



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

*Kwiaty polskie* Juliana Tuwima jako miejsce spotkań kultur:  
polskiej, rosyjskiej i żydowskiej

Julian Tuwims *Kwiaty polskie* als Begegnungsort der  
polnischen, russischen und jüdischen Kulturen

Verfasser

Julian Alexander Pokay

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Slawistik Russisch

Betreuer: Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan

*Für J.*

<b>1. Wstęp .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Geneza i recepcja poematu .....</b>	<b>4</b>
2.1 Okoliczności powstania <i>Kwiatów polskich</i> .....	4
2.2 Recepcja <i>Kwiatów polskich</i> w kraju i na emigracji .....	8
2.3 Tuwima zauroczenie nowym ustrojem Polski powojennej .....	11
<b>3. <i>Kwiaty polskie</i> jako poemat dygresyjny.....</b>	<b>17</b>
3.1 Rodowód romantyczny dzieła .....	17
3.2 Osobliwości kompozycyjne poematu .....	22
3.3 <i>Kwiaty polskie</i> – styl i język.....	29
<b>4. Tematyka polska w poemacie .....</b>	<b>34</b>
<b>4.1 Literatura polska .....</b>	<b>34</b>
4.1.1 Romantyzm .....	34
4.1.2 Inne epoki .....	39
4.1.3 Piśmiennictwo jarmarczne.....	43
4.1.4 Autocytaty .....	45
<b>4.2 Literatura europejska .....</b>	<b>47</b>
<b>4.3 Topografia kulturowa .....</b>	<b>51</b>
4.3.1 Łódź.....	51
4.3.2 Warszawa .....	57
4.3.3 Prowincja .....	66
<b>5. Tematyka rosyjska w poemacie.....</b>	<b>68</b>
5.1 Elementy rosyjskie na płaszczyźnie fabularnej .....	68
5.2 Literatura rosyjska .....	71
<b>6. Tematyka żydowska w poemacie .....</b>	<b>73</b>
6.1 Żydowskość Juliana Tuwima .....	73
6.2 Literatura – <i>Stary Testament</i> .....	81
6.3 Żydowski dzień powszedni.....	84
<b>7. Zakończenie .....</b>	<b>86</b>
<b>8. Bibliografia .....</b>	<b>89</b>
8.1 Bibliografia podmiotowa .....	89
8.2 Bibliografia przedmiotowa .....	89
8.3 Prasa, radio, internet.....	93
<b>9. Aneks.....</b>	<b>94</b>
9.1 Abstract w języku niemieckim .....	94
9.2 Życiorys .....	99
9.3 Podziękowania .....	101



## 1. Wstęp

Celem niniejszej pracy jest nakreślenie trzech głównych kręgów tematycznych, jakie zawiera poemat Juliana Tuwima *Kwiaty polskie*: polskiego, rosyjskiego i żydowskiego. Nie zmierza ona jednak do „inwentaryzacji motywów”, lecz do nakreślenia duchowego pejzażu, jaki one tworzą. Nie jest to zadanie proste, ponieważ wiele z tych tematów Tuwim ledwie sygnalizuje, wielu z nich nie rozwija. Stąd konieczność zrelatywizowania przywoływanej tematyki do budowy poematu – ona wiele z mechaniki dygresji i przywołań, obecnych w dziele, wyjaśnia. Również geneza dzieła tłumaczy zakres i formę obecności wybranej tematyki – stąd poświęcony temu rozdział. Jednak sednem usiłowań jest zebranie, skomentowanie i ułożenie w całość trzech głównych odniesień kulturowych.

Poemat *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima, począwszy od daty publikacji w formie zwartej w roku 1949, wywoływał skrajne oceny i bywał poddawany rozbieżnym interpretacjom. Z tego powodu, także dla dzisiejszego czytelnika i badacza, pozostaje dziełem „otwartym”, niełatwo dającym się zamykać w gotowe literaturoznawcze formuły. To perspektywa obiecująca, ale też stanowiąca wyzwanie i ryzyko wyrażenia obserwacji, interpretacji czy sądów pośpiesznych. Aby na tej drodze nie pobłądzić, będziemy się starali odnieść własny porządek interpretacyjny i własne oceny do przeszło sześćdziesięcioletniego już dorobku badawczego w tym zakresie. Dziełem „otwartym” *Kwiaty polskie* są też dlatego, że Tuwim planował poemat na większą skalę, nie zdołał jednak urzeczywistnić swoich zamiarów.

Wprawdzie praca skupia się na wyłowieniu, objaśnieniu i uporządkowaniu żywiołu polskiego, żydowskiego i rosyjskiego w poemacie, a więc – praktycznie – na systematyzacji dygresji, ale byłaby ona niepełna bez nakreślenia niezbędnego tła historycznoliterackiego, teoretycznoliterackiego czy biograficznego, a także podstawowych kierunków recepcji, zwłaszcza tych, jakie poemat wywoływał w trakcie publikacji jego pierwszych partii czy już po publikacji książkowej, a jeszcze za życia poety. To recepcja bowiem, jak wykażemy, w dużej mierze przesądziła o formule poematu, jego zawartości treściowej, a także przyspieszyła decyzję poety o zaniechaniu dokończenia dzieła przed publikacją książkową i już po wydawniczej premierze.

Decyzja o przywołaniu w utworze żywiołu polskiego, żydowskiego i rosyjskiego stanowi z konieczności arbitralny wybór z kosmosu treści, do jakich odsyła poemat. Nie jest to jednak decyzja bezzasadna – respektuje bowiem zarówno obecność tych właśnie żywiołów w biografii poety, jak też proporcje – wiodące! –, jakie przeznaczył dla nich w swym dziele,

ogromnie w końcu autobiograficznym. Tu jednak pojawia się trudność na pierwszym, merytorycznym, by tak rzec, poziomie. Otóż, zasadniczo mogliśmy podjąć tylko te odwołania, które odnoszą się do kultury rozumianej wąsko, np. do literatury danego narodowościowego kręgu, teatru czy muzyki. Tu jednak pojawiła się pierwsza wątpliwość – czy do tego kręgu włączyć także literaturę popularną, komercyjną, użytkową, „wagonową”? Ostatecznie Tuwim był jej smakoszem i znawcą – jakże więc poprzestać tylko na odniesieniach do wybitnych dzieł, np. polskich romantyków? I zaraz pytanie następne: a prasa, zwłaszcza ta brukowa? Skoro poeta poświęca jej sporo miejsca, czy wolno ją pomijać? A tzw. otulina literatury, czyli powiązanie towarzyskie poety? A lokale, w których z takim upodobaniem bywał – i to nie tylko kabarety, którym dostarczał skeczy, ale i kawiarnie literackie? Podobne dylematy ujawniły się w przywołaniach żydowskich. Czy wybrać tu tylko aluzje biblijne, czy też do tego obszaru włączyć np. obrazek rodzajowy z udziałem żydowskiego szewca. Ostatecznie – zwłaszcza po holocaustie – obraz żydowskiego szewca, pochylonego nad kopytem, to dziś scena-ikona, z całą pewnością przynależąca do obszaru kultury. W rezultacie namysłu zdecydowaliśmy się posłużyć rozszerzonym pojęciem kultury, która mieści w sobie wartości pochodzące z różnych obiegów i zakresów ludzkiej działalności. Kluczową wskazówką w doborze była ta, jaką dawał sam poeta: przyznanie danemu odwołaniu szczególnego statusu merytorycznego i emocjonalnego. Kryterium to – wobec żywiołowości *Kwiatów polskich* – nieostre, ale, wydaje się, jedyne sprawiedliwe.

I, powiązany z tą kwestią, problem metodologiczny. Można by sprowadzić wszystkie te treści poematu, które przegradzają główny nurt narracji, do pojęcia aluzji, jak zdefiniował ją Janusz Sławiński, jako „odejście od zasadniczego tematu narracji i wprowadzenie w obręb wypowiedzi zjawisk luźno z nim związanych lub wręcz niezależnych”<sup>1</sup>. To jednak dalece nie wyczerpywałoby komplikacji systemu przywołań, jakie zastosował poeta. Okazuje się bowiem, iż Tuwim zachwiał porządkiem przejętym, wydawałoby się, wprost z poematu *Beniowski* Juliusza Słowackiego. Tam w trakcie narracji następowała, wyraźnie obramowana, „dygresja refleksyjna”<sup>2</sup> – dotycząca fabuły – lub dygresja liryczna, odchodząca od biegu przedstawianych zdarzeń. U Tuwima natomiast dygresje – owszem – wyrastają z pnia fabularnego poematu, ale też bywają dygresjami w dygresji (subdygresjami) i to na kilku poziomach, a zdarzają się też dygresje o dygresji (metadygresje). Przyjmujemy więc za termin kluczowy dla tych wszystkich elementów poematu teoretycznoliteracki termin „dygresja”, choć akurat w przypadku tego unikatowego dzieła należałoby posługiwać się

<sup>1</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, hasło „dygresja”.

<sup>2</sup> Por. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 209.

określeniami, które nie miewają ścisłego krytycznoliterackiego obywatelstwa, jak: aluzja, napomknienie, wspomnienie, reminiscencja, przywołanie, nawiązanie, i podobnymi. Komplikacja dzieła Tuwima usprawiedliwia aż nadto taki rozrzut terminologiczny, z tym że i tu, i w dalszej części pracy zaznaczamy ten problem w stopniu niezbędnym dla jasności naszego wyводу, nie czyniąc go tematem równorzędnym, gdyż przesłoniłby on nam łatwo główny temat pracy, która przecież ma swoje obszarowe ograniczenia.

W kwestii literatury podmiotu dokonaliśmy wyboru tekstu poematu, który za kanoniczny uznają zgodnie wszyscy badacze: *Kwiaty polskie* w opracowaniu i z objaśnieniami Tadeusza Januszewskiego (1993). Z kolei w materii literatury przedmiotu, która nie jest przesadnie obfita w stosunku do rangi poematu w literaturze polskiej, wymienić należy teksty, które nadały kierunek interpretacjom dzieła i stały się głównymi głosami w polemice wokół miejsca poematu w przestrzeni dyskursu literackiego. Tu przynależą niewątpliwie rozważania Artura Sandauera z tomu *Poeci czterech pokoleń* oraz stanowisko Michała Głowińskiego, przedstawione w tomie rozpraw *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Ciągłe liczy się też interpretacja poematu autorstwa Kazimierza Wyki. Warto też odnotować wstęp do *Kwiatów...*, pióra wieloletniego badacza poematu, Piotra Michałowskiego. Powstało też kilka prób wpisania *Kwiatów...* w kontekst polskiej liryki wojennej i powojennej, z której najtrafniejsza wydaje się być ta podjęta przez Edwarda Balcerzana. Na tym tle dziełem osobnym – bo poruszającym się na granicy tradycyjnego literaturoznawstwa i rodzaju reportażu historycznoliterackiego, pozostaje obszerna, doskonale i drobiazgowo przygotowana monografia autorstwa Piotra Matywieckiego. Skorzystamy również ze szkicu monograficznego Jadwigi Sawickiej pt. *Julian Tuwim*. Inne prace mają charakter cząstkowy bądź popularyzatorski. Rysując tło biograficzne i historycznoliterackie, będziemy się często odwoływali do wspomnień poety i jemu współczesnych, sięgali do artykułów prasowych. Przedłożenie tych zastrzeżeń już na wstępie wydaje się konieczne z powodów metodologicznych – chodzi o to, by we właściwym zakresie i w odpowiedniej komplikacji przedstawić perspektywę naszej pracy oraz objaśnić decyzje, jakie zaważyły na wyborze przedmiotu dalszej analizy i komentarza.

## 2. Geneza i recepcja poematu

### 2.1 Okoliczności powstania *Kwiatów polskich*

Na budowę *Kwiatów polskich*, ich przyporządkowanie gatunkowe i zakres tematyczny ogromny wpływ miały okoliczności powstania dzieła, stąd konieczność ich unaocznienia.

Po wybuchu wojny Tuwimowie dość szybko podejmują decyzję o emigracji. Już 5 września 1939 udają się z Warszawy do Rumunii, a stamtąd, przez Włochy, do Paryża. I ten staje się terenem niebezpiecznym, z chwilą upadku Francji. Uciekają więc do Portugalii, gdzie, po licznych problemach wizowych, udaje im się wsiąść na statek do Rio de Janeiro. Tuwim znalazł się w Rio 2 sierpnia 1940 roku. Dotarł tu z Lizbony w towarzystwie żony i przyjaciela, Jana Lechonia. Tuwim był w dobrej formie psychicznej, żartował nawet, że stanowią dobrane „Trio de Janeiro”. Ten nastrój utrzymywał się w stolicy Brazylii, gdyż tamtejsza polonia przyjęła obu poetów niezwykle serdecznie, podobnie koledzy-pisarze brazylijscy. Tuwima gościła tamtejsza Akademia Literatury, jego wiersze tłumaczono na portugalski. Przy stoliku w polonijnym lokalu „Café O’Key” Tuwim toczył długie rozmowy z innymi pisarzami-wygnañcami, m.in. z Michałem Choromańskim. Jednak, wraz z upływem czasu, pogodny nastrój zaczął poetę opuszczać. Po pierwsze dlatego, że brakowało mu tej polskiej otoczki obyczajowo-towarzyskiej, w którą tak wrósł. Po drugie – uważał, że nie zasłużył na taki uśmiech losu jak pobyt w Rio, gdy na Londyn, w którym przebywała w tym czasie jego siostra Irena, spadały każdego dnia tony bomb. Wspominał po latach:

Pierwszy rok wojny był, niestety, nieustającym pasmem sukcesów wroga, więc kiedy na początku drugiego zaczęło się (i trwa, kiedy to piszę) furiackie bombardowanie Londynu, nam (a może tylko mnie; proszę nie zwracać uwagi na liczbę mnogą) trudno otrząsnąć się z istnej psychozy katastrofizmu.<sup>3</sup>

Tym uczuciom poeta dawał też wyraz w listach do siostry:

Łażę więc po tym cudzie, jakim jest Rio, z jakimiś wyrzutami sumienia. A jeżeli do nich dodasz niepokój o was, lęk o losy świata, nostalgię, brak wiadomości o Mamusi, bezczynność itp. „markotyki” (markotny + narkotyk), to możesz sobie wyobrazić, jaką udręką jest dla mnie pobyt w najpiękniejszym mieście świata.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> J. Tuwim, *Youth, fragmenty szkicu z papierów pośmiertnych*, w: „Nowa Kultura” 1957, nr 13.

<sup>4</sup> Cyt. za: J. Ratajczak, *Milczenie ukryte w „Kwiatach”*, w: *Julian Tuwim (seria Czytani dzisiaj)*, Poznań 1995, s. 113.



To zadurzenie wybujałym pięknem, a jednocześnie dojmująca tęsknota za utraconą, być może na zawsze, ojczyzną, sprawiły, że Tuwim znalazł się w szczególnym stanie ducha. Takim zastała go, we wrześniu tego samego roku, depesza z Londynu od Mieczysława Grydzewskiego, przedwojennego sekretarza redakcji „Wiadomości Literackich” i przyjaciela. Ten prosił, by poeta napisał tekst wspomnieniowy do, mającej się ukazać na emigracji, antologii *Kraj lat dziecinnych*. Ta propozycja podziałała na Tuwima niezwykle stymulująco.

Ach, nie wiecie, nie możecie wiedzieć, jakie to było szczęście! Tegoż dnia, wieczorem, był obiad wydany przez Pen Club brazylijski [...] depesza zrobiła furorę, krążyła z rąk do rąk, ludzie czytali ją z promieniejącym obliczem – i każdy to samo: „No to świetnie! To znaczy, że się trzymają!”<sup>5</sup>

Tuwim z zamówienia zaczął się wywiązywać jednak dopiero w dwa miesiące później, co nie dziwi, gdyż miał za sobą pięć lat swego rodzaju „posuchy” poetyckiej, czasu, kiedy pisał bardzo niewiele i to głównie rzeczy nie związane z poezją. Potwierdzeniem odsunięcia się Tuwima na margines życia artystycznego (a częściowo i społecznego) był artykuł krytyka Ludwika Fryde, napisany w 1939 roku dla periodyku artystycznego „Pióro”.

Rzecz dziwna, jak raptownie zbladła gwiazda Juliana Tuwima. Jeszcze przed kilku laty poeta był entuzjastycznie wielbiony i równie namiętnie zwalczany. Dziś znalazł się nagle poza bieżącym życiem artystycznym. Z wielkiej popularności ulubieńca publiczności warszawskiej, ulubionego liryka młodzieży gimnazjalnej w całej Rzeczypospolitej pozostały tylko szczątki.<sup>6</sup>

Podobnych diagnoz było więcej. Najgwałtowniejsze i najbardziej obskuranckie ataki na poetę streszczały się do zarzutu, iż działa on z ramienia spisku masońsko-komunistyczno-żydowskiego, który postawił sobie za cel rozkład tradycyjnego ducha polskiego.

Kiedy jednak zasiadł w Rio do pisania, szybko okazało się, że nie powstanie żadne konwencjonalne „wspomnienie z dzieciństwa”, lecz rozległy poemat. W liście do siostry poeta donosił:

Piszę jak wariat, całymi dniami, rzecz rośnie jak na drożdżach [...] Myślę, że będzie to najważniejsza rzecz, jaką w życiu napisałem – epos, liryka, satyra, groteska, wszystko w magicznym powiązaniu. A co najważniejsze: z wyraźną treścią. [...] Coś w tym musiało być, Irusiu, że w Polsce, zwłaszcza w ciągu ostatnich pięciu lat, nic prawie nie napisałem, a tutaj tak się rozjechałem. Myślę, że 1) atmosfera w ojczyźnie była tak nieznośna, że aż

---

<sup>5</sup> Cyt za.: Ibidem, s. 114.

<sup>6</sup> L. Fryde, *Kłeska Juliana Tuwima*, w: *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966, s. 411.

do podświadomości wtargnęła i zatkała „poetyckie otwory”, 2) że tutaj – tę nieznośną ostatnio, ale poza tym najukochańszą Polskę musiałem sobie choćby poezją odbudować.<sup>7</sup>

To „odbudowywanie” od początku przypominało pracę natchnionego ogrodnika, gdy ten układa fantastyczny bukiet, w którym łączy w jedną całość najrozmaitsze kwiaty. Tuwim był świadom, że powstanie dzieło wysoce dygresyjne, gdyż tylko w ten sposób mógł zmieścić w jednym tytule ten ogrom wrażeń, z jakimi wiązała się w jego wyobraźni utracona ojczyzna. Do siostry pisał:

Centralną postacią jest ogrodnik robiący bukiety, ale wszystko tak się wije i plecie wśród tych kwiatów, taka tam odurzająca i oszalała od barw atmosfera, że znajdziesz już w moim bukiecie i Tatusia siedzącego w banku i grającego w bilard, i Ciebie w Dorset House, i aktora murzyńskiego, który w roku 1880 (autentyczne) grał w Łodzi Otella, i jakiegoś obłąkanego walca, którego ze Stefą tańczyłem na zabawie w Inowłodziu, i prowincjonalnego aptekarza, który wariuje, i mnie, gdy zacząłem wiersze pisać, i mnie rozprawiającego się (straszliwie!) z ozoncami i oenerami, i spożywczy sklepik, i pewną czarodziejską śnieżycę w małym miasteczku [...]<sup>8</sup>

Tak komponowany poemat Tuwim czytał we fragmentach przyjaciółom, m.in. Janowi Lechoniowi i Kazimierzowi Wierzyńskiemu. Przyjmowano go entuzjastycznie i wskazywano od razu pokrewieństwa z tak wybitnymi dziełami jak *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza czy *Beniowski* Juliusza Słowackiego. Zarówno autor jak i pierwsi słuchacze przyjmowali za oczywiste, iż dzieło będzie miało budowę polifoniczną, a jego układ rządzić się będzie nieprzewidywalnymi mechanizmami pamięci. Przyjęcie poematu na emigracji było entuzjastyczne. Świadczy o tym chociażby list Mieczysława Grydzewskiego do poety po otrzymaniu w Londynie pierwszych partii utworu.

„Kwiaty polskie” zrobiły furorę. Przyszły w kopercie urzędowej wieczorem. Wyobraźcie sobie, że nie otworzyłem jej do rana, bo myślałem, że to coś nudnego albo nieprzyjemnego, więc po co się spieszyć? Dopiero rano [...] otworzyłem kopertę. Znasz, Juleczku, moją reakcję na tego rodzaju rzeczy, więc zrozumiesz, że tego dnia „nie pracowałem więcej”.<sup>9</sup>

Tu warto zaznaczyć, iż fragmenty *Kwiatów...* zyskały zainteresowanie w Związku Radzieckim, gdzie ukazały się w 1943 roku w tomie wyboru jego wierszy.

---

<sup>7</sup> Cyt. za: J. Ratajczak, op. cit., s. 115.

<sup>8</sup> Cyt. za: Ibidem, s. 116.

<sup>9</sup> M. Grydzewski, *Listy do Tuwima i Lechonia (1940–1943)*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1986, s. 48.

Praca nad poematem nie ustawała także wtedy, gdy, po dziewięciu miesiącach pobytu w Rio, Tuwimowie przenieśli się do Nowego Jorku. Poeta przesiadywał nad swoim dziełem po kilka godzin dziennie. Z czasem jednak coraz mocniej wciągał go wir działalności politycznej, kontakty z polonią amerykańską, a wreszcie spory z niedawnymi przyjaciółmi: Janem Lechoniem i Kazimierzem Wierzyńskim. Po najeździe Niemiec na Związek Radziecki w 1941 roku w poecie jeszcze wyraźniej budzi się polityk. Uczestniczy w licznych wiecach, dyskusjach, polemikach. Pomaga przygotowywać publikacje polityczne. Jednak działalność polityczna Tuwima w Stanach okazała się wyjątkowo mało fortunna. Na wybuch wojny niemiecko-rosyjskiej zareagował entuzjastycznie. Jako rusofil i wróg cywilizacji germańskiej ucieszył się, że teraz dni faszystowskich Niemiec będą policzone. Jesienią 1941 roku, kiedy wojska niemieckie stały u wrót Stalingradu, Tuwim napisał list do pisarza radzieckiego Ilii Erenburga, którego poznał w Paryżu, z wyrazami przekonania co do ostatecznego zwycięstwa Armii Radzieckiej. Podczas spotkań ze związkowcami z zakładów samochodowych w Detroit nawoływał pracowników do solidarności z międzynarodowym ruchem robotniczym. W lutym 1943 roku wysłał do radzieckiego konsula depezę z gratulacjami z okazji rocznicy powstania Armii Czerwonej. To spowodowało, że znajomość z nim zerwali Kazimierz Wierzyński i Jan Lechoń, odwróciła się także od niego większość amerykańskiej polonii. Cofnięto mu w związku z tym także zasiłek emigracyjny.

Na tym cierpi twórczość poetycka. Tuwim jednak pragnie rozliczyć się – w sposób doraźny, polityczny, nie tylko poetycki – z Polską, jaką zapamiętał. Szczególnie bolesna była dla niego kwestia antysemityzmu. I na ten temat zabiera głos w kwietniu 1944 roku – w rocznicę powstania w getcie warszawskim – publikacją *My, Żydzi polscy*. Jego zdecydowany krytycyzm wobec porządków przedwojennych w tej materii spotyka się niekiedy z dezaprobatą. Mieczysław Grydzewski pisał:

Na sanację dzisiaj wymyślać nie sztuka, trzeba to było robić piętnaście lat temu.<sup>10</sup>

W ślad za taką diagnozą Grydzewki dekompletuje – w pewnym sensie cenzuruje – nadsyłane mu do Londynu, do publikacji prasowej, fragmenty poematu. Ukazują się one na łamach „Wiadomości Polskich” (od 1940 roku), a następnie – po zerwaniu z tą redakcją – w „Nowej Polsce” (od 1942 roku). Tuwim swoim dziełem zdaje się ostatecznie grzebać przedwojenną Polskę i zwraca się z aprobatą ku nowemu ustrojowi, jaki „władza ludowa” zaczęła

---

<sup>10</sup> Cyt. za: J. Ratajczak., op. cit., s. 119.

wprowadzać nad Wisłą. W tym nowym ustroju „sprawiedliwości społecznej” widzi spełnienie własnych, demokratycznych tęsknot. Decyduje się wrócić do kraju – już w rok po zakończeniu wojny.

Przez władze przyjmowany bywa z hołdami, uzyskuje nawet status „poety państwowego”. Łudzi się jeszcze, że wraz z powrotem do ojczyzny nastąpi nowa erupcja talentu, że w ten sposób doposaży tekst poematu, zamknie go nową klamrą. Tymczasem nic takiego nie następuje. Dawnego świata już nie ma, a nowy przestaje być zrozumiały. W 1947 roku pisze do swojego mistrza, Leopolda Staffa:

Przeżywam (od dłuższego czasu) dotkliwy „kryzys liryczny”, który paraliżuje u samych podstaw wszelkie próby pisania. Jego powody są mi częściowo znane, ale sam fakt postawienia diagnozy nie jest lekarstwem. Słowem: zapycham życie podrzędnymi pasjami, które, na szczęście, grają we mnie tak samo silnie, jak dawniej: zbieractwo, szperactwo, teatr etc.<sup>11</sup>

Status poety w Polsce Ludowej najlepiej obrazuje wpis w *Dzienniku* Marii Dąbrowskiej pod datą 30 kwietnia 1948:

Dziś w „Życiu Warszawy” opis tryumfalnego przyjęcia Tuwima w Moskwie, jako tego, „co protestował przeciwko Polsce przedwrześniowej, a w czasie wojny zagrzewał do walki z okupantem”. Jezus Maria! Ile słów, tyle łgarstw. Tuwim, co przed wojną ścisłał się z Wieniawą Długoszowskim i Nowaczyńskim i ani śniło mu się przeciw czemukolwiek protestować (z wyjątkiem, jak każdy poeta, przeciw filistrowi i mieszcuchowi – w wierszach); a gdy wojna wybuchła, uciekł (słusznie, bo by go Niemcy rozwalili, jak rozwalili jego matkę, której nie zabrał), we Francji napisał wiersz „Ja się bić nie potrafię”, a po wojnie wznowił teatrzyki w rodzaju „Królowej Madagaskaru”, „Słomkowego kapelusza”, „Jadzi wdowy” etc., na czym robi kokosy. Wszystko to jest zwyczajnie ludzkie. Tylko po co robić z niego bohatera? Wystarczy – że poeta!<sup>12</sup>

Tuwim nie jest w stanie nawet zamknąć głównego wątku poematu. Dzieło musi pozostać niedokończone. *Kwiaty polskie* ukazują się, jako druk zwarty, w Warszawie, w roku 1949. Dziesięcioletni nakład rozchodzi się błyskawicznie.

## 2.2 Recepcja *Kwiatów polskich* w kraju i na emigracji

Historycy literatury twierdzą, iż krajowe wydanie książkowe poematu ukazało się w szczególnie niefortunnym momencie. Pierwsze jego egzemplarze spłynęły z prasy drukarskiej

---

<sup>11</sup> Cyt. za: Ibidem, s. 128.

<sup>12</sup> Cyt. za: J. Marx, *Julian Tuwim*, w: *Skamandryci*, Warszawa 1993, s. 49.

17 stycznia 1949 roku, a już 2 stycznia tegoż roku rozpoczął swoje obrady w Szczecinie Zjazd Związku Literatów Polskich, na którym Włodzimierz Sokorski zadekretował realizm socjalistyczny jako poetykę obowiązującą w twórczości ogółu polskich pisarzy. W tej sytuacji utwór Tuwima mógł być przyjęty jedynie „grzecznościowo”, ale nie jako istotny element literatury, która miała przeorientować myślenie milionów Polaków w kierunku zgodnym z wymaganiami nowej władzy. Nie do zaakceptowania był Tuwima pisarski indywidualizm i poświęcanie uwagi światu drobnomieszczańskiemu, który powinien był niebawem nieodwołanie odejść na śmietnik historii.<sup>13</sup> Na recepcji poematu zaciążyło też to, iż doświadczenia emigracyjne Tuwima były skrajnie odległe od tego, co jego czytelnicy przeżyli w kraju. Z poematu nie wynikało, iż poeta jest w stanie odczuć głębię cierpienia, jakiemu naród został poddany zaledwie kilka lat przed publikacją książkową dzieła. Tej bolesnej nieobecności nie była w stanie zrównoważyć paleta zjawisk II Rzeczypospolitej, która, po przeżyciach wojennych, wydawała się być Atlantydą, godną zainteresowania jedynie w kręgu hobbystów. Poza tym ojczyźnianemu czytelnikowi nie mogły odpowiadać antyklerykalne wycieczki Tuwima. Ostatecznie Kościół zaczął być jedyną siłą, w której gnębiony naród mógł upatrywać sojusznika w opozycji przeciw opresyjnemu systemowi. W dodatku tekst został okrojony – za przyzwoleniem Tuwima – przez cenzurę. Edycja w roku następnym zwiększyła zakres tych ingerencji. Przykładowo: wykreślono fragmenty opowiadające o Wieniawie-Długoszkowskim, ONR-ze, Stalinie czy teksty „prosemickie”. Pełny tekst poematu ujrzał światło dzienne dopiero w roku 1993.

Odbiór *Kwiatów...* na emigracji i w kraju był nieco odmienny. Emigranci w poszczególnych „obrazkach”, dygresjach, chcieli widzieć przede wszystkim urok utraconej ojczyzny i świata swojej młodości. Sami mieli skłonność do idealizowania dawnej Polski i to samo – często życzeniowo – dostrzegali w poemacie. *Kwiaty polskie*, jak niemal cała ówczesna poezja emigracyjna, były (chciały być) aluzją do poezji Wielkiej Emigracji po powstaniu listopadowym.<sup>14</sup> Stąd liczne przedruki w prasie emigracyjnej dzieł Mickiewicza i pomniejszych autorów jak Bohdana Zaleskiego czy Konstantego Gaszyńskiego.

Sam Tuwim odnajdywał w sobie te same co romantycy dyspozycje.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> O ambiwalentnym stosunku poety do świata drobnomieszczańskiego pisze m.in. Jadwiga Sawicka w swej monografii *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 34–39.

<sup>14</sup> Por. T. Januszewski, *Przedmowa* do: J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, Wrocław 2005, s. 6–7.

<sup>15</sup> Cyt. za: J. Marx, op. cit., s. 71.

Była to forma nostalgii, nakazująca szukać dla siebie nowej roli. Taka rolę mu ostentacyjnie proponowano. W audycji wigilijnej w roku 1941, przeznaczonej dla Polaków przebywających w USA, sformowano nawet nową trójcę wieszczów: Kazimierz Wierzyński, Jan Lechoń i Julian Tuwim. Egotyzm, skupienie się na własnej przeszłości, stawały się formami duchowego przetrwania. Nie tylko dla samego poety – Tuwim pisany na gorąco poematem wypowiadał na użytek emigracyjnej inteligencji głęboką nostalgię. W powojennym felietonie jeden z jego ówczesnych odbiorców wspominał:

Pomyśl, dookoła nas szalała wojna – śmierć i krew była codziennością – i nagle wiersze, które mówią o kwiatach, o barwach, o radości wspomnienia, o dalekich i już przeserdecznych czasach; wiersze dyszące polszczyzną, jakże bezcenne, jakże inne od tego, co nas otaczało, działały jak ożywczy prąd powietrza w dusznym więzieniu.<sup>16</sup>

Tymczasem w Polsce Ludowej rzecz czytano niejako odwrotnie, widząc w *Kwiatach...* raczej pamflet na przedwojenną, „reakcyjną” Polskę. Tu chętniej wychwytywano z poematu inwektywy, wymierzone przez poetę w ówczesną prawicę, narodowców, obrazy krzywdy społecznej, a nawet rozczarowanie Piłsudskim. Z kolei krajowa krytyka ściśle literacka obesła się z poematem bezceremonialnie i surowo. Tuwimową biegłość słowa, która tak zachwycała pierwszych odbiorców, uznano za anachroniczną, podobnie jak całą poetykę „Skamandra”, który – w konsekwencji wojny – wydawał się należeć do bardzo odległej epoki. Używano w stosunku do poety określeń „sztukmistrz”, a nawet „kuglarz”. Julian Przyboś nazywał stylistykę autora *Kwiatów...* „trajkotaniem”, a Tadeusz Różewicz przypominał, że „u nas był już koniec świata”, co miało znaczyć, iż po okupacyjnej gehennie dawne, a więc i Tuwimowskie, widzenie świata jest dziś spóźnione. Z ocenami polskich poetów korespondowała opinia Witolda Gombrowicza, który później, na wieść o śmierci Tuwima, pisał:

Nie wprowadził nas w nic, niczego nie odkrył, w nic nie wtajemniczył, nie dostarczył żadnego klucza. Ale wibrował – tryskał – olśniewał [...] magią „poetyckiego słowa”. Taka zmysłowa wibracja poetyckiej harfy, ziejąca werbalnym luksusem, jest w sztuce najwyższą aspiracją ludów prymitywnych, więc był to poeta, który nie przynosił nam zaszczytu, więc trochę nas demaskował.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Eryk, *Wieniec i bukiety (felieton o „Kwiatach polskich”)*, „Dziś i jutro” 1954, nr 51, s. 4. Cyt. za: A. Dzieniszewska, „*Kwiaty polskie*” Juliana Tuwima. *Próba interpretacji*, w: „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 2, s. 91.

