawalek sznurka, który jeden drugiemu zarzucił na ramiona, wystarczył, żeby stworzyć smarkatego centaury (czlekonia). Nikt mu nie wytłumaczy, gdy pędzi „zaprzężony”, że jest Jasiem lub Stasiem. Jest bowiem Bucfałem lub Pegazem, ewentualnie dorożkarską szkapą. Dziecko, nawet współczesne (...), nie obejdzie się bez bajki, złudy, wymysłu i czarodziejstwa. Bieda niemądrym rodzicom, którzy by swe dzieci wychowywać chcieli rzeczowo, logicznie, realnie, „zgodnie z obecnym stanem wiedzy”, prostując ich fantastyczne o świecie i otaczających przedmiotach pojęcia! Pociecha wyrośnie na kretyna, na złego, tępego kretyna. Chłopiec, któremu by zaczęto tłumaczyć, że chociaż pędzi w szpagatowej uprzęży, to jednak nie jest koniem, choćby się dał przekonać, nigdy nie będzie szczęśliwy. Nawet posady dobrej nie dostanie. A już na pewno prochu nie wymyśli, ani Ziemi nie wstrzyma i nie ruszy Słońca, ani „Pana Tadeusza” nie napisze, ani wyżej wzmiankowanej wiedzy luminarzem nie będzie¹⁸.

mamy do czynienia z oderwaniem się od rzeczywistości, z naśladownictwem jakiejś innej rzeczywistości. Mimicry to nieustanna inwencja. Jest tu tylko jedna jedyna reguła: dla aktora polega ona na tym, aby urzekal widza, nie dopuszczając, by jakiś błąd wywiódł tamtego z iluzji; dla widza – by poddał się iluzji, przystając od pierwszej chwili na to, że dekoracja, maska, cały sztuczny świat, który mu się „podaje do wierzenia”, jest czymś bardziej prawdziwym niż rzeczywistość”, w: tegoż, *Żywiol i ład*, dz. cyt., s. 322–323.

¹⁷ B. Żurkowski, *W świecie poezji dla dzieci*, dz. cyt., s. 47.

¹⁸ J. Tuwim, *W oparach absurdu*, dz. cyt., s. 506–507. W tekście Tuwima widać inspirację poglądami i wypowiedziami Kornela Czukowskiego, który na łamach „Wiadomości Literackich” opublikował w 1934 r. fragmenty swej pracy *Od dwóch do pięciu*.

W podobnym tonie i konwencji jak Kornel Czukowski, upominał się o prawo dziecka do fantazji, podkreślał przy tym jej wychowawcze, rozwojowe i moralne aspekty.

Za dziecięcą cechę głównego bohatera wierszowanej opowieści Tuwima można uznać też ciekawość świata oraz chęć ujarznienia go, chociaż w prezentacji tej cechy posłużył się Tuwim typowym dla siebie środkiem – hiperbolą, mówiąc o Maluśkiewiczu, że „wszystko już zbadal i widział, z wyjątkiem wieloryba”. Warto zwrócić uwagę, że wyolbrzymienie stanowi często dominantę w dziecięcych autoprezentacjach, a wynika prawdopodobnie z niskiego poczucia własnej wartości, małej wiedzy o świecie i sobie samym, jednocześnie z silnej potrzeby bycia zauważonym, bycia w centrum, z dziecięcego egocentryzmu. Mistrzowsko podchwyciła tę cechę dziecka Konopnicka, gdy wkładala w usta Stefka następujące słowa:

– Ja nikogo się nie boję!
Choćby niedźwiedź... to dostoję!
Wilki?... Ja ich całą zgraję, pozabijam i pokraję,
Te hieny, te lamparty, to są dla mnie czyste żarty,
A pantery i tygrysy na sztych wezmę u swej spisy.

Pan Maluśkiewicz, zgodnie z zasadą paidii, spontanicznej skłonności do zabawy i uciechy, kieruje się zasadą przyjemności i przypadkowości, a nie logiki. Potwierdzeniem tej cechy jest choćby absurdalny, nieracjonalny, nieekonomiczny dobór rzeczy ładowanych przez niego na lupinkę orzecha, takich jak: wina beczka, rower, gramofon, radio, będących nie tyle „artykułami pierwszej potrzeby”, ile raczej służących wyłącznie zabawie, rozrywce. Jerzy Cieślowski zwracał uwagę, że „postrzeganie dziecka obejmuje z pewnością całe światy, jak i ich drobin: słońce, kosmos, krowę i okruszynę chleba. Nie dlatego przecież, aby tak sprawnie szybowała jego myśl w tych makro- i mikroświatach, ale dlatego, że dziecko nie zna ciężaru i głębi, nie zna przestrzeni i perspektywy, proporcji i stosunku. Wszystkie przedmioty mogą być dla niego przedmiotami jednego planu”¹⁹.

Potwierdzeniem tego, iż Maluśkiewicz kieruje się zasadą przyjemności jest również fragment, w którym podmiot mówiący – narrator –

¹⁹ J. Cieślowski, *Wielka zabawa: folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985, s. 224.

opisuje zachowanie bohatera zaraz po jego wejściu na „bezludną wyspę”, stojące jednocześnie w jawnej sprzeczności z jego samopoczuciem (deklarowanym zmęczeniem) oraz zdrowym rozsądkiem:

O, z jaką by się rozkoszą
Na łądzie wreszcie wyspał!
Aż któregoś dnia patrzy,
A przed nim jakaś wyspa.
Wziął łódeczkę pod pachę,
Wszedł na wyspę bezludną –
„Odпочnę – myśli – i wróć!
Jak go nie ma, to trudno”.

Pojeździł sobie po wyspie
Rowerem na wszystkie strony,
Trzy dni był w tej podróży
I wrócił bardzo zmęczony.

Nastawił sobie gramofon,
Popił, potańczył, pośpiewał,
Zabił komara z armaty
I chce spać, bo już ziewał.

