

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”<sup>1</sup> 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 dramaturgię<sup>2</sup>. Przyglądając się dokładnie „śmiertelnym” obrazom z wierszy Tuwima istotnie dostrzeżemy ich kabaretową te-

---

<sup>1</sup> Tak brzmi tytuł pierwszego rozdziału monografii Lotte H. Eisner *Ekran demoniczny*, tłumaczenie i wstęp Konrad Eberhardt, Gdańsk 2011.

<sup>2</sup> 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) destrukcji<sup>3</sup>. 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 *wypowiedzianego* 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-

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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 osvajanie, nieraz metodą karykatury i parodii<sup>5</sup>. 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 filozof<sup>6</sup>.

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’ego<sup>7</sup>. Rzeczownik „depresja” wydaje się bardziej trafny w odniesieniu do psychiki poety. Mielibyśmy tu bowiem do czynienia nie tyle z pogrążaniem się w rozmyślaniach, 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

---

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Vladimir Jankélévitch – *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, tłum. i wstęp Mateusz Kwaterko, Warszawa 2005, s. 83.

<sup>7</sup> 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 członkiem, 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 znamię 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 poecie<sup>8</sup>. 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

<sup>8</sup> 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”<sup>9</sup>.

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 Matywiecki<sup>10</sup>.

*Piosenka umarłego* to nader specyficzny utwór. Można przeżyć śmierć cudzą, ale nie własną<sup>11</sup>. 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. Nieboszczyk 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

<sup>9</sup> Kazimierz Wyka – „*Dusza z ciała wyleciała...*”, w: K. Wyka – *Wędrując po tematach*, t. 2 *Puściźna*, Kraków 1971, s. 36.

<sup>10</sup> Piotr Matywiecki – *Twarz Tuwima*, Warszawa 2008, *passim*.

<sup>11</sup> 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 Sowiń 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* Głowiński<sup>12</sup>. Wyka dopisuje tu Słowackiego *Do autora „Skargę Jeremiasza”*<sup>13</sup>. 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-

<sup>12</sup> Por. Michał Głowiński – *Poetyka Tuwima...*, s. 169 – 170.

<sup>13</sup> 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*. Bowiem w rzeczywistości wyraża się tutaj przerażenie duszy w zaskakujący sposób przyrównanej do „pęcherza pełnego strachu”<sup>14</sup>. 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”<sup>15</sup>. 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 filozoficzno – intelektualne. Należą tu *Piosenka umarłego* i *Strzyżenie*<sup>16</sup>.

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

<sup>14</sup> Por. Kazimierz Wyka – „*Dusza z ciała wyleciała...*”, s. 20 i n.

<sup>15</sup> Por. Kazimierz Wyka, tamże, s. 49. Badacz zwraca uwagę na podobieństwo, jakie w tym wypadku zbliża wiersz i jego wymowę do twórczości Leśmiana.

<sup>16</sup> 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 formę<sup>17</sup>.

Tym cytatem z Camusa rozpoczyna Kazimierz Wyka bardzo osobisty esej o końcu każdego, o śmierci, zatytułowany *Dłonie Marii*<sup>18</sup>. 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-

<sup>17</sup> Albert Camus – *Notatniki*, zeszyt IV, w: A. Camus – *Eseje*, przełożyła Joanna Guze, Warszawa 1974, s. 511 – 512.

<sup>18</sup> 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"<sup>19</sup>.

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?<sup>20</sup>

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,

---

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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 podmiotu<sup>21</sup>. W rozterce żywego – martwego wiersz *Strzyżenie* kończą słowa:

A tu się sypią popiołem włosy  
Przerażonego<sup>22</sup>

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 ciasno<sup>23</sup>.

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*)<sup>24</sup>. Nie pojawia się jeszcze w tych wierszach rzeczownik Zagłada, a tym bardziej Holokaust, który sygnować będzie centralne wydarzenie II wojny światowej w języku

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> Julian Tuwim, tamże.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> *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 zapowiedzi<sup>25</sup>. Krawieckie manekiny, gipsowe głowy, martwe aniolki z papier-

<sup>25</sup> 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*<sup>26</sup>. Ma to charakter sensualny, a chciałoby się dopowiedzieć, 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 gruźlicy<sup>27</sup>. 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.