<sup>17</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956 (Dzieła, t. VII)*, red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 158.

Dla Tuwima taka recepcja poematu oznaczała dotkliwy cios. Zrozumiał bowiem, że zaczyna się rozmijać z epoką, co było tym bardziej dojmujące, że nigdy nie uprawiał on – a już zwłaszcza w *Kwiatach polskich* – poezji „ponadczasowej”. Zawsze związany był z chwilą, z dniem dzisiejszym, z bieżącą polityką. Wyczulony był także na natychmiastową aprobatę, na bieżące uznanie. To go uskrzydlało. Tymczasem brak tego uznania oznaczał również brak podniet twórczych. I tym tłumaczyć należy fakt, iż po mało aprobatywnym przyjęciu poematu Tuwim praktycznie zamilkł jako poeta i zajął się studiowaniem kuriozów literackich. Pewne znaczenie ma również fakt, iż brak akceptacji wywoływał u poety stany obezwładniającej depresji, nasilenie się lęków, co było już objawem nie tyle literackim, co klinicznym. I to ostatecznie blokowało napęd twórczy. Do wysokiej formy poetyckiej nigdy już nie powrócił. Zmarł w 1953 roku, zaledwie w cztery lata po książkowej publikacji swego poematu.

### 2.3 Tuwima zauroczenie nowym ustrojem Polski powojennej

Aby jednak lepiej oświetlić atmosferę polityczną i świat przeżyć duchowych Tuwima w momencie publikacji *Kwiatów...* i krótko potem, przytoczmy streszczenie jego flirtu z władzami ówczesnej Polski. To ciągle nie dość znany i bardzo bolesny dla miłośników jego twórczości etap życia publicznego poety.

Fascynacji Tuwima nowym ustrojem towarzyszyła tak charakterystyczna dla niego egzaltacja.<sup>18</sup> Tak ją wspomina Maria Dąbrowska przywołując obrady zjazdu zjednoczeniowego Polskiej Partii Socjalistycznej i Polskiej Partii Robotniczej w 1948 roku:

Pisarze siedzący przede mną zachowywali się manifestacyjnie aż do hysterii [...] Tuwim, który wyglądał jak stary lichwiarz z obrazu nie pamiętam już którego mistrza, również krzyczał i klaskał i wstawał, a oprócz tego co chwila wyrzucał w prawo i lewo zaciśniętą pięść (najohydniejsze pozdrowienie, jakie ludzkość kiedykolwiek spłodziła) pozdrawiając to Greków (skandowano Mar-kosz!, Mar-kosz!), to Hiszpanów. Jest wstydem dla pisarza używać tego „salutu”, tego gestu nie tylko nienawiści, ale i brutalności.<sup>19</sup>

Dąbrowska była do poety nastawiona wyjątkowo krytycznie. Uważała, iż nie dość, że zaprzedał się nowemu ustrojowi, to jeszcze zmarnował swój talent poetycki. Jej zdaniem jedno z drugim szło w parze. Po obejrzeniu w teatrze farsy Eugène’a Labiche’a *Słomkowy kapelusz* (z roku 1851) w adaptacji Tuwima, notowała w swoim *Dzienniku*:

---

<sup>18</sup> O egzaltacji i innych stanach uczuciowych Tuwima pisze Piotr Matywiecki w rozdziale *Słownik tuwimiady*, w: *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007, s. 426–441.

<sup>19</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1949*, t. I, Warszawa 1997, s. 354.

Tuwim lubuje się w przyrządzaniu takich trzeciorzędnych sztuczek staroświeckich (jak i w wyszukiwaniu i nadawaniu wartości małym, zapomnianym poetom). Interesuje, a nawet pasjonuje go wszystko, co jest, aby tak rzec, na marginesie sztuki. Szanuję, owszem, to jego upodobanie, gdyż lepiej jest doszukiwać się wartości nawet w rzeczach, gdzie jej mało, niż pomniejszać wartości niewątpliwe. Ale trudno się oprzeć przykrej refleksji, że za okupacji niemieckiej ideałem propagandy hitlerowskiej było, żeby Polacy właśnie na takich tylko sztukach się bawili.<sup>20</sup>

Sam poeta z jednej strony porzucił poważną twórczość – z braku natchnienia – i zajmował się literackimi marginaliami, a z drugiej strony coraz wyraźniej angażował się ideologicznie. Raz po raz manifestował swoje – a także własnej sztuki – płomienne opowiedzenie się po stronie nowego ustroju. Kiedy inny poeta, Konstanty Ildefons Gałczyński, opublikował w 1947 roku na łamach tygodnika „Przekrój” wiersz, w którym na jednej nucie sławił zarówno urodę ptaków, jak i świeżo zbudowanych okrętów, doczekał się ze strony Tuwima listu otwartego. Tuwim domagał się w nim wyostrzenia podziałów ideowych w poezji i zaniechania zgubnego – jego zdaniem – pięknoduchostwa. Pisał:

Protestuję przeciw lekkomyślnemu pochwaleniu jednym tchem grzesznika i świętego. Świętego – tak. Ale grzesznikom nie wolno ci udzielać swego poetyckiego błogosławieństwa. Nie wolno nam, poetom, chodzić dziś po świecie z zamkniętymi oczyma i zapadać w franciszkański błogostan wszechmiłości i wszechprzebaczenia. Pozostaw to hipokrytom. Skąd wiesz, Konstanty, kogo sobie ów przechodzień podstawi pod ogólnikowy, nieokreślony termin „grzesznik”? Może mordercę Milionów Świętych, Milionów Męczenników zalegających pokotem znane i nieznanne mogiły w naszej ojczyźnie? Może bratobójcę? Może złodzieja dobra publicznego, tyjącego z krzywdy i nędzy bliźnich? Wiem dobrze: nie o tych łotrach myślałeś, oddając chwałę grzesznikowi i świętemu. Ale słowo poety, gdy się do serca czytelnika dostanie, rozmaite miewa dzieje.<sup>21</sup>

W ten sposób Tuwim dawał wyraz przekonaniu, że poeta powinien angażować swoje pióro w walkę polityczną, wyzbywać się sentymentalizmu i poruszania tematów niekoniecznych z punktu widzenia zaangażowania politycznego.

Ideałem był wówczas dla niego Władimir Majakowski i jego koncepcja „poezji walczącej”. Nic więc dziwnego, że poeta podczas pobytu w Moskwie w kwietniu i maju 1948 roku wystosował do Związku Pisarzy Radzieckich płomienne oświadczenie, przedrukowane zresztą natychmiast przez radziecką i polską prasę:

---

<sup>20</sup> M. Dąbrowska, op. cit., s. 199–200.

<sup>21</sup> Cyt. za: J. Tuwim, *Listy do przyjaciół-pisarzy*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1979, s. 422.



Gdy przed miesiącem stanąłem na ziemi moskiewskiej, serdecznie i po przyjacielsku powitany przez pisarzy radzieckich, czułem się jak w mieście ojczystym, jak na ojczystej ziemi. To, co mogłem zobaczyć i poznać odsłoniło przede mną ciekawy i barwny obraz nowego świata, jakim jest Związek Radziecki dla całej postępowej ludzkości. Oglądałem majestatyczną paradę wojskową na Czerwonym Placu dnia 1 maja. Widziałem manifestację ludu Moskwy, słyszałem mocny i pewny krok milionów ludzi – zwycięzców w najcięższej wojnie, mężnie broniących pokoju dla całego świata i zajętych budownictwem dla swych przyszłych pokoleń.<sup>22</sup>

Podobne deklaracje poety mnożyły się z każdym rokiem. Kiedy w roku 1950 przyznano mu nagrodę literacką miasta Łodzi, odwdziczył się pisemnym podziękowaniem:

Jeżeli dziś (wprawdzie na stare lata, ale z drugiej młodości) najgorętszym moim pragnieniem twórczym jest współdziałanie z polską klasą robotniczą i z siłami postępowymi na całej ziemi w walce o wyzwolenie człowieka z jarzma kapitalizmu i imperializmu, to nie dlatego, że mnie ktoś nauczył – nawet nie dlatego, że pięć lat wojennych spędziłem w kraju najdzikszej rozpusty kapitalistycznej i imperialistycznego wyuzdania tj. w Stanach Zjednoczonych – ale dlatego, że mnie uczyły gniewu i protestu łódzkie ulice, łódzka nędza, gruźlicza cera łódzkich dzieci robotniczych i kontrast między rozpaczliwymi warunkami życia ówczesnej łódzkiej biedoty a łajdackim obrastaniem w sadło łódzkich fabrykantów. Żałuję tylko, że mnie to wszystko znacznie wcześniej nie nauczyło jeszcze jednego, najważniejszego: ostrzejszej, bezwzględniejszej walki niż ta, która dotychczas uprawiałem.<sup>23</sup>

Dla uzupełnienia ideologicznego nastawienia poety na początku lat pięćdziesiątych przytoczmy jego kolejne deklaracje. W roku 1951 władze ogłosiły akcję propagandową pod hasłem „Narodowy Plebiscyt Pokoju”. W jej ramach głos zabierały – w formie płomiennych rezolucji – rozmaite osoby publiczne. Wśród pisarzy znalazł się i Tuwim:

My, Ludzkość, nie dopuścimy do nowej rzezi, jaka w obronie swoich krwią pochłapanych majątków przygotowuje banda paruset milionerów, wspomagana przez nadszkakujących lokajów amerykańskiego imperializmu.<sup>24</sup>

Warto tu zauważyć, że Tuwim – tak czuły na punkcie własnego języka – zupełnie poniechał swej literackiej w tym względzie odmienności. Posługuje się najbardziej wytartymi kalkami propagandowymi, jakie mogłyby wyjść spod pióra pierwszego lepszego agitatora.

Zupełnie podobne tony słyhać w tekście, jaki poeta opublikował przy okazji wyborów do Sejmu w roku 1952:

---

<sup>22</sup> „Trybuna Dolnośląska” z 29 IV 1948.

<sup>23</sup> „Dziennik Łódzki” z 19 I 1950.

<sup>24</sup> „Głos Szczeciński” z 26 IV 1951.

Przed oddaniem głosu przeczytajmy jeszcze raz listę kandydatów Frontu Narodowego. Nie ma tam wprawdzie TWOJEGO nazwiska, a przecież to TY właśnie jesteś na niej. Tylko pod i n n y m nazwiskiem. Bo znajdziesz tam takiego samego, jak ty, robotnika, chłopa, nauczyciela, górnika, lekarza, murarza, technika, literata... Rzecz prosta, że i ja, i ty, obywatelu, znajdziemy tam wielu lepszych od nas, dzielniejszych i stokroć bardziej od nas zasłużonych – z ukochanym naszym Prezydentem, Bolesławem Bierutem na czele.<sup>25</sup>

Ten hołdowniczy ton wobec Bieruta, który szczylił się oficjalnie tym, iż jest w Polsce niejako namiestnikiem Kremla, który (jako towarzysz Tomasz) miał ambicje być najwierniejszym uczniem Stalina, to był gest lojalności posunięty zdecydowanie za daleko. W dodatku dotyczył nie, jak wcześniej, „klasy robotniczej”, ale przedstawiciela aparatu przemocy.

W poecie narastała jednak jednocześnie świadomość, iż ustroj, który z taką emfazą wychwala, także nie w pełni praktykuje sprawiedliwość, która widniała na jego sztandarach. Przyjaciele Tuwima podają, że krótko przed śmiercią autor *Kwiatów polskich* coraz częściej bywał zmęczony i rozczarowany tym ideologicznym gorsetem, w który go – z jego wcześniejszym, wyraźnym przyzwoleniem – wciśnięto. Próbował nawet dać temu wyraz w poezji. Przynajmniej tej nieoficjalnej. Pisarz Wiktor Gomułcki wspominał:

Tuwim wydobyl z kieszeni portfel, z portfela wyjął kartkę i przeczytał wiersz, który żona chyba zniszczyła po jego śmierci, dlatego, że w papierach Tuwima go nie znaleźliśmy. Wiersz był przeciwko aktualnemu rządowi, aktualnej polityce. To było wielkie narażenie się. On takiego wiersza nie mógł wydrukować. To by skompromitowało go w oczach rządu ówczesnego, w oczach wydawców.<sup>26</sup>

Tak więc poeta – nawet jeśli wziął duchowy rozbrat z wyznawaną wcześniej komunistyczną ideologią – nie zdążył już tego przed śmiercią zmanifestować. W oczach władz i opinii publicznej do końca uchodził za zdeklarowanego zwolennika nowego ustroju. Nic więc dziwnego, że władza także jego śmierć postanowiła wykorzystać propagandowo. „Trybuna Ludu”, główny dziennik partyjny, informując o śmierci Tuwima uderzała w wysokie, propagandowe tony:

Literatura polska poniosła wielką stratę. Zmarł jeden z czołowych twórców naszej nowej poezji narodowej – poeta, którego wszechstronna, postępową twórczość związana była zawsze ze sprawą człowieka i skierowana swym ostrzem przeciw uciskowi i wojnie. Wyrazem uznania Państwa Ludowego dla wielkiego pisarza było przyznanie mu w roku 1951 Nagrody Państwowej I stopnia. Julian Tuwim odznaczony był również Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> „Express Ilustrowany” z 27 X 1952.

<sup>26</sup> *Mój Tuwim*, gawęda nadana w II Programie Polskiego Radia w styczniu 2004.

<sup>27</sup> „Trybuna Ludu” z 28 XII 1953.

Aby do końca ideologicznie wyzyskać autorytet poety, urządzono mu pogrzeb wzorowany na żałobnych ceremoniach stosowanych wobec zmarłych dygnitarzy komunistycznych. „Trybuna Ludu” relacjonowała:

Trumna ze zwłokami znakomitego poety po przewiezieniu z Zakopanego do Warszawy została wystawiona w Sali Głównej gmachu Ministerstwa Kultury i Sztuki. Salę spowito kirem i zielenią. U stóp katafalku z trumną okrytą biało-czerwonym sztandarem, na tle aksamitnych poduszek, widnieją wysokie odznaczenia Zmarłego. W godzinach popołudniowych przybyli członkowie Rady Państwa z Przewodniczącym Rady Państwa Aleksandrem Zawadzkim, członkowie Biura Politycznego KC PZPR oraz członkowie Rządu. Wartę honorową przy trumnie Tuwima pełnili: Minister Kultury i Sztuki W. Sokorski [...] oraz wybitni pisarze i poeci – Leon Kruczkowski, Władysław Broniewski, Jarosław Iwaszkiewicz i inni. Sprzed gmachu Ministerstwa Kultury i Sztuki kondukt wyruszył około godziny 14 w kierunku Cmentarza Wojskowego na Powązkach. Na jezdni i chodnikach wzdłuż trasy konduktu tłumy mieszkańców stolicy z odkrytymi głowami żegnały poetę. Nad otwartą mogiłą przemówił wiceprezes Rady Ministrów Józef Cyrankiewicz.<sup>28</sup>

Warte odnotowania w tej relacji są owe tłumy warszawiaków, które spontanicznie żegnały poetę. Oni widzieli w nim kogoś zupełnie innego niż komunistyczne władze – mistrza słowa, któremu zawdzięczali niejedną chwilę wzruszeń. A że ich poetycki idol dał się w ostatnich latach życia zwieść propagandzie – to już trudno.

Władza dbała jednak o to, by do końca zawłaszczyć jego wizerunek dla własnych interesów. Ostatecznie Tuwim był jednym z bardzo niewielu poetów, którzy osiągnęli niekwestionowany sukces literacki w dwudziestoleciu, a którzy w nowej Polsce tak bezkompromisowo popierali komunistyczne władze. Po śmierci należało go więc przedstawić jako poetę „socjalistycznego”, „postępowego”, zaangażowanego bez reszty w krytykę sanacji i wychwalanie nowego ustroju. Jedną z form takiej działalności propagandowej były rytualne „wspomnienia pośmiertne”, które miały „ustawić” poetę w pamięci potomnych. Do napisania jednego z nich zaangażowano literata partyjnego (silnie związanego z aparatem komunistycznym) Jerzego Putramenta:

[...] na początku Polski burżuazyjnej Tuwim nie potrafił dostrzec wielkiego oszustwa jej morderów, udzielił jej swoistego kredytu poetyckiego. W jego pierwszych wierszach przeważa nastrój dosyć powierzchownego optymizmu, zachwytu nad życiem, młodzieńczego rozkoszowania się pięknem słowa poetyckiego, obrazu, uczucia. [...] Tak więc Tuwim w początkach swojej twórczości dostrzegając świat wyzyskiwaczy i nienawidząc go, sympatiami związany z wyzyskiwanymi, z „prostym człowiekiem”, nie uświadamiał sobie roli decydującej siły, która by świat wyzysku mogła obalić – klasy

---

<sup>28</sup> „Trybuna Ludu” z 31 XII 1953.

robotniczej i jej rewolucyjnej partii, która w tym właśnie czasie wyrosła i okrzepła. [...] Na parę miesięcy przed swoją śmiercią Tuwim opowiedział mi, kiedy dokonała się w nim ostateczna rewolucja ideowa: stało się to w dniu napaści Hitlera na Związek Radziecki. Zrozumiał wtedy Tuwim, że głęboka, potężna miłość do Polski, do jej ludu, do jej języka, która zawsze była natchnieniem jego poezji – aby stać się skuteczną musi się sprzymierzyć z wielką ideologią marksizmu-leninizmu, ze światowym obozem demokracji i socjalizmu, z czołowym państwem tego obozu – ze Związkiem Radzieckim.<sup>29</sup>

Przyszłość pokazała jednak, że te próby zawłaszczenia Tuwima pozostały nieskuteczne. W polskiej pamięci zbiorowej autor *Kwiatów polskich* figuruje przede wszystkim jako mistrz mowy polskiej i wzruszenia poetyckiego. A że w polityce zdarzało mu się pobłądzić... Ostatecznie – nie jemu jednemu.

---

<sup>29</sup> J. Putrament, *Julian Tuwim*, w: „Trybuna Ludu” z 7 I 1954.

### 3. *Kwiaty polskie* jako poemat dygresyjny

#### 3.1 Rodowód romantyczny dzieła

*Kwiaty polskie* rozpatrujemy w niniejszym rozdziale najpierw na tle tradycji literackiej, z której wyrastają. Po jej zarysowaniu przejdziemy do powiązań poematu Tuwima z właściwą mu formułą gatunkową, zbadamy zakres związków poematu Tuwima z analogicznymi, wcześniejszymi jej realizacjami. Następnie zajmiemy się osobliwościami budowy gatunkowej samych *Kwiatów polskich*, by wreszcie zrekapitulować cechy ich stylu i słownictwa.

Każde zjawisko artystyczne zyskuje należną mu rangę dopiero wówczas, gdy zostaje przedstawione na tle procesu, którego jest częścią. Istotne jest tu zwłaszcza wskazanie dzieł je poprzedzających, co pozwala ustalić jego wkład w literacki proces rozwojowy. Dzieło literackie jest wprawdzie obiektem jednostkowym i zamkniętym, ale gdy przyjrzeć się jego częściom składowym, okaże się, że swoje ślady odcisnęły na nich elementy przeszłości. Tak więc utwór literacki ma zapisaną w sobie własną historię. Jego geneza staje się cechą immanentną, częścią struktury utworu. Badanie tej genezy pozwala stwierdzić, jakie elementy tradycji literackiej były dla autora szczególnie cenne, warte przejęcia i rozwinięcia. Pokazuje, jakie gesty pisarskie danej epoki miały charakter szczególnie twórczy, jakie stały się wzorcami dla następców, czyli jakim żywotnym dorobkiem literackim twórca rozporządzał. Należy tu pamiętać, iż każda epoka literacka ma tendencję do ogarniania całości dokonań epok poprzednich. Odbywa się to w ten sposób, iż dochodzi do swoistej weryfikacji dzieł poprzedników. Jedne ulegają potwierdzeniu, ich pozycja zostaje uznana, podtrzymana, nawet wzmocniona, inne bywają eliminowane, skazywane na słuszne – zdaniem następców – zapomnienie. W ten sposób pisarz na nowo kształtuje model przeszłości literackiej. Wskazuje dzieła węzłowe i odgradza je od zjawisk efemerycznych, jednorazowych, bez wpływu na rozwój literatury. Nie zawsze jest to jednak mechanizm tak jednoznaczny. Zdarza się, że twórca odkrywa przed publicznością czytającą zapomnianych antenatów, ale nie po to, aby czerpać z ich dorobku, lecz po to, by przywrócić ich zbiorowej pamięci. Tak postępował również Julian Tuwim: przypominał drugorzędnych poetów XIX wieku nie po, by się na nich wzorować, lecz jako ciekawostki z zamierzchłej przeszłości literatury.

To prowadzi nas do wykrystalizowania pojęcia tradycji literackiej. Okazuje się, że nie jest nią zbiór wszystkich dzieł przeszłości, nie jest nią także zestaw dzieł wybitnych, które przetrwały próbę czasu i kształtują dokonania następców. Tradycja literacka to te elementy przeszłości, które aktywnie kształtują współczesną praktykę pisarską. Składają się na nią również inne,

pozaliterackie świadectwa epoki, np. teksty prasowe, manifesty literackie czy programy artystyczne. One to – wraz z tekstami, do których autor nawiązuje bezpośrednio – tworzą tradycję rozumianą szerzej, jako świadomość literacka epoki.

W praktyce artystycznej twórca nie przejmuje dorobku epok poprzednich integralnie, lecz dokonuje spośród jego składników wyboru. Przejęciu podlegają tylko te elementy, które zostają uznane za wzorce, za rodzaj „ideału”, sposobnego do literackiego spożytkowania.

Tradycja jako zjawisko zrelatywizowane poprzez uczestnictwo w rozmaitych prądach, składających się na dany okres literacki, ujawnia poprzez tę przynależność pewną rolę, którą nazwać by można „uwznioślającą”. Jest ona nie tylko jednym z czynników cementujących prąd jako zespół określonych dążeń artystycznych – jej zadaniem jest nadawanie nowokształtującym się prądom wartości wobec publiczności literackiej. Prąd kształtując swoją tradycję, odwołuje się zazwyczaj do uświęconych już elementów przeszłości literackiej, których wartość została zaakceptowana przez powszechną świadomość kulturalną.<sup>30</sup>

Na tej właśnie zasadzie poeci „Skamandra”, zwłaszcza w pierwszym okresie działalności grupy, odwoływali się do tradycji romantycznej. Był to rodzaj legitymizacji ich poczynań poetyckich, sposób podkreślania własnej poetyckiej wiarygodności.

Konstruując swój poemat Tuwim miał do wyboru poetykę epopei i poetykę poematu dygresyjnego. Był to więc wybór – mówiąc umownie – między *Panem Tadeuszem* i *Beniowskim*. Mickiewiczowska epopeja wydała mu się wzorcem mniej sposobnym, ponieważ była zwarta fabularnie i poważna w tonacji. Poemat Słowackiego odpowiadał mu bardziej przez swą nieregularną formułę dygresyjną. Tylko w tak pojemnej formie poetyckiej Tuwim mógł pomieścić bogactwo własnych aluzji, dygresji i skojarzeń. W dodatku świat wspomnień poety jest – jak u Słowackiego – pełen goryczy, nieuregulowanych rachunków, nieprzebaczonych krzywd. Nie ma w sobie nic z mickiewiczowskiej sielanki.

Tuwim wyraźnie odwołuje się więc do formuły poematu dygresyjnego, zwłaszcza do tej jego postaci, jaką prezentuje *Beniowski* Juliusza Słowackiego. Nie kopiuje jednak wiernie jego budowy – nie waży się na żadną formę rekonstrukcji – ale z utworów należących do tego nurtu stara się wyłowić elementarne zasady konstrukcyjne. Tą wiodącą zasadą stanie się przejście formuły, iż konstrukcja poematu polegać będzie nie na ustaleniu fabuły i przegradzaniu jej dygresjami, ale na zestawieniu w bliskim sąsiedztwie szeregu dygresji lirycznych, które tematycznie zahaczają o siebie, a z fabułą – raczej szczątkową i pretekstową – są związane nader luźno. I tak: zasadniczym elementem poematu staną się właśnie dygresje,

---

<sup>30</sup> M. Głowiński, op. cit., s. 28.

fabuła zaś zostanie całkowicie upodrzedniona. Dzięki temu stosunek poety do tradycji okazuje się pełen szacunku, ale jednocześnie twórczy i dynamiczny – poeta nie kopiuje zastanej formy, ale ją w sposób innowacyjny przekształca. Ten proces zachodzi także na poziomie języka. Tuwim hasłowo nawiązuje do słownika romantycznego, ale nie stosuje stylizacji, czyli mowy wzorowanej na spetryfikowanych składnikach języka danej epoki czy dzieła. Tworzy poemat dygresyjny, pisany właściwym tylko sobie i swojej epoce językiem. Kiedy oceni, że zanadto zbliżył się do wzorca romantycznego, buduje między nim a własnym dziełem dystans za pomocą ironii.

Kiedy Tuwim przejmował po romantykach gatunek zwany poematem dygresyjnym, jego historyczny kontekst zatarł się już w pamięci czytelników. Był bowiem ów poemat u zarania gatunkiem polemicznym wobec epiki poetyckiej. A ta, w momencie kiedy Tuwim zasiadł do pisania, była już tradycją zupełnie martwą. W tej sytuacji poeta skazany był na inne elementy tradycji literackiej. Problem jednak w tym, że tych elementów nie było wiele. Badacze (np. Michał Głowiński) wskazują tu na utwór *Dywagacje* (1911) Bronisławy Ostrowskiej, a przede wszystkim na poemat *Pan Balcer w Brazylii* (1910) Marii Konopnickiej.<sup>31</sup> Problem jednak w tym, że poetka nie zbudowała konsekwentnie jednolitego poematu dygresyjnego. Jej dziełem rządzą aż trzy zasady konstrukcyjne: tradycyjny epos, poemat dygresyjny i powieść realistyczna. Utwór Konopnickiej jest więc świadectwem braku panowania nad materią poetycką, w żadnym razie zaś nie jest nową propozycją gatunkową. Tuwim pominął więc tę tradycję, sięgnął bezpośrednio do Słowackiego i przejął od niego zasadę, iż poemat dygresyjny jest bardzo ściśle związany z historycznym i literackim tłem swoich czasów. Co zrozumiałe, ponieważ dygresje powinny mieć za przedmiot zjawiska czytelne dla współczesnych autorowi. A skoro tematyka dygresji jest bardzo różnaita, więc wymaga stosowania najrozmaitszych tonacji poetyckich, różnego tonu i odmiennych stylistyk. Tuwim nie odwoływał się już – jak Słowacki – do epiki poetyckiej. Jego poemat dygresyjny nie polemizuje, nie rozsadza żadnej formuły gatunkowej. Traci walor polemiczny i przyjmowany bywa jak zestaw uporządkowanych, stałych reguł.

Na wybór formuły poematu dygresyjnego wpływ miała także sytuacja życiowa poety. Kiedy znajdował się na emigracji, Polska, którą zostawił za sobą, była pod względem czasowym i terytorialnym w pewnym sensie „zamknięta”. Kiedy jednak poeta powraca do niej myślami, nie zależy mu na tym, by ją odtwarzać, rekonstruować, utrwałać. Zależy mu raczej na tym, by wyrazić do niej swój osobisty stosunek, ocenić ją, osądzić, nierzadko wejść z nią w ostrą

---

<sup>31</sup> Ibidem, s. 34.

polemikę. A tu najspodobniejszym narzędziem byłaby nie epika, lecz właśnie przeplatający się ciąg dygresji. Z takiego założenia, w podobnej sytuacji życiowej, wychodzili także inni poeci, np. Antoni Słonimski pisząc *Popiół i wiatr* (1962) czy Władysław Broniewski tworząc *Banię z poezją* (1946). Taki stosunek do przeszłości powoduje istotną komplikację także w kwestii narratora. Nie jest on postacią jednolitą i spójną, jak w epice poetyckiej. Z jednej strony jest organizatorem fabuły, dysponentem nawarstwiających się tematów, a z drugiej strony pozostaje podmiotem lirycznym, ujawniającym swoje przeżycia. Zatracił się tu podział ról, jaki obowiązywał jeszcze w *Beniowskim*: narrator tworzy fabułę, a podmiot liryczny włącza się w partiami dygresyjnymi. U Tuwima o wiele większe znaczenie niż narrator ma właśnie ów podmiot liryczny. To on przywołuje, wybierane kaprysem własnej pamięci, elementy z historii i zestawia je w najbardziej zaskakujące układy. Można w tej sytuacji mówić o „akcji lirycznej”<sup>32</sup>, którą autor sygnalizuje już na samym początku dzieła, gdzie daje opis bukietu i bardzo szkicowo przedstawia bohaterów utworu: ogrodnika Dziewierskiego i jego wnuczkę Anielę, sugerując w ten sposób, że nie ich linearne losy leżą w centrum jego zainteresowań. Odpowiednik fabuły poematu romantycznego ujawni się znacznie później. A przeszłość i terażniejszość wielokrotnie nakładają się na siebie, tworząc jedną, ponadczasową magmę.

Dziś w Rio dżdżysty polski dzień  
I polskie chmury niebo kryją.  
Jak okręt-widmo, okręt-cień,  
Dziś Łódź wylądowała w Rio.  
Jak zawsze, deszcz wyciąga mnie  
Na spacer... Avenidą? nie.  
Od Krótkiej do Nawrotu. Potem  
Sto razy tam i sto z powrotem.<sup>33</sup>

W konstruowaniu wspomnień obowiązuje zasada, iż wszystkie wspomniane elementy przeszłości są o tyle ważne, o ile dotyczą czasu terażniejszego, obecnych odczuć poety. Ma to ważne konsekwencje w konstrukcji fabuły poematu. Otóż, poeta traktuje ją za ledwie pretekstowo, konwencjonalnie. Nie wnika w psychikę swoich bohaterów, nie bada ich motywacji. Służą mu oni głównie do tego, by na ich losach „zawieszać” coraz to nowe dygresje.

---

<sup>32</sup> Por. ibidem, s. 211.

<sup>33</sup> J. Tuwim, *Kwiaty polskie* (seria *Pisma zebrane*), oprac. T. Januszewski, Warszawa 1993, cz. I, rozdz. II, w. 17–24. W kolejnych przypisach odnoszących się do tekstu poematu będziemy używali skrótu *KP*.



Konflikt między fabułą a formą, w którą poeta usiłuje ją ująć, ujawnia się w tym, że dwa te elementy jakby do siebie nie przylegają.<sup>34</sup>

W tym kontekście pisze się więc o eliptyczności fabuły, czyli o wyparciu jej poza ramy poematu, zredukowaniu jej do systemu napomknień, sygnałów. Liryk zdecydowanie zwycięża w poemacie nad narratorem. W rezultacie trudno nawet mówić, iż w poemacie pojawiają się dygresje, jest to bowiem nieustająca akcja liryczna, z rzadka przegradzana tylko szczątkowymi elementami fabuły. Kazimierz Wyka rozumie ten świeżo i oryginalnie zawarty pakt z czytelnikiem – uznaje, że *Kwiaty polskie* są kontynuacją gatunku, jakim był poemat romantyczny. Problem jednak w tym, że Tuwim, tworząc poemat dygresyjny – zdaniem literaturoznawcy – przebrał wszelką miarę. Stworzył poemat, który składa się z samych tylko dygresji.<sup>35</sup> To zbliża go do innych literackich dziedziców poematu romantycznego, którzy także z dygresji, a raczej z dywagacji, nad którymi nie umieli zapanować, uczynili zasadę pisarską. Zwraca też uwagę, iż – niestety – romantyczny poemat dygresyjny wyrodził się w Polsce międzypowstaniowej (między powstaniem listopadowym i styczniowym) w gatunek zwany gawędą szlachecką, gdzie fabułę zastępował ciąg luźnych dygresji. I z takiej formuły gatunkowej miał skorzystać Tuwim. Owszem, Wyka rozumie, że poemat dygresyjny był tworem umysłów niezależnych, „postępowych”, które pragnęły zmian, a nie tylko konserwowania zastanego systemu politycznego czy obyczaju. Tyle tylko, że Tuwim dał się ponieść swoistej anarchii wspomnień i wyobraźni.