Wreszcie szczególną wymowę (komiczną i ironiczną) ma zakończenie utworu:

Teraz, gdy kto go zapyta,
Czy widział już wieloryba,
Nosa do góry zadziera
I odpowiada: – No chyba....

Odzwierciedla ono jednocześnie dziecięcą (i nie tylko) skłonność do przechwalania się, przeinaczania rzeczywistości w celu zatajenia swoich słabości (w przypadku Pana Maluśkiewicza – tchórzostwa). Dziecięce (ludzkie) przywary, okraszone dużą dozą humoru, wskazywał autor *Lokomotywy* również poprzez inne postaci, np. Rycerza Krzykalskiego, Zosi Samosi, Grzesia Kłamczucha czy Słonia Trąbalskiego. Słusznie zauważył Bogusław Żurkowski, iż „Tuwim reprezentuje jednak przede wszystkim humor jowialny (przeciwstawny hu-

morowi satyrycznemu), w ujemnych zjawiskach widzi także plusy²⁰. W przypadku Pana Maluśkiewicza, zarówno narrator, jak i czytelnik jest w stanie popatrzeć nań i patrzy z pobłażaniem – tchórzostwo zostaje zniwelowane, przykryte niejako przez ogromne pokłady pomysłowości i fantazji tego bohatera.

Jeszcze słów kilka o oparach absurdu, groteski, komizmu

Z absurdem mamy do czynienia wówczas, gdy dane przekonania, sytuacje, wypowiedzenia są niemożliwe do utrzymania, niezgodne z prawami logiki. Kreacja świata przedstawionego, bohatera (Pana Maluśkiewicza), ale też wypowiedzi narratora wierszowanej opowieści czy sama fabuła mają charakter absurdalny, co niewątpliwie pełni funkcję zabawową i imituje (odzwierciedla) sposób myślenia dziecka, a z drugiej strony jest celowym, świadomym zabiegiem artystycznym w twórczości Tuwima kierowanej do najmłodszych. Jak pisał poeta: „Dzieci bzdurzą i – że tak powiem – chcą być bzdurzone. Potem im to przechodzi. Któremu nie przejdzie – zostanie poetą”²¹.

Pan Maluśkiewicz i wieloryb to utwór fantastyczny i groteskowy, oparty na kontrastach, zderzeniach wielkości i małości (armata – komar, Maluśkiewicz – wieloryb), głupoty i mądrości (Maluśkiewicz – wieloryb). Tuwim celowo gromadzi i zestawia sprzeczności – pełnią one funkcję wyraźnie zabawową, mają na celu zadziwić i rozśmieszyć czytelnika. Dysonans, przesada, zestawianie elementów niepasujących do ogólnie przyjętej normy rodzą bowiem często reakcje komiczne²². Jak stwierdziła Marta Ziółkowska-Sobecka „najistotniejszym elementem bliskiej dziecku formacji rzeczywistości jest, jak się wydaje, komizm. W twórczości autora *Lokomotywy* przejawia się on w słowach, sytuacjach, a nade wszystko w obrazie świata opartym na absurdzie”²³.

Mówiąc o komizmie dziecięcym, trzeba też wymienić, oprócz zasady deformacji rzeczywistości, zasadę komizmu dźwiękowo-językowego. Wszelkie odstępstwa od normy językowej, nagromadzenia neologizmów, wyrażen synonimicznych, deminutiwów to niewątpli-

²⁰ B. Żurkowski, *W świecie poezji dla dzieci*, dz. cyt., s. 45.

²¹ J. Tuwim, *W oparach absurdu*, dz. cyt., s. 507.

²² Por. E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Gałczyński*, Białystok 2004, s. 23.

²³ M. Ziółkowska-Sobecka, *Świat dziecka w poezji Juliana Tuwima*, „Wychowanie w Przedszkolu” 1994, nr 10, s. 581.

wie zabiegi szczególnie często praktykowane przez Tuwima, a jednocześnie wyzwalające śmiech dziecięcego odbiorcy. Widać je nie tylko w takich utworach, jak *O Panu Tralalińskim*, ale także w opowiadaniu *Pan Maluśkiewicz i wieloryb*, gdzie już sam tytuł pełni funkcję żartobliwą (a może ironiczną), poprzez deminutywną formę nazwiska, które ma charakter znaczący – odsyła do wzrostu bohatera. Synonimy słowa mały, w formie zdrobnień, neologizmów pojawiają się w tym utworze kilkakrotnie (np. „tyci”, „tyciutki”, „malusie”, „tyciuchne, tyciuty-nieczkie”). Ich obecność niewątpliwie odpowiada dziecięcemu poczuciu humoru i skłonności do zabaw, eksperymentów słownych, ale jednocześnie formy te wyraźnie imitują język, w jakim dorośli zwracają się do dzieci²⁴.

Równie charakterystyczne, obecne także w interesującym nas utworze, są wyliczenia – źródłem komizmu jest najczęściej ich niejednorodność, zaskakujące zestawienia i przypadkowy, absurdalny dobór przedmiotów. Chwyty takie wykorzystał poeta między innymi w *Lokomotywie*, *Okularach*, ale także w opowiadaniu o *Pan Maluśkiewiczu*. Efekt komiczny wywołuje wyliczanka przedmiotów, które bohater zapakował na swą łódeczkę, powtórzmy bowiem jeszcze raz – wyraźnie wskazują one bowiem na przesadę, brak zdrowego rozsądku, umiaru bohatera.