<sup>26</sup> Por. Piotr Matywiecki – *Twarz Tuwima*, s. 562 – 563.

<sup>27</sup> 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)*<sup>28</sup>. 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 schematem<sup>29</sup>. Tak jest w *Pogrzebie prezydenta Narutowicza*<sup>30</sup>. 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 [...]<sup>31</sup>.

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

<sup>28</sup> Tytuły wierszy i zbiorów według cytowanego wydania Julian Tuwim – *Wiersze*, opracowała Alina Kowalczykowa, t. 1 – 2, Warszawa 1986.

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> Z tym utworem łączy się pięcioletkowe *Wspomnienie (Z wierszy rozproszonych)*, w: Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 2, s. 393, pierwodruk z roku 1933 nosił tytuł *15.XII.1922*.

<sup>31</sup> 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, zeschłe piszczele  
I obcej ziemi grudka...<sup>32</sup>

Makabryczne atrybuty przypominające raczej barokową *vanitas* w stylistyce bliskiej Słowackiemu, korespondują z motywem przedśmiertnego bytu „szczupłego brunecika”:

Spalonego grzebali  
Syna twojego, Sally!  
Zgasili go mogiłą,  
Spopielil się, zatracił!...  
Potem grób rozkopali,  
Świat się matce odplacił:  
Odniósł proch<sup>33</sup>.

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

<sup>32</sup> Julian Tuwim – *Pogrzeb Słowackiego*, w: Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 2, s. 115 – 116.

<sup>33</sup> Julian Tuwim, tamże, s. 115.

Słowackiego był zorganizowany jako manifestacja patriotyczna, w wierszu Tuwima oficjalne wystąpienia ulegają znamiennej przetworzeniu. 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 zmartwychwstawać,  
By dalej żyć<sup>34</sup>.

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-

---

<sup>34</sup> 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 Dobrodziejka<sup>35</sup>.

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-

---

<sup>35</sup> Julian Tuwim – *Holdy*, w: Julian Tuwim – *Wiersze*, t. 2, s. 447.

świadczeń osobistych<sup>36</sup>. 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 idylę, 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

---

<sup>36</sup> 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...<sup>37</sup>

*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-

<sup>37</sup> 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 kukiel<sup>38</sup>. 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 – karnawałowej. 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 antimilitarystyczne 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-

<sup>38</sup> Por. Piotr Matywiecki – *Twarz Tuwima*, s. 564.

nej utraty istnienia. Nad tym, co stanowi przeciwieństwo życia, nie sposób zapanować, koniec oznacza dezintegrację, znacznie rzadziej przeistoczenie<sup>39</sup>. 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 Żeromskiego<sup>40</sup>. Drzewo żyjące jeszcze, choć przeznaczone na trumnę zawiera, chciałoby się powiedzieć „wchłania” biografię podmiotu, który poszukiwanie tego drzewa uczynił tematem monologu

---

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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 Tuwima<sup>41</sup>.

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 mnie<sup>42</sup>.

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-

---

<sup>41</sup> 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.

<sup>42</sup> 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 skreślenia<sup>43</sup>.

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”<sup>44</sup>. 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

---

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> 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 żyjących<sup>45</sup>. 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 rozpacz, 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 żydowskiej<sup>46</sup>. Jeśliby melan-

<sup>45</sup> Por. Jean Baudrillard – *Wymiana symboliczna i śmierć*, przełożył Sławomir Królak, Warszawa 2007, s. 158 – 159.

<sup>46</sup> 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 *Przedwnośnia* 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 idealizującej<sup>47</sup>. Może dzieje się tak dlatego, że niewesołe powroty są próbą pozbycia się lęku przed śmiercią – własną, a bardziej może jeszcze czyjaś, 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”<sup>48</sup>. Tuwim, wrażliwy, depresyjny, osaczony przez epokę, przeżywający Zagładę, która go ominęła – o tym niewiele wiemy<sup>49</sup>. Matywiecki określa cierpienia fizyczne i psychiczne poety jako „niezwykłą przemienność stanów euforii i depresji, szybszą niż w klasycznych postaciach cyklofrenii”<sup>50</sup>.

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.

<sup>47</sup> 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*).

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> 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, szczyrych 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