Taka „anarchia” niesie określone konsekwencje. Z dziedzictwa romantycznego poeta przejął także przeciwstawienie swego autonomicznego „ja” poetyckiego rzeczywistości zewnętrznej. Nie przejmuje roli wieszczka, który posiadał rodzaj szczególnego wtajemniczenia i pretenduje do roli przywódcy duchowego. Jego osobność wyraża się jedynie w wypowiedaniu się w imieniu własnym, przy czym za poetą nie stoi żadna formacja, ugrupowanie, a już w żadnym wypadku kościół czy partia polityczna.

Warto także zaznaczyć różnice, jakie dzielą mickiewiczowski sposób obrazowania i tuwimowską ornamentykę<sup>36</sup>, na co krytyka wielokrotnie zwracała uwagę.

Mickiewicz uczy patrzeć, doskonali nam wzrok, a zwiększa – mówiąc nowocześnie – rozdzielczość oka, natomiast Tuwim uczy nas czuć na wyrost, rozwija i kształci sferę

---

<sup>34</sup> M. Głowiński, op. cit., s. 214.

<sup>35</sup> Por. K. Wyka, *Bukiet z całej Polski*, w: *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.

<sup>36</sup> Proponuję określenie „poetyka inwentarza”.

nadwrażliwości. Nie chce albo nie potrafi nazwać rzeczy wprost, określić jej istotę jednym porównaniem czy jedną metaforą, tak jak to robi Mickiewicz opisując drzewo, jezioro, rzekę. Tuwim pokazuje rzeczy w rozmigotaniu ich różnych właściwości. I to jest kuglarstwo. [...] Można się tu posłużyć analogią z malarstwem. Mickiewicz maluje obraz rzeczy. Tuwim powieliła tę rzecz w pospiesznych reprodukcjach nie dochowując wierności barwom, odcieniom, a nawet niedokładnie odwzorowując kształty. [...] U Tuwima przeważa opis detalizujący, inwentaryzujący cechy rzeczy czy zjawisk, poeta stwarza raczej stany realne w aureoli nadrealności, to jest takie, w których zawierają się nasze doświadczenia i przeżycia, ale także ich bajkowa niekiedy fantasmagoryjność.<sup>37</sup>

### 3.2 Osobliwości kompozycyjne poematu

Przyjąwszy do wiadomości powikłane związki poematu z jego romantycznym antenatem, należy rozpoznać jego bazową konstrukcję. *Kwiaty polskie* oferują czytelnikowi trzy plany. Pierwszy to plan fikcji, gdzie głównymi osobami są ogrodnik Dziewierski i jego wnuczka Anieli. Z tym planem przecina się plan autobiografii Tuwima – tu pojawia się on np. jako Julek i staje się porte-parole autora. Bywa, że te plany nakładają się na siebie, np. wtedy, gdy „zmyślony” Dziewierski planuje spotkanie w Warszawie z jak najbardziej realnym Tuwimem. Trzecim planem poematu jest słowo poetyckie, rozumiane jako katalog zabiegów literackich. Staje się ono bohaterem utworu, partnerem dla postaci zmyślonych i autentycznych. Słowo – jak człowiek – ma swoją historię. Można ją przywołać w quasi-traktacie literackim, w cytacie i kryptocytacie; słowo podlega ocenie, parodiowaniu, demontażowi. Te trzy plany powodują w rezultacie cały szereg nieodpowiedzi, sprzeczności, niekonsekwencji. Tyle, że one – podobnie jak żywioł samego życia, które jest tu głównym i ostatecznym bohaterem – są założone, przewidziane, celowe. Tuwim nie chciał „udoskonalać”, „poprawiać” swojego poematu – nazbyt wygładzony nie odpowiadałby strukturze rzeczywistości. Poezja bowiem – jego zdaniem – to spotkanie sprzeczności. Z jednej strony mamy tu nieokiełznany żywioł wyobraźni, z drugiej laboratoryjną precyzję, jaką narzuca gatunek czy rodzaj wiersza. Ze spotkania tych dwóch żywiołów rodzi się dzieło poetyckie. Jeżeli krytycy zarzucali zatem Tuwimowi, że jego poemat jest niezborny, rozbuchany, nieokiełznany, znaczyło to, iż rozmijali się z intencjami poety. Dla niego bowiem ów pozorny brak porządku nie był brakiem, lecz konieczną konwencją. Wiązało się to z faktem, iż Tuwim przeciwstawiał się monizmowi tradycji jako dziedzictwa jednolitego, uporządkowanego, poddanego niezmienniej hierarchii. Uważał, że człowiek jest bytem tak skomplikowanym, nieprzewidywalnym w

---

<sup>37</sup> Jan Marx, op. cit., s. 29.

swych wyborach, niespójnym, iż tylko utwór pełen sprzecznych wektorów – na każdym poziomie zorganizowania tekstu – może oddać w pełni jego komplikację.<sup>38</sup>

Charakter dygresji jest w poemacie wieloraki. Miewają one cechy metatekstu, gdy autor usprawiedliwia się przed czytelnikiem z takich, a nie innych posunięć pisarskich. Na przykład wówczas, gdy poeta pisząc o uczuciach Anielki, zaznacza, że to nie Anielka ocenia porywy swego serca, lecz, że to on dyktuje jej, co ma czuć. Dygresje wyrastają najczęściej z głównego tematu utworu, albo z innych dygresji (subdygresje). Zdarza się też, że bywają jednozdaniowymi napomknieniami, wtrąconymi w główny nurt opowieści. A bywa i odwrotnie: rozrastają się do kilkudziesięciu wersów. Takie większe formy, z reguły poświęcone jednemu tematowi, noszą cechy traktatu z jego naukową systematyką. Do najobszerniejszych należy ten, który otwiera poemat – o układaniu bukietów. Krótsze miewają charakter rozprawy. To – przykładowo – opowieść o landrynkach czy o domowym wyrobie papierosów. Rozprawa o rezedzie zaczyna się jak monotematyczna rozprawa, ale wkrótce, okazuje się, pomieści aż trzy dygresje: o tym, jak pachniał bez w Ogrodzie Saskim, o tym, jak pachniał bez w innym czasie i miejscu oraz o wojennych losach psów warszawskich. A gdy w ramach takiej rozprawy pojawiają się liczniejsze odskocznie do innych tematów, wywód poetycki zbliża się do gawędy. W ramach tak prowadzonej gawędy, która zakłada wprowadzanie dygresji, Tuwim podejmuje jednak bardziej wyrafinowaną grę z czytelnikiem. Stosuje np. figurę retoryczną zwaną praeteritio. Polega na tym, iż mówi się akurat o tym, co zapowiadało się pominąć. Tak dzieje się, gdy Tuwim poświęca sporo uwagi róży, której ogrodnik nie wplecie do swego bukietu. Zdarza się, że poeta posługuje się w budowaniu dygresji metodą szkatułkową. I tak: wspomnienie letniego spaceru po łące mieści w sobie scenę z dzieciństwa poety, a ta kryje w sobie obrazki z Rio, by zmieścić równoległe opis wojennego Londynu. Niekiedy autor stosuje „poetykę mgły”, czyli przenikania się w tekście zjawisk, które wydają się nieostre, pozbawione wyraźnych granic i konturów, zdają się przechodzić jedne w drugie.

Tu warto wskazać na fakt, iż wiele wspomnień ma w poemacie charakter równoległy – to znaczy, że obrazy z różnych czasów narracji przeplatają się ze sobą. I tak: sześciolatnia Anielka układając kwiaty bukiet „wspomina” przygodę erotyczną, która spotka ją w tym samym ogrodzie dopiero za kilka lat. W tej sytuacji można zaakcentować podobieństwo tego

---

<sup>38</sup> Por. E. Balcerzan, *Poetyka stylizacji: „Kwiaty polskie” Tuwima*, w: *Poezja polska w latach 1939–1965, Część II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.

typu narracji do techniki strumienia świadomości, gdzie wspomnienia bohaterów są tylko „węzłami zdarzeń”.

Liczne są też w poemacie enumeracje, czyli wyliczenia. To ciągi nazw lub przedmiotów, które poeta wydobywa z pamięci, ale żadnemu z nich nie dopisuje rodowodu. Służą mu tylko jako rekwizytoria wspomnień. Na takich zasadach poznajemy zawartość łódzkiej szuflady pewnego aptekarza czy stan posiadania osobnika imieniem Faf, menu pewnej restauracji w Starym Sączu czy listę nazwisk mieszkańców Inowłódza. Kiedy takie wyliczanki przeplatają się z innymi formami, a wrażenia zmysłowe następują po refleksjach intelektualnych, poeta przegradza je znakiem „+”. Daje w ten sposób do zrozumienia, że sumuje w jedną całość najrozmaitszą materię wspomnieniową. Krytyk napisze o tym:

Pamięć porównana do jarmarcznego straganu różnaitości tylko niektóre fakty wyodrębnia jako samodzielne sceny i rozleglejsze opisy; inne porzuca ledwie zauważone w długich inwentarzowych wyliczeniach. Zostaje nazwana jeszcze „lampą naftową”, która nierównomiernie rozświetla czasoprzestrzeń przeszłości; raz płonie jaśniej, kiedy indziej ciemniej, uniemożliwiając późniejsze rozpoznanie dawnych miejsc i zdarzeń.<sup>39</sup>

Generalna zasada, obowiązująca w poemacie, że każdy tekst, każde napomknienie przywołuje jakieś reminiscencje z najrozmaitszych regionów kultury, wydaje się antycypować teorie postmodernistyczne. Może także budzić skojarzenia z typem lektury, właściwym w dobie upowszechnienia się Internetu z charakterystycznym dla pomieszczonych tam utworów hipertekstem, gdzie kolejne kliknięcia odsyłają do coraz to nowych odnośników. Poeta, którego od postmodernizmu i internetowego hipertekstu dzieliło co najmniej pół wieku, doskonale rozumie jednak mechanizm tego typu nawiązań.

Wracam do willi. A po drodze  
Był sad. BYŁ SAD. Zauważ plagiat.  
Dwusłowy wprawdzie, lecz bezsporny.  
Lecz jakaż poetycka magia  
Ten fakt wczaruje w nowe formy.  
Oryginalne, własne? Rad bym,  
Ale nie będę usiłował  
Dwu słów ubierać w nowe słowa.  
Piszę „był sad”, bo właśnie sad był:<sup>40</sup>

W *Kwiatach...* Tuwim nie kontempluje świata, nie odtwarza jego uroków z pozycji spektatora. Wręcz przeciwnie – szuka z nim swego rodzaju zwania.

---

<sup>39</sup> P. Michałowski, *Wstęp* do: J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, Kraków 2004, s. 27.

<sup>40</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 1030–1038.

Liryka ta jest liryką wyładowań, liryką krótkich spieć, w której dynamizm stanowi czynnik zasadniczy.<sup>41</sup>

Język potoczny wprowadza więc do tak rozumianego tekstu żywioł ruchu, zmienności, tak charakterystyczny dla poematu. Polszczyzna potoczna świetnie sprawdza się w „liryce przywołań”, gdyż Tuwim chętnie ogłasza swoje spostrzeżenia i poglądy właśnie w formie zwrotu do kogoś lub czegoś. A wszystko to dzieje się w czasie teraźniejszym, dzięki czemu strofy zmieniają się w rodzaj bieżącej relacji, a ich czytelnik niemal w uczestnika zdarzeń. Michał Głowiński ocenia:

Tuwim jest – by tak powiedzieć – lirykiem otwartym ku światu, w jego energetycznych wierszach wyładowanie następuje tylko wtedy, gdy w ich obrębie znajduje się jakiś element rzeczywistości zewnętrznej; napięcie pomiędzy „ja” i „nie-ja” jest dla ich kompozycji faktem zasadniczym.<sup>42</sup>

Z tak bezpretensjonalnym podejściem do materii poematu krytyka miewała wielokrotnie problemy, czasem nawet przyznawała się do metodologicznej bezradności wobec dzieła. Od *Beniowskiego* odróżnia *Kwiaty...* – podnoszono to wielokrotnie – przede wszystkim to, iż tu dygresje nie dzielą się na „liryczne” i „refleksyjne”, ale oferują zestaw wielokierunkowych spostrzeżeń, które nie mieszczą się w żadnych wcześniejszych kwalifikacjach. U Słowackiego na podstawowym poziomie funkcjonowała fabuła, a jej funkcją były dygresje. U Tuwima nie ma mowy o powtórzeniu tego schematu – zbyt wybujała jest sfera nawiązań, która przerasta rusztowanie fabularne.<sup>43</sup> Czytaliśmy też interpretacje pełne wahań nad oceną dzieła:

Węzłowe punkty przeszłości są ocalane z muzealnym pietyzmem i troską o kompletność, natomiast zdarzenia i obiekty niezidentyfikowane lub rozsypane i zagrożone zapomnieniem podlegają innemu ocaleniu. Ich sens pozostaje niepewny, a odzyskiwane są przez pamięć w pośpiechu ewakuacji, gdyż nie chodzi już o pełnię rekonstrukcji, ale o liczbę uratowanych faktów, która ma potwierdzić skuteczność ekspedycji do źródeł czasu.<sup>44</sup>

Pisze inny krytyk:

Niemożliwe jest, nawet z dystansu czasowego i przestrzennego, zdefiniowanie jego struktury, genezy i genealogii (nb. cały główny polsko-rosyjski wątek fabularny, drugi

---

<sup>41</sup> M. Głowiński, *Wstęp* do: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1964, s. XLIV.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. XLVI

<sup>43</sup> Por. P. Michałowski, *Labirynt w oranżerii. „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*, w: *Lektury polonistyczne*, red. R. Nycz, Kraków 1999.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 423.

fabularny wątek społeczny, liczne socjalne dygresje), wymyka się jakikolwiek spójny sens całościowy, choćby tylko w odczuciu intuicyjnym; trwa poczucie niepewności co do własnej niegdyś w tym świecie pozycji i to z racji fundamentalnych, bo szowinistycznie kwestionowanej przez adwersarzy przynależności narodowościowej (toteż nieprzypadkowo motyw narodowościowej „kreolizacji” i alienacji stanowi ós problemową głównego wątku utworu).<sup>45</sup>

Tuwim był posądzany o to, że dzieło wymknęło mu się spod kontroli. Krytyk zarzuca poecie, iż „mechanizm utworu zaczyna zgrzytać”<sup>46</sup>, przez co rozumie taki tryb poematu, w którym narracja postępujących zdarzeń zostaje praktycznie usunięta przez natłok dygresji. Krytyk mówi wręcz o „wylewie dygresji”, sugerując, iż poeta przestał panować nad porządkiem zalewających go skojarzeń i daje im upust w sposób niekontrolowany. Nazywa go „zodiakiem marginesowych mitów poetyckich, obracających się wokół elipsoidalnego jak u komet, ale pustego poza tytułem kręgu”<sup>47</sup>.

Część literaturoznawców dostrzegła jednak w tym pozornym bezładzie pamięci ukryty i przeprowadzony zamiar. Artur Sandauer widział w poemacie przemyślaną całość.

W „Kwiatach polskich” chodzi autorowi o to, aby ukazać w jednolicie poetyckim oświetleniu całe swe życie: zamiast, jak dotychczas, skupiać blask na jakimś jego szczególe, obdziela nim bardziej równomiernie – całość.<sup>48</sup>

Krytyk dopatruje się w poemacie utworu jednopłaszczyznowego, gdzie bohaterowie i autor poruszają się na tym samym poziomie, bytują w tym samym świecie. Dzięki temu czytelnik traci przekonanie, obowiązujące dotąd, iż ma do czynienia nie z autorem, który stworzył dzieło, lecz z żywym człowiekiem, z którym kontakt jest bezpośredni. Żeby ten zamiar skutecznie, Tuwim nadaje wiele własnych cech ogrodnikowi Dziewierskiemu: raz jest on natchnionym twórcą bukietów, innym razem zaledwie „majsterklepką”, chałturnikiem, który najchętniej malowałby farbą pyzate anioły w wiejskich kościółkach. Oto inny, pokrewny głos:

Koncepcja „Kwiatów polskich” miała coś wspólnego z nieodpowiedzialnym kuglarstwem czarownika. Przypomina ryzykowną ekwilibrystykę, polegającą na ustawicznym oscylovaniu między wątkiem fabularnym, a wątkiem wspomnieniowym,

---

<sup>45</sup> S. Balbus, *Reminiscencja stylistyczna*, w: *Między stylami*, Kraków 1996, s. 292.

<sup>46</sup> K. Wyka, op. cit., s. 106.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>48</sup> A. Sandauer, *Julian Tuwim*, w: *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 55.

miedzy prawdą rzeczy minionych, a prawdą życia w przeszłości, miedzy autentyzmem a liryzmem.<sup>49</sup>

Osobna propozycja badawcza, dotycząca struktury dzieła, wiąże się z pracami ogrodniczymi, raz po raz powracającymi w poemacie. Znamca *Kwiatów polskich*, Piotr Michałowski, zwraca uwagę na nieoczywiste związki kompozycji utworu z jego symboliką florystyczną.

Projekt poematu współtworzą aż trzy skłócone ze sobą, a zarazem pogodzone, formy układów roślin ozdobnych: bukiet, wiecheć, ikebana.<sup>50</sup>

Autor precyzuje, że „bukiet” oznacza we florystyce – i odpowiednio w poemacie – konstrukcję kwietną, skomponowaną sztucznie, z określonym zamysłem, charakterystycznym dla danej epoki historycznej, szkoły ogrodniczej, tradycji itp. Co innego „wiecheć” – to określenie pejoratywne, zarezerwowane dla flory późniejszej: badyli lub słomy. W ustach znawcy określenie to niesie element pejoratywny i degradujący. Przypomina, że za takim „pękiem” nie stoi staranie ogrodnika, a jedynie bujny i bezplanowy żywioł natury. Z kolei „ikebana” to – jak wiadomo – japońska sztuka układania kwiatów, która liczy sobie setki lat tradycji i dorobiła się kilku tysięcy szkół. Tu obowiązują rygorystyczne zasady, a każda roślina ma swoje starannie dobrane i wiele znaczące miejsce. W poemacie Tuwima zarówno „bukiet”, jak i „wiecheć” zostają przywołane literalnie, zaś obecność „ikebany” da się wywieść pośrednio. W tej sytuacji powstaje pytanie: czy poemat to bezładny „wiecheć” zebranych ad hoc dygresji, nad którymi autor przestał panować? A może jednak „bukiet”, czyli luźna kompozycja poematu romantycznego, kryjąca dyscyplinę w pozornym bezładzie. Możliwe też, że całość to „ikebana”, której zasadą – misternej! – konstrukcji jest właśnie owa pozorna przypadkowość. Piotr Michałowski sugeruje, iż linia fabularna odpowiadałaby w poemacie formie „bukietu”, tworzyłaby ramy, rusztowanie dla dygresji, czyli „wiechcia”, przegradzającego elementarny porządek kwietny. Nie jest to jednak układ oczywisty, ponieważ w wielu partiach poematu (np. w *Części pierwszej*) dygresji jest tak wiele i przyrastają tak żywiołowo, iż spychają informacje z zakresu narracji właśnie na poziom dygresji. Sytuacja wstępna ulega więc odwróceniu. Ostateczny porządek kwietnego poematu ujawnia się jednak dopiero, gdy spojrzeć nań jak na skończoną całość. Wówczas okaże się, że pozorne niezgodności porządku narracji z porządkiem dygresji to sytuacja może nie tyle

<sup>49</sup> A. Dzieniszewska, op. cit., s. 75.

<sup>50</sup> P. Michałowski, *Bukiet, wiecheć, ikebana. Uwagi o kompozycji „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima*, w: „Teksty Drugie” 1996, nr 6, s. 114.

zamierzona – poemat powstał przez kilka lat, w kilkunastu rzutach, przyływach natchnienia – co przewidywana i akceptowana. Tak, *Kwiaty...* nie są w rezultacie ani „bukietem”, ani „wiechociem”, lecz „ikebaną” – szczytem sztuki układania plonów z pól, oranżerii i ogrodów.

Inną przyczyną owej „erudycyjnej mikrologii” jest fakt, iż Tuwim, pisząc *Kwiaty...* na emigracji, dysponował tylko rezerwuarem pamięci i z niego czerpał treści, wypełniające dygresje. A pamięć – wiadomo – bywa kapryśna i ulotna, stąd nieustanne przeskakiwanie z tematu na temat. I kontekst historyczny. Tuwim publikując swój poemat w nieprzypadkowym roku 1949 musiał sobie zdawać sprawę z oczekiwań nowej władzy wobec literatury. W ZSRR i krajach satelickich obowiązywał wzorzec „realizmu socjalistycznego”, nieprzychylny poetyce uogólnień, za to skłonny popierać „konkret” we wszelkiej postaci. Dlatego u Tuwima tyle tych „konkretów”, chociaż, w ogromnej mierze, przeniesionych z innej epoki. Wyka nad tym ubolewa. Rad by widzieć w dziele Tuwima więcej jednoznacznych aluzji ideologicznych – jak te we fragmencie o ziemistych twarzyczkach dzieci łódzkich nędzarzy. Tymczasem w poemacie występuje – jego zdaniem – nadmiar pięknoduchostwa.

Pod względem ideologicznym podtrzymuje zainteresowanie dla błahych i drugorzędnych cech współczesności, a nie uczy i nie wskazuje jej głównych linii rozwojowych.<sup>51</sup>

Z tego powodu Wyka uważa *Kwiaty...* za krok wstecz na drodze poetyckiego rozwoju. Przypomina, że wszystko, co – w sensie ideowym – poeta miał do powiedzenia, wyraził i wcześniej, i dobitniej.

W miarę czytania „Kwiatów polskich” nie przybywa perspektyw, lecz jedynie mnożą się kulisy, których wykrój poznaliśmy od razu, gdy Dziewierski spletał bukiet, a poeta z tomem Staffa w ręku udawał się do starej altany po wspomnienia.<sup>52</sup>

Podobnie rzecz się ma z doborem bohaterów poematu. To figury drugorzędne, egzotyczne, ale też marginalne, nie reprezentujące żadnego znaczącego nurtu społeczeństwa. Ot, gromada dziwaków, którzy też głównie dziwaków mogą zainteresować. W dodatku Tuwim zamiast tych wariatów i odszczepieńców osądzać, jeszcze im potakuje, wykazując pełnię współczucia i zrozumienia. Tego krytykowi już za wiele. Uważa, że autor ulepił swoich bohaterów na takiej samej zasadzie, na jakiej komponował swój poemat: ze skrawków, pozbieranych, skąd

---

<sup>51</sup> K. Wyka, op. cit., s. 118.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 119.



się tylko dało. Stąd w jego dziele parada ludzi niekonsekwentnych, zaburzonych, nie reprezentujących właściwie nikogo.

### 3.3 *Kwiaty polskie* – styl i język

Na poziomie stylistyki tym gęszcem dygresji rządzi zasada zaskakującego zestawienia – im większe zaskoczenie, tym lepiej. Poeta zestawia ze sobą pastisze rozmaitych gatunków, języków (np. gwary), śmiało operuje wysłowieniem potocznym, mową gazetową. Miesza wzniosły, najczęściej romantyczny, język poetycki z mową ulicy. Podobnie w sferze tonacji – patos przegradza się tu z gryzącą ironią, wzniosłe eksklamacje z przyziemnymi wyliczankami przedmiotów. Ten, najszerszy z możliwych, zakrój językowy jest świadectwem dążenia poety do objęcia polszczyzny we wszystkich jej – historycznych i współczesnych – odmianach. A nawet więcej: Tuwim bada, niewypraktykowane jeszcze, możliwości językowe. Proponuje – przykładowo – czytelnikowi słowa nieistniejące, jak „miłował”, lub uczestnictwo w zabawach etymologicznych, w których zestawia „gaz z pegazem” a „koniam z koniakami”. Czerpie z tego czysto zabawową, bezinteresowną przyjemność. W poemacie trafiają się stylizacje brzmieniowe na wiele języków – głównie na rosyjski, ale też na włoski, łaciński, angielski czy portugalski, co nie dziwi, jeśli pamiętać, iż zrab poematu powstawał w Brazylii.

Edward Balcerzan tendencję stylistyczną poematu zamyka w formule „czyhanie na kontrast”<sup>53</sup>. Podkreśla, że dla czytelnika nieustanną niespodzianką jest sąsiedztwo najrozmaitszych sposobów wysłowienia – raz zaskoczenie kryje się w ułożeniu obok siebie skrajnie różnych stylistyk, innym razem jest to efektowne przemieszanie słownictwa z różnych obiegów bądź różnice wersyfikacyjne. Poza gwarancją niespodzianki czytelnik nie jest w stanie przewidzieć, na jakim polu i w jakiej postaci czeka go zaskoczenie. A bywa ono z reguły skrajne, sterowane prawem kontrastu. To podsuwa badaczowi myśl, że słowo poetyckie zmienia się w takich sytuacjach w słowo aktorskie. Poeta „wykonuje” pewnego typu teksty, tonacje, stylistyki. Aby były bardziej przekonujące, dobiera słowa z rozmaitych języków – od rosyjskiego przez angielski po łacinę. W dodatku uzupełnia zasób słownikowy barbaryzmami<sup>54</sup> lub makaronizmami<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> E. Balcerzan, op. cit., s. 152.

<sup>54</sup> Wyraz lub zwrot zaczerpnięty z innego języka niż ten, w którym prowadzona jest główna narracja.

<sup>55</sup> Partie języka obcego wplatanie w główną narrację na równych z nią prawach.

Nic trwałego, kontrast jest ważniejszy od ciągłości i stabilności mowy.<sup>56</sup>

Wszystko to jednak nie prowadzi do chaosu, lecz powściągane jest „dyscypliną kontrapunktu”. Ową dyscyplinę najwyraźniej widać w partiach, gdzie poeta stosuje montaż cytatów. W ramach krótkiego wersyfikacyjnego przebiegu jest ich tak wiele, że narzuca się wrażenie, iż wymknęły się spod kontroli. W rekapitulacji poezji Adama Asnyka poeta stawia obok siebie „purpurowe szaty”, „ideały”, „płomienie prawdy”, „walki ducha”, „porywy”, „zapał”. Zagęszczenie tych wyimków powoduje, że fragment nabiera cech parodystycznych. Tak więc montaż cytatów to osądzenie – może nawet szydercze przedrzeźnianie – nieaktualnej już poetyki. Na podobnej zasadzie poeta zagęszcza w poemacie rekwizyty, jak wówczas, gdy przypomina „mgły wyspiańskie”, ciągnące od strony Łazienek. Tutaj „maski”, „widma”, „potwory” upchnięte byle jak, w tłoku, kompromitują się samym swoim niepoważnym położeniem. Całkiem natomiast odmiennie podchodzi poeta do tych wątków tradycji literackiej, które wielbi, np. do wierszy Leopolda Staffa. Tu działa „poetyka rozgęszczenia”. Jeśli pojawi się napomknienie czy cytat, to po to, by czytelnik go smakował i podziwiał. Podobnie postępuje Tuwim wobec literatury obcojęzycznej, co ujawnia się np. w wersach, gdzie cytuje *Statek pijany* Arthura Rimbauda. Nie dość, że czyni to z namaszczeniem, to jeszcze poetyckiej obróbce poddaje przekład dzieła, dokonany przez Zenona „Miriamy” Przesmyckiego – tak więc tłumaczy z polskiego na polski. Delektuje się wieloznacznością słowa poetyckiego, a jednocześnie pozwala czytelnikowi osiąść wgląd w warsztat tłumacza, w dokonywane przez niego wybory językowe. Tu warto zaznaczyć, że kapryśność gustów poety nie pozwala mu na jednoznaczne, całościowe oceny cudzego dorobku. Hołd złożony przekładowi „Miriamy” nie przeszkadza nazwać jego języka poetyckiego „volapuekiem”. Edward Balcerzan pisze:

Żadnych idoli. Żadnych tabu. Żadnych „przerzutów“ oceny. Liczy się dzieło, nie całość dorobku mistrza dawnej epoki.<sup>57</sup>

Nawet wówczas, gdy poeta ostentacyjnie wyraża uwielbienie dla dzieła poetyckiego, narzuca sobie pewne ograniczenia. Widać to choćby wtedy, gdy nawiązuje do mickiewiczowskiego Soplicowa. Łatwo byłoby mu snuć tę analogię – i Mickiewicz, i on byli poetami emigracyjnymi, obaj tęsknili do krainy dzieciństwa. Jednak Tuwim zdecydowanie odrzuca

---

<sup>56</sup> E. Balcerzan, op. cit., s. 154.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 157.

pokusę, by lotnisko pod Łodzią uczynić drugim Soplicowem: z całą bezwzględnością obnaża jego pospolitość i tandetę. Nie zasłużyło ono na zestawienie z dawnym dworkiem szlacheckim. Podobnie bezceremonialny jest Tuwim nawet wobec Słowackiego, którego *Beniowski* był mu w trakcie pisania *Kwiatów...* natchnieniem i wzorcem. Wyznaje bowiem otwarcie, że „nie lubi” poematu *Król Duch*, pochodzącego z późniejszego, mistycznego okresu twórczości wieszca.

Osobnym chwytem poetyckim są „cytaty struktur”, czyli przejęcia i twórcze rozwinięcia metod budowy utworu właściwych dla innych szkół poetyckich. Można się ich dopatrzeć w próbie oddania życia miasta, gdzie Tuwim gromadzi strzępy, urywki, ułamki, marginalia – od tytułów prasowych po szyldy uliczne. Podobnie rzecz się ma w „wierszu nazwiskowym”, gdzie materia poetycką jest wyliczenie nazwisk – np. mieszkańców Inowłódza. Wówczas wiersz zbliża się do „poezji pozarozumowej” futurystów rosyjskich, a jego oddziaływanie polega na wywołaniu skojarzeń, jakie niosą nazwiska, związane tutaj tylko metrycznym lub brzmieniowym sąsiedztwem. A cały zabieg nie jest stylizacją, naśladownictwem żadnego utworu, lecz wykorzystaniem chwytu poetyckiego, charakterystycznego dla np. polskich futurystów.

To z kolei każe postawić pytanie o miejsce operacji stylistycznych i leksykograficznych poematu wobec wcześniejszych praktyk poetyckich Tuwima. W *Kwiatach polskich* te cechy jego poetyki, które konstituowały dorobek z lat dwudziestych i wczesnych trzydziestych, uległy wzmocnieniu i sublimacji. Utrzymana została tematyka wiersza – bliska sprawom potocznym, bohaterem pozostał człowiek prosty, mieszkaniec miasta, które jest jego naturalnym żywiołem. W obrębie wypowiedzi poetyckiej utrzymuje poeta język potoczny. Nie stroni od form, uznawanych na „niskie”, jak obrazek rodzajowy czy stylizacja na rozmowę. Jednocześnie jednak znika z poematu sentymentalizm, właściwy wcześniejszym poezjom, podobnie jak impresjonistyczna nastrojowość. Częściej pojawia się za to ironia, oznaki dystansu, parodia ulicznych sformułowań.

Wielogłosowość *Kwiatów polskich* znajduje także odzwierciedlenie w najszerzej rozpiętości wrażeń, jakie prowokuje u czytelnika. Krytyka zwracała na to uwagę regularnie.

Poezja Tuwima oscyluje między krańcowymi stanami euforii i nudy, olśnienia i poczucia pustki, witalności i znużenia, zachwyty i obrzydzenia. Nie można tych krańcowych nastrojów autora podzielić między jakieś sfery doznań. Miłość jest piękna i obrzydliwa. Mieszczanin jest zaradny i tępy. Tworzenie jest olśnieniem i udręką. Tłum jest wspaniały

w rewolucyjnym porywie i przerażający w prostactwie swoich upodobań. Teatr jest podniecający w czasie spektaklu i koszmarny w czasie próby.<sup>58</sup>

Autor odżegnywał się od praktyk, w ramach których język miał dawać utworowi jedynie „szatę słowną”. Słowo w *Kwiatach polskich* jest takim samym przedmiotem studium poetyckiego jak każdy inny obiekt.<sup>59</sup> Sam poeta uznaje się za rzemieślnika, który trudni się upartą obróbką słowa. Jednocześnie odżegnuje się od romantycznej tradycji „natchnienia”, jako działalności czysto intuicyjnej. Wręcz przeciwnie – u niego język miał narzucać czytelnikowi widzenie świata. Tuwim stał się dzięki takiemu podejściu do problemu poeta-słowiarzem. Z upodobaniem podkreślał tę rolę przedstawiając siebie jako swego rodzaju magika, który posiadał arcana sztuki poetyckiej i potrafi nimi uwodzić publiczność, nawet jeżeli miałyby to być zaledwie gawiedź, śledząca popisy ulicznego sztukmistrza.