Julian Tuwim jawi się poprzez swe wiersze dla dzieci jako przyjaciel, partner młodego czytelnika, który nie tyle chce go pouczyć, moralizować, ile bawić i inspirować do tworzenia, powoływania fantastycznych światów, ćwiczenia wyobraźni, eksperymentowania językiem polskim. Tym, co stanowi ogromną wartość i zapewnia ponadczasowość poezji autora *Lokomotyny*, jest niewątpliwie jej paidialność, prezentowanie dziecięcego świata oraz, co ważniejsze – przedstawianie go z punktu widzenia dziecka, posługiwanie się takimi środkami

²⁴ Tuwim był niewątpliwie zafascynowany, podobnie jak K. Czukowski, J. Brzechwa, J. Przyboś, językiem dzieci. Przykładowo w 1948 r. opublikował na łamach „Przekroju” „przekład” na język dziecięcy *Lokomotyny*, którego „tłumaczem” był trzyletni chłopiec. Poeta poprzedził go krytycznym wstępem, podkreślał „mistrzostwo” i oryginalność „przekładu”. Zob. J. Tuwim, *Najpiękniejszy przekład*, „Przekrój” 1948, nr 158. Na ten temat pisał J. Cieślowski, w: tegoż, *Wielka zabawa...*, dz. cyt. s. 240.

wyrazu, które odpowiadają jego potrzebom estetycznym i ludycznym. Tuwim w sposób mistrzowski portretuje naturę dziecka (człowieka), z całym szeregiem przywar – stroniąc jednocześnie od moralizowania, a okraszając je dozą humoru, pozwalając czytelnikowi spoglądać z dystansem na prezentowanych bohaterów, dając dzieciom poczucie bezpieczeństwa.

Z zachowanych listów Tuwima do dzieci ze szkoły podstawowej w Inowłodzu (gdzie nadsyłał dary książkowe w ramach funduszu im. Adeli Tuwim) wynika, iż paidialność była dlań nie tylko kreacją, formą pisarstwa, podyktowaną choćby dwudziestowieczną modą literacką na dziecięcość (inspirowaną np. freudyzmem czy kierunkami w pedagogice, m.in. pajdocentryzmem), ale pewną świadomą postawą życiową, bliską Januszowi Korczakowi postawą szacunku, miłości i fascynacji dziećmi. Poświadczą to, między innymi, zawartość korespondencji Tuwima do uczniów, ale też częste, bardzo czule formuły powitalne: „Kochani przyjaciele!”, „Kochane dzieci!” czy pożegnalne, np.: „Pozdrawiam was, kochane dzieci, najserdeczniej i pozostaję, Wasz przyjaciel – Julian Tuwim”²⁵.

²⁵ Zob. fragmenty listów w artykule F. Strojowskiego, *Poeta i dzieci*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka i M. Toporowski, Warszawa 1963, s. 296–307.

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *W oparach absurdu*, w: tegoż, *Pisma prozą*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964.

Tuwim J., *Pan Maluśkiewicz i wieloryb*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1971.

Literatura:

Andersen H. Ch., *Calineczka*, w: tegoż, *Baśnie*, Kraków 2004.

Caillois R., *Żywiół i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.

Cieślakowski J., *Wielka zabawa: folklor dziecięcy, nyoobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985.

Frycie S., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 194–1970*, t. 2, Warszawa 1990.

Grabowski S., *Wiersze dla dzieci Juliana Tuwima 1919–1953*, „Poezja i Dziecko” 2003, nr 3.

Konopnicka M., *Stefek Burzymucha*, w: tejże, *Utwory dla dzieci*, t. 3, wyb. i oprac. J.Z. Bialek, Warszawa 1988.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Ostasz M., *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza bajkowego*, Kraków 2008.

Sidoruk E., *Groteska w poezji Dwudziestolecia. Leśmian – Tuwim – Galczyński*, Białystok 2004.

Strojowski F., *Poeta i dzieci*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka i M. Toporowski, Warszawa 1963.

Tuwim J., *Najpiękniejszy przekład*, „Przekrój” 1948, nr 158.

Ziółkowska-Sobecka M., *Świat dziecka w poezji Juliana Tuwima*, „Wychowanie w Przedszkolu” 1994, nr 10.

Żurakowski B., *W świecie poezji dla dzieci*, Kraków 1999.

Streszczenie

Tekst stanowi próbę odszukania i opisanie elementów paidialnych w poemacie *Pan Maluśkiewicz i wieloryb*, a tym samym zwrócenia uwagi na cechy charakterystyczne pisarstwa Juliana Tuwima dla dzieci. Analizie poddano takie zagadnienia, jak: nawiązania baśniowe, paidialność głównego bohatera, elementy groteski, absurdu, komizmu w opisywanym utworze. Twórczość Tuwima kierowana do najmłodszych czytelników dowodzi, iż autor niewątpliwie prezentuje świat z punktu widzenia dziecka.

Słowa kluczowe: Julian Tuwim – twórczość dla dzieci; Pan Maluśkiewicz i wieloryb – interpretacja

Mr Miniscule and the whale by Julian Tuwim as a book for children

Summary

This article is an attempt to find and describe components relating to children in *Mr Miniscule and the whale* and so trying to find the characteristic features of Julian Tuwim's works for children. Features such as reference to fairytales, childlikeness of the main protagonist, grotesque, absurd and humor are analysed. Tuwim's work devoted to the youngest readers proves that he undoubtedly presents the world from children's point of view.

Keywords: Julian Tuwim- works for children, Mr Miniscule and the whale – interpretation

noty o autorach

Jolanta Doschek – doktor; mieszka od 1986 roku w Wiedniu, w roku 1993 została zatrudniona została w Instytucie Sławistyki Uniwersytetu Wiedeńskiego, gdzie w roku 1997 otrzymała stopień doktora i gdzie pracuje po dzień dzisiejszy. W pracach badawczych zajmuje się głównie najwcześniejszym okresem literatury staropolskiej, ale w kręgu jej zainteresowań znajdują się również problemy nowszej literatury polskiej. Prowadzone obok pracy naukowej zajęcia dydaktyczne poruszają zagadnienia z zakresu teorii i historii literatury i obejmują zamiennie okres zarówno staropolski, jak i nowszy literatury polskiej.

Jadwiga Grudziń – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (2017), jej rozprawa doktorska dotyczyła poetyki i retoryki ironii w polskiej prozie XXI wieku. Zawodowo zajmuje się redakcją i korektą tekstów, opublikowała powieść uniwersytecką *Erasmopeja* (2014), a także kilka artykułów naukowych i publicystycznych oraz tłumaczeń z języka angielskiego i norweskiego. Działa w teatrze amatorskim oraz w środowisku osób z dysfunkcją wzroku na rzecz upowszechniania i doskonalenia audiodeskrypcji dzieł sztuki i filmów.

Monika Jurkowska – absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, doktorantka Katedry Badań Filologicznych „Wschód-Zachód” na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat życia i twórczości krytycznoliterackiej wczesnoromantycznego twórcy Jana Ludwika Żukowskiego (1803-1831) Autorka artykułów m.in. *Słoniańska młodość – rzymska dojrzałość. Koncepcja poety i poezji w liryce K. Wójtyły* (2013), *Biblioteka Izabeli z Poniatowskich Branickiej (1772-1808) w Białymstoku* (2014), *Historia literatury niemieckiej według Edwarda księcia Lubomirskiego (1796-1823)* (2016), *Romantyczne korzenie regionalizmu: „O pańszczyźnie” i „Wyjatek z pisma o pieśniach ludu” Jana Ludwika Żukowskiego* (2017).

Anna Kiezuń – dr hab., prof. UwB, pracownik Zakładu Literatury Międzywojennej i Współczesnej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się krytyką literacką w Młodej Polsce i Dwudziestolecium. Jest autorką książek: *Spór z tradycją romantyczną. O działalności pisarskiej Adolfa Nowaczyńskiego, Drogi własne. O twórczości młodopolskiej Artura Górskiego*.

Paweł Kuciński – doktor, adiunkt w katedrze kultury XX wieku na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Autor kilkunastu artykułów dotyczących literatury polskiej radykalnej prawicy lat 30. Zainteresowania naukowe skupiają się na relacjach literatury i polityki, kulturowej teorii i praktyce tekstu, komunikacji kulturowej, ideologicznej, politycznej, społecznej. Interesuje się rów-

niez dyskursami: władzy, kategorią narzucenia i opresji w języku, losem kategorii estetycznych w totalitaryzmie, próbami opisu świata politycznego za pomocą kategorii z pogranicza estetyki i polityki, mową nienawiści, szczególnie dyskursem antysemickim. Współredaktor i pomysłodawca książki: *Analizować nienawiść. Dyskurs antysemicki jako tekstowe myślenie*, Warszawa 2011. Członek KG Olimpiady Literatury i Języka Polskiego.

Aleksander Nawarecki – prof. dr hab., kierownik Zakładu Teorii Literatury na Uniwersytecie Śląskim; edytor i komentator poezji ks. Baki (*Czarny karnawał*, 1991), autor prac o roślinach i zwierzętach w literaturze (*Pokrzywa*, Chorzów-Sosnowiec 1996), o przedmiotach (*Rzeczy i marzenia*, 1993; *Parafernalia*, 2014), esejów Mickiewiczowskich (*Mały Mickiewicz*, 2003) i silezjologicznych (*Lajerman*, 2011). Współautor podręcznika *Przeszłość to dziś* (2003), redaktor serii *Miniatura i mikrologia literacka* (2000-2003) oraz *Ilustrowanego słownika terminów literackich* (2017).

Ewa Nawrocka – dr hab., emerytowany profesor Uniwersytetu Gdańskiego, wieloletni prezes Polskiego Towarzystwa Szekspirowskiego, członek zarządu Fundacji im. Stanisławy Fleszarowej-Muskat. Zainteresowania badawcze: romantyzm polski i jego związki z kulturą europejską (*Mickiewicz śpiewany*, w: *Mickiewicz w Gdańsku* (2006); *Słowacki-wielki nieobecny*, w: *Słowacki teatralny* (2006), „...Znad Niemna ...mieszkaniec Europy”, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane profesor Halinie Krukowskiej* (2007), literatura Wybrzeża Gdańskiego, Szekspir i szekpirologia (współredaktor zbioru interpretacji *Czytanie Szekspira* (2004) i *Szekspir nad Bałtykiem* (2005)). Autorka książki *Osoba w podróży. Podróż Marii Dąbrowskiej* (2002). W roku 2012 na konferencji na Uniwersytecie Gdańskim *Wściekłość i Oburzenie. Obrazy rewolty w kulturze* przedstawiła głośny tekst *Wszyscy jesteśmy przestępcami* o sytuacji edukacji w Polsce

Anna Nosek – dr hab., historyk literatury, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku; prowadzi badania z zakresu literatury dla dzieci i młodzieży oraz czytelnictwa. Publikowała w monografiach zbiorowych, a także na łamach czasopism, takich jak: „Prace Polonistyczne”, „Przegląd Humanistyczny”, „Linguodidactica”, „Zagadnienia Informacji Naukowej”, „Bibliotekarz”, „Bibliotekarz Podlaski”, „Próby”, „Guliwer”. Jest autorką krytycznych wydań zbiorów wierszy: *Matka, macierzyństwo w poezji Młodej Polski* (2007), *Podlasy twórcy dzieciom. Wybór wierszy* (2009) oraz monografii „*Matko? jak wiele masz twarzy?*”. *Młodopolskie wiersze o kobiecie w roli matki i doświadczeniu macierzyństwa* (2014); *W przestrzeniach unicum i regio. Wiersze dla dzieci współczesnych pisarzy regionu podlaskiego – interpretacje* (2015).

Jolanta Maria Olszewska – prof. dr hab. Uniwersytetu Warszawskiego; z wykształcenia historyk i historyk literatury pracuje w Instytucie Literatury Polskiej, w Zakładzie Literatury i Kultury II połowy XIX w. Kierownik Pracowni Hi-

storii Dramatu 1864-1939. Członek TNKUL i Stowarzyszenia im. Stefana Żeromskiego. Główne zainteresowania naukowo – badawcze: dzieje dramatu i teatru w II połowie XIX i I połowie XX wieku; historia i antropologia literatury, genologia, szczególnie pogranicze literatury i gatunków użytkowych - historia świadomości polityczno-społecznej społeczeństwa polskiego i jej odzwierciedlenie w literaturze II połowy XIX; analiza wybranych, często zapomnianych dziś utworów literatury polskiej XIX i XX wieku. Autorka takich prac jak m.in. „*Tragedia chłopska Od W.L. Ancezyca do K.H. Rostworowskiego. Tematyka-kompozycja-idee*, (2001), *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny*, (2004); *W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku* (2005); *Heroinizm ludzkiego istnienia. W kręgu wybranych zagadnień etycznych w literaturze polskiej II połowy XIX i I połowy XX wieku. Szkice* (2007); *W kręgu meteorologii i astronomii Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 10 (2007); *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876–1939 wobec kryzysu kultury* (2009); *Stefan Żeromski. Spotkania*, Warszawa 2015.