Tuwim zestawiał z sobą słowo sakralne i pospolite. Zapewne wierzył, że pospolitość zawiera w sobie nieogarnione zasoby niewykorzystanej jeszcze poezji.<sup>60</sup>

Zamiłowanie poety do literatury jarmarcznej krytyka doceniała. Pisał Jan Marx:

Język poetycki Tuwima nie został ukształtowany przez lekturę dzieł literackich. Oczywiście Tuwim był dobrze odczytany w poezji polskiej; znać u niego zażyła, bardzo niekiedy intymną znajomość klasyków od Kochanowskiego po Norwida. Ale chyba instynkt mu podpowiedział, że lepiej iść za radą Rimbauda, to jest czytać stare katalogi, kalendarze, libretta oper, roczniki starych pism. Bo tam wyobraźnia poety znajdzie inspiracje, jakich próżno by szukać u Krasickiego, Mickiewicza, Norwida.<sup>61</sup>

Artur Sandauer tak objaśnił wprowadzenie do obiegu poematu języka i wspomnień codziennych, potocznych:

Poezja polega dlań odtąd nie na tym, aby odrzuciwszy pospolite słowo, odtworzyć jednemu tylko poecie dostępny mit, lecz na tym, aby posługując się słowem pospolitym, zespolić się ze zbiorowością, która go używa. Poeta elitarny przerasta w poetę narodowego.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> J. Poradecki, *Julian Tuwim – wtajemniczony słowożerca*, w: *Prorocy i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Warszawa 1999, s. 111.

<sup>59</sup> Por.: V. Falkenhahn, *Stilistische und verstechnische Besonderheiten in den „Kwiaty polskie” von Julian Tuwim*, w: „Zeitschrift für Slawistik“, H.H. Bielfeldt (Hrsg.), Berlin 1959, Band IV, Heft 1.

<sup>60</sup> J. Poradecki, op. cit., s. 109.

<sup>61</sup> J. Marx, op. cit., s. 31.

<sup>62</sup> A. Sandauer, op. cit., s. 61.

To mistrzowskie opanowanie słowa, które w całej rozciągłości zademonstrował poeta w *Kwiatach...*, miało jednak swój rewers. Nie było wprężnięte w służbę żadnej idei, istniało samo dla siebie, jako umiejętność cudowna, ale niezaangażowana. Krytyk tak napisze o tym po latach:

Wieloletnie doświadczenia twórcze podpowiadały mu, że jest to zbyt mało, że nie ma wielkiej poezji, która jest tylko poezją, niczym więcej. Nie potrafił jednak swojego mistrzowskiego słowiarstwa zakorzenić w niczym – ani w miłości, ani w nienawiści, ani w patriotyzmie, ani w ideologii, ani w wierze w Boga, ani w wierze w siłę i piękno widzialnego świata.<sup>63</sup>

Jeszcze bardziej skrajnie rzecz ujął Stanisław Balbus:

Właściwie całe „Kwiaty polskie” można rozebrać na „zbiór wierszy”, niepomiernie łatwiej niż np. „Beniowskiego”, tak iż faktycznie utwór ten czyta się dziś przede wszystkim jako „bukiet”, jako „wiązankę”, w której szczątkowa i porwana, w żadnym swoim wątku niedokończona fabuła jest swoistym spajającym „przybraniem”.<sup>64</sup>

Dyskusja na temat tego, czy (i na ile) Julian Tuwim trzymał własny utwór w ryzach, a na ile pozbył się nad nim kontroli liczy sobie już przeszło pół wieku i nic nie wskazuje na jej wyczerpanie. W podsumowaniu warto może podać głos krytyka, który okazał się najbliższy ocenom autora tych słów:

Zmiana tonu z patetycznego na heroikomiczny, styl swobodny i niepomnikowy, rezygnacja z postulowanej dawniej matematycznej precyzji, realistyczne tło i nieskrępowany liryzm, wszystko to zbliża „Kwiaty polskie” do czytelnika i sprawia, że poemat ten, nie najbardziej może nowatorski z tuwimowskich, ma jednak większe wśród nich szanse, aby zbłądzić pod strzechy; prognostyk, który zresztą okazał się już częściowo faktem.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> J. Poradecki, op. cit., s. 129.

<sup>64</sup> S. Balbus, op. cit., s. 290.

<sup>65</sup> A. Sandauer, op. cit., s. 62.

## 4. Tematyka polska w poemacie

Poemat *Kwiaty polskie* jest szczytowym osiągnięciem w dorobku poetyckim Juliana Tuwima. Z jednej strony pozostaje dowodem mistrzowskiego opanowania słowa poetyckiego, z drugiej jest koronnym podsumowaniem epoki dwudziestolecia międzywojennego, a także rodzajem autobiografii, zawierającej zarówno reminiscencje z własnego życia, jak i pejzaż obyczajowy i poetycki tej epoki. Na tle dwudziestowiecznej literatury polskiej dzieło pozostaje aktem odosobnionym, który nie doczekał się nawiązań ani kontynuacji. W dodatku szerzej znane jest z kilku bardziej popularnych dygresji, mniej jako całość. Pełne odczytanie dzieła utrudnione jest dzisiaj z tego powodu, iż prezentuje ono świat zamierzchły, zanikły skutkiem barbarzyństwa II wojny światowej. W dodatku wiele swoich poglądów, ocen moralnych czy politycznych Tuwim podaje pośrednio, za pomocą fikcji, napomknień i aluzji. Najszerszy krąg tych nawiązań wiąże się z żywiołem polskim bardzo szeroko rozumianym. Mieści on w sobie zarówno rodzimą literaturę jak i pejzaż czy elementy kultury popularnej, a nawet życia towarzyskiego. W materii poematu tworzą one nierozzerwalny spłot. W niniejszej pracy, dla jasności wyводу, grupujemy te nawiązania w osobne grupy tematyczne.

### 4.1 Literatura polska

#### 4.1.1 Romantyzm

Wprawdzie koneksje poematu z rodzimą literaturą są rozległe, ale miejsce szczególne przypada tu poezji romantycznej, co stanowi odwołanie do głównego nurtu zbiorowej świadomości. To tutaj poeta odnajduje duchową i literacką drogę porozumienia z czytelnikiem. Nie tylko dlatego, że on i oni przeczytali ten sam kanon szkolnych lektur, ale i z tego powodu, iż reminiscencje tych lektur w analogiczny sposób dostosowują do własnych, bieżących doświadczeń.

Stanisław Balbus twierdzi, iż Tuwim dlatego sięgał do romantycznego zasobu wzorców poetyckich, ponieważ odczuwał dotkliwy deficyt takowych w epokach późniejszych. Poezja ostatniego (przed rokiem 1949) półwiecza zawierała w ofercie wzorców zasadniczo tylko lirykę, z pominięciem epiki, a przecież spore partie poematu Tuwima mają właśnie charakter epicki. Sam autor także był zasadniczo lirykiem, więc trudno mu się było odwołać do własnych w tym względzie doświadczeń. Tuwim był także świadom faktu, iż odwoływanie się do stylistyki poematu romantycznego jest o tyle celowe, o ile tworzy nić porozumienia z

szerokimi kręgami czytelników. Wprawdzie stylistyka ta należała do dziedzictwa „pasywnego” – takim „językiem” nikt się od dawna nie posługiwał –, ale była ona powszechnie akceptowana jako platforma porozumienia kulturowego. Tuwim oczywiście nie miał najmniejszego zamiaru poświęcić się stylizacji, czyli biernemu odtwarzaniu języka romantycznego. Nie chodziło mu o popisywanie się biegłością w imitowaniu cudzego stylu. To mogłoby zaowocować najwyżej jakąś ciekawostką piśmienniczą, a on przecież zamierzał stworzyć autonomiczne dzieło poetyckie.<sup>66</sup>

Należy przy tym pamiętać, iż Tuwim pisał swój poemat na emigracji, odcięty od bieżącego piśmiennictwa polskiego. Sięgał więc do jedynych zasobów, jakimi dysponował, do repertuaru romantycznego, przechowywanego w pamięci. Tak więc autor *Kwiatów polskich* odwołuje się do tradycji, ale nie po to, by wyręczać się tamtymi wzorcami w prowadzeniu własnej opowieści, ale po to, by ich przywołaniem stworzyć tło, swego rodzaju podglebie, dla prowadzonej narracji. Tuwim powołuje się na romantyków, ale cały czas mówi „po swojemu”. Powtarza w pewien sposób gest samego Mickiewicza, który *Pana Tadeusza* także pisał na emigracji i, tworząc go niejako „z pamięci”, odwoływał się również do pokrewnych doświadczeń swoich czytelników, którzy dysponowali tej pamięci pokrewnymi zasobami. W ten sposób konstytuuje się charakterystyczna analogia między emigracją romantyczną i tą z czasów II wojny.

Tuwim nie przywołuje wielkich romantyków po to, by prowadzić z nimi dyskusje, wzniecać spory, roztrząsać zagadnienia, które nurtowały poprzedników. On, dzięki obecności wieszczów we własnym poemacie, poszerza jego horyzont myślowy i ideologiczny. Wpisuje swoje własne rozważania w szeroki kontekst literacki, gromadzi dla własnego myślenia zwolenników – nie szkodzi, że dawno nieżyjących – posiadających jednak status niekwestionowanych autorytetów.

Nie zdecydował się też na formalne naśladownictwo „poematu epickiego”, jakim był *Pan Tadeusz*, z tego powodu, iż dzieło to było „formą zamkniętą”. Jego kosmos był jasny, spójny, uporządkowany. Tymczasem świat II Rzeczypospolitej, nawet z emigracyjnego oddalenia, nie mógł się jawić poecie jako spoista całość. Wręcz przeciwnie – był to kontynent niezabliźnionych ran i otwartych rachunków. Poza tym poeta kreśli w swym utworze wizję przyszłości kraju, a to już całkowicie wykraczało poza horyzont widzenia romantyków.

Gdy mowa o związku *Kwiatów...* z tradycją romantyczną, warto podnieść kwestię miary wiersza, jakim posłużył się poeta. Narzucał się tu trzynastozgłoskowiec, jakim napisano *Pana*

---

<sup>66</sup> Por. S. Balbus, op. cit.

*Tadeusza* lub jedenastozgłoskowiec, w jakim zrymowany został *Beniowski*. Tymczasem Tuwim posługuje się ósmiozgłoskowcem – metrum sposobnym w poezji bardziej dynamicznej, nastawionej raczej na dyskurs niż na opis. Tuwim świetnie wyczuł, iż nerwowy, niespokojny, polimorficzny i rozedrgany rytm jego poematu lepiej sprawdzi się w takim metrum. Poza tym obrał za główną stopę wiersza jamb, w poezji polskiej spotykany rzadko i trudno wykonywalny w praktyce językowej. Jamb polega na akcentowaniu sylab parzystych, co nieco kłóci się z potoczną praktyką używania języka. Tuwim jednak poznał i docenił jego zalety czytając i tłumacząc *Jeździec miedzianego* Aleksandra Puszkina, zdecydował się więc podjąć to wyzwanie, w niektórych tylko miejscach stosując akcentowe ustępstwa na rzecz naturalnego toku mówionej polszczyzny. Jamb wydał mu się jednak bardziej dogodny w sytuacji, gdy wiersz musi nadażyć za gonitwą myśli (zresztą tętent kopyt końskich też mu się kojarzy z jambem). W jambie po prostu czuje się oddech przyśpieszony emocją. Nie znaczy to jednak, by poeta nie próbował w poemacie innych stóp. Najślynniejszą z takich prób jest sekwencja opowiadająca o „walcowaniu” poety z przyszłą żoną (*Grande Valse Brillante*), gdzie jamb zastąpiony zostaje anapestem (tu akcent w ramach stopy pada na trzeciej sylabie). Wybranie jambu na miarę wierszową poematu ma głębsze znaczenie. To metrum w polskiej poezji było niemal nieobecne do lat dwudziestych minionego wieku. Sporadycznie próbował go stosować sam Tuwim, np. w wierszach *Przy okrągłym stole* z tomu *Siódma jesień* (1922) czy w *Oczekiwaniu* z tomu *Treść gorejąca* (1936). Jest więc jamb w polskiej poezji formą poniekąd „obcą”, zapożyczoną, co ma swój odpowiednik w treści poematu. Jego bohaterka, Aniela, jest również osobą wyobcowaną, jako że pochodzi ze związku Rosjanina i Polki. Również sam poeta, ze względu na swe żydowskie korzenie, czuje się „mieszkańcem”, jak sam pisze: „kreolem”, więc ta pośrednicząca, nie posiadająca jednej ojczyzny, forma wiersza bardzo mu odpowiada.

Poezja romantyczna ma stałe miejsce w materii poematu. Przykładowo, kiedy poeta chce przywołać emblemat tej literatury, nie wymienia tytułów dzieł, autorów – zamiast tego wkłada między wersy frazę „huczny lot olbrzymich ptaków”. I rzeczą obytego czytelnika jest ten cytat przyporządkować poematowi *Beniowski* Słowackiego (1841; pieśń V, w. 471). Podobnie sprawa się ma, gdy poeta rekonstruuje wywód swego endekoidalnego rozmówcy. Wkłada w jego monolog – nie zaznaczając tego nawet cudzysłowem – frazę: „Słowo jest czynu testamentem...”. Liczy zapewne na to, że biegły w lekturach szkolnych czytelnik skojarzy od razu, iż ma do czynienia z cytatem z poematu *Promethidion* (1851; Epilog, I) Cypriana Kamila Norwida.



Praktyki ogrodnika Dziewierskiego na tle burzliwej epoki, która bynajmniej nie ceniła sztuki bukietotwórczej, przywodzą poecie na myśl jeden z bardziej znanych cytatów z literatury romantycznej:

I chociaż lasy płoną w dali,  
Dogląda róż. Co mu się chwali.)<sup>67</sup>

To aluzja do słynnej frazy z dramatu *Lilla Weneda* (1839; Prolog, w. 840) Słowackiego. Skierowana była przeciw pięknoduchom, którzy krzewili literaturę oddaloną tematycznie od spraw kraju, domagających się – zdaniem poety – także interwencji lirycznej.

O poezji romantycznej pisze poeta jak o rodzaju pacierza – tuż za wruszeniem religijnym biegły w jego życiu fascynacje romantykami, co zostało mu wpojone przez matkę.

I nauczyłaś go pacierza,  
A potem „ty jesteś jak zdrowie” –  
– A wszystko było w jednej mowie,<sup>68</sup>

Wyznania w rodzaju: „I kocham „Pana Tadeusza”” nie są objawem pustej emfazy. W tekście poematu rozsiały poeta liczne cytaty i aluzje do dzieła Mickiewicza. Choćby w dygresji, w której rozprawia się z antysemitką nastawioną krytyką międzywojenną i odżegnuje się od jakiegokolwiek wspólnoty z (często już byłymi) polskimi nacjonalistami:

„[...] NIE MA ZGODY,  
MOPANKU”<sup>69</sup>

To niezbyt dokładny cytat słów Gerwazego z *Pana Tadeusza* (1834; księga II, w. 256). Ale – równolegle – fraza rozpoznawana przez każdego maturzystę.

Autor z widoczną przyjemnością bawi się własnym zainteresowaniem Mickiewiczem. Przywołuje kolejny mickiewiczowski cytat z (księga II, w. 403), ale jednocześnie kpi z własnej metody zapożyczeń:

Był sad. BYŁ SAD. Zauważ plagiat.  
Dwusłowy wprawdzie, lecz bezsporny.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> *KP*, cz. III, rozdz. II, w. 807–808.

<sup>68</sup> *KP*, Epilog tomu pierwszego, w. 154–156.

<sup>69</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 1701–1702.

<sup>70</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 1030–1038.

Świadczy to o pełnej swobodzie, z jaką poeta porusza się w literaturze oraz o skłonności do mieszania jej obiegów, do „pożyczania” co celniejszych cytatów i napomknień.

Gdy autor wspomnieniem sięgnie w młodość, od razu na pamięć nasuwa mu się werset „Kłębami dymu niechaj się otoczę...”, który jest początkiem dygresji z *Beniowskiego* (Pieśń IV, w. 473) Juliusza Słowackiego, poświęconej młodzieńczej miłości polskiego wieszca romantycznego. Dzięki temu takie liryczne wspomnienia – oba z poematów dygresyjnych – dialogują z sobą ponad epokami.

W innym miejscu prowincjonalny kaznodzieja, wplatając wątki ojczyźniane do niedzielnego kazania, niebacznie przywołuje cytat z romantycznego wieszca:

Ojczyzna Wcielonego Słowa,  
„Ty, Co Myśl Boga Nosisz W Łonie  
I Losy Świata W Swym Zakonie  
Kościele Widomego Czynu  
Ucieleśniny W Bożym Synu...” – <sup>71</sup>

To cytaty z *Przedświtu* (1843; w. 1015–1016) Zygmunta Krasieńskiego (1812–1859), poematu mesjanistycznego, w którym poeta przyznawał szlachcie, z której sam się wywodził, wiodącą rolę w trakcie procesu odnowy moralnej. Tuwim, oczywiście, cytuje go przewrotnie, ponieważ sam z taką ideologią nie chce mieć nic wspólnego.

Fraza romantyczna nasuwa się autorowi na zasadzie cytatu, który tkwi od dawna w zakamarkach pamięci i w stosownej chwili może się ujawnić, by opisać zupełnie nową sytuację. Mamy z tym do czynienia np. w ramach opisu procedur bankowych, które skutkują bankructwami, eksmisjami, czy np. aresztowaniem wierzyciela:

Kontrakty, weksle (dojne z góry),  
Złodziejskim prawem prawomocne,  
Kładące areszt na waszeci,<sup>72</sup>

Tę ostatnią frazę powinien rozpoznać każdy uczeń. Pochodzi ona z ballady Adama Mickiewicza *Pani Twardowska* (w. 52), wydanej w zbiorze *Ballady i romanse* (1822).

Na podobnej zasadzie poeta, przywołując datę z głębi swoich wspomnień, pożyczka następną frazę z *Pana Tadeusza*:

---

<sup>71</sup> KP, cz. III, rozdz. I, w. 1469–1473.

<sup>72</sup> KP, cz. III, rozdz. II, w. 101–103.

A rok – o, roku ów! – przypadał  
Tysiąc dziewięćset osiemnasty.<sup>73</sup>

Ta słynna inwokacja pochodzi z księgi XI pt. *Rok 1812*.

Szczególną predylekcją do literatury romantycznej miał być, zdaniem autora, tknięty także Józef Piłsudski. W trakcie pertraktacji politycznych, ten „partyzant z twarzą nietzscheańską”, czyta Słowackiego. Na dowód autor przytacza fragment wiersza Słowackiego *Do Ludwika Norwida w braterstwie idei świętej list* (1848).

Z tym wszystkim do romantyków odnosi się poeta nie bez krytycyzmu. Blisko dezaprobaty sytuuje się wyznanie, przynajmniej, z gatunku kapryśnych, że poeta „nie lubi” (jak się nie lubi pewnych potraw) poematu *Król Duch* (1849) Słowackiego. Czytelników, znających gusta literackie Tuwima, ta dezaprobata nie dziwi. Poemat Słowackiego jest bowiem utworem z gatunku spekulatywnych i metafizycznych, ubogich w obrazy przejęte z rzeczywistości. To dzieło obfitujące w zagmatwane obrazy wizyjne i parable, co przywiązane do twardej rzeczywistości Tuwima musiało odstręczać. Poza tym przyznanie się w Polsce do tego, iż nie gustuje się w jednym z najgłośniejszych dzieł rodzimego romantyzmu, musiało być po części aktem odwagi, a po części prowokacją.

Przy okazji przywoływania Słowackiego, zwróćmy uwagę na pewien okołoliteracki drobiazg. Portretując warszawskiego gościa na werandzie podłódzkiej willi, poeta wzmiankuje, że ten nosi koszulę „À la Słowacki”<sup>74</sup>. Ten drobny szczegół odwołuje się jednak do wielkiej literatury romantycznej. Bowiem w ówczesnej Polsce szeroko rozpowszechniony był wizerunek wieszczki Juliusza Słowackiego w koszuli z kołnierzem wywiniętym w sposób charakterystyczny na wierzch. Autorem portretu był brytyjski rysownik James Hopwood, a reprodukcje jego dzieła zdobiły ściany w niemal każdej szkole.

#### 4.1.2 Inne epoki

Gęste wspomaganie się aluzjami do literatury, pochodzącej z innych niż romantyczna, epok, nie układa się w spójną całość. Trudno nakreślić na tej podstawie mapę preferencji literackich Tuwima – tymi napomknieniami rządzi raczej prawo aluzji, dowcipu, gry z czytelnikiem. Wypada wszakże przywołać najciekawsze momenty tej gry.

---

<sup>73</sup> *KP*, cz. III, rozdz. II, w. 236–237.

<sup>74</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 788.

Wyjątkowo intensywną fascynacją literacką lat młodzieńczych była dla Tuwima poezja Leopolda Staffa (1878–1957), czemu daje wyraz w obszernej dygresji<sup>75</sup>. Wspomina swego rodzaju „zaczadzenie” poezją mistrza, cytuje ulubione wersety z *Wyboru poezyj*. Nakładają się one w jego wspomnieniach na reminiscencje pierwszych młodzieńczych miłości. Ważną więc rolę w tej fascynacji odgrywają, charakterystyczne dla ówczesnego Staffa, nastroje młodopolskie. Jednak nie tylko – Tuwima wiąże z jego poetyckim mistrzem także swoisty kult przedmiotów, „starych studni, zepsutych zegarów”, skłonność do dostrzegania w zwykłych rzeczach ich ukrytego, poetyckiego blasku. Biograficznym tłem tej dygresji jest osobisty związek poety z jego mistrzem. Jeszcze jako gimnazjalista Tuwim napisał do Staffa z prośbą, by ten zgodził się na przetłumaczenie jednego z jego wierszy na esperanto. Poeta wyraził zgodę. Niedługo później w obszernym liście ocenił (bardzo przychylnie) pierwsze próby poetyckie, nadesłane mu przez młodzieńca. Radził mu „czyhać na swego Boga”, czyli szukać własnego języka poetyckiego, więc nieprzypadkiem pierwszy tomik poetycki Tuwima nosił tytuł *Czyhanie na Boga* (1918).<sup>76</sup>

Zdarza się, że poeta nie posługuje się cytatem w celu przywołania dzieła literackiego, które mu się kojarzy z daną sytuacją, ale proponuje czytelnikowi aluzję.

W pokoju gęsto nakłębionym  
Dymem i „mgłami wyspiańskimi”,  
Co przytaszczyły się z Łazienek<sup>77</sup>

Ta mgła i nazwisko Wyspiańskiego (1869–1907) nie pozostawiają wątpliwości. Chodzi o dramat *Noc listopadowa* (1904), w którym autor przedstawił w sposób symboliczny samo powstanie listopadowe oraz sytuację polityczną i „duchową” ówczesnej Polski. Do takiego właśnie rozumienia tego utworu odwołuje się Tuwim, który w rzeczonym fragmencie przedstawia uwarunkowania społeczne i polityczne przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku.

W poemacie mamy kilka znaczących nawiązań do dokonań jemu współczesnych. Podając genezę ochrzczenia imieniem Aniela jednej ze swych bohaterek, Tuwim zarzeka się, że nie pójdzie tropem poetki Kazimiery Iłakowiczówny (1882–1983), przez przyjaciół zwaną Iłą:

Że wdam się, à la Iła miła,

---

<sup>75</sup> KP, cz. I, rozdz. I, w. 889–962.

<sup>76</sup> Por. J. Sawicka, op. cit., s. 54–59.

<sup>77</sup> KP, cz. III, rozdz. II, w. 383–385.

Co z tego wierszy tom zrobiła,  
W sprawy magiczne i wróżebne;<sup>78</sup>

Hłakowiczówna wydała bowiem w roku 1926 tomik *Obrazy imion wróżebne* (wydawane później jako *Obrazy imion*), w którym, na podstawie etymologii (często tylko poetyckiej) imienia, przewidywała charakter i koleje losu jego nosiciela. Ta aluzja wskazuje po raz kolejny, że Tuwim cenił w literaturze także błahostki, kurioza, różnorodności – nie zawsze najwyższych literackich lotów, za to interesujące jako pomysły, literacka inwencja.

Tuwim pożyczca także cytaty poetyckie od własnych przyjaciół. Lekki, kawiarniany styl bycia lat dwudziestych kontrastuje z frazą „ – PANOWIE SZLACHTA! BIJE GROM! – – –”<sup>79</sup>, wyjętą z wiersza jego przyjaciela, Antoniego Słonimskiego (1895–1976) pod tytułem *Carmagnola* (1919). I w wierszu Słonimskiego, i u Tuwima niezobowiązujący styl życia cyganerii artystycznej zostaje zestawiony z przecuciem kataklizmu dziejowego. Ten zmiecie świat, w którym tak dobrze czują się artyści.

Literatura polska odzywa się kolejnym, czytelnym za życia poety, echem.

Taka czerniała moc surowa,  
Jakby to wyśnił Roztworowski,  
A Schiller wyreżyserował.<sup>80</sup>

W tym przywołaniu ważniejszy jest niewątpliwie Karol Hubert Roztworowski (1877–1938), dramaturg, uważany za twórcę „katolickiego”, prezentującego w monumentalnych utworach treści chrześcijańskie. Tu najbardziej zapamiętanym był *Judas z Kariothu* (1913), upamiętniony występem nestora teatru, Ludwika Solskiego (1855–1954). Inscenizatorem zaś tego spektaklu, biegłym w wystawnych prezentacjach teatralnych, był wybitny reżyser Leon Schiller (1887–1954).

Jednocześnie poeta, jako krytyk literacki, umie być prześmiewczy i surowy tam, gdzie w literaturze dostrzega pozór, efekciarstwo, obłudę czy taniochę. Na tej zasadzie folguje sobie przywołując, drogą przejrzystej aluzji, dorobek grupy poetyckiej „Czartak” i bliskiego jej pisarza Emila Zegadłowicza (1888–1941):

Gdy ze świętkami, jak na hasło,  
Świątoszkowano ile wlaźło,  
Gdy frasobliwość wystruganą

<sup>78</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 349–351.

<sup>79</sup> *KP*, cz. III, rozdz. II, w. 451.

<sup>80</sup> *KP*, cz. III, rozdz. I, w. 672–674.

Za wykapaną polskość miano...<sup>81</sup>

Poeci grupy „Czartak” (m.in. Jan Wiktor, prozaiczka Zofia Kossak-Szczucka) celowali w stylizowanych obrazkach ludowych, malując polską wieś jako krainę pogodną, bogobojną, zadowoloną ze swej ubogiej, lecz głęboko religijnej i wysoce moralnej egzystencji. Kłóciło się to jawnie z obrazami polskiej wsi, jakie Tuwim odmalowywał w *Kwiatach*...<sup>82</sup>

Tuwim pozwala sobie też na rodzaj dobrotliwej kpiny z autorów epok poprzednich, którzy mają już ustalone miejsce w literackiej hierarchii, ale przez współczesnych czytelników uważani są za autorów anachronicznych. Należy do nich – jego zdaniem – Eliza Orzeszkowa. Co wykazuje, podając skrót listu, jaki ta powieściopisarka miała nadesłać pewnej egzaltowanej damie:

Oto odpowiedź: „Droga Pani!  
Wzruszona poetycznym listem,  
Szczęść... Niech otucha... Instynkt matki...  
Najzaszczytniejszym posłannictwem...  
Dobrobyt i oświata kraju...  
Wspólne ogniwa... Społeczeństwo...  
Ziarna przyszłości... Hartem stali...  
Siew dobra... Wierzę... Wiosna nowa...  
Więc oby dziecię? ... I tak dalej;  
Podpis: Eliza Orzeszkowa.”<sup>83</sup>

Przywołane tu hasłowo pojęcia odsyłają do retoryki – wówczas już zgranej i nieaktualnej – znamiennej dla znanej pisarki. Tworzą konglomerat haseł pustych, odwołujących się do dawno minionej epoki pozytywistycznej z jej złudzeniami.

Na podobnej zasadzie – lekkiej, dobrotliwej ironii – pojawia się cytat z poety doby pozytywistycznej, Adama Asnyka (1838–1897):

Modlitwą nasycęca płód,  
błagając Boga, by wysłuchał...  
Daremne modły, próżny trud,  
Bezsilne sny, [...]”<sup>84</sup>

Wymowa tych wersów – z tomu *Album pieśni* (1872) w oryginale jest zupełnie inna niż u Tuwima. Tam poeta zwraca się do kolegów po piórze, twórców romantycznych, by pisali

<sup>81</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 361–364.

<sup>82</sup> Por. *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 1248–1275.

<sup>83</sup> *KP*, cz. III, rozdz. II, w. 1310–1319.

<sup>84</sup> *KP*, cz. III, rozdz. II, w. 1330–1333.

zgodnie z duchem nowej epoki. W *Kwiatach polskich* owe „żale” to wyraz matczynej bezsilności: chciała wychować syna na wybitnego artystę, a wyrósł z niego pospolity nicpoń.

### 4.1.3 Piśmiennictwo jarmarczne

*Kwiaty polskie* oddychają literaturą. Zarówno tą najwyższych lotów, znaną ze szkolnych kanonów, jak i tą kupowaną w groszowych trafikach, gdzie handlowało się (obok cygaret i sznurówek) także efemerycznymi gazetkami „dorożkarskimi”. Były to pisma przeznaczone – umownie – dla woźniców dorożek, którzy (sami niepiśmienni) wynajmowali, za grosze, dziatwę szkolną, by ta czytała im prasowe nowiny, najczęściej o wydarzeniach krwawych lub zabawnych. W tych ostatnich właśnie celowali wspomniani przez Tuwima autorzy ulotnych pism satyrycznych, takich jak „Mucha”, „Kolce”, „Bocian”. Była to satyra głównie obyczajowa. Kiedy jednak zahaczała o politykę, pisemka bywały regularnie konfiskowane (zwłaszcza „Mucha”).

Maestrię stylistyczną wykazał Tuwim prezentując pastisz stylu, jakim swe felietony pisał Stefan „Wiech” Wiechecki. Przed wojną drukiem wyszło sześć tomów jego felietonistyki. Tuwim zamieścił w poemacie osobną scenkę z udziałem „szemranego” towarzystwa, które po ulicznej bójce – co częste u „Wiecha” – łąduje na komisariacie. Swoją próbkę autor puentuje:

Potem to ślicznie Wiech uwieczniał,  
Z daleka więc do pana Wiecha  
Pełen wdzięczności się uśmiecham...<sup>85</sup>

Tuwim zdradza wszechstronne obycie w świecie polskiej prasy, także tej groszowej, z właściwą jej skandalizującą i krzykliwą metodą podawania wiadomości. Unaocznia to scena rozmowy pana domu z pomocą kuchenną, której ten wydaje dyspozycje, zerkając jednocześnie na „Kurier Poranny”. Ten wychodził w Warszawie od 1877 roku do wybuchu II wojny.<sup>86</sup> Tuwimowi świetnie udaje się oddać poetykę tytułów i wzmianek gazety, przeznaczonej dla najmniej wyszukanego odbiorcy.

Ten temat powraca we fragmencie poematu, nie włączonym wprawdzie do całości, ale opublikowanym za życia poety. To ułamki z rozmów ulicznego gazeciarza, nakładające się na sylwetkę Antoniego Słonimskiego, przyjaciela Tuwima:

---

<sup>85</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 359–361.

<sup>86</sup> Por. *KP*, cz. III, rozdz. II, w. 712–721.

„Panie Antolku!” wrzasnął Maniek  
I pędem za Słonimskim pobiegł –  
Który siekanym, drobnym kroczeniem,  
W brązowej kurtce z wełny szkockiej,  
Trzcinką-chaplinką wywijając,  
Sypie poważny, krótkowzroczny,  
Z lekka wyniosły a wstydlivy  
Dobiera w myśli słów do wiersza:  
Dla spraw niezmiernych – słów potocznych,  
A chłodnych słów dla spraw żarliwych.  
„Express? Warszawski? Dać? Zarobię!  
Poranny, Ikac, Wieczór, Goniec?  
Nic? Znaczy kryzys. Marny koniec.”<sup>87</sup>

Kaprysem wspomnienia poeta przywołuje i bufetową, która w trakcie dyżuru, jednym okiem podczytuje tygodnik „Kino”, nowoczesne, jak na owe czasy, pismo poświęcone gwiazdom ekranu, lansujące celebrytów i adresowane do najmniej wymagającej publiczności. Bufetowa nieprzypadkiem zagłębia się w „Wywiad z fryzjerem Igo Syma”<sup>88</sup>. Sym był w międzywojniu znanym amantem, później hitlerowskim kolaborantem, zastrzelonym z wyroku AK.