Milena Osieurak – absolwentka polonistyki na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego, była doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego. Zajmuje się twórczością Władysława Sebyły oraz muzycznością poezji.

Joanna Pietrzak-Thébaud – jest italianistką, doktorem nauk humanistycznych. Od 2009 roku pracuje jako adiunkt na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW. Pracę dydaktyczną prowadziła początkowo na kulturoznawstwie, a od 2015 roku, z chwilą utworzenia tego kierunku, na italianistyce. Jej naukowe zainteresowania obracają się wokół historii książki, edytorstwa i percepcji literatury włoskiego renesansu. Zajmuje się też francuskojęzyczną twórczością polskich romantyków: opublikowała wydanie krytyczne francuskiej prozy artystycznej Adama Mickiewicza (wraz z tłumaczeniem, 2013) i przełożyła na polski całość francuskiej prozy poetyckiej Zygmunta Krasińskiego (2017).

Włodzimierz Próchnicki – dr hab. prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego zatrudniony w Katedrze teorii Literatury na Wydziale Polonistyki. Zainteresowania badawcze: romantyzm polski i europejski, literatura Młodej Polski i dwudziestego wieku. Ostatnio opublikował teksty o twórczości Emila Zegadłowicza i Stanisława Vincenza.

Krzysztof Puławski – anglista, tłumacz, pracownik Uniwersytetu w Białymstoku, stale współpracujący z Instytutem Lingwistyki Stosowanej UW. Tłumaczył takich autorów jak David Lodge, Tracy Chevalier, Raymond Carver, Michael Ondaatje czy Bruce Chatwin oraz wiersze Williama Blake’a i Williama Butlera Yeatsa, a także piosenki, między innymi Michaela Flandersa i Toma Lehrera. Autor dramatów, z których trzy ukazały się w *Dialogu* (4/2005, 4/2008, 7-8/2016), z redakcją którego

współpracuje, a także tomiku wierszy zatytułowanego: *Martwiątka*. Interesuje się przekładem oraz teatrem. Mieszka w Supraślu.

Krystyna Ratajska – prof. dr hab., emerytowany profesor Uniwersytetu Łódzkiego. Badaczka kultury i recepcji literatury romantycznej; autorka prac o poetach dwudziestolecia międzywojennego, znawczyni życia i twórczości Juliana Tuwima i Jana Lechonia. Autorka książek o dziedzictwie romantyzmu: *Dziedzictwo filomatyzmu* (1987); *Neomesjanistyczni spadkobiercy Mickiewicza* (1998). Zainteresowania naukowe bliskie łodzianom zaowocowały publikacjami książkowymi: *Kraj młodości szczęśliwy. Śladami Juliana Tuwima po Łodzi i Inowłodzu* (2002, 2006); *O mariażu bukiewicystwa z poezją. Do źródeł „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima* (2007); *Julek: podróż do krain wyobraźni Juliana Tuwima* (2013).

Anna Sobieska – dr hab. prof. w Instytucie Badań Literackich PAN i historyczka literatury, komparatystka, tłumaczka. Autorka kilkunastu prac poświęconych literaturze polskiej XIX i XX wieku oraz polsko-rosyjskim związkom literackim, w tym m.in. książek *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego* (2005), *Dzieci Hagar. Literackie wizjerunki Romów/Cyganów. Studia imagologiczne* (2015), *Wokół Aleksandra Błoka. Z dziejów polskich fascynacji kulturą i literaturą rosyjską* (2015).

Wanda Supa – prof. dr hab. Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku. Prowadzi wykłady z historii literatury rosyjskiej od przelomu XIX i XX wieku po czasy najnowsze, wykłady z literatury powszechnej oraz seminaria magisterskie i licencjackie. Jej zainteresowania badawcze obejmują literaturę rosyjską XX i XXI wieku oraz literaturę białoruską – obie w kontekście literatury światowej.

Anna Szóstak – prof. dr hab. historyk literatury polskiej, specjalizuje się w literaturze XX i XXI wieku, autorka ponad stu publikacji naukowych, w tym pięciu książek autorskich (*Nurt lingwistyczny we współczesnej polskiej poezji dziecięcej; Od modernizmu do lingwizmu. O przemianach w twórczości Jana Brzechwy; W poszukiwaniu tożsamości. Liryczne horyzonty mitu dzieciństwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku; W stronę mitu. Metafizyczne tęsknoty literatury XX i XXI wieku; Między mitem a rzeczywistością. Topos dzieciństwa w prozie polskiej po roku 1989*); kierownik Pracowni Literatury Współczesnej w Zakładzie Literatury XX i XXI Wieku Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz kierownik tegoż zakładu. Zainteresowania naukowe badaczki koncentrują się wokół kilku zasadniczych kręgów problemowych: poezja lingwistyczna sytuująca się na pograniczu literatury dziecięcej i wysokoartystycznej, wątki metafizyczne i dylematy ideowe w poezji i prozie dwudziestowiecznej, wieloaspektowy charakter mitu we współczesnej literaturze polskiej i obcej (w tym – w literaturze fantasy), problematyka mitologii dzieciństwa w poezji i prozie współczesnej oraz krytyka literacka.

Włodzimierz Szturc – prof. zw., pracownik Uniwersytetu Jagiellońskiego (Wydział Polonistyki, Katedra Teatru i Dramatu) oraz PWST – Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Wykładał w Université François Rabelais w Tours i w Institute des Civilizations Orientales w Paryżu. Przedmiotem jego badań jest literatura XIX i XX wieku oraz antropologia kultury, zwłaszcza mity i rytuały. Jest autorem 12 monografii: *Rytualne źródła teatru*, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX w.*, *Mitoznawstwo porównawcze* (współautor), *Archeologia wyobraźni*, *The Short History of Polish Literature*, „Faust” Goethego – *ku antropologii romantycznej*, *O obrotach sfer romantycznych*, *Ironia romantyczna*, *Osiem szkiców o ironii*, cyklu *Moje przestrzenie*, *Nowe przestrzenie* i *Dokłynie przestrzenie*. Redagował zbiory prac naukowych z zakresu antyku i romantyzmu. Opublikował wiele szkiców, recenzji i artykułów z dziedziny literaturoznawstwa i wiedzy o teatrze. Jest autorem sztuk teatralnych, wydanych w tomie pt. *Trauma* oraz dramaturgiem. Najnowsza książka *Genetyka widowiska. Człowiek/Maska/Rytuał/Widowisko* ukazała się w 2017 r. Trwają prace nad wydaniem monografii *Eironia*, która ma być zamknięciem długoletnich badań ironii.

Maciej Tramer – profesor Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, pracownik Zakładu Teorii Literatury. Popularyzator, biograf i badacz twórczości Władysława Broniewskiego. Współredaktor (wraz z Marianem Kisielem) pokonferencyjnego tomu *Intymność wyrażona* (Katowice 2006). Autor następujących książek: *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego* (Katowice 2000), *Rzeczy wstydlive, a nawet ważne* (Katowice 2007) oraz *Brudnopis „in blanco”*. *Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego* (Katowice 2010). Współredaktor (wraz z Miłoszem Piotrowikiem oraz Mariuszem Jochemczykiem) *Naszego Broniewskiego. Prelekcji warszawskich* (Katowice 2009).

Elżbieta Wesołowska – filolog klasyczny, profesor zwyczajny w Instytucie Filologii Klasycznej UAM. Z wykształcenia także matematyk. Interesuje się antycznym teatrem rzymskim, a głównie tragedią. Autorka książek o Senecie i Owidiuszu oraz artykułów z zakresu literatury łacińskiej i recepcji antyku w czasach nowożytnych. Ostatnio swoje zainteresowania skierowała także na korespondencje sztuk antycznych. Przełożyła dwie tragedie Seneki, tragedię „Okawie” i wybór greckich epigramów kobiecych. Jest także autorką przekładu wyboru poezji wygnanych Owidiusza oraz tegoż autora „Fasti. Kalendarz poetycki”. Autorka monografii „Postaci w ‘Medei’ i ‘Fedrze’ Seneki w perspektywie akcji oraz interakcji scenicznej”, „Prologi tragedii Seneki w świetle komunikacji literackiej” oraz „Rzymska literatura wygnanacza”, t. I: Cyceon i Seneka.

summary

Tuwim Tradition, reception, research perspectives

edited by E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich, Białystok 2017

The national celebrations of the Year of Julian Tuwim became the reason for starting works on the preparation of a book which would be a continuation of the scientific discourse that has been going on for years, concerning the phenomenon of one of the greatest Polish poets. On the initiative of the students of the Faculty of Philology of the University of Białystok, members of the "Humanists Club" Students' Scientific Club, the National Scientific Conference was organized "Julian Tuwim. Tradition – reception – research perspectives".

The book is the result of research by scholars from many academic centers in the country: Krakow, Warsaw, Poznań, Katowice, Gdańsk, Warsaw, Zielona Góra, Łódź, Vienna and, of course, Białystok. The subject matter of the collected works is wide and concerns both linguistic, historical, poetic, as well as translational and even political issues. The first part contains texts referring to Tuwim's writing workshop, showing sources of inspiration and the properties of his masterly poetics. The second part is devoted to the reception and associations of Tuwim's work with the poetry of other poets. The third part contains essays devoted to the evolution of the poet's worldview, from returning to childhood to apocalyptic visions; there are also texts demonstrating the in-depth social diagnosis present in Tuwim's works. Part four shows Tuwim as an author who still poses challenges in the field of translation, and constitutes a rich source for literary scholars.

Julian Tuwim was a writer sensitive to everything that could be a source of admiration, but also for the pain of a man, for his problems, which he encased in poetry. He was a witness of faith and doubt, he was able to talk about the nooks and crannies of the human soul, without losing his subtlety and not exceeding the limits set by "good taste". This book includes the works of researchers that are a reception of Tuwim's work, allow it to be discovered, explored and made constantly present. There are also works that present Tuwim as an author crossing the boundaries of his time, place him in the pantheon of bards, which is a challenge and a commitment for future generations of readers looking for what is really beautiful, good and true in literature.