W ramach litanii obiektów, które poeta „lubi”, pojawiają się i „Ungra warszawskie kalendarze”. Były to dość popularne druki, publikowane przez Józefa Ungera (1817–1874), księgarza warszawskiego, na rynku w latach 1846–1915, więc jeszcze w czasach dzieciństwa poety. Czasami wspominającego, przy podobnych okazjach, ponosiła wyobraźnia. Notował więc istnienie kalendarza o nazwie „Czytelnia stanu włościańskiego”<sup>89</sup>, którego jednak badaczom, np. Tadeuszowi Januszewskiemu, nie udało się zidentyfikować. Ten niepewny i hipotetyczny druk upostaciowuje więc w tekście rozliczne popularne edycje, z którymi poeta chętnie obcował. Przyznanie się do sympatyzowania z tymi – utylitarnymi w końcu – drukami jest kolejnym potwierdzeniem tezy, iż Tuwim był koneserem piśmiennictwa na wszystkich jego poziomach, włącznie z edycjami, na które koneser literatury zazwyczaj nie zwraca uwagi. Swoje upodobania w tym względzie zdradza wprost:

Odezwał się wrodzony nałóg  
Zgłębiania kuriozalnych nauk,  
Szperania po foliałach grubych,  
By dwuwierszową złowić wzmiankę,<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> (KP, Część trzecia, X, w. 810-823)

<sup>88</sup> KP, cz. III, rozdz. I, w. 136.

<sup>89</sup> KP, cz. I, rozdz. II, w. 670.

<sup>90</sup> KP, cz. I, rozdz. II, w. 810–813.



Katalog tych kuriozów tworzy w poemacie osobną, stosunkowo obszerną dygresję<sup>91</sup>, która imponuje rozległością przywołanych tu obszarów literackiej i piśmienniczej penetracji.

Opis rozmarynu musi, z konieczności kulturowej, przywołać refren znanej żołnierskiej piosenki:

(Pamiętasz? „O, mój rozmarynie...”  
I pierwsza łąza gorąca spłynie,<sup>92</sup>

Szczyt popularności śpiewka ta notowała podczas I wojny światowej i w czasie wojny polsko-bolszewickiej – także dlatego, iż w tradycji polskiej rozmaryn był „kwiatem miłości”. Wprawdzie autorzy tekstu, a raczej kolejnych, dopisywanych zwrotek, pozostają anonimowi, ale piosenka funkcjonuje jako zwarty, spójny utwór. I przywołuje, w polskiej tradycji, najbardziej chlubne tradycje polskiego oręża. Właśnie jako symbol najlepszych tradycji rodzimej wojskowości została przywołana przez poetę, który liczy, że u czytelnika wywoła ona podobne konotacje.

Przyzwyczajenie poety do penetrowania obrzeży literatury, jarmarcznych form piśmiennictwa, spowodowało, że zainteresował się nawet napisami na kamiennym stole w podłódzkiej altanie:

Gdzie „Kuba bardzo kocha Zosię”,  
Gdzie „R.K.” z „M.P.” w jednym sercu,  
przebici strzałą razem sterczą,<sup>93</sup>

Poleca przywiązywać do tej bazgraniny znacznie większą wagę niż się jej zazwyczaj przypisuje. Widzi w niej bowiem szczery i spontaniczny zapis ludzkiej codzienności, która zazwyczaj umyka tzw. wielkiej literaturze.

#### 4.1.4 Autocytaty

Osobliwością literacką poematu są autocytaty. Tuwim chętnie sięga do własnych wcześniejszych wierszy, by pokazać, jak jego poezja sama z sobą dialoguje. Czytamy przykładowo:

---

<sup>91</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 820–870.

<sup>92</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 1551–1552.

<sup>93</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 854–856.

Przez zieleń brnąć i jej odcienie  
Można, jak wiemy, nieskończenie  
(Patrz *Zieleń*, bo już nie powtórzę),<sup>94</sup>

Autor powtarza wersy ze słynnej „fantazji słowotwórczej” na temat zieleni, zamieszczonej w tomiku *Treść gorejąca* (1936). To przejrzysta aluzja do własnej umiejętności tworzenia rodzaju zabaw językowych z wykorzystaniem ciągu powiązanych ze sobą skojarzeń słownych. Poeta sygnalizuje, że tę umiejętność pewien czas temu posiadał i zamierza ją wykorzystywać.

Do autocytatów poeta przyznaje się z rozbijającą szczerością, choćby w scenie, kiedy wspomina sklepiki swego dzieciństwa:

To Andersen senniki wieszca  
Na planetarium twej choinki...  
Ściągnąłem to z własnego wiersza  
o *Zasypaniu*.<sup>95</sup>

Nawet ulotna fraza (właściwie jej część): „szepczanymi słowy”<sup>96</sup> odsyła uważnego czytelnika Tuwima do wiersza *Wspomnienie*, do którego muzykę w latach sześćdziesiątych XX wieku napisał Marek Sart (1926–2010). Piosenka stała się szeroko znanym przebojem dzięki wykonaniu Czesława Niemena (1939–2004), zarejestrowanym na jego pierwszej płycie *Dziwny jest ten świat* (1967).

Tuwimowski autotematyzm dotyczy też jego kariery literackiej, na przykład przyjazdu do Warszawy i słynnego wieczoru poetyckiego w kawiarni „Pod Pikadorem”. Usłyszawszy o tym, łódzki ogrodnik rozważa kwestię, czy młody poeta, krajan z Łodzi, nie napisałby mu tekstów do teatrzyku marionetek, który planuje założyć.

A może Julcio? Bo to chyba  
Ten sam, co na „fabryce” bywał...  
Co za „Pikador” taki? Czytał  
Ulotkę na ulicy... Czy to  
Ten łódzki chłopak? rymy składa?  
Wstąpi tam kiedy i pogada.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 225–227.

<sup>95</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 1023–1026.

<sup>96</sup> *KP*, cz. III, rozdz. I, w. 878.

<sup>97</sup> *KP*, cz. III, rozdz. I, w. 359–364.

Skłonność poety do autokomentarzy pojawia się w passusie, w którym opiewa wpływ Staffa na swą twórczość i kreśli siebie jako poetę nieszczęśliwie zakochanego, a jednocześnie mało biegłego w sztuce rymotwórczej. Na dowód cytuje wersy:

„Jakże ci powiem o miłości,  
jeżeli więcej kocham – ciebie...”<sup>98</sup>

To jednak nic innego jak autocytat – pochodzi z wiersza *Jakże ci powiem o miłości*, napisanego w roku 1911. W ten sposób Tuwim absorbuje do materii jego, bardzo już dojrzałego, poematu wczesne wprawki. Udowadnia w ten sposób, że twórczość „poważna” i „amatorska” przenikają się wzajemnie – nie tylko w materii wielkiej literatury, ale i w ramach twórczości jednego autora.

Poeta przeczuwa nawet, że dzieło, które właśnie zrymował, również będzie owocowało powszechnie rozpoznawalnymi cytatami. Zakorzeni się więc w kulturze polskiej. Bawi go ta sytuacja i sugeruje nawet, że wersy otwierające *Kwiaty polskie* zaczną żyć własnym życiem:

...Był sobie niegdyś bukiet wiejski...  
(„Bukiety wiejskie, jak wiadomo,  
Wiązane były wzyż i stromo”...  
Już mi ten dwuwiersz mży legendą,  
Już się śród jego liter przędą  
Słoneczne nitki żalu, marzeń...)<sup>99</sup>

## 4.2 Literatura europejska

Przywołując odniesienia do literatury polskiej, nie sposób pominąć aluzji do dorobku zachodniego w tej mierze, zwłaszcza, że Tuwim był uważnym czytelnikiem i chętnie to tych książek powracał. I – znowu – trudno tu nakreślić jakąś spójną mapę literacką, bo dzieła pod względem języków, rangi literackiej, poetyk do siebie po prostu nie przystają. Ich przywołaniem rządzi kaprys pamięci i chęć uczonego igrania z czytelnikiem.

Skojarzenia literackie sięgają literatury europejskiej w sytuacjach zupełnie nieprzewidywanych. Przyglądając się ryszotokowi w proletariackiej dzielnicy Łodzi, poeta, dość niespodziewanie, cytuje strofy ze *Statku pijanego* (1871) Arthura Rimbauda (1854–1891):

---

<sup>98</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 1007–1008.

<sup>99</sup> *KP*, Epilog tomu pierwszego, w. 84–89.

„Jeżeli jakiej wody pragnę  
Tam w Europie, to kałuży,  
Gdzie dziecko schyla się nad bagnem  
I puszcza o zmrokowej chwili  
Statki węższe od motyli”...<sup>100</sup>

W ślad za tym cytatem (w lekko zmienionym przez poetę tłumaczeniu autorstwa Zenona Przesmyckiego) następuje ogromnie ryzykowna paralela. Zestawia bowiem Tuwim poetyckie eksperymenty awangardowego – swego czasu – poety francuskiego z umiejętnościami ekwilibrystycznymi podwórkowego żonglera, który – dla nędznego zarobku – wykonuje ewolucję butelkami na oczach przygodnych widzów.

Nad drzwiami sypialni pewnej damy, silnie zaangażowanej w sprawy sztuki, a jednocześnie egzaltowanej i neurotycznej, poeta przeczuwa napis, trwale osadzony w kulturze europejskiej.

...Na piątych drzwiach, tych do sypialni,  
Majaczył napis niewidzialny  
(Węchem czytałeś go): „Lasciate  
Ogni speranza voi ch'entrate...”<sup>101</sup>

To łatwo rozpoznawalny cytat z *Boskiej komedii* (1321) Alighieri Dantego (1265–1321), który figurował tam nad bramą piekieł. Znaczył: „Porzućcie wszelką nadzieję, wy, którzy tu wchodzić”. W kulturze europejskiej tym napisem zwykło się opatrywać wejścia do miejsc kaźni i zagłady.

Szekspir wraca w poemacie na zasadzie przywołań zrozumiałych – zakłada poeta – nawet dla mało obytego literacko czytelnika. Dlatego autor może sobie pozwolić na literackie aluzje w sytuacji, gdy zapijaczony aktorzyzna, podczas kiczowatego recitalu na prowincji, idzie do knajpy pod rękę z – jak mu się wydaje – wielkimi postaciami szekspirowskimi, których nigdy nie zagra – z powodu braku talentu.

Wreszcie na wódkę szli z Gloucesterem,  
Edgarem, Kentem i suflerem.  
Dziś nie Szekspiry i nie Liry...  
Dziś za pięć złotych i kolację  
Da w Starym Sączu w restauracji  
„Wieczór humoru i satyry”.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> KP, cz. I, rozdz. I, w. 1141–1145.

<sup>101</sup> KP, cz. III, rozdz. II, w. 1218–1221.

<sup>102</sup> KP, cz. III, rozdz. I, w. 38–43.

Ów „Lir” – rozumiany jako bohater sztuki, ale i jako instrument wtórujący poecie – to odniesienie do *Króla Leara* Szekspira, z którego postaci wymienione tu zostały jako umowni kompani aktorskiego szmirusa.

Dokonując reminiscencji I wojny światowej, poeta przywołuje „dziesięć milionów trupów w ziemi” – gigantyczną hekatombę, jaką spowodowała zwaśniona Europa. Czyni to jednak nie w aurze ceremonialnego, żołnierskiego pogrzebu, lecz pisze bezpośrednio o zwłokach. A te, toczone przez robactwo, przypominają mu duńskiego księcia z czaszką w dłoni:

(O, królewiczu duński! głupi!  
Tyś jedną tylko w ręce trzymał!)<sup>103</sup>

Obraz odsyła czytelnika natychmiast do *Hamleta* (1601) Williama Szekspira (1564–1616), do sceny, w której Hamlet i Horacjo odwiedzają cmentarz, asystując przy pracy grabarzy.

Niekiedy aluzja literacka pojawia się na zasadzie emblematu, ozdobnika, w którym istotniejsze jest może nawet jego brzmienie niż znaczenie realne. Z takim odniesieniem literackim spotykamy się w scenie, w której starego ogrodnika nawiedzają duchy bliskich zmarłych. Wita ich słowami angielskimi, których sam nie rozumie:

I raptem w mowie mu nieznaney,  
“Perdition catch my soul, wyszeptał,  
But I do love thee...”<sup>104</sup>

Oto bowiem swojska, prozaiczna sytuacja – dziadek pochyla się nad kolebką wnuczki – zyskuje niespodziewanie swoiste literackie echo (dobrane przez poetę dość arbitralnie), tworząc zaskakującą, choć błyskotliwą asocjację. Znawcę Szekspira cytat ten odsyła do sceny z *Otella* (akt III, scena 3, w. 90–91), w której tytułowy bohater dramatu wyznaje miłość wybrance swego serca. Jednak – podany w oryginale – przeciętnie zorientowanego czytelnika odsyła tylko do, intuicyjnie rozpoznawalnego, wysokiego repertuaru dramatycznego.

*Kwiaty...* zawierają też reminiscencje z dzieł znacznie niższego lotu – z groszowych scenariuszy i „zeszytów”, przeznaczonych dla nastolatków. Poeta wspomina, że w jego łódzkim domu, wejściem dla służby, zjawiał się, od czasu do czasu, „człowiek” trudniący się rękodziełem.

Półfantastyczny, jak z Nestroya,

---

<sup>103</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 800–801.

<sup>104</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 977–979.

Wędrowny zjawiał się rzemieślnik,  
Ostatni świata obywatel,  
Dumny, że jest obieżyświatem. – <sup>105</sup>

Wzmiankowany tu autor to Johann Nepomuk Nestroy (1801–1861), popularny jeszcze w Polsce międzywojennej wiedeński autor fars, których wiele adoptowano na sceny rozrywkowych teatrzyków. Tuwim także przysposabiał na scenę jego utwory, np. *Ale się zabawił* czy tę, która mu się skojarzyła z łódzkim rzemieślnikiem: *Serce w rozterce czyli Ślusarz-widmo*.

Poemat zawiera też przypomnienie lektur podróźniczych, towarzyszących poecie w czasach młodości. W trakcie tułaczrej podróży statkiem z Lizbony do Rio De Janeiro w roku 1940 autorowi nasuwa się wspomnienie:

W żywe wpatrywał się ryciny  
Cudnej powieści z lat dziecińczych:  
*Młody wygnaniec (...do Brazylii)*.<sup>106</sup>

Chodziło o powieść Richarda Rothe *Młody wygnaniec. Przygody wśród puszczy i stepów amerykańskich*, która w dobie wczesnej młodości poety miała kilka wydań i cieszyła się wśród chłopców ogromnym powodzeniem. Rozkołysanie wyobraźni, jakie książka swego czasu powodowała, łatwo kojarzy się poecie z kapryсами umysłu, które sprowadzała whiskey, wypijana podczas rejsu w ilościach większych niż zazwyczaj. Dzięki niej i wspomnieniom literackim poeta czuł się jak dawni żeglarze, płynący ku nieznanym lądom.

Blisko tej lektury pojawia się też wspomnienie zeszytowych, groszowych powieści detektywistycznych, których bohaterowie zlewają się w prostym umyśle Kazinka, łódzkiego nędzarza, z obrazem jego ojca, poległego na barykadzie podczas zająć w 1905 roku.

[...] Sherlock Holmes, który  
„Ręce do góry! – krzyknął mierząc  
W zbrodniarza. – Mam cię, stary łotrze!  
Ha, ha! Myślałeś, żeś mnie podszedł!” –  
Doktor Moriarty, wściekle rżęząc,  
Wił się pod wzrokiem detektywa...  
I tutaj zeszyt się urywa.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> KP, cz. III, rozdz. II, w. 603–606.

<sup>106</sup> KP, cz. II, rozdz. I, w. 430–432.

<sup>107</sup> KP, cz. II, rozdz. I, w. 1120–1126.

## 4.3 Topografia kulturowa

### 4.3.1 Łódź

Ogromnie znaczącym kręgiem tematycznym i poematu, i życia Tuwima była Łódź, miasto jego narodzin. Wywodził się z dość ubogiej, od dawna spolonizowanej rodziny żydowskiej. Ojciec, Izidor, był drobnym urzędnikiem bankowym, matka, Adela, prowadziła dom. Czowała się niespełnioną artystką, co powodowało, iż dom ozdabiała wedle gustu – jak sądziła – bogatszego drobnomieszczaństwa. Tymczasem pozostawał on przybytkiem kiczu. Była przy tym kobietą psychicznie zaburzoną, nękały ją katastroficzne lęki, które po śmierci męża rozwinęły się w chorobę psychiczną. Tuwim nie czuł się więc w domu pewnie i bezpiecznie, w dodatku nieustannie pamiętał, jak cała rodzina, o zagrożeniu nędzą i wykluczeniu państwa Tuwimów ze sfery „drobnomieszczańskiej”. Uciekał więc w świat lektur, w obcowanie z przedmiotami, które wydały mu się tajemnicze i egzotyczne. W domowym laboratorium bawił się w alchemika, próbował doświadczeń pirotechnicznych, hodował gady, ze zużytych pudełek wznosił fantastyczne konstrukcje. Ale też – już całkiem konwencjonalnie – zbierał znaczki i motyle. Ciekawszą pasją było kolekcjonowanie słów z najrozmaitszych języków, których przyszły poeta nie znał, ale doceniał ich brzmieniową urodę. Te słowne operacje powrócą w jego poezji niejednokrotnie, w *Kwiatach polskich* także. Równolegle gromadził najrozmaitsze kurioza wydawnicze – zapomniane księgi, poradniki, kalendarze. Wystarczyło, że wydały mu się dostatecznie dziwne.

Wedle wspomnień siostry poety, Ireny, łódzkie dzieciństwo ich obojga nie należało do jasnych i przyjemnych:

Była czarna, zakopcona Łódź, było mieszkanie na ulicy Andrzeja: pięć dużych, nieprzytulnych pokoi, których w żaden sposób nie można było ogrzać [...]; była romantyczna, nieszczęśliwa mama pisząca po kryjomu swoje „memuary”, jak mówił pogardliwie Ojciec.<sup>108</sup>

Swoje liczne neurozy matka przelewała na syna. Troszczyła się o niego nadopiekuńczo także wówczas, gdy zdobył już pozycję w świecie literackim. Pozostawał jednak ciągle obiektem niewybrednych ataków zawistnych kolegów po piórze oraz przeciwników politycznych. Te napięcia w domu państwa Tuwimów łagodziła obecność ojca, o którym poeta mówił w wywiadzie:

---

<sup>108</sup> I. Tuwim, *Łódzkie pory roku*, Warszawa 1958, s. 9.

W Łodzi, mieście geszefciarskim – był on w owych latach dziwnym i rzadko spotykanym typem: nie zrobił w życiu żadnego tzw. „interesu”, nie rozumiał w ogóle, na czym polegają skomplikowane machinacje z kupnem obliczonym na natychmiastową zyskową sprzedaż, z prowizjami itp.<sup>109</sup>

Ojciec pozostawał w pamięci Tuwima jako postać wodewilowa, nieco nawet farsowa, ze swoją skłonnością do bezpretensjonalnego humoru.

Z dzieciństwa wyniósł także pewien charakterystyczny uraz. Otóż na lewym policzku pojawiło się u niego znamię, „myszka”, która mogła być następstwem silnego stresu, a której lekarze nie podejmowali się usunąć bez ryzyka oszpecenia twarzy. „Julek z myszką” odczuwał tę skazę jako ponure piętno, rodzaj potwierdzenia wyroku, jaki miał – z niewiadomych powodów – na niego zapaść.

Opisując Łódź Tuwim podkreśla, że jest to miasto bez tradycji, raczej, jak pisał, „osada” powstała przy ogromnych fabrykach. Jego atmosferę określało nieustanne rozbieganie, powierzchowność, pogoń za pieniądzem. Łódź nie przystawała do ówczesnej Polski, była miastem obcym, nieakceptowanym, niechcianym. Stąd przeświadczenie, że jeżeli pochodzi się z Łodzi, jest się „znikąd”. Stąd pokutujące w całym późniejszym życiu poczucie wyobcowania poety, braku jednoznacznie określonej ojczyzny, kultury, do której można się odwołać jako do macierzystej. Literaturoznawcy wywodzą z tego faktu jeszcze jedną konsekwencję. Píše Piotr Matywiecki:

Poeci chcą być kochani przez czytelników. Ale być może tylko Tuwim chciał być kochany przez czytelników miłością rodzicielską, bezwzględną. Skoro czuł się osierocony przez macierzyste warunki swojego rodzinnego i łódzkiego przyjscia na świat, to chciał i musiał czuć się dzieckiem czytelników... Oni byli jego „rodziną zastępczą”.<sup>110</sup>

Łódź pozostała w pamięci Tuwima jako miasto chaosu: tu, obok mizernych osiedli robotniczych, wyrastały pałace fabrykantów, odstręczające przepychem i kiczem.<sup>111</sup> Mały chłopiec odczuwał zwłaszcza dotkliwie brak parków, które były rzadkie i rachityczne, stąd ciepłym wspomnieniem otacza wakacyjne wyjazdy pod Łódź, do Helenowa, Bedonia czy Inowłódza. W tym miejscu warto przywołać samego Tuwima:

---

<sup>109</sup> Cyt. za: J.J. Lipski, *Protokół nr 1 – sporządzony na podstawie notatek z wywiadu udzielonego przez Juliana Tuwima 17 listopada 1953 roku*, w: *Rozmowy z Tuwimem*, wybrał i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1994, s. 11.

<sup>110</sup> P. Matywiecki, op. cit., s. 84.

<sup>111</sup> J. Sawicka, op. cit., s. 25–32.



Ton i charakter nadała miastu fabryka, tempo zależało zawsze od ilości zamówień, koloryt zasadniczy tworzyły kłęby dymu. A kiedy oczy szukały barw żywszych niż zasnułe szarobrunatną mgłą niebo, wtedy zwracały się ku rynsztokom, ku jedynym na świecie kolorowym rynsztokom łódzkim, w których płynęły pomyje z farbiarni fabrycznych – tęcza i kalejdoskop ubogiej dziatwy robotniczej. Miasto kominów i błota, pałaców i małych, drewnianych domków, nędzy i milionów: turkotu warsztatu i głuchej ciszy, kiedy zamilkną motory, miasto czarnej, ciężkiej pracy, pod którą wre czerwony gniew, miasto głodu i przesytu, nudy i monotonii, wiecznie tych samych ludzi i jednakowych spraw, ziemia obiecana dla stu, a złe miasto dla pięciuset tysięcy, o, „citta dolente”, jakże się to stało, że cię tak wielką i serdeczną miłością pokochałem?<sup>112</sup>

W materii poematu te wspomnienia przekładają się na frazy utrzymane w najrozmaitszych tonacjach poetyckich.

Mitologia tego miasta rozgałęzia się w poemacie sukcesywnie – poeta wspomina jedno znaczące miejsce po drugim. Każde, jak należy przypuszczać, oswojone przez pasmo własnych doświadczeń, chowane głęboko w pamięci i w sercu. Taką rolę pełni, przykładowo, fabryka Mania i położone wokół niej tereny rekreacyjne. Tam łódzki ogrodnik poznał swoją przyszłą żonę:

Na Promenadzie lub „na Mani”  
– I byli w sobie zakochani.<sup>113</sup>

A wolno przypuszczać, że i młody Tuwim bywał w tych rejonach w celach sercowych. Tak więc elementarne oblicze Łodzi to oblicze wynikające z sentymentu do rodzinnego miasta.

Okolice ulicy Piotrkowskiej raz po raz objawiają we wspomnieniach poety swoją moc mitotwórczą. Był to wszak teren spacerów, podczas których zawiązywały się, niezwykle trwale i pamiętne, męskie przyjaźnie i pierwsze miłości. Po latach poeta wraca myślami do tych obrzędów młodości:

Sto razy tam i sto z powrotem  
Pomiędzy Krótką i Nawrotem.<sup>114</sup>

Przywołane ulice przegradzały Piotrkowską i pomiędzy tymi przecznicami spontanicznie ukształtował się deptak, ulubione miejsce spacerowe młodzieży. Dlatego będąc na okupacyjnej emigracji w stolicy Brazylii, poeta spaceruje wprawdzie „Avenida”, ale duchem przenosi się na Krótką i Nawrot.

---

<sup>112</sup> J. Tuwim, *Moje dzieciństwo w Łodzi*, w: *Pisma prozą (Dzieła, t. V)*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964, s. 14–15.

<sup>113</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 759–760.

<sup>114</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 7–8.

Boczną Piotrkowskiej był pasaż Meyera z cukiernią Roszkowskiego, gdzie gromadziła się łódzka elita. To w tej kawiarni poeta umawiał się ze swą gimnazjalną miłością, o czym napisał w wierszu *Wspomnienie*.<sup>115</sup>

Wspominana nostalgicznie Piotrkowska kryje w sobie nie tylko sentymentalne konotacje. Oto bowiem „w stronę Grand Hotelu”, w czasie zajść z roku 1905, zostaje ustawiona barykada. W jej kierunku, na manifestację, napływa robotniczy tłum:

Bo stamtąd, aż po barykadę,  
W jedną się szczelną zbił gromadę  
Milczący tłum, przy głowie głowa,  
Jakby głowami wybrukował...<sup>116</sup>

Scena rozprawy wojska rosyjskiego z demonstrantami okaże się z czasem jednym z najbardziej wyrazistych wspomnień dzieciństwa.

Piotrkowska, niewyczerpane źródło wspomnień i skojarzeń, każe poecie przywołać jeszcze jedno wydarzenie, zapamiętane w młodości. Oto obrazek, który rozwinął w mikrofabułę, zaczynając ją od słów:

Przed Grand Hotelem w mieście Łodzi  
Z trzaskiem parademarsz odchodzi.<sup>117</sup>

Oto po zajęciu przez Niemców Łodzi w roku 1915, na głównej ulicy przeprowadzono paradny marsz, który utrudnił pewnemu młodemu łodzianinowi dotarcie na randkę z ukochaną. Tu Tuwim po raz kolejny powtórzył siebie (z drobnymi zmianami), ponieważ ten całościowy moduł poetycki opublikował wcześniej w zbiorze *Jarmark rymów* (1935) z zamiarem rozwinięcia go do rozmiarów osobnego poemaciku.

Peregrynując w pamięci ulicami Łodzi, poeta odwołuje się do wspólnoty mieszkańców, których los uczynił współobywatelami tego miasta. Kiedy więc pamięć płata mu figle, kiedy myli witryny sklepów, albo stwierdza, że kolejnych nie pamięta, zwraca się do współplemieńców z prośbą o wspomnienie jego pamięci:

Sunę przez szarość niewiadomą,  
Migają sklepy niepamiętne –  
Tapety? lampy? skład papieru?

---

<sup>115</sup> Por. s. 46.

<sup>116</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 89–92.

<sup>117</sup> *KP*, cz. II, rozdz. I, w. 538–539.

Sto kroków ginie ze spaceru  
(Uzupełnijcie go, łodzianie  
Rówieśni moi!) [...] <sup>118</sup>

Ubóstwo i siermiężność łódzkiego krajobrazu można było przewyciężyć siłą wyobraźni. Oto Kazinek, zwany Śpikulcem, i jego kompani spędzają wolny czas na placu „za podwórkiem”. To składowisko wszelkich odpadów, ale chłopcom to bynajmniej nie przeszkadza.

Plac miał własności czarodziejskie:  
Gdy trzeba było, zmieniał miejsce,  
Wysoko wznosił się do góry,  
jak ów z arabskiej bajki dywan,  
I w obce ziemie ulatywał;  
Był więc, zależnie od lektury,  
Czym Kazek chciał. Meksykiem bywał, <sup>119</sup>

Miasto dzieciństwa dostarcza całej palety wrażeń. Także tych mało estetycznych. Doznaje ich poeta spacerując dzielnicami robotniczymi swego miasta:

Idę przez Wschodnią, przez Kamienną,  
Północną, Średnią, Nowomiejską...  
Tragarze zgięci najokropniej,  
Apoplektycznie purpurowi,  
Dźwigają tępi i surowi, <sup>120</sup>

Łódź jest więc miejscem pierwszych wtajemniczeń w prawa życia, w struktury społeczne, w ludzki los.

Do tych obrazów proletariackiej Łodzi Tuwim wraca kilkakrotnie, np. opisując robotnicze dzieci, bawiące się nad miejskim ściekiem:

Bałuckie limfatyczne dzieci  
Z wyostrzonymi twarzyczkami  
(Jakbyś z bibułki sinoszarej  
Wyciął ich rysy nożyczkami),  
Upiorki znad cuchnącej Łódki,  
Z zapadłą piersią, starym wzrokiem,  
Siadając w kucki nad rynsztokiem, <sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> *KP*, cz. II, rozdz. I, w. 783–788.

<sup>119</sup> *KP*, cz. II, rozdz. I, w. 1165–1171.

<sup>120</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 1084–1088.

<sup>121</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 1122–1128.

To tworzy obraz skrajnej nędzy, nieledwie odczłowieczenia, ludzi, którzy – ostatecznie – byli współmieszkańcami Tuwima w tętniącej życiem metropolii.

W *Kwiatach...* znalazł się też sznurek nazwisk łódzkich i pseudołódzkich (noszących tylko typowe „łódzkie” nazwiska) przedsiębiorców – wiodących postaci ówczesnego miasta. Oto ci najważniejsi, historycznie potwierdzeni:

Bo księstwo o manierach dworskich,  
Rody Rotwandów i Przeworskich,<sup>122</sup>

Rzeczywiście: Rotwandowie była to familia warszawskich bankierów, natomiast ród Przeworskich władał łódzkimi cementowniami i cukrowniami.

Pod adresem tej fabrykanckiej Łodzi poeta kieruje płomienne oskarżenie, czyniąc ją winną nieopisaną nędzy proletariatu miejskiego i wiejskiego. Na głównego winowajcę typuje – rozumianego symbolicznie – fabrykanta Scheiblera.

– Pychą kominów w chmury wrasta  
Stumilionowa wieża Scheibler.<sup>123</sup>

Poeta ma na myśli manufakturę, którą w dzielnicy Księży Młyn wznosił i rozbudował Karol Wilhelm Scheibler (1820–1881). Z czasem stała się ona rodzajem wizytówki nowoczesnej produkcji, ale też kapitalistycznego wyzysku, produkującego rzesze nędzarzy, którym poeta tak gorąco współczuje.

Do Łodzi wkraczała też „wielka historia”. Pierwszym jej przejawem była rewolucja 1905 roku, której epizody – np. widok broniącej się barykady – zapamiętał jedenastoletni Julek.<sup>124</sup> Skojarzyła mu się ona na zawsze z koniecznością obrony „prostego człowieka” przed bezduszną machiną państwa.

O „wielkiej historii” tudzież „historii ideologii” opowiada też następująca dygresja:

Rozdział z dziecinniej „*Farbenlehre*”:  
Śródmieście ma ziemistą cerę,  
W bramie robotnik usiadł stary,  
Suche kartofle z miski je,  
A kolor jego żółtoszary,  
Bo głodno, chłodno, brudno, źle.<sup>125</sup>

<sup>122</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 508–509.

<sup>123</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 1246–1247.

<sup>124</sup> Por. s. 54.

<sup>125</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 25–30.

Tym razem obraz proletariackiej biedy i poniżenia nie służy już formułowaniu antykapitalistycznych inwektyw, ale prowadzi do wtajemniczenia w marksistowską ideologię walki klasowej. Na zasadzie refronu przywoływane zostają tu aluzje do tekstu pieśni *Czerwony Sztandar* (1881; słowa: Bolesław Czerwieński), uznawanej wówczas za hymn polskiego proletariatu.

### 4.3.2 Warszawa

Warszawa otworzyła w biografii Tuwima zupełnie nowy, odrębny rozdział. Wyruszył tu na studia, ale zdołał ukończyć na Uniwersytecie tylko po jednym semestrze prawa i filozofii (1916–1918). O wiele ważniejsze niż kolejne egzaminy okazały się zawarte tam znajomości, które doprowadziły do współpracy z pismem *Pro Arte et Studio*, następnie *Pro Arte*. Dzięki podjętym tam kontaktom towarzyskim rozpoczął też współpracę z pierwszym w swoim życiu kabaretem „Miraż”, co owocowało wniknięciem w świat kultury popularnej. Warszawa oznaczała jednak przede wszystkim śmiałe wejście wraz z gronem kolegów, tworzących, po słynnym wieczorze 29 listopada 1918 roku w Kawiarni Poetów „Pod Pikadorem”, grupę poetycką „Skamander”. Jednocześnie Tuwim wydaje swój pierwszy tomik *Czyhanie na Boga*, a wkrótce potem poślubia Stefanię Marchew, który to związek przetrwa do jego śmierci. Jej także zadedykuje *Kwiaty polskie*.

Warszawa była dla Tuwima miastem szczególnym, wybranym – w kontraście do ponurej Łodzi z jego dzieciństwa. Była siedliskiem ładu, witalności, biologicznej wręcz radości życia. Klimat warszawskich lat Tuwima oddają wspomnienia jego przyjaciela, Antoniego Słonimskiego:

Był rzadko spotykanym połączeniem głębokiej mądrości poetyckiej z najbardziej zaskakującą, absurdalną reakcją na fakty bezsporne. Nie wiercie masce, którą nam dziś zasłaniają twarz Tuwima. Nie była to antyczna maska muz Pieryd, upodobnionych do tragicznych ptaków. Tuwim był wesoły i pogodny. Niestrudzenie zawsze skory do żartów. Nieprawdą jest, że pisał do kabaretu dla pieniędzy. Pisał, bo lubił. Przysłuchiwał się z łoża dyrektorskiej własnym skeczom, obecny prawie na każdym przedstawieniu.<sup>126</sup>

Najpierw poeta przywołuje miejsca szczególne stolicy. Kwiaty – zwłaszcza ich ulotny zapach – przywodzą na myśl ulubione dzielnice:

---

<sup>126</sup> Cyt za: Jan Marx, op. cit., s. 25.

A polski bez jak pachniał w maju  
W Alejach i w Ogrodzie Saskim,<sup>127</sup>

Wszak to ulubione tereny spacerowe warszawiaków, położone na tzw. Trakcie Królewskim, zaczynającym się na Rynku Starego Miasta, a kończącym pod Belwederem, przy wspomnianych przez poetę Alejach Ujazdowskich. Takie spacerowanie wiąże się ze wspomnieniem flirtów, koleżeńskich dyskusji czy po prostu relaksujących spacerów w pogodny czas. Nic dziwnego, że poeta utożsamia je z tzw. urodą życia. Nieopodal tego szlaku sytuuje się wymieniona przez poetę ulica Królewska, która łączyła reprezentacyjne „polskie” Krakowskie Przedmieście z dzielnicami „żydowskimi” stolicy, reprezentowanymi przez Grzybowską i Twardą (później: okupacyjne getto). Analogicznie do tej typografii układała się biografia Tuwima – polskiego poety o korzeniach żydowskich.

Ze znaczących miejsc warszawskich wspomniana została jeszcze „Żelazna Brama”, czyli plac targowy (nieopodal ul. Senatorskiej i Ogrodu Saskiego, a więc także w ścisłym centrum miasta). Było to miejsce symboliczne, uznawane za wylęgarnię warszawskiego folkloru, zwłaszcza tego związanego z półświatkiem. W takim kontekście przywołuje to miejsce-symbol również Tuwim pisząc o „Don Juanie „za Żelaznej Bramy””<sup>128</sup>.

Tuwima odnotować należy także, co ujawnia się w treści poematu, jako bywalca wielu lokali rozrywkowych, gdzie śledził systematycznie i z upodobaniem obrzędy alkoholowe rodaków. W *Kwiatach polskich* pojawiają się reminiscencje tych praktyk, głównie pod postacią przywoływanych stołecznych lokali, gdzie poeta biesiadował z przyjaciółmi. Przedstawiając pewnego warszawskiego utracjusza, przezwanego ironicznie „Folblutem”, wylicza, w jakich miejscach ten balował:

W szampitrze topił je, w węgrynie,  
U Stempka i w „Aleksandrynie”,  
W zawrotnych reductowych salach,  
Na wszystkich balach i bazarach,<sup>129</sup>

Ówczesnym bywalcom rozszyfrowywanie tych napomknien przychodziło bez trudu. „Stempek” było to umowne i czytelne określenie winiarni Antoniego Stępkowskiego, usytuowanej przy ul. Wierzbowej 9, nieopodal placu Teatralnego. Przy tej samej ulicy mieszkał zresztą Antoni Słonimski, skamandryta, przyjaciel poety. Z kolei „Aleksandryna” to

<sup>127</sup> KP, cz. I, rozdz. I, w. 321–322.

<sup>128</sup> KP, cz. I, rozdz. I, w. 790.

<sup>129</sup> KP, cz. III, rozdz. II, w. 12–15.

popularny lokal, położony przy ul. Mokotowskiej 73, gdzie z upodobaniem – jeszcze przed I wojną – spędzali czas Rosjanie stacjonujący w Polsce. Ta lista u Tuwima układa się w obszerną wyliczankę, z której przywołać warto jeszcze restaurację hotelu „Bristol” przy zbiegu ulic Nowy Świat i Karowej:

A ober, który od Karowej  
Prowadził raj gabinetowy  
(umysł sceptyczny i głęboki),  
Zapisał w swoim pamiętniku:  
„Artizok klapł. Cios dla epoki”<sup>130</sup>.

Wspomnień o lokalach rozrywkowych jest więcej. Róże o intensywnej czerwieni przywodzą poecie na myśl, w ramach dygresji, poetę – suchotnika i neurastenika – który

Żegna się i do „Adrii” idzie.  
Ja też tam siedzę z moją żoną,  
Bardzo daleko zapatrzoną,<sup>131</sup>

Wspomniana „Adria” to lokal, który stanowił osobny rozdział w literackim pejzażu dwudziestolecia międzywojennego. Otwarto go w roku 1929 i do września 1939 roku uchodził za najbardziej elegancki dancing stolicy. Zbierały się tu sfery artystyczne, literackie, wojskowe i dziennikarskie. Mieścił sekcję restauracyjną, gdzie rezydowali często poeci „Skamandra” i publicyści „Wiadomości Literackich”, wśród nich Tuwim, najczęściej w towarzystwie Antoniego Słonimskiego. Tu występowały gwiazdy estrady z Mieczysławem Foggiem na czele. Jednak suchotniczy poeta z poematu nie zaliczał się zapewne do bywalców – był na to zbyt ubogi, choć w poemacie pije drogą whiskey.

W pejzażu Warszawy nie mogło też zabraknąć kabaretów. Instytucją warszawskiego życia kulturalnego był, wspomniany przez Tuwima, kabaret „Qui pro Quo”, usytuowany w podziemiach tzw. Galerii Luxemburga przy ulicy Senatorskiej 29, a więc nieopodal Placu Teatralnego – w śródmieściu stolicy. Kabaret ów przyciągał najwybitniejszych satyryków epoki, a także gwiazdy piosenki. Tutaj regularnie występowała najślawniejsza z nich – Hanka Ordonówna, ale też Zula Pogorzelska, Mira Zimińska czy Eugeniusz Bodo. Kabaret, prowadzony pewną, menedżerską ręką przez Jerzego Boczkowskiego, działał od roku 1919 do roku 1931, był więc wówczas nadłужej działającą sceną tego typu w Warszawie. Tuwim był zaś głównym dostawcą tekstów satyrycznych (od 1924 roku współpracował z tą sceną na

<sup>130</sup> KP, cz. III, rozdz. II, w. 55–59.

<sup>131</sup> KP, cz. I, rozdz. I, w. 100–102.

stałe). Wieczorami chętnie siadał w łoży, by sprawdzić, jak publiczność reaguje na jego teksty. W *Kwiatach polskich* lojalnie przypomina też dwóch kolegów po piórze z tamtych czasów: Konrada Toma (1887–1957) oraz Ludwika Lawińskiego (1887–1971). Pierwszy z nich był człowiekiem-instytucją w światku kabaretów warszawskich: pisał skecze (specjalizował się w szmoncesach), teksty piosenek, prowadził konferansjerkę. Z kolei Lawiński, także wzięty aktor kabaretowy, najjaśniej błyszczał w monologach, prezentowanych z wielu scenek warszawskich. Obaj po wojnie nie wrócili już do kraju i zmarli na emigracji.

Osobliwością poematu jest i to, że pejzaż stołeczny jawi się poecie w błyskach pamięci, w swoistych „fleszach”, gdzie jeden szyld, nazwa ulicy czy pomnik wywołują, na zasadzie hasła, cały szereg wspomnień. Interesujące jest w tych topograficznych reminiscencjach, że obrazy Warszawy nakładają się poecie na „fotografie” innych, zgoła odległych miejsc. Przypomina to uruchamianie pamięci np. w trakcie przeglądania starych fotografii skatalogowanych w albumie. Tu odległe miejsca i sytuacje, w sposób nieraz zaskakujący, sąsiadują ze sobą, tworząc swoistą „magmę” pamięci. U Tuwima czytamy więc:

+ Noc. W szronie książę Józef. + Dnieje  
Nad Wisłą. + Pobekują owce  
Na Kalatówkach. + Wielkanocne  
Baranki na wystawach. [...] <sup>132</sup>

Tym obrazom towarzyszą, kojarzące się z nimi, drobiny językowe, plankton dyskursu ulicznego, swoisty dla danego czasu i miejsca, tworzący jego niepowtarzalny klimat.

+ Na Solcu „destrebucja”. + „Kogo  
Szanowny pan uważa?” + Magle. <sup>133</sup>

Tak uruchamiany mechanizm pamięci jest skutkiem zzerającej poetę-emigranta tęsknoty za krajem. Autor nie tylko tęskni, z racji odległości ukochanych miejsc, ale także z tego powodu, iż przeczuwa, że ta Atlantyda jego młodości – skutkiem zawieruchy wojennej – przepadła bezpowrotnie i odzyskać ją można tylko pielęgnując własne wspomnienia. Graficzny znak krzyżyka, jakim poeta przegradza poszczególne pozycje cmentarzyska wspomnień, nieprzypadkiem przywołują na myśl miejsce wiecznego, zbiorowego pochówku. Niewiele dalej poeta oświadcza dobitnie, że dla niego ojczyzna to nie tylko miejsce na mapie, ale także

---

<sup>132</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 1157–1160.

<sup>133</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 1196–1197.



bezlík drobiazgów, szpargałów, jak te, które, zużyte i niepotrzebne, usuwa się do podrzędnej szuflady. Już się ich nie używa, ale nie sposób się z nimi rozstać.

Jak z tą szufladą, tak z ojczyzną:  
Nic nie wyrzucisz. Coś ci wzbrania  
Przetrzęsnać lamus przywiązania<sup>134</sup>

Pora na wskazanie rezultatów, jakie przyniosła stolica w biografii poety. Znaczący jest tu fragment poematu, w którym poeta przedstawia przeprowadzkę z Łodzi do Warszawy, a więc, w pewnym sensie, przekraczanie granicy dwóch światów.

Nie miałem serca dla Warszawy,  
Gdy opuszczałem miasto Łódź,  
Polami sunął zmierzch zmurszały,  
Pogrzebem w mgłę się pociąg włókł,  
Drogę mą w przyszłość zawieszały  
Kotary ciężkich, starych dum,  
Strach stukał we krwi, przemieszany  
Z usypiającym stukiem kół,  
A powóz wspomnień, mokry, szary,  
Taszczył za sobą miasto Łódź,  
Szedł brzęk żałosny przez obszary,  
Nie Łódź – łódeczkę ciągnął sznur,  
I pociąg trząsł się jak blaszany,  
Dziecinny wśród dorosłych dróg,  
I zabierałem do Warszawy  
Malańki świątek snów i zmór:  
Te dwie, olbrzymie, niegdyś, szafy,  
Gobelin płowy, zegar, stół  
I gimnazjalnych klas koszary,  
I ulic kurz i fabryk mur,  
I nieba łachman strupieszały,  
I złote na nim gwiazdy złud,  
I po podwórzach bieg zdyszany  
W poszukiwaniu gór i burz –  
I już mnie z Łodzi do Warszawy  
Nie pociąg, lecz karawan wiozł,  
I jak żałobnych wieńców szarfy  
Zwisały strzępy trosk i trwóg:  
Że jestem biedny i myszaty  
I że w mieszkaniu będzie szczur,  
Że ojciec coraz dalszy, starszy,  
I jak ja przejdę prze ten grób?  
Że matka roi swe koszmary  
I wciąż nad biedną krąży kruk;  
Że siostra płaszczyk ma zwiotczały  
I kreskę krzywdy w kątku ust;

---

<sup>134</sup> KP, cz. I, rozdz. II, w. 1271–1273.

Że nie podołam sam wierszami,  
Kamienie lepiej w Łodzi tłuc,  
I po co jechać do Warszawy?<sup>135</sup>

Warszawa – wydawałoby się – jest dziedziną „szampańską” w życiu Tuwima i jednocześnie w fabule biograficznej jego bohatera. Jest to bowiem miasto, w którym poetę spotykało wyjątkowe życiowe powodzenie. Został gwiazdą ówczesnej kultury pop, a więc znakomitością rozmaitych teatrzyków, kabaretów, rewii, w których dobrze było się pokazać. Jego naturalnym środowiskiem życiowym stała się kawiarnia, a ta była rozsądkiem anegdot i miejscem, gdzie wykuwała się pozycja zawodowa i życiowa poety. Jej istotnym składnikiem była tworząca się wokół artysty legenda. Budowały ją wydarzenia – na poły artystyczne, na poły towarzyskie – wspomniane potem przez lata. Jedno z nich wiąże się z kampanią społeczną, jaka wywiązała się w związku z publikacją wiersza *Do prostego człowieka*, w którym Tuwim namawiał czytelnika wprost, by „rznął karabinem w bruk ulicy” i nie uczestniczył w przedsięwzięciach wojennych, w których stawka miała być tegoż robotnika krew, a jego ciemiężców – „nafta”, czyli wielkie przedsięwzięcia kapitalistyczne, obliczone na szybki i bezwzględny zysk. W Polsce o silnych tradycjach militarystycznych wiersz ten odebrany jednak został przede wszystkim jako wezwanie do kapitulacji wobec wroga mobilizującego się przy granicach, co równało się gestowi zdrady narodowej, i jego publikacja została odebrana przez sporą część publiczności czytającej właśnie w tych kategoriach. Sam autor jednak nie bardzo zdawał sobie sprawę z burzy, którą – niechcący – rozpętał. I trzeba było pewnej dyplomacji, by zgodził się publicznie wycofać ze swoich tez. Użyto do niej jego mentora Leopolda Staffa, który, jako pierwszy, miał z poetą porozmawiać i nakłonić go do poczynienia odpowiednich kroków ekspiacyjnych. Wówczas to doszło do jednej z ważniejszych w historii literatury polskiej rozmów poetów. Współcześni relacjonowali:

Rozmowa się odbyła.

– No, co tam Julek? Co mówi? Dlaczego napisał o tym karabinie? – pytali Staffa.

– No cóż, napisał – odpowiedział Staff, jakoś bezradnie rozkładając ręce. – Bardzo się zdziwił, gdy zacząłem mu tłumaczyć, jak to wszystko wygląda. Nie rozumiał. Mówił: Jak to? Przecież takie dobre asonanse.

– No i cóż? Wytłumaczyłeś mu?

– Co miałem tłumaczyć? Miał rację. Ja mu tylko powiedziałem, co zawsze wam mówię – dodał Staff już z rodzajem pasji – zawsze przecież ostrzegałem i ostrzegam przed

---

<sup>135</sup> KP, cz. II, rozdz. I, w. 1744–1782.

asonansami. Mówiłem, że z tego będą kłopoty. Tak, rymy o wiele pewniejsze – wracał z domeny politycznej na dobrze sobie znany grunt czysto poetycki. Tak o politycznej wymowie Tuwimowego wiersza rozmówili się przyjaciele-poeci. Mieli wspólny język, toteż od razu się dogadali i uważali sprawę za definitywnie wyjaśnioną i – załatwioną.<sup>136</sup>

W opisaney tu sytuacji zawarta została pewna dwuznaczność, która wiele mówi o pozycji Tuwima w świecie literatury, a jednocześnie w porządku politycznym ówczesnej Polski. Był bowiem docenianym artystą, którego kunsztu nie kwestionowali nawet zdeklarowani przeciwnicy, a jednocześnie bytował w ramach ówczesnego politycznego i towarzyskiego układu, gdzie także notowany był jako osoba znacząca i wpływowa. Dlatego jego pacyfistyczny wiersz wywołał taką burzę, raczej zresztą jako pozycja z gatunku propagandy niż jako przejaw twórczości poetyckiej. Tymczasem inni, zwłaszcza starsi, koledzy po piórze – jak przywołany Staff – uważali się przede wszystkim za dostawców słowa poetyckiego, unikających, jak ognia, wspomnianych „asonansów”, czyli kontekstów politycznych swojej twórczości. U Tuwima jednak sprawy te wyglądały inaczej – on widział własne wypowiedzi poetyckie jako rezonans tego, co działo się wokół, nie rozumiał i nie pochwalał żadnych przejawów „literatury uniku”, poezji eskapistycznej, nastawionej na czystą „prostoduszność”, oderwaną od materii życia powszedniego. A taką właśnie literaturę – jak by jej nie oceniać – uprawiał właśnie późny Leopold Staff.

Przywołana opowiadka odsłania jeszcze jeden aspekt bytowania Tuwima w ówczesnej Warszawie – funkcjonowanie w obiegu kawiarnianym. Ówczesna „kawiarnia” oznaczała wejście w określony świat towarzyski, w orbitę wpływów i zależności od lokalnych znakomitości i decydentów. Owa kawiarnia oznaczała także anegdotę – trzeba się było liczyć z faktem, iż będzie się bohaterem opowieści, które zostaną przechwycone znad kawiarnianego stolika i powędrują „w miasto”, aby tworzyć wizerunek lokalnego bohatera, dziś powiedzielibyśmy: celebryty. Tuwim takim „celebrytą” w trakcie pobytu w Warszawie niewątpliwie został. Stał się częścią folkloru ówczesnej stolicy, a przynajmniej tej jej części, która snobowała się na „wielki świat”, komentowała jego poczynania, rozpowszechniała anegdoty. Ów „świat” miał swoje miejsca szczególne, z upodobaniem nawiedzane przez poetę – rauty, proszone kolacje, bankiety. Miał także swoje rytuały, do których należało „bywanie” w dobrze widzianych kawiarniach, „spotykanie się” ze znaczącymi osobistościami ze świata literatury i polityki. Takim rytualnym „spotkaniem” była wszak relacjonowana rozmowa

---

<sup>136</sup> Z. Starowieyska-Morstinowa, *Zjazd poetów*, w: *Wspomnienia o Tuwimie*, red. W. Jedlicka i M. Toporowski, Warszawa 1963, s. 167.

poety ze Staffem – ona także należała do obrządku, który przez kibiców literatury, życia towarzyskiego i politycznego był szeroko propagowany i komentowany. Miało to także swój podskórny aspekt. Oto bowiem okazywało się, że autor *Kwiatów polskich* traktuje swoją poezję niekoniecznie wyłącznie jako owoc natchnienia, ale jako swego rodzaju „towar literacki”, mocno zahaczający o treści polityczne, czy zgoła jako element propagandy. W związku z tym ten „towar” może podlegać regułom propagandy, a więc może być przedmiotem swego rodzaju przetargu, negocjacji, jak każde słowo użytkowe. To także jest wniosek, płynący z rozmowy Staffa z Tuwimem. Po latach taka strategia poetycka odbije się echem w biografii literackiej twórcy *Kwiatów polskich*, kiedy ten będzie się zgadzał, by Mieczysław Grydzewski korygował co ostrzejsze sformułowania w drukowanych w prasie fragmentach poematu, a potem będzie przyzwalał na to, by PRL-owski cenzor wycinał mu – bez żadnych tłumaczeń – całe partie dzieła, przygotowywanego do wydania książkowego. To – by tak rzec – negocjacyjne nastawienie poety do własnego dzieła miało jeszcze jeden podtekst. Oto bowiem ukształtowana w Warszawie pozycja literacka i towarzyska stała się dla Tuwima lekiem, formą psychoterapii po doświadczeniach łódzkich, w których dominowało poczucie niepewności i zagrożenia – głównie z obawy popadnięcia rodziny w biedę, a tym samym jej deklaskacji, a także dojmująca atmosfera zagrożenia antysemitycznego. Warszawska pozycja Tuwima – właśnie w tym z pozoru błahym obiegu kawiarnianym – przydawała mu poczucia pewności, mocy, utwierdzała w poczuciu zdobycia znaczącej pozycji życiowej. Stąd przywiązanie do tych wszystkich towarzyskich celebrazji. Tak je ocenia Piotr Matywiecki:

Pod tym wszystkim kryje się poczucie zbiorowego nieszczęścia, w którym indywidualne nieszczęście Tuwima uczestniczy. W kawiarnianej gadaninie, w tej ad hoc tworzonej antologii anegdot, jest ciągle utwierdzanie się w istnieniu, branie innych za świadka swojego istnienia, skądinąd podejrzanego o to, że jest zbędne, dziecinne, niepoważne... Tak objawia się owa słynna „Warszawka”, czyli infantylnizm wielkiego miasta.<sup>137</sup>

To utwierdzanie się we własnej pozycji życiowej na swoistej warszawskiej giełdzie miało jeszcze jeden aspekt. Tuwim odczuwał własne powodzenie w sposób ambiwalentny. Z jednej strony było mu ono potrzebne do uzyskania minimum dobrego samopoczucia, koniecznego przy pracy literackiej, a nawet przy wyrobniectwie piśmienniczym, jakie przez lata uprawiał, ale z drugiej strony napawało rodzajem wstydu. Poeta bywał zażenowany własną „pozycją”. Po pierwsze – z powodów klasowych: on, który współczuł wszystkim wyzyskiwanym, delectował się stabilną pozycją materialną, niepozbawioną znamion luksusu. Jego deklaracje

---

<sup>137</sup> P. Matywiecki, op. cit., s. 123.

współczucia wobec rodaków cierpiących nędzę i prześladowania, musiały brzmieć sucho, nieprzekonująco. Po drugie – jako poeta powinien dbać o uniezależnianie się od establishmentu politycznego i towarzyskiego, aby oddalić od siebie podejrzenia, że jest się literatem „z układu”, a więc w pewien sposób skorumpowanym. Tego jednak nie był w stanie dokonać. W liryce ujmował się za „prostym człowiekiem”, w życiu brylował w najbardziej eleganckich kawiarniach i salonach stolicy. Tuwim boleśnie przeżywał to rozdwojenie. Potęgowało ono jeszcze jedna dolegliwość, o której pisze się ciągle zbyt mało: stany cyklofrenii. Poeta był bowiem przez większość swego życia człowiekiem poważnie chorym – zarówno w aspekcie somatycznym, jak i psychicznym. W dodatku oba te rodzaje dolegliwości wpływały na siebie i potęgowały się – stąd bytowanie w stanie choroby i bólu oraz duchowa gorączka, która mu towarzyszyła. Tuwim, jak twierdzą współcześni mu, niezwykle łatwo przechodził od stanu euforii w stan apatii i depresji, w którym nie był w stanie wykonać najprostszych czynności życiowych, o twórczości poetyckiej nie wspominając. Były to objawy cyklofrenii o znacznie silniejszym niż zwykle natężeniu. Pisał więc zrywami, tylko w sytuacji lepszego samopoczucia, wówczas, gdy zażenowanie własną wysoką, by tak rzec, warszawską pozycją życiową nieco ustępowało. Poza tym cyklofrenii towarzyszyła jeszcze jedna dolegliwość psychiczna, o której wspominają niemal wszyscy, którzy się z poetą zetknęli – agorafobia, czyli lęk przed przestrzeniami otwartymi. Ale nie była to tylko dolegliwość rozumiana klinicznie. Poeta odczuwał ją także jako rodzaj wykluczenia z przestrzeni świata, jako formę wyobcowania. Z tym wszystkim: poeta u szczytu powodzenia zawodowego i życiowego, warszawski bywalec, był więc człowiekiem tak bardzo i dolegliwie chorym, że chorobę mógł uważać za swój stan naturalny. Tak więc jego życie – nawet to spełnione – podszyte było chorobą, a więc przyczajoną i nieustannie obecną w podświadomości myślą, że rewersem sukcesu jest śmierć. Nawet jeżeli jest ona rozłożona na raty.

Nie należy jednak tracić z oczu najważniejszej perspektywy – owo warszawskie „bywanie”, ów wielkomięski ceremoniał, miał sens jedynie wtedy, gdy jego osnową była poezja. Bo dialog Tuwima ze Staffem, jego mentorem, o którym tak ciepło będzie pisał w *Kwiatach polskich*, owo „delegowanie na rozmowę”, ma taki oto zasadniczy sens, że jest przede wszystkim dialogiem poetów – jedynie przez okoliczności towarzyszące zaplątanych w polityczną kawiarnię i propagandę. To poezja tworzy ich i nadaje rangę całej sytuacji. Bez poezji – zwłaszcza wybitnej i szeroko czytanej – cała historia byłaby nieskończenie błaha i nieznacząca. A tak – weszła do annałów literatury polskiej.

### 4.3.3 Prowincja

Tuwim, mimo iż całe życie spędził w dużych miastach, mimo, że uznawany był wręcz za „poetę miasta”, miał dla prowincji sporo czułości i zrozumienia, co udowodniał w swoim poemacie.

Rodzimego ludowego artystę sztuki bukiciarskiej poeta nazywa z lekką, ciepłą i wybaczącą ironią: „Rafael Rawy i Studzianny”<sup>138</sup>. Ten rodzaj kpiny zrozumiał był w związku z faktem, iż Rawa Mazowiecka, miasteczko (obecnie w województwie łódzkim), oddalone od stolicy około 30 kilometrów i – jak wiele podobnych miejscowości satelickich – uznawane było za synonim prowincji. Podobną etykietkę zdobył, nawiasem mówiąc, Grójec w, wysoko cenionych przez Tuwima, felietonach Stefana „Wiecha” Wiecheckiego, który zuchwałą plotkę nazywał mianem „bajer na Grójec”. Z kolei Studzianna – wieś oddalona 25 kilometrów na wschód od Rawy – z racji funkcjonowania tu Sanktuarium Matki Boskiej Świątorodzinnej, z jego cudownym obrazem, była celem licznych pielgrzymek. To czyniło z niej rodzaj usymbolizowanego siedliska ludu prostego i pobożnego, z którego mógł sobie dworować warszawski inteligent.

Do podwarszawskiej prowincji wraca poeta – znowu w tonie lekko ironicznym – przywołując „Ofelie z Tomaszowa”<sup>139</sup>. Tomaszów, podobnie jak Rawa Mazowiecka, był synonimem sennej prowincji, czemu sam poeta dał wyraz w wierszu *Przy okrągłym stole*, w którym planuje wyprawę do Tomaszowa, by w spokoju omówić z ukochaną zawile kwestie uczuć wzajemnych.

Zupełnie inny charakter ma przywołanie w poemacie Otwocka:

Biegam zdyszany po Otwocku,  
Szukam krzyczącej Matki mojej,  
Żeby ją, biedną, uspokoić,<sup>140</sup>

Otweek, oddalony od Warszawy o ok. 20 kilometrów, nasunął się poecie w związku z faktem, iż tu – w Zakładzie dla Nerwowo i Psychiczenie Chorych Żydów „Zofiówka” – osadzona została w 1936 roku jego matka, Adela, zdradzająca objawy choroby psychicznej (rozliczne manie). Lekarze odradzali poecie wizyty u matki, tłumacząc, że one tylko pogarszają jej stan.

---

<sup>138</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 7.

<sup>139</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 876.

<sup>140</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 1107–1109.

Tuwim jednak sporadycznie matkę odwiedzał, co dla niego było rodzajem traumy, której nie był w stanie pozbyć się do końca życia.

## 5. Tematyka rosyjska w poemacie

Rosja, jej kultura, historia, wreszcie obecność na ziemiach polskich, to kolejny z najobszerniejszych kręgów odniesień w poemacie. Tuwim uważał się za zagorzałego rusofila, dlatego też jedną z ważniejszych postaci poematu uczynił oficera Iłganowa, a jednym z wiodących wątków jego małżeństwo z polską dziewczyną.

Kontakt Tuwima z kulturą rosyjską sięgał łódzkiego dzieciństwa, kiedy to mały Julek został posłany (1904–1914) do rosyjskojęzycznego Męskiego Gimnazjum Rządowego. Wprawdzie po rewolucji 1905 roku można już było kształcić dzieci w szkołach prywatnych, tyle że płatnych, ale na taką państwa Tuwimów nie było stać. W tymże Gimnazjum uczono na bardzo niskim poziomie – Tuwim szkoły szczerze nienawidził – ale chłopiec wyniósł stamtąd biegłą znajomość języka rosyjskiego: literaturę mógł czytać w oryginale bez trudności. Czynił to nader często, bynajmniej nie ze szkolnego przymusu, ale dlatego, iż od tamtej pory datowało się jego zauroczenie tym piśmiennictwem.

W drugiej połowie lat trzydziestych, kiedy Tuwim praktycznie milknie jako poeta, zajmuje się przekładami i daje kongenialne translacje rosyjskich klasyków. Przekłada średniowieczną epikę rycerską *Słowo o wyprawie Igora*, utwory Aleksandra Puszkina (*Jeździec miedziany*) czy Mikołaja Gogola (*Martwe dusze*). Za przekład *Jeździec...* otrzymał poeta nagrodę Pen Clubu. Jednocześnie, po długim zastanowieniu, zrezygnował Tuwim z prób przełożenia poematu *Eugeniusz Oniegin*, pełen wątpliwości, czy sprosta oryginałowi. A na trzy opasłe tomy tłumaczeń z rosyjskiego składają się także utwory m.in. Michaiła Lermontowa czy Borysa Pasternaka. Z poezji radzieckiej daje polską wersję *Obłoku w spodniach* Władimira Majakowskiego.

### 5.1 Elementy rosyjskie na płaszczyźnie fabularnej

W poemacie znaczące jest to, iż polska córka ogrodnika wychodzi za mąż za „Moskala”, co odebrane zostaje przez rodzime otoczenie w kategoriach zdrady narodowej. Jednak ojciec dziewczyny, „prawy Polonus”, patrzy na ten związek – z głębi swego życiowego doświadczenia – przychylnie:

On zięcia lubił. On z czułością  
Cieszył się młodą ich miłością,  
Uśmiechał się, gdy zięć wesoły  
Przynosił z miasta kwiaty Zońce



I wołał śmiesznie „Zońka-słońce,  
Masz od Moskala polskie kwiaty,  
Za to mu ruskiej daj herbaty!”<sup>141</sup>

Tak to prawdziwa, nie „internacjonalistyczna”, jak chcieliby komunizujący inteligenci, sympatia wiąże ludzi ponad narodowymi uprzedzeniami. Wzmacnia tę tezę poeta wskazując, że przy tej samej łódzkiej barykadzie, przy której zginął rosyjski oficer, padł również miejscowy tkacz, który osierocił z kolei synka. Współczucie okazuje się również ponadnarodowe. Ów oficer Iłganow, którego wspomnienie przewija się przez cały poemat, staje się personifikacją polsko-rosyjskiego porozumienia i pojednania. Dziewierski wszak próbuje usprawiedliwić swego zięcia:

Czy można uznać, że Iłganow  
Działał w obronie własnej? Moskal  
Ale też człowiek. Dostał rozkaz,  
Więc musiał. [...] <sup>142</sup>

Rosja to z jednej strony wielka literatura, ale z drugiej – niejako paralelnie – okupant. Jego obraz szczególnie dobitnie i oskarżycielsko wyłania się z partii tekstu poświęconych łódzkim rozruchom na fali rewolucji 1905 roku. Manifestacje robotniczą tłumy rosyjskie wojsko – symbol obcej, narzuconej władzy – zarówno politycznej, jak i ekonomicznej, bo przecież w Łodzi manifestują niemal wyłącznie robotnicy.

Jekaterynoburskie zuchy  
(37. pułk piechoty)  
Bezmyślnie patrzą w niemy, głuchy  
Tłum. <sup>143</sup>

Łódzkiemu proletariatu, zdesperowanemu w walce o lepsze jutro, poeta przeciwstawia zimną, bezlitosną i po wojskowemu precyzyjną formację, która nie waha się strzelać do tłumu bezbronnych cywilów. Z tym, że swojej niechęci poeta nie kieruje w stronę Rosjan, ale raczej systemu, który zmusił prostych ludzi do podejmowania działań zbrodniczych. Opis pogrzebu rosyjskiego oficera (pokazanego raczej jako figura farsowa), poległego podczas rozruchów, rejestrowany jest ze współczuciem. Dotyczy ono zwłaszcza brzemiennej wdowy, którą drażni

---

<sup>141</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 440–446.

<sup>142</sup> *KP*, cz. II, rozdz. I, w. 849–852.

<sup>143</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 127–130.

wojskowy ceremoniał pogrzebowy. Poza tym, jak każda wdowa, niezależnie od narodowości, godna jest współczucia, którego też od poety doznaje:

Nie warczcie, bębny, psy żałobne!  
Zmiłujcie się nade mną biedną,  
Wyrwę się, pójdę, wszystko jedno,  
Ucieknę! Kostia, miły, drogi!  
Matko Najświętsza i jedyna!<sup>144</sup>

Szczególnie mocno brzmi tutaj zestawienie rozpaczki kobiety z wierszem poświęconym matce polskiego bojownika, zgłodzonego przez rosyjskiego zaborcę – z *Do matki Polki* (1831) Adama Mickiewicza. Poeta rozumie i to przedkłada czytelnikowi, iż śmierć najbliższego człowieka jest jednakowo bolesna dla bliskich, niezależnie, jaka byłaby ich narodowość. Zwłaszcza, że rosyjska wdowa niebawem umiera w połogu.