indeks nazwisk

- Achmatowa Anna 110, 111, 114, 116, 176
Ajschylos 36
Arystoteles 36
Aleksiejewa Taissa 222
Alighieri Dante 277, 290
Alleman Będa 346
Andersen Hans Christian 353
Andrzejewski Antoni 130
Arndt Aleksandra 37, 40
Artaud Antonin 48
Arystoteles 59
Asnyk Adam 21
Auerbach Erich 220, 226
Augustyn, św. 187, 189, 290
Bachelard Gaston 51, 56, 57
Baczyński Stanisław 175
Baka Józef 48
Balmont Konstantin 115
Balakier Alicja 36
Barańczak Stanisław 211, 214, 215
Barasz Olga 117
Barlach Ernst 285
Bart Andrzej 56
Barthes Roland 83, 249
Baudelaire Charles 158
Baudrillard Jean 293, 307
Bauman Zygmunt 57
Bazylewski Andrzej 110
Beckmann Max 285
Benjamin Walter 315
Bergson Henri 154, 185
Białoszewski Miron 27
Bielatowicz Jan 342
Biely Andriej 115, 138
Biezymieński Aleksander 115
Blok Aleksander 86, 115, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 176
Bonhoeffer Dietrich 155
Booth Wayne Clayson 344
Borejsza Jerzy 300, 304
Borowski Tadeusz 286, 309
Borwicz Michał 289
Boy-Zeleński Tadeusz 129
Breinstein Stanisław 93, 95, 96
Briencweig Bernard 93, 94, 95, 96
Bristiger Michał 72
Briusow Walerij 115, 135
Brodski Józef 117
Broniewski Władysław 109, 111, 309, 304
Brzękowski Jan 183
Brzozowski Wincenty 26
Bulhakow Michaił 114
Burek Tomasz 125, 126
Burton Tim 50
Büchner Georg 16
Caillois Roger 351, 357
Camus Albert 292
Celan Paul 294
Cézanne Paul 184
Cieślak Tomasz 264
Cieślkowski Jerzy 358
Chagall Marc 18
Chaplin Charles 18
Chartier Emil 155
Chęcińska Urszula 351
Cervantes Miguel, de 19
Chwin Stefan 53
Comte-Sponville André 153
Crumb George 59
Cyceron 326, 327, 330
Cywiński Stanisław 343
Czechowicz Józef 56
Czukowski Kornel 357, 358
Czyłkowska Michalina 77
Danek Zbigniew 37
Dede-
cius Karl 317, 318, 319, 320, 321
Demarczyk Ewa 77
Dix Otto 285
Długosz Leszek 77
Dłuska Maria 17, 28, 29
Dolecka Nadzieжда 110

- Dürer Albrecht 50
 Eichendorf Joseph 26
 Eliot Thomas 19
 Enson James 286
 Epikur 292–293
 Falski Marian 224, 226, 227, 228
 Faryno Jerzy 111
 Fazan Jaroslaw 124, 125
 Fet Afanasij 115, 140
 Fogg Mieczyslaw 77
 Friedrich Caspar David 50
 Friedrich Hugon 183
 Frycie Stanislaw 354
 Fryde Ludwik 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 288
 Fuchs Alfred 94
 Galczyński Konstanty Ildefons 27, 97, 109, 300, 304
 Galuszka Józef Aleksander 238, 240, 338, 339, 342, 345
 Głowiński Michał 64, 151, 153, 176, 264, 285, 290, 337
 Goethe Johann Wolfgang 309
 Godson John 222, 223
 Gogol Nikołaj 26, 286
 Gombrowicz Witold 47–48, 54, 55
 Gondowicz Jan 295
 Gorki Maksim 115
 Grabowski Stanislaw 352
 Gralewicz-Wolny Iwona 224, 225, 230
 Grechuta Marek 77
 Groźny Iwan 276
 Gumilow Nikołaj 174
 Hašek Jaroslaw 21
 Hegel Georg 154
 Heidegger Martin 48
 Hejmej Andrzej 63–64, 68, 69, 71, 72
 Herbert George 214
 Herling-Grudziński Gustaw 125
 Hieronim, św 206
 Hoffmann Ernst 286
 Homer 36–37, 220, 221
 Horacy 37, 38, 41, 325
 Illakiewiczówna Kazimiera 263
 Ingarden Roman 24, 29
 Irzykowski Karol 129, 130, 183
 Iwanow Wiaczeslaw 115
 Jakobson Roman 316
 Jakubowski Jan Zygmunt 315
 Janion Maria 47, 49
 Januszewski Tadeusz 36
 Jaspers Karl 309
 Jastrun Mieczyslaw 173, 174, 177, 178, 181, 185, 199
 Jesienin Siergiej 134
 Jonas Hans 155
 Jonscher Karol 94
 Juliusz Cezar 326, 329, 331, 332
 Kafka Franz 35, 54, 55–56
 Kant Immanuel 190
 Kantor Tadeusz 48, 296
 Kasprowicz Jan 23, 27
 Kern Ludwik Jerzy 37
 Kirkegaard Søren 339
 Knichowiecki Bronislaw 94
 Kobalczyk Andrzej 93
 Kolakowski Leszek 156, 196, 197
 Konopnicka Maria 21, 22, 354, 358
 Kopaliński Władysław 205
 Korczak Janusz 362
 Kowalczykowa Alina 27
 Kowarski Mikołaj 24
 Kozak Jolanta 211, 214, 216
 Lahr Helene 320
 Lechoń Jan 49, 145
 Leociak Jacek 56
 Lermontow Michail 115, 289
 Leśmian Bolesław 26, 147, 166, 354
 Linke Bronislaw 296
 Lurker Manfred 158
 Łaguna Piotr 340
 Łaszowski Alfred 253, 254, 256, 257
 Łomonosow Michail 115
 Majakowski Władimir 108, 109, 114, 115, 134
 Marcel Gabriel 198, 199
 Marchew Stefania 81