Znacznie mniej przychylnie niż na Rosjan patrzy poeta – w kontekście rozruchów z 1905 roku – na rodzimych „burżujów”, którzy beztrąsko przemierzają ulicami, choć ledwie przed chwilą zmyto z nich robotniczą krew:

Nazajutrz zaś pędziły po nich,  
Wprężone w pary świetnych koni,  
Powozy panów fabrykantów,  
Panów prezesów i bogaczy,  
Zadowolonych posiadaczy  
Pałaców, banków i brylantów.<sup>145</sup>

Tak jak ból po stracie najbliższych nie ma jednej ojczyzny, tak też ojczyzny nie ma kapitał, który żeruje na ludzkiej biedzie i upodleniu jednakowo – w Rosji i na ziemiach polskich. Nuty pobratymcze w stosunku do narodu rosyjskiego wybrzmiewają także wtedy, gdy poeta sięga do „górnego C” w swej słynnej modlitwie:

Chmury nad nami rozpal w łunę, [...]  
Na wschód granicę daj sąsiedzka,  
A wieczną przepaść od zachodu.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 260–264.

<sup>145</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 214–219.

<sup>146</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 1421, 1479–1480.

## 5.2 Literatura rosyjska

Tuwim udowadnia w *Kwiatach...* niepospolite znanstwo i wielkie umiłowanie literatury rosyjskiej.

Uderzające jest to, że Tuwim uczynił mottem *Kwiatów...*, obok jednego wersu z pieśni III *Beniowskiego*, zakończenie poematu Puszkina *Cyganie* (1824). Daje to wyobrażenie o erudycji Tuwima w zakresie literatury rosyjskiej i podkreśla jej rangę w życiu poety.

Pewien bawidamek zostaje nazwany „Chlestakowem letniska”<sup>147</sup>, co przywołuje czytelnikowi na myśl *Rewizora* Mikołaja Gogola (1809–1852) z jego głównym bohaterem – głupim i powierzchownym blagierem. W tej samej sekwencji pojawia się „pan Szura”, Rosjanin, z przekonania marksista. Kreśląc jego sylwetkę poeta streszcza losy takich ideowych rosyjskich komunistów.<sup>148</sup> Szura, po zwycięstwie rewolucji bolszewickiej, zostaje komisarzem w radzieckim aparacie władzy, a potem, w ramach stalinowskich czystek, zostaje uznany za faszystowskiego szpiega, osądzony w pseudosądowym procesie i rozstrzelany.

Dla czytelników współczesnych Tuwimowi czytelnym nawiązaniem mógł być fragment, w którym stary łódzki aptekarz, lubieżnik, zwraca się do córki rosyjskiego oficera po wspólnie spędzonej nocy:

„[...] O! Ty  
Bogopodobnaja cariewna  
Kirgiz-Kajsackija Ordy!”<sup>149</sup>

To początek ody, jaką Gawriła Dierżawin (1743–1816), poeta, uznawany za najwybitniejszego reprezentanta rosyjskiego klasycyzmu, skomponował na cześć carycy Katarzyny II (1729–1796). Ów Dierżawin był, jako poeta, ceniony wysoko przez Adama Mickiewicza.

Obycie w kulturze rosyjskiej zdradza poeta, kreśląc obraz tamtejszego rapsoda, „bylinnika”, jak go nazywa, który, w jego dynamicznej wizji, gładko przeobraża się w rodzimego aktorkę-chałturnika. Ten daje tandetny recital w pustawej knajpie przy rynku w Starym Sączu (synonim prowincji), ale widząc nikłe zainteresowanie publiczności, puentuje wieczór refleksją:

---

<sup>147</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 789.

<sup>148</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 803–825.

<sup>149</sup> *KP*, cz. III, rozdz. I, w. 1301–1303.

Słowem, miał rację Gogol: „Skuczno  
Na etom swietie, gospoda!”<sup>150</sup>

Ta fraza („Nudno jest na tym świecie, proszę państwa!”), znana miłośnikom literatury rosyjskiej, pochodzi z opowiadania *Opowieść o tym, jak się pokłócił Iwan Iwanowicz z Iwanem Nikiforowiczem*. Wyraża, co częste u Gogola, pragnienie zaistnienia w „wielkim świecie”, gdy jest się przez życie skazanym na banalną, prowincjonalną egzystencję.

Spośród aluzji do wielbionego przez Tuwima Puszkina rzuca się przede wszystkim w oczy dosłowny cytat z poematu *Poltawa* (1829; pieśń III, w. 153), zamieszczony w fragmencie poświęconym Piłsudskiemu:

Горит восток зарею новой...  
Горит восток... I któż to ziścił?  
Зарею новой... [...] <sup>151</sup>

Kiedy Tuwim opisuje lęki egzystencjalne Dziewierskiego, które, jak wynika ze wspomnień przyjaciół, były lękami samego autora *Kwiatów polskich*, nawiązuje znowu do Puszkina, tym razem do nie opublikowanego za życia rosyjskiego poety wiersza *Gniediczowi. Z Homerem wiele lat...* Puszkina charakteryzuje w nim swego przyjaciela Mikołaja Gniedicza (1784–1833) jako tłumacza *Iliady*, Osjana i działacza teatralnego. Tuwim posłużył się tym cytatem, by usprawiedliwić „niskie“ zainteresowania Dziewierskiego (i tym samym swoje własne hobby) i zanegować istnienie sztuki wysublimowanej jako jedynej „prawdziwej“.

---

<sup>150</sup> *KP*, cz. III, rozdz. I, w. 53–54.

<sup>151</sup> *KP*, cz. III, rozdz. II, w. 429–431; w tłumaczeniu Tuwima: „Na wschodzie brzask zapłonął nowy.”

## 6. Tematyka żydowska w poemacie

Osobnym kręgiem tematycznym jest – by tak rzec – obszar żydowski w poemacie. Grępuje się on na kilku poziomach. Po pierwsze – dotyczy Tuwima osobiście, jako że wywodził się on z zaasymilowanej rodziny żydowskiej, co w jego biografii miało poważne konsekwencje. Był z tego powodu atakowany, szkalowany i oczerniany przez narodowych szowinistów najrozmaitszych odcieni. W lęku przed antysemitkami napaściami upłynęła mu znaczna część młodości i wieku dojrzałego. Świadomość własnego pochodzenia wpłynęła na jego decyzję o emigracji już w pierwszych dniach wojny. Wspomina o tym w *Kwiatach polskich*. Jego matkę, która została w kraju – przypomnijmy –, rozstrzelali hitlerowcy. Artur Sandauer uważa, że „dwunarodowość” Tuwima pociągała za sobą ambiwalentne traktowanie zarówno własnej polskości, jak i żydowskości”

Stąd heinowska autoironia; stąd niestałość Tuwima w traktowaniu owej tematyki, którą naświetla z coraz to innej – to mistycznej, to humorystycznej – strony.<sup>152</sup>

Miało to też pewne „skutki uboczne”. Poeta mianowicie uparcie powracał do tematu „mieszkańca” czy „mieszania krwi”. Oto Andzia Dziewierska miała się zakochać w czarnoskórym aktorze (wówczas tabu), sama później pojmie za męża Rosjanina (także tabu – patriotyczne). Jej córka, Aniela, zostanie kochaną Żyda Folbluta. W ten sposób Tuwim odganiał swe własne demony – bycia rasowo „niepełnowartościowym”. Drugim kręgiem odniesień jest kultura „narodu wybranego”, zwłaszcza ta o rodowodzie biblijnym. Poeta udowadnia szerokie w niej obycie. Wreszcie – obszar trzeci, czyli Żydzi jako współobywatele, znajomi poety – ludzie, których zmiatała bezlitosna historia, właśnie w latach, kiedy on tworzył swój poemat.

### 6.1 Żydowskość Juliana Tuwima

Kwestię tematów żydowskich w *Kwiatach...* rozpoczniemy od wątków autobiograficznych poety.

W biografii i twórczości Tuwima splot problematyki polsko-żydowskiej zajmuje miejsce szczególne. W *Kwiatach polskich* Tuwim sam wywołał temat żydowski w zastosowaniu do

---

<sup>152</sup> A. Sandauer, *O człowieku, który był diabłem (Julian Tuwim po raz wtóry)*, w: *Poeci czterech pokoleń*, op. cit., s. 68. O wpływie Heinego na Tuwima por. J. Sawicka, op. cit., s. 59–61.

własnej biografii. W obszernej dygresji bardzo wcześnie, bo już w pierwszej części poematu, przywołuje atmosferę przedwojennych nagonek antysemitycznych.<sup>153</sup> Przypomina też los własny – osoby, która mocno doświadczyła tego antysemitycznego jadu. Jednocześnie sugeruje, że antysemityzm nie jest postawą zamkniętą, na co miał potwierdzenia w czasie choćby emigracji brazylijskiej. Kilkakrotnie pominięto go wtedy – ostentacyjnie! – przy zaproszeniach na wieczorki poezji polskiej: rodzimej literatury, nawet na wygnaniu, nie powinien był bowiem reprezentować Żyd. Te odpryski antysemityzmu z Łodzi i Warszawy dosięgły go zatem także w Rio i podyktowały następujące wersety:

Kiedy w żurnalii robaczywej  
Nic, tylko wrzało i migało:  
Żyd, Żyda, Żydom, Żydów, Żydzie,  
Żydy parchate czy parszywe,  
Żyd jest największym naszym wrogiem,  
Żyd z nożem czyha przed twym progiem,  
Przez Żyda głód, przez Żyda nędza,  
Żyd okradł, Żyd znieważył księdza,  
Białego orła Żyd podeptał,  
Żyd z niemowlęcia krew wychleptał,  
Żyd otruł, zgwałcił, zdradził, wydał,  
Zbzcześcił Żyd, splugawił, splamił,  
I znowu: Żyd, Żydowi, Żyda,  
Żydom, o Żydach i Żydami;  
Gdy zaprawiony w drobnym kancie  
Byle kto w łydki mi się wgryzał –  
– gdzie w t e d y byłeś mój aliancie?  
Gdzie pies ci w t e d y mordę lizał?<sup>154</sup>

Temat „żydowskości” Tuwima jest nieprosty, podlegał wielu interpretacjom i trudno się w opiniach znawców i badaczy dopatrzeć rozstrzygających stanowisk. Przedstawimy więc problem oświetlając go z wielu punktów widzenia. Z racji żydowskiego, a więc zawsze w pewien sposób „obcego” pochodzenia, uważano poetę za dysponenta doświadczeń unikatowych, których los poskąpił twórcom z jednoznaczna narodowa metryką. Rozdwojenie między korzeniami żydowskimi i kulturą polską poczytywano za rodzaj owocnego rozwibrowania, rozchwiania wrażliwości. Za tę wrażliwość w międzywojennej Polsce i podczas wojennej emigracji trzeba było jednak płacić wysoką cenę. Otóż, Tuwim od najmłodszych lat bardzo boleśnie odczuwał objawy nagonki antysemitycznej. Sprowadzały one

---

<sup>153</sup> Por. Antony Polonsky, „*Why Did They Hate Tuwim and Boy So Much?*” *Jews and „Artificial Jews” in the Literary Polemics of the Second Polish Republic*, w: *Antisemitism and Its Opponents in Modern Poland*, Ithaca and London 2005.

<sup>154</sup> *KP*, cz. I, rozdz. II, w. 1675–1692.

na niego niemal fizyczny ból. Jednym z najstarszych w tym względzie, zapamiętanych przez poetę przeżyć, jest ucieczka rodziny z Łodzi do Wrocławia w roku 1905 w obawie przed antyżydowskimi pogromami. Inną scenę, która położyła się cieniem na dzieciństwie poety, wspomina jego siostra Irena:

Któregoś dnia Mania przybiegła zdyszana z dołu i oznajmiła od progu: – Przyjechała z Rosji czarna sotnia. Bedo dziś w nocy rznąć! Pamiętam stroskana minę Ojca, pamiętam tajemnicze szepty po kątach, słowa „samoobrona”, „milicja obywatelska”, „straż domowa”... Pamiętam, jak owej nocy wyniesiono nas na wpół sennych do sąsiadów, państwa Moderow (pan Moderow, kruchy staruszek obwieszony medalami, był profesorem rosyjskiego gimnazjum). W kuchni państwa Moderow ułożono nas na żelaznym łóżku służącej i drżąca Matka z Antosią i dobrą panią Teodorą Kunowską, przy świetle małej, naftowej lampki, wypatrywały przez okno, szepcząc między sobą, czy nie nadchodzą już od strony Pańskiej.<sup>155</sup>

Ten antysemityzm, który położył się cieniem na całym życiu poety, wywodził się z głębokiego dzieciństwa, rozciągał się na młodość, i zapadał w pamięć na zawsze. Doświadczenia łódzkie miały tu więc podstawowe znaczenie. Przyjaciel Tuwima z grupy „Skamander”, Jarosław Iwaszkiewicz, wspominał miejsce antysemityzmu w dziecięcych latach Tuwima pisząc o jego rodzicach:

Można sobie wyobrazić, czym dla tych pięknych i ostrożnych ludzi, całych jak gdyby okrytych motylim pyłkiem, były przejawy antysemityzmu [...] A przecież żaden inny naród nie mógł wydać poety pochodzenia żydowskiego tak głęboko związanego ze swoją „ojczyzną-polszczyzną”. Cała radość rodziców Tuwima z jego powrodzenia, z jego wspañałych osiągnięć poetyckich zmacona była coraz bardziej wzrastająca falą antysemityzmu. Julek też cierpiał nad tym – i wreszcie począł wszystkie sprawy oglądać pod tym kątem. Sprawa antysemityzmu niechybnie spowodowała pewne skrzywienie jego psychiki. Myślał ciągle o tym.<sup>156</sup>

Takie przeżycia z każdym rokiem umacniały w poecie przekonanie, że antysemityzm jest nie tylko sposobem na odgródenie i odseparowanie żywołu żydowskiego w społeczeństwie, ale – prędzej czy później – doprowadzi do próby fizycznego wyeliminowania Żydów. W jednym z wywiadów (z roku 1929) mówił:

Żydzi uważają mnie za asymilatora. Jest to określenie błędne. Żyd-asymilator w moim rozumieniu jest zasadniczo obojętny wobec zagadnień narodowościowych i rasowych. Ja natomiast jestem Żydem spolszczonym, owym „Żydem-Polakiem” i nic mnie to nie obchodzi, co jedna lub druga strona o tym powie. Wychowany w kulturze polskiej,

---

<sup>155</sup> I. Tuwim, op. cit., s. 15.

<sup>156</sup> J. Iwaszkiewicz, *Trzydzieści pięć lat 1918–1953*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, op. cit., s. 453.

odruchowo, kierując się jedynie serdecznym popędem, powiedziałbym: podświadomie przywiązałem się z całej duszy do polskości. Jestem poetą, a jak wiadomo, w poezji nie ma miejsca na chłodne, praktyczne rozumowania. Językiem, który najściślej i zarazem najsubtelniej wyraża to, co czuję, jest język polski. Ten oto motyw tłumaczy moje „tendencje asymilatorskie”. Dla antysemitów jestem Żydem, a moja poezja jest żydowską. Dla Żydów-nacjonalistów jestem renegatem, zdrajcą. Trudno! Z ludźmi, dla których pochodzenie żydowskie jest równoznaczne z bezapelacyjnym wyrokiem śmierci i jest jedynym miernikiem charakteru i wartości etycznej człowieka, dyskutować nie można.<sup>157</sup>

Wspomniana tu „asymilacja” była jednym z kluczowych tematów ówczesnej epoki. Rozważano, czy możliwa jest adaptacja Żyda w polskim środowisku kulturalnym i narodowym. Miała ona zarówno gorących zwolenników, jak i zażartych przeciwników, gotowych bronić za wszelką cenę czystości „rasy aryjskiej”. Z Tuwimem był szczególny problem – deklarował pochodzenie żydowskie, ale był jednym z najwybitniejszych żyjących poetów polskich. Dla wielu jego przeciwników, nastawionych nacjonalistycznie, sytuacja, w której najpiękniej po polsku pisze Żyd, była nie do zaakceptowania. W wywiadzie prasowym to zagadnienie Tuwim ujmował następująco:

Nie wierzę w asymilację, jest niemożliwa. Trudno powiedzieć, jak się stosunki ukształtują. Nie należę do zbytnich optymistów. Sam przecierpiałem wiele z powodu mojego żydostwa. Uważam, że ja i moi koledzy pochodzenia żydowskiego z grupy Skamandra rozogniliśmy tylko „stosunki polsko-żydowskie”. Czy zniknęły już na zawsze objawy niechęci do nas, nie wiem. Wiem natomiast, że wygwizdano niedawno w Poznaniu sztukę Wielopolskiej, dlatego że wspomniała nasze znaczenie jako Żydów dla literatury polskiej. Polacy i Żydzi to dwa odmienne światy – trudno mi przewidzieć, w jaki sposób znajdą drogę do harmonijnego współżycia.<sup>158</sup>

Na dowód tego, że żydowscy współplemieńcy uważali go za kogoś w typie renegata, warto przytoczyć fragment artykułu Jana M. Neumana, opublikowanego w żydowskim „Naszym Przeglądzie”:

Wychrzta Henryk Heine widział wielkość Żyda. Niewychrzczony Julian Tuwim jest chorobliwie mały. Cierpi on na kompleks małowartościowości. Jest tchórzem. Byłoby bardzo smutne, gdyby polski świat kulturalny sądził o nas według świadectwa ubóstwa, jakie wystawił nam Tuwim. I napaść Tuwima na jidysz była niesłychanie gorsząca i niewybaczalna. Tuwim ma poczucie języków. Zagłębiał się nawet kiedyś w mglisty bełkot dziecięcy i mętny język obłąkańców tudzież w surowy język ludów pierwotnych, przy czym wszędzie odnajdywał pierwiastki piękna. Natomiast jidysz jest dla niego wstrętne brzmiącym „żargonem”, który należy wytępić. (...) W takim wypadku Tuwim po prostu chce nas wydać na pastwę. Chce on kulturę naszą rzucić, jak kość, rozjuszonym

---

<sup>157</sup> Cyt. za: *Rozmowy z Tuwimem*, op. cit., s. 15.

<sup>158</sup> Cyt. za: *Ibidem*, s. 14–15.



endekom, celem ukojenia ich gniewu. Chce on w ten sposób manifestować swoją nadpolskość, ale czy to skutkuje?<sup>159</sup>

Niezależnie od – często akademickich – dyskusji o asymilacji, Tuwim czuł się z każdym rokiem coraz silniej ofiarą antysemitycznej, brutalnej nagonki. Czuł, jak z każdym rokiem ta pętla antysemityzmu się wokół niego zaciska. Seweryn Pollak, poeta i tłumacz, zanotował w tamtym czasie reakcje Tuwima na lekturę *Mein Kampf*:

Przeraziłem się – nie widziałem go jeszcze nigdy w stanie takiego wzburzenia. Był blady, twarz mu się zaostrzyła [...] krzyczał do mnie: – Panie, z tej książki przyjdzie kiedyś zguba dla świata! To jest książka mordercza!<sup>160</sup>

Tę atmosferę osaczenia wspominała również pisarka i publicystka, Irena Krzywicka:

Nie mieściło się w opinii endeckiej, a była ona, niestety, przeważająca, że tak wspinał się po polsku, tak bogato może pisać Żyd. [...] Do opinii nie dotarło, że misterny Leśmian też był Żydem. Tuwim był jednak nazbyt widoczny, nazbyt wspinał się, nazbyt zwracający na siebie uwagę i nazbyt nowatorski, aby nie obudzić fali żydożerczej nienawiści jednych, a zachwytów, znacznie mniej licznych, z drugiej strony. Były to czasy [...], kiedy panowało komiczne przekonanie, że Żyd nie może być twórczy, że mu na to nie pozwala jego rodzaj inteligencji.<sup>161</sup>

Podobnych świadectw z epoki jest znacznie więcej. Antymilitarystyczny wiersz Tuwima *Do prostego człowieka*, wydrukowany zresztą w brukowej prasie warszawskiej, wzmógł na niego nagonkę do zenitu.<sup>162</sup> Anna Iwaszkiewiczowa tak ją wspominała w swoim dzienniku:

Tuwim to prosta dusza, biedny, strachliwy Żydek, na którego nie wiedzieć jak spadł ten boski dar wielkiego talentu i tym darem jedynie powinien cieszyć się i w nim życie zamknąć. Co mu do głowy przyszło politykować! Jego ostatni tom „Rzecz czarnońska” to najczystszy źródło poezji. Tylko tym może i powinien być poeta lirycznym. Śmiesznym jest w ogóle, że mają od niego takie wymagania, które upoważniają do awantur z powodu jakiegoś wiersza. Któż bierze na serio politykę Tuwima?!<sup>163</sup>

Problemem jednak było nie tylko to, jak antysemita postrzegają Tuwima, ale też – jak sam Tuwim rozumie swoją żydowskość, a zwłaszcza, jak ustosunkowuje się do różnych kręgów

---

<sup>159</sup> J.M. Neuman, *Skandale dookoła Juliana Tuwima*, w: „Nasz Przegląd” z 19 XII 1936.

<sup>160</sup> S. Pollak, *Spotkania z poetą*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, op. cit., s. 389.

<sup>161</sup> I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, Warszawa 1995, s. 205–206.

<sup>162</sup> Por. s. 62.

<sup>163</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, Warszawa 2012, s. 242.

żydowskich w Polsce. Niekiedy Tuwim przebierał się w szaty antysemitów i potępiał pobratymców.

Formułą obronną przed klaustrofobią antysemityzmu była próba przekonania żydowskich współplemieńców do asymilacji, do przejścia, a przynajmniej zrozumienia, kultury narodu, pośród którego zamieszkują od setek lat. Pisał więc o Żydach i do Żydów:

I straszne mnóstwo czarnych „uniformów” żydowskich. Ich nosiciele używają poczwornej, charczącej mowy, znowu na pół niemieckiej. Daleki oczywiście od antysemityzmu, zawsze byłem, jestem i będę przeciwnikiem umundurowanych brodaczy i ich hebrajsko-niemieckiego bigosu oraz tradycyjnego kaleczenia mowy polskiej. Najwyższy czas, panowie, odciąć długopole kaftany i kręcone pejsy, a także nauczyć się szacunku do języka narodu, wśród którego mieszkacie. Czarna hałastrza chasydzka została we wspomnieniu dawnej Łodzi jak koszmar.<sup>164</sup>

To samo wyrażał w rymach. W słynnym – do dziś – utworze *Wiersz, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich* (tom *Jarmark rymów*) tak rozprawia się ze swymi żydowskimi pobratymcami.

Izraeliccy doktorkowie,  
Widnia, żydowskiej Mekki, flance,  
Co w Bochni, Stryju i Krakowie  
Szerzycie kulturalna francę!  
Którzy chlipiecie z „Naje Fraje”  
Swą intelektualną zupę,  
Mądrale, czytane faje,  
Całujcie mnie wszyscy w dupę.<sup>165</sup>

Jedną z form obrony poety przed żydowskimi napaściami były parodie tych, prasowych najczęściej, oskarżeń. I tak Tuwim, mistrz literackiego kamuflażu, pożyczał języka od skrajnych prawicowych antysemitów. Na przykład w wierszu *Anonimowe mocarstwo* z tomu *Jarmark rymów*:

Już w podziemiach synagog wszystko złoto leży.  
Amunicję przenoszą czarni przemytnicy.  
Naradzają się szeptem berlińscy bankierzy,  
Dzwoni tajny telefon z warszawskiej bóżnicy.

W Londynie w wielkiej loży już postanowiono...  
Siedem pieczęci kładą masoni pod dekret.  
Nad skrwawionym Talmudem żółte świece płoną,  
W płachtę zwinęli szczątki i przysięgli sekret.

<sup>164</sup> J. Tuwim, *Wspomnienia o Łodzi*, op. cit., s. 34.

<sup>165</sup> Cyt. za: P. Matywiecki, op. cit., s. 299.

I zaraz Żydzi w Kremlu dostali depeszę!  
I skoczyła iskrówka! Zawrzały redakcje!  
Paryski Rotszyld ręce zaciera w uciesze:  
W Amsterdamie i Rzymie wykupiono akcje.

[...]

... A po naszych miasteczkach, w strasznie skwarne święto,  
Wieje z sieni ziejących pomruk głuchych nowin:  
„Do kościoła się zakradł pejsaty Żydowin  
I dziewczekę w cegielni na macę zarżnięto”.<sup>166</sup>

Niektórzy znawcy epoki wytykają Tuwimowi – w tym kontekście –, że jego znajomość żydowskiego świata była zaledwie naskórkowa, że nie potrafił wnikać w żywioł żydowski w Polsce, że znajomość środowiska żydowskiego zastąpił znajomością świata polskiego. Krytyk Paweł Hertz pisał:

Tuwim w „Kwiatach polskich” daje skrawek środowiska żydowskiego w opisie podłódzkiego letniska. Jest to rzadka w poezji polskiej próba sięgania do świata Żydów polskich. Przy całym autentyzmie w przedstawieniu tego świata czy światka jest to „Soplicowo”, odbicie Polski wśród asymilującego się mieszczaństwa żydowskiego. I tu nie znajdujemy odbicia tych poglądów i dążeń, jakie w tym okresie zaczynały żyć w społeczności żydowskiej w Polsce. Jak ogół Polaków – a Tuwim był Polakiem i wielkim polskim poetą – autor o rzeczach tych wiedział bardzo mało, słabo się nimi interesował, widział je bardziej od strony śmiesznej niż poważnej.<sup>167</sup>

Konkludować więc wypada, że wypędzany był i z obozu polszczyzny, do której immanentnie przynależał, i ze świata kultury żydowskiej. Do każdej z tych wspólnot miał afekt nieledwie miłosny i każdej – przynajmniej w pewnej części – serdecznie nienawdził. To wybuchowa, ale i bardzo obiecująca mieszanka. Doskonale rozumiał, że i Polacy, i Żydzi, będą czytać wszystko, co napisze, przez pryzmat jego pochodzenia narodowościowego, że to będzie główny klucz do odczytania jego twórczości. Czuł się więc schwyty w pewnego rodzaju pułapkę, z której nie było dobrego wyjścia. Tę sytuację Tuwima i innych podobnych mu „mieszkańców” wnikliwie przeanalizował Witold Gombrowicz w swych *Wspomnieniach polskich*:

Żydzi są narodem tragicznym, który w ciągu wieków wygnania i ucisku uległ wielu wypaczeniom – nic przeto dziwnego, że forma Żyda, jego wygląd, jego sposób bycia, wyrażania się, nieraz zalatuje groteską – brodaci chałciarze z gett, ekstatyczni poeci z kawiarń, milionerzy z giełdy, wszyscy byli w tym czy owym groteskowi, prawie

<sup>166</sup> Cyt. za: Ibidem, s. 290.

<sup>167</sup> A. Hertz, *Żydzi w kulturze polskiej*, Warszawa 1961, s. 257.

niewiarygodni, jako zjawisko... A że Żyd jest inteligentny, więc to czuje – czuje, ale nie umie się z tej złej formy swojej wyzwolić – i stąd się bierze, że oni tak często siebie samych odczuwają jako karykaturę, dziwny dowcip Stworzyciela. Ten napięty stosunek Żydów do formy, to że ona tak ich dręczy, albo śmieszy, albo poniża, to że Żyd nigdy nie jest sobą w stu procentach, jak będzie sobą chłop czy szlachcic, o formie po pokoleniach odziedziczonej, z którą się zrósł doskonale, to że Żyd zawsze musi być jakąś kompromitacja formy i jej katastrofą – to wszystko mnie w nich urzekało. Gdyż do tego ja dążyłem w mojej sztuce – do uwydatnienia zmagania człowieka z formą, żeby on pojął jej tyranie i walczył z jej przemocą.<sup>168</sup>

Refleksje Gombrowicza pieczętują międzywojenny stan świadomości powszechnej w kwestii antysemityzmu. Ale nie był to – a już na pewno w biografii Tuwima – rozdział zamknięty. Piętno antysemityzmu towarzyszyło mu także na emigracji. Do siostry Ireny pisał z Paryża w czerwcu 1940 roku:

Dzisiaj spotkałem starego Rosenberga. Wstałem już niezbyt dobrze nastrojony, a rozmowa z tym „tysiączydem” dokonała reszty. Ale czego ja się takiemu panu dziwię? Sam jestem nielepszyszy, sam arcyżyd pod tym właśnie względem. Myślę, że parę tysięcy lat szczucia, prześladowania i pogardy, żywionej przez inne narody do żydów, wpędziły ich w ten czarny pesymizm. I we mnie pewno, gdzieś na dnie duszy, siedzi lęk, że gdzieś tam, jakoś, dostanę się w szpony tych szubrawców.<sup>169</sup>

Wspomniane troski przyczyły się w podświadomości poety, by wychynąć z niej w momencie podejmowania decyzji o powrocie z emigracji. Decyzja o powrocie do Polski po wojnie była dla poety trudna także dlatego, że wracał do kraju, gdzie „zamordowano” żydowskość, a więc część tego żywiołu, który stanowił o jego własnej tożsamości. Zdawał sobie sprawę, że przyjazd do „kraju grobów” pogłębi jego skłonności do depresji, ale jednocześnie rozumiał, że tego doświadczenia nie uda się pominąć, unieważnić. Doskonale rozumiał to jego przedwojenny przyjaciel Jarosław Iwaszkiewicz:

Tragedia żydowska w Polsce, nieogarniona w całej swej objętości, nie dawała mu spokoju do końca, ona zapewne też pogorszyła stan jego zdrowia. W listach przed przyjazdem prosił, aby mu nie mówiono o matce, że on i tak wie. Matka jego zabita została przez oprawców niemieckich w Otwocku. Ale mimo woli powracał wciąż do tego tematu, myśleć musiał o tym bez przerwy. Trochę za mało się zastanawiamy nad tym, ile musiała go kosztować decyzja powrotu do Polski po wojnie i rekonstruowanie życia tutaj; jak go każdy krok w Warszawie, każdy wyjazd z Warszawy musiał boleć.<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie (Dzieła, t. XV)*, red. J. Błoński, Kraków 1996, s. 174.

<sup>169</sup> Cyt. za: P. Matywiecki, op. cit., s. 287.

<sup>170</sup> J. Iwaszkiewicz, op. cit., s. 454.

Gehennę antysemityzmu poeta przeżywał także w powojennej Warszawie – zrozumiał wtedy, że antysemityzm to nie była cecha jednej, dawno zamkniętej, formacji, że jest to schorzenie ponadustrojowe, pozaczasowe. Także po wojnie Tuwim dostawał wiele antysemickich anonimów. Wspominał o tym pisarz katolicki Roman Brandstaetter:

Pyta znieca: „Czy dostaje pan listy anonimowe?” Wiem, o co mu chodzi. Żal mi go. Nie wiem, co odpowiedzieć. Chcę mu przyjść z pomocą. Skłamać? Powiedzieć prawdę? Mówię prawdę: „Nie, nie dostaje, panie Julianie”. Wypowiadam te słowa nieomal ze wstydem. Tuwim chwyta mnie za ramię i mówi szeptem: „Ale jeżeli pan kiedyś dostanie, niech mnie pan zaraz powiadomi, a pójdziemy na wódkę i pić będziemy na pohybel autorom anonimowych listów.”<sup>171</sup>

Artur Sandauer wyjaśnia kwestię polsko-żydowskiego splotu w biografii Tuwima, posługując się pojęciem gry, jaką poeta zamierzał prowadzić z inteligentnym czytelnikiem.

Nonsensem byłoby oczywiście pomawiać go o antysemickie poglądy; można natomiast dopatrzeć się u niego antysemickich odruchów. [...] Wszelka bowiem asymilacja pociąga za sobą nieuchronnie stan uczuciowej ambiwalencji, i to zarówno wobec narodowości porzuconej, jak i przyjętej. Wchodząc do dotkniętego choćby częściowo antysemityzmem społeczeństwa, Żyd dopuszcza do swej podświadomości odruchy, które świadomość jego potępia.<sup>172</sup>

Takie postawienie sprawy było możliwe dlatego, że Tuwim był przez Polaków poetą uznanym, czytany i wzięty, a jednocześnie odrzucany. Przez Żydów podobnie – bywali dumni z jego osiągnięć, ale jednocześnie wypierali go ze swej wspólnoty, jako kogoś, kto „przeszedł na drugą stronę”, „przechrzczył się”. Ambiwalencja jest więc określeniem, które ma tu wielostronne i najszersze zastosowanie.

## 6.2 Literatura – *Stary Testament*

Odniesienia starotestamentalne wrosły w tkankę poematu. Wspominając Warszawę, tak ciężko doświadczoną przez wojnę, Tuwim odwołuje się do postaci Hioba:

Aż przyszło ci, pieśniarko szara,  
Ogniem stolicy swej zapalać  
I wyc, gdy wycie usłyszałaś

---

<sup>171</sup> R. Brandstaetter, *Chrystus Juliana Tuwima*, w: *Krąg biblijny i franciszkański*, Warszawa 1981, s. 345.

<sup>172</sup> A. Sandauer, *Poeci czterech pokoleń*, op. cit., s. 104–105.

Warszawy, Hioba polskich miast!<sup>173</sup>

Biblijny Hiob zostaje poddany licznym, upokarzającym cierpieniom, by w końcu zatryumfować nad złym losem i nieprzyjazydami ludźmi.

*Pieśń nad pieśniami* liczy w poemacie wiele konotacji. Oto córka łódzkiego ogrodnika stoi w tłumie wiernych podczas mszy, co autorowi nasuwa biblijne skojarzenie:

Z uśmiechem żalu je odrywa  
I wzrok podnosi na ambonę.  
Wiotka a rosła, wyśmienita,  
Stoi zuchwała Sulamita.<sup>174</sup>

Owa Sulamita (częściej nazywana Sulamitką) uosabia w tradycji judeochrześcijańskiej symbol dziewczęcej urody – jako bohaterka znanego szeroko poematu biblijnego.

Polską, wiejską różę kontrastuje poeta z „różą Saronu”. Odwołuje się w ten sposób do wspólnego dla Żydów i chrześcijan obszaru, jakim jest symbolika biblijna, w tym przypadku właśnie starotestamentalna *Pieśń nad pieśniami*. Tu oblubienica porównana zostaje, na zasadzie szczególnego wyróżnienia, do owej „róży Saronu” (*Pieśń nad pieśniami*, 2,1). Wyrosła więc w Saronie, krainie położonej na południe od gór Karmelu, na najżyźniejszych polach Ziemi Obiecanej. Z tym, że jej polski odpowiednik zaleca się, jak chce Tuwim, znacznie większą skromnością i deficytem tak podniosłych konotacji biblijnych.

Z kolejnym odwołaniem starotestamentalnym spotykamy się, kiedy poeta, przebywający w Brazylii, czyta o niemieckich nalotach na Londyn i syreny alarmowe, wzywające ludność do schronów, przywołują mu na myśl „jerychońskie trąby”:

Kiedy to piszę, biją bomby  
I syren jerychońskich trąby  
O pomstę nieba groźnie wyją –<sup>175</sup>

Dla odczytanego Europejczyka – chrześcijanina czy Żyda – trop jest oczywisty. Odsyła do starotestamentalnej *Księgi Jozuego* i do sceny zdobycia miasta Jerycho przez Izraelitów z pomocą instrumentów, których dźwięk był tak intensywny, że pozwalał kruszyć mury obronne (*Księga Jozuego*, 6,26). Warto pamiętać, iż w żargonie lotników w czasach II wojny określenie „trąba jerychońska” oznaczało przejmujący, świdrujący odgłos, jaki wydawał

<sup>173</sup> KP, Epilog tomu pierwszego, w. 198–201.

<sup>174</sup> KP, cz. III, rozdz. I, w. 864–867.

<sup>175</sup> KP, cz. I, rozdz. I, w. 1100–1102.

samolot (np. niemiecki junkers) wprawiony w lot nurkowy. Co skutkowało paniką w bombardowanych miastach.

Napomknienia i przywołania biblijne, zwłaszcza te dotyczące Starego Testamentu, pojawiają się w tekście poematu raz po raz. Autor często ich nie rozwija, nie tłumaczy, nie przywołuje ich genezy, nie wiąże z konkretną sceną biblijną. Przyjmuje, że zarówno dla niego, jak i dla jego czytelnika, świat Biblii należy do stałego, doskonale zrozumiałego i oswojonego universum kulturowego. Biblią się w jego świecie po prostu „oddycha”. Czytamy więc:

Apollo bowiem lubi ogień  
Nie tylko gorejących krzaków,<sup>176</sup>

To oczywista aluzja do sceny, w trakcie której Jahwe ukazuje się Mojżeszowi w postaci płonącego krzewu. Rzec odbywa się na terenach pasterskich u podnóża góry Horeb (Synaj), a Najwyższy wzywa Mojżesza, by wyprowadził Naród Wybrany z niewoli egipskiej. Co powiedziane zostało w *Księdze Wyjścia* (3–4).

A zdarzają się i całości większe. Oto bowiem jego bohater, pan Dziewierski, ogrodnik i malarz jarmarczny w jednej osobie, wpisał kaligraficznie na kartoniku, ukrytym w kopercie zegarka, tekst psalmu. Poeta niby go tylko cytuje, ale faktycznie prezentuje sporządzony przez siebie i – co ważne – utrzymany w metrum poematu przekład sporych fragmentów *Psalmu 42*, zaczynając go od słynnej frazy „Jak jeleń krzyczy do strumieni”<sup>177</sup>.

Świat Starego Testamentu bywa przywoływany niejako odruchowo, jak zawsze w sytuacji, kiedy autor ma przeświadczenie, iż zaproponowana przez niego aluzja zostanie w lot pojęta przez czytelnika, bytującego w tym samym obszarze kulturowym. Płomienna inwokacja, adresowana do papieża, którego poeta uprasza o interwencję w kwestii hitlerowskiego ludobójstwa, zawiera napomknienie:

Wnieś oczy, Piotrze! Spójrz: z wysoka  
Skroś Babel ksiąg wielojęzyczny,<sup>178</sup>

Owa „Babel”, to oczywiście wieża z *Księgi Rodzaju* (11,1–9), która stała się symbolem chaosu i niemożności porozumienia ludzi władającymi różnymi językami i reprezentującymi odmienne kultury.

---

<sup>176</sup> KP, cz. I, rozdz. II, w. 567–568.

<sup>177</sup> KP, cz. I, rozdz. II, w. 612–635.

<sup>178</sup> KP, cz. III, rozdz. I, w. 464–465.

### 6.3 Żydowski dzień powszedni

Wreszcie – żydowski dzień powszedni: tu i teraz. Tuwim w osobnej, zamkniętej dygresji – spisanej na kanwie pobytu w podlódzkiej willi – portretuje żydowskiego ogrodnika i szewca w jednej osobie, który z trudem radzi sobie z utrzymaniem wciąż rozrastającej się rodziny. Powstaje bardzo sugestywny obraz:

Zgarbiony, z głową pochyloną,  
Pod gruszą wapnem pobieloną,  
Na niskim stołku, przed stolikiem,  
W brudnej koszuli, zarośnięty,  
Obdarty, siedzi nad trzewikiem  
Między kolana zaciśniętym,  
Młotkiem zelówkę przybijając  
Drewienka szpilek w ustach mając.<sup>179</sup>

Dla czytelnika powojennego ta figura ma wiele z archetypu drobnego żydowskiego rzemieślnika. Holocaust spowodował, że należy ona do świata nieodwołalnie wymarłego, obecnego jedynie we wspomnieniach i literaturze.

Szacunek i pieczołowitość w traktowaniu żydowskich pobratymców wykazał Tuwim i w tym, że udatnie oddał cechy tej odmiany polszczyzny, jaką się posługiwali. Oto pewien kupiec ze Zgierza w charakterystyczny sposób zniekształca odmianę polskich czasowników:

Szkoda tatusia! A szwarc jure  
Na tych podleców! Żeby znałeś  
Jaśka Mergiela, jak ja znałem,  
Toby im kiedyś pokazałeś!<sup>180</sup>

Ów „szwarc jure” znaczył w jidysz „rok niepowodzeń” i był stosowaną często formą przekleństwa. Kupiec, który tak przeklinał, nazywał się Małopalny, i Tuwim zaręczał, że jest to nazwisko autentyczne.

We wspomnieniach Tuwima wzniosła, żydowska tradycja przenika się w niezwykle obrazowy sposób z obrazkami dnia powszedniego. Oto w kuchni łódzkiego mieszkania Tuwimów zjawia się żydowski handlarz starzyzną i dokonuje wnikliwej oceny wartości starych spodni, przeznaczonych na handel.

---

<sup>179</sup> *KP*, cz. I, rozdz. I, w. 1047–1054.

<sup>180</sup> *KP*, cz. II, rozdz. I, w. 980–983.



Pod światło badał spodnie stare  
I tak je wznosił przed oczyma,  
I rozpostarte w rękach trzymał,  
Jak kantor, kiedy w nabożeństwo  
Podnosi Torę znad ołtarza...<sup>181</sup>

W ten sposób prozaiczna czynność handlowa nakłada się na wzniosłą scenę z bóżnicy. To swoisty awers i rewers żydowskiego bytowania w ówczesnej Polsce.

---

<sup>181</sup> *KP*, cz. III, rozdz. II, w. 618–622.

## 7. Zakończenie

Tuwim w systemie dygresji swojego poematu kreśli rodzaj mapy, odzwierciedlenie świata duchowego, w którym miejsca, postaci, cytaty tworzą niepowtarzalną, wielokulturową tkankę. Wojna zniszczyła ją bezpowrotnie skutkiem m.in. holocaustu, wyniszczenia polskich elit kultury i inteligencji, przesunięcia granic kraju, masowej emigracji, zmiany systemu społecznego i politycznego. W takich warunkach odzwierciedlenie owego świata staje się dla poety usankcjonowaną rzeczywistością. Lektura *Kwiatów polskich* jest więc rodzajem spaceru po utraconej Atlantydzie, odnajdywaniem i przywoływaniem dawno zapomnianych znaczeń, aluzji, cytatów kulturowych. Poeta buduje swoją Atlantyde nie z ogólników, lecz z konkretów. Każdy przywołany obraz ma odpowiednik w realnej, sprawdzalnej, choć już obumarłej, rzeczywistości Polski przedwojennej, jaką autor opuścił udając się na wojenną tułaczkę.

Poza wszystkim, Tuwim posiadał wyjątkową pamięć fotograficzną – zarówno wzrokową, jak i słuchową. Wypełnia materię poematu feerią realiów, konkretów, detali, stosując zasadę kompozycyjną, którą można by nazwać „poetyką inwentarza”. Wybraliśmy z materii tekstu tylko te elementy, które zyskały tu imię własne – nazwę geograficzną, tytuł, powszechnie rozpoznawalną aluzję literacką, stylistyczną, i które w sposób fundamentalny konstytuują duchowy świat poety. Celem pracy było naszkicowanie kręgów tematycznych związanych z kulturą i obyczajowością polską, rosyjską i żydowską.

Nie dziwi, że analiza wysoce autobiograficznego poematu, jakim są *Kwiaty polskie*, wymagała naświetlenia życia poety. Powraca ono w każdym rozdziale niniejszej pracy w różnych odsłonach.

Mamy świadomość, że trzy wybrane przez nas kręgi tematyczne to tylko fragmenty – najobszerniejsze, ale jednak – tego kosmosu, jakim jest poemat Tuwima. Wśród niezliczonych aluzji kulturowych zdarzają się tu bowiem i odwołania do mitologii greckiej, ale też do obrzędów cygańskich, postaci ze świata ówczesnej nauki, geografii, do bieżącej biografii poety. Należy zwrócić uwagę, że Tuwim tworząc poemat dygresyjny nie zamierzył w rozlicznych „wycieczkach tematycznych” dawać pełnego obrazu danego miejsca, literatury czy procesu społecznego. Kierował się raczej intuicją poetycką, asocjacjami, które podsuwała mu własna pamięć, a choćby i rym do napisanego właśnie wersetu. Stąd wrażenie polifoniczności tekstu, nad którą poeta sam zdaje się panować z niemałym trudem. Czytelnik *Kwiatów polskich* nie odtwarza więc w ślad za poetą spójnych pól semantycznych (literatura, Warszawa itp.), ale raczej śledzi kaprys jego wyobraźni, który każe mu kojarzyć wszystko ze

wszystkim, na zasadzie luźnej asocjacji. Zdarzają się napomknienia jednokrotne, ledwie zasygnalizowane, ułamkowe, które wydają się nie mieć konstytuującego znaczenia w świecie poety.

Musieliśmy zastanowić się nad pytaniem, dlaczego Tuwim sięgnął po gatunek literacki, który w ówczesnej epoce historycznoliterackiej nie miał racji bytu, a kolejne próby jego reanimacji podejmowane przez innych literatów kończyły się zazwyczaj pełnym niepowodzeniem. Pokazaliśmy, w jaki sposób Tuwim przejął poemat dygresyjny, zaadaptował go do swoich potrzeb i usprawiedliwił wybór dyktaturą logiki wspomnienia. Od swoich poprzedników *Kwiaty polskie* różnią się przede wszystkim tym, że autor stał się integralną częścią swojego poematu.

Przystępując do badania poematu Tuwima spodziewaliśmy się, że spośród wybranych przez nas pól odniesień na pierwszy plan wysunie się to związane z kulturą polską, stąd odpowiedni rozdział jest najobszerniejszym rozdziałem pracy. Gęstwinę dygresji postaraliśmy się okiełznać i ułożyć w podgrupy, odnoszące się np. do literatury romantycznej bądź topografii kulturowej.

W rozdziale poświęconym kręgowi rosyjskiemu rozgraniczyliśmy zasadniczo funkcjonowanie elementów rosyjskich na płaszczyźnie fabularnej i jako aluzje do literatury rosyjskiej, którą Tuwim uwielbiał. Objętościowo rozdział ten ma się nijak do uprzywilejowanej pozycji, jaką Rosja ze swoją kulturą, historią i obyczajowością zajmowała w życiu Tuwima. Postanowiliśmy jednak więcej miejsca poświęcić kręgom polskiemu i żydowskiemu – polskiemu, ponieważ Tuwim był poetą polskim i próbował odtworzyć w poemacie swoją, utraconą Polskę, a żydowskiemu, ponieważ autor był jednocześnie Żydem. Identyfikacja z żywiołem żydowskim, wynikające z tego rozterki i traumy, zajmowały Tuwima przez całe życie. I tak w „rozdziale żydowskim” postanowiliśmy zająć się nie tylko cytatami odsyłającymi do *Starego Testamentu* i nakreślającymi żydowski dzień powszedni, ale przedstawić Tuwima jako autora żydowskiego tworzącego w Polsce i Europie ogarniętej przez wzmagające się nastroje antysemityczne.

Czy Tuwimowi udało się przeprowadzić spójny zamysł twórczy? Wbrew opiniom niektórych krytyków zarzucających mu galopadę myśli, uważamy, że *Kwiaty polskie* są skończonym dokonaniem literackim, tylko nie w stylu, do którego przyzwyczała nas literatura wcześniejsza. Przyjemność czytelnicza, wynikająca z obcowania z *Kwiatami...*, polega bowiem na odgadywaniu tych aluzji, wzmianek, napomknień, które odsyłają do najrozmaitszych obszarów wiedzy i kultury. Poemat czeka – jak się wydaje – obiecująca kariera czytelnicza w epoce, która przyzwyczajenia lekturowe będzie kształtować w trakcie

obcowania z komputerowym hipertekstem. Pozostaną *Kwiaty polskie* też skarbnicą wiedzy o świecie bezpowrotnie utraconym, obyczajową encyklopedią na miarę *Eugeniusza Oniegina* Aleksandra Puszkina, którego Tuwim tak wielbił. Mamy nadzieję, że poemat Tuwima doczeka się jeszcze obszerniejszego komentarza niż ten zaproponowany przez Tadeusza Januszewskiego. Wielu badaczy uważa właśnie komentarz Władimira Nabokowa do przetłumaczonego przez siebie na język angielski *Eugeniusza Oniegina* za jego główne dzieło, i być może kolejny komentarz do *Kwiatów polskich* stanie się również opus magnum swojego twórcy.

## 8. Bibliografia

### 8.1 Bibliografia podmiotowa

Julian Tuwim, *Kwiaty polskie* (seria *Pisma zebrane*), opracował Tadeusz Januszewski, Warszawa 1993.

Julian Tuwim, *Kwiaty polskie*, wstęp i opracowanie Piotr Michałowski, Kraków 2004.

Julian Tuwim, *Listy do przyjaciół-pisarzy*, opracował Tadeusz Januszewski, Warszawa 1979.

Julian Tuwim, *Moje dzieciństwo w Łodzi*, w: *Pisma prozą (Dzieła, t. V)*, opracował Janusz Stradecki, Warszawa 1964.

Julian Tuwim, *Wiersze wybrane* (seria *Biblioteka Narodowa*), opracował Michał Głowiński, Wrocław 1964.

Julian Tuwim, *Youth, fragmenty szkicu z papierów pośmiertnych*, w: „Nowa Kultura” 1957, nr 13.

### 8.2 Bibliografia przedmiotowa

Stanisław Balbus, *Reminiscencja stylistyczna*, w: *Między stylami*, Kraków 1996.

Edward Balcerzan, *Poetyka stylizacji: „Kwiaty polskie” Tuwima*, w: *Poezja polska w latach 1939–1965, Część II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.

Roman Brandstaetter, *Chrystus Juliana Tuwima*, w: *Krąg biblijny i franciszkański*, Warszawa 1981.

Maria Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1949*, t. I, Warszawa 1997.

Anna Dzieniszewska, „*Kwiaty polskie*” Juliana Tuwima. *Próba interpretacji*, w: „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 2.

Eryk, *Wieńce i bukiety (felieton o „Kwiatach polskich”)*, w: „Dziś i jutro” 1954, nr 51.

V. Falkenhahn, *Stilistische und verstechnische Besonderheiten in den „Kwiaty polskie” von Julian Tuwim*, w: „Zeitschrift für Slawistik“, H.H. Bielfeldt (Hrsg.), Berlin 1959, Band IV, Heft 1.

Ludwik Fryde, *Kłęska Juliana Tuwima*, w: *Wybór pism krytycznych*, opracował Andrzej Biernacki, Warszawa 1966.

Michał Głowiński, „*Kwiaty polskie*” na tle ewolucji poetyki romantycznej, w: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

Michał Głowiński, *Wstęp do: Julian Tuwim, Wiersze wybrane*, Wrocław 1964.

Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956 (Dzieła, t. VII)*, pod redakcją Jana Błońskiego, Kraków 1986.

Witold Gombrowicz, *Wspomnienia polskie (Dzieła, t. XV)*, pod redakcją Jana Błońskiego, Kraków 1996.

Andrzej Gronczewski, *Lampa czarnoksiężska i lampa laboratoryjna*, w: „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 4.

Mieczysław Grydzewski, *Listy do Tuwima i Lechonia (1940–1943)*, opracował Janusz Stradecki, Warszawa 1986.

Aleksander Hertz, *Żydzi w kulturze polskiej*, Warszawa 1961.

Anna Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, Warszawa 2012.

Jarosław Iwaszkiewicz, *Trzydzieści pięć lat 1918–1953*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, pod redakcją Wandy Jedlickiej i Mariana Toporowskiego, Warszawa 1963.

Tadeusz Januszewski, *Przedmowa do: Julian Tuwim, Kwiaty polskie*, Wrocław 2005.

Jerzy Łukasiewicz, *Dwa nawiązania do „Pana Tadeusza”*: „Kwiaty polskie” i „Trans-Atlantyk”, w: „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.

Jan Józef Lipski, *Protokół nr 1 – sporządzony na podstawie notatek z wywiadu udzielonego przez Juliana Tuwima 17 listopada 1953 roku*, w: *Rozmowy z Tuwimem*, wybrał i opracował Tadeusz Januszewski, Warszawa 1994.

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

Jan Marx, *Julian Tuwim*, w: *Skamandryci*, Warszawa 1993.

Ryszard Matuszewski, *Próba epiki*, w: „Kuźnica” 1949, nr 12.

Piotr Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.

Piotr Michałowski, *Bukiet, wiecheć, ikebana. Uwagi o kompozycji „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima*, w: „Teksty Drugie” 1996, nr 6.

Piotr Michałowski, *Labirynt w oranżerii. „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*, w: *Lektury polonistyczne*, pod redakcją Ryszarda Nycza, Kraków 1999.

Piotr Michałowski, *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji*, w: „Teksty Drugie” 2000, nr 3.

Piotr Michałowski, *Wstęp do: Julian Tuwim, Kwiaty polskie*, Kraków 2004.

*Studia o poezji Juliana Tuwima (Skamander, t. 3)*, pod redakcją Ireneusza Opackiego, Katowice 1982.

Seweryn Pollak, *Spotkania z poetą*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, pod redakcją Wandy Jedlickiej i Mariana Toporowskiego, Warszawa 1963.

Antony Polonsky, „*Why Did They Hate Tuwim and Boy So Much?*” *Jews and „Artificial Jews” in the Literary Polemics of the Second Polish Republic*, w: *Antisemitism and Its Opponents in Modern Poland*, Ithaca and London 2005.

Jerzy Poradecki, *Julian Tuwim – wtajemniczony słowożerca*, w: *Prorocy i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Warszawa 1999.

Józef Ratajczak, *Milczenie ukryte w „Kwiatach”*, w: *Julian Tuwim (seria Czytani dzisiaj)*, Poznań 1995.

Krystyna Ratajska, *O mariażu bukiciarstwa z poezją. Do źródeł „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima*, Łódź 2007.

Artur Sandauer, *Julian Tuwim*, w: *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977.

Artur Sandauer, *Julian Tuwim*, w: „*Życie Literackie*” 1954 nr 12.

Artur Sandauer, „*Kwiaty polskie*”, w: „*Odrodzenie*” 1949, nr 13.

Artur Sandauer, *O człowieku, który był diabłem*, w: *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977.

Joanna Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986.

Roxana Sinielnikoff, *Ze studiów nad językiem Juliana Tuwima*, Wrocław 1968.

*Słownik terminów literackich*, pod redakcją Janusza Sławińskiego, Wrocław 1988.

Zofia Starowieyska-Morstinowa, *Zjazd poetów*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, pod redakcją Wandy Jedlickiej i Mariana Toporowskiego, Warszawa 1963.

Janusz Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959.



Władimir Toporow, *Miasto i mit*, wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Bogusław Żyłko, Gdańsk 2000.

Irena Tuwim, *Łódzkie pory roku*, Warszawa 1958.

Monika Warneńska, *Wiza na pustynię*, w: *Warsztat czarodzieja*, Łódź 1975.

Kazimierz Wyka, *Bukiet z całej epoki*, w: *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.

### **8.3 Prasa, radio, internet**

„Dziennik Łódzki” z 19 I 1950.

„Express Ilustrowany” z 27 X 1952.

„Głos Szczeciński” z 26 IV 1951.

Jan M. Neuman, *Skandale dookoła Juliana Tuwima*, w: „Nasz Przegląd” z 19 XII 1936.

„Trybuna Dolnośląska” z 29 IV 1948.

„Trybuna Ludu” z 28 XII 1953.

„Trybuna Ludu” z 31 XII 1953.

Jerzy Putrament, *Julian Tuwim*, w: „Trybuna Ludu” z 7 I 1954.

*Mój Tuwim*, gawęda nadana w II Programie Polskiego Radia w styczniu 2004.

## 9. Aneks

### 9.1 Abstract w języku niemieckim

#### **Julian Tuwims *Kwiaty polskie* als Begegnungsort der polnischen, russischen und jüdischen Kulturen**

Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, die sich am Schnittpunkt zwischen Literatur- und Kulturwissenschaft bewegt, ist ein Spätwerk des polnischen Dichters Julian Tuwim – das unvollendet gebliebene Poem *Kwiaty polskie* (*Die Polnischen Blumen*) aus dem Jahr 1949. Mein Ziel war es, drei Themenbereiche zu skizzieren, die das Poem maßgeblich gestalten – den polnischen, russischen und jüdischen. Eine „Inventarisierung von Motiven“ wollte ich jedoch vermeiden; es ging mir viel mehr darum, die von ihnen gebildete geistige Landschaft wiederzugeben. Aus diesem Grund musste die Thematik relativiert und im Hinblick auf die Konstruktion des Poems analysiert werden – diese erklärt viel von der Mechanik der Digressionen und Anspielungen im Werk. Auch die Entstehungsgeschichte trägt zum Verständnis der Themenbereiche und ihrer Verbreitung im Werk bei, deswegen wird ihr in dieser Arbeit entsprechend viel Aufmerksamkeit geschenkt. Hauptziel war es jedoch, jene drei Themenbereiche herauszufiltern, sie zu kommentieren und gegebenenfalls in Untergruppen zu teilen.

*Kwiaty polskie* sind ein „offenes“ Werk und haben bei polnischen Kritikern unterschiedlichste Meinungen hervorgerufen. Um voreilige Schlussfolgerungen zu vermeiden, erschien es mir wichtig, die Rezeptionsgeschichte in Polen und der Emigration darzustellen, sowie die eigene Interpretation auf dem Hintergrund der mehr als sechzigjährigen Forschungsgeschichte zu verankern. Diese wird einem Werk wie *Kwiaty polskie* leider nicht gerecht – wenn man die Forschungsliteratur zu anderen bedeutenden Versen der polnischen Literatur wie *Pan Tadeusz* von Adam Mickiewicz oder *Beniowski* von Juliusz Słowacki vergleicht, so sticht die Disproportionalität doch ins Auge.

Die Abgrenzung der polnischen, russischen und jüdischen Realitäten in Tuwims vielschichtigem Poem mag als willkürliche Auswahl von Themen kritisiert werden. Diese Entscheidung respektiert jedoch die Bedeutung dieser Realitäten in Tuwims Biographie, sowie die ihnen im Werk zugedachten Proportionen. An dieser Stelle wurde ich mit einem ersten Problem konfrontiert, nämlich auf inhaltlicher Ebene. Prinzipiell wäre ein

eingeschränkter Kulturbegriff für die Gestaltung der Arbeit und Systematisierung der Anspielungen förderlich gewesen – Kultur als Nationalliteratur, Theater, Musik etc. Eine derartige Kulturdefinition würde jedoch Tuwims künstlerischen Absichten Unrecht tun und zu einer inakzeptablen Vereinfachung führen. Ich habe mich daher für einen erweiterten Kulturbegriff entschieden, der verschiedenste Bereiche menschlicher Tätigkeit in sich vereint. Das wichtigste Hilfsmittel bei der Auswahl der zu analysierenden Anspielungen war jedoch der inhaltliche und emotionale Status, den diese für den Dichter hatten – so konnte ich in Tuwims Kosmos die „hellsten Sterne“ finden.

Ein methodologisches Problem, das sich mir stellte, hängt mit dem von Tuwim geschaffenen komplexen System von Digressionen zusammen. *Kwiaty polskie* gehören einer literarischen Gattung an, die zum Zeitpunkt ihrer Publikation als anachronistisch gelten musste, nämlich dem digressiven Poem. Slowackis *Beniowski*, Alexander Puschkins *Eugen Onegin* oder Lord Byrons *Don Juan* sind Beispiele für diese Gattung, die weite Verbreitung in der europäischen Romantik gefunden hat. Es gab später Wiederbelebungsversuche, die meisten blieben jedoch erfolglos. Man könnte alle Inhalte, die den Erzählfluss überschreiten, als Digressionen ansehen und sich dabei auf gängige literaturtheoretische Definitionen stützen, was jedoch wieder eine Vereinfachung wäre. In Slowackis *Beniowski* kommen einerseits auf die Rahmenhandlung bezogene und deutlich abgegrenzte reflexive Digressionen vor, andererseits lyrische Digressionen, die sich von der Rahmenhandlung entfernen. Bei Tuwim entspringen die Abschweifungen auch aus dem Handlungsstrang, werden aber oft zu Digressionen in Digressionen (Subdigressionen) oder Digressionen über Digressionen (Metadigressionen). Ich habe mich für einen Kompromiss entschieden und bin schließlich doch bei dem literaturtheoretischen Terminus „Digression“ geblieben. Es sei jedoch angemerkt, dass man im Fall dieses einzigartigen Poems Begriffe benutzen müsste, die nicht per se literaturkritisch sind, wie: Anspielung, Andeutung, Erinnerung, Reminiszenz usw.

Die Arbeit stützt sich auf eine Ausgabe des Poems, die von den Forschern einstimmig als die führende bezeichnet wird – *Kwiaty Polskie* mit einem Kommentarapparat von Tadeusz Januszewski (1993). Aus der nicht so zahlreichen Sekundärliteratur habe ich Texte gewählt, die in der Interpretationsgeschichte des Werks richtungsweisend waren und zu wichtigen Stimmen in der Polemik über die Stellung von *Kwiaty polskie* im literarischen Diskurs geworden sind. Erwähnenswert sind vor allem Artur Sandauers Überlegungen aus dem Band *Poeci czterech pokoleń (Die Dichter von vier Generationen)* und Michał Głowińskis Thesen in seinem umfangreichen Essayband *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka (Tuwims Poetik und die polnische literarische Tradition)*. Nicht zu vergessen ist auch Kazimierz

Wykas Interpretation. Hilfreich bei der Arbeit war auch die Einführung zu *Kwiaty polskie* von Piotr Michałowski, einem der bedeutendsten Kenner von Tuwims Werk. Es wurden auch einige Versuche unternommen, Tuwims Poem in der Landschaft der polnischen Kriegs- und Nachkriegslyrik zu verankern – eine der gelungensten mag die von Edward Balcerzan sein. Zwei Monographien – von Piotr Matywiecki und Jadwiga Sawicka – sind weitere wichtige Beiträge zur Tuwim-Forschung. Im deutschsprachigen Raum ist der Aufsatz von V. Falkenhahn *Stilistische und verstechnische Besonderheiten in den „Kwiaty polskie“ von Julian Tuwim* aus dem Jahr 1959 erwähnenswert.

Da es sich bei *Kwiaty polskie* um ein stricte autobiographisches Werk handelt, beziehe ich mich in jedem Kapitel der Arbeit auf Tuwims Biographie und greife mehrmals auf seine Erinnerungen und die seiner Zeitgenossen zurück. Ich berufe mich auch auf Zeitungsartikel, diese geben vor allem über Tuwims Position im kommunistischen Polen der Nachkriegszeit Aufschluss.

Julian Tuwim ereilte ein ähnliches Schicksal wie viele seiner Künstlerkollegen – im Zuge des 2. Weltkriegs musste er emigrieren. Es war abzusehen, was passieren würde, wenn er, ein polnischer Schriftsteller mit jüdischen Wurzeln, im Land bleiben würde. Am 5. September 1939 flieht er mit seiner Frau aus Warschau nach Rumänien, von dort, via Italien, gelangen die beiden nach Paris. Nach dem Fall Frankreichs gelingt es den Tuwims, über Portugal nach Brasilien zu fliehen, wo sie am 2. August 1940 ankommen. Als Mieczysław Grydzewski, vor dem Krieg Hauptredakteur der „Wiadomości Literackie“ („Literarische Nachrichten“), Tuwim bittet, einen Erinnerungstext für die zu erscheinende Anthologie *Kraj lat dzieciennych* (*Das Land der Kindheitsjahre*) zu schreiben, willigt Tuwim mit großer Freude ein. Er befand sich damals in einem besonderen Gemütszustand – beeindruckt von dem Lebensgefühl in Brasilien, wo ihm ein warmer Empfang bereitet wurde, vermisste er gleichzeitig sein Heimatland und bereitete sich im Geheimen auf die Rückkehr vor. An Inspiration fehlte es ihm nicht. In Briefen an seine Schwester Irena, die ihm belagerten London geblieben war, schrieb er über seine Arbeitsfortschritte. Es stellte sich schnell heraus, dass sein Projekt kein üblicher Erinnerungstext werden würde, sondern ein allumfassendes Poem, in dem er auch mit seinen politischen Gegnern und dem um sich greifenden Antisemitismus abrechnen wollte. Nach seiner Rückkehr ins Heimatland wurde er Teil der damaligen politischen Szene und beinahe ein „Staatsdichter“, und, obschon er sich bald seiner Verblendung bewusst wurde, konnte er sich nicht mehr so einfach zurückziehen. Daran litt auch seine künstlerische Tätigkeit. *Kwiaty polskie* war ein großangelegtes Projekt, das jedoch unvollendet blieb. Die im Jahr 1949 erschienene Ausgabe war sogar zensiert – mit Tuwims Einverständnis.

Die polnische Emigration sah in *Kwiaty polskie*, in ihren Bildern und Digressionen, vor allem den Zauber der verlorenen Heimat und Jugend. Da sie selbst das Polen der Vorkriegszeit idealisierte, war es für sie nicht schwer, in Tuwims Poem die Erfüllung ihres Wunschdenkens zu finden. In diesem Kontext vergleicht man die Umstände, unter welchen *Kwiaty polskie* entstanden sind, oft mit denen der sogenannten „Wielka Emigracja“ („Große Emigration“) nach dem Novemberaufstand 1830–1831. Das kommunistische Polen sah in dem Werk eine Schmähchrift auf das „reaktionäre“ Polen der Zwischenkriegszeit. Gerne wurden jene Textpassagen zitiert, die Angriffe auf die damalige