- Marczak Samuil 110
 Margolis-Edelman Alina 228
 Marino Giambattista 52
 Marinain Raissa 180
 Markiewicz Stanisław 94
 Markowski Michał Paweł 198
 Martynow Leonid 110, 111
 Marzec Grzegorz 344
 Maszkowa Emma 110
 Matuszewski Ignacy 130
 Matuszewski Ryszard 306
 Matywiecki Piotr 36, 50, 83, 122,
 123, 124, 288, 289, 296, 302, 304,
 305, 308
 Mayenowa Maria Renata 24, 25
 Michałow Siergiej 110, 112, 222
 Michałowska Teresa 29
 Mickiewicz Adam 43, 101, 107,
 147, 178, 303, 333
 Miłosz Czesław 50, 52, 53, 54, 56,
 57, 59, 124, 126, 127, 270, 280
 Monasterska-Wiącek Edyta 112
 Morawski Kazimierz 327
 Morsztyn Jan Andrzej 52
 Moskałowicz Marcin 223, 224,
 226, 230
 Mucha Alfons 19, 20
 Munch Edward 50, 137
 Mirnau Friedrich 293
 Nabokow Władimir 205, 206, 207,
 211, 212
 Nalkowska Zofia 52, 54
 Napierski Stefan 129, 288
 Narutowicz Gabriel 294, 298
 Nawarecki Aleksander 64, 319
 Neuger Leonard 225
 Niemen Czesław 77
 Norwid Cyprian Kamil 27, 307
 Okopień-Sławińska Aleksandra 29
 Opacki Ireneusz 59, 64, 69
 Ordonówna Hanka 77
 Ostasz Lech 167
 Ostasz Maria 351
 Owidiusz 35, 38, 40, 42, 325
 Pajewski Alfons 94
 Parandowski Jan 331
 Pasternak Borys 108, 114, 115
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria
 53, 54, 67, 111
 Peiper Tadeusz 183
 Petrarca Francesco 325
 Picasso Pablo 50
 Pierożyński Marian 344
 Pietrarkiewicz Jerzy 236, 246, 252,
 253, 254, 255, 256, 258
 Piłsudski Józef 299, 308
 Pitagoras 290
 Platon 36, 290
 Podhorski-Okolów Leonard 136
 Pol Wincenty 21
 Pollak Seweryn 116
 Popławski Błażej 223, 225
 Propercjusz 38, 325
 Proust Marcel 196
 Prusak Maria 24
 Przyboś Julian 206, 212, 305
 Przybyszewska Stanisława 48, 54
 Pszczołowska Lucylla 29
 Puszkina Aleksander 29, 30, 110, 114,
 115, 134, 135, 205, 207, 208, 209
 Ricoeur Paul 185
 Robb-Narbutt Kristine 197
 Rousseau Jan Jakub 69
 Różewicz Tadeusz 317, 318
 Rymkiewicz Jarosław Marek 48,
 181, 182
 Sabartes Jaim 50
 Samojłow Dawid 110
 Sapir Edward 66
 Saron Friedrich 24
 Saudauer Artur 288
 Sawicka Jadwiga 64, 151, 271
 Sedikides Constantine 198
 Selwiński Ilia 115
 Schiele Egon 285
 Schulz Brunon 54, 130, 290
 Shakespeare William 19, 206, 219
 Sievers Eduard 24, 25, 26

- Sinielnikoff Roxana 317
 Skwara Ewa 40
 Slonimski Antoni 100, 235, 236, 258, 259
 Slowacki Juliusz 19, 111, 135, 290, 294, 298, 299
 Sofokles 36
 Sologub Fiodor 115
 Solowiow Władimir 139, 140, 141
 Sokrates 36
 Sopoćko Konstanty 226
 Stein Edyta 164
 Stern Jonasz 289
 Strindberg August 57
 Stróżewski Władysław 152
 Surkow Aleksiej 108, 115
 Swetoniusz 326
 Swietlow Michaił 111, 115
 Syrokomla Władysław 21, 22
 Szarapowa Alla 110
 Szturc Włodzimierz 338
 Szyrmer Lukwik 286
 Szymanowski Karol 26, 72
 Tibullus 38
 Tiutczew Fiodor 115
 Tokarz Bożena 126
 Tolstoj Lew 134
 Tuwim Julian 16, 19, 21, 23, 26, 27, 29, 30, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 93, 97, 99, 100, 101, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 146, 147, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 165, 166, 167, 173, 174, 175, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 191, 193, 195, 196, 198, 199, 200, 205, 207, 2018, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 299, 300, 302, 303, 305, 306, 308, 309, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 326, 327, 328, 334, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 352, 354, 356, 357, 538, 360, 361, 362
 Twardowski Aleksander 115
 Wasilewska Wanda 109
 Wasilewski Zygmunt 237, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 255
 Wat Aleksander 159
 Ważyk Adam 207
 Weil Simone 155
 Weiss Wojciech 50
 Wergiliusz 35, 290
 Whitman Walt 175
 Wierzyński Kazimierz 346
 Witkiewicz Stanisław 21, 53, 54, 130, 258
 Wittlin Józef 177, 179, 180, 183, 184, 185
 Wojdowski Bogdan 309
 Woroszyński Wktor 304
 Wójcik Andrzej 38, 41
 Wróblewski Andrzej 296
 Wyka Kazimierz 121, 288, 289, 292, 305, 309
 Wypiański Stanisław 23, 24, 275
 Verne Jules 354
 Vossius Gerardus 340
 Zawodziński Karol 183, 193
 Ziółkowska-Sobecka Marta 360
 Żeromski Stefan 294, 304
 Żurkowski Bogusław 351, 357, 359
 Żywow Mark 110, 114

Fotorelacja z konferencji



Inauguracja Konferencji:
Dr K. Korotkich, Prof. U. Sokólska, Prof. H. Krukowska



Dr P. Kuciński, Prof. A. Nawarecki



Dr J. Pietrzak-Thébault, Prof. H. Krukowska



E. Tuwim-Woźniak



Obrady plenarne



Prof. B. Burdziej, Prof. H. Krukowska



Prof. W. Supa, Prof. U. Sokólska



Prof. E. Nawrocka, Prof. H. Krukowska



Wieczór poetycki w wykonaniu laureatów konkursu recytatorskiego
M. Jurkowska, E. Tuwim-Woźniak, Prof. A. Nawarecki, J. Korotkich, Mgr M. Bajko



Spotkanie w Książnicy Podlaskiej.
E. Tuwim-Woźniak, J. Leończuk, K. Korotkich



Spotkanie w Książnicy Podlaskiej.



E. Tuwim-Woźniak



Wpis do książki pamiątkowej – E. Tuwim-Woźniak

Rada Naukowa

Jolanta Doschek | Zofia Abramowicz | Edward Jakiel | Jarosław Klejnocki |
Halina Krukowska | Irena Szczepankowska | Krzysztof Korotkich | Aleksander
Nawarecki | Anna Szóstak | Jolanta Sztachelska | Włodzimierz Szturc |
Violetta Wejs-Milewska |

Zespół Redakcyjny

Marcin Bajko | Ewa Gorlewska – sekretarz | Elżbieta Jurkowska |
Krzysztof Korotkich – przewodniczący | Teresa Radzewicz | Janusz Taranienko |
Daniel Znamierowski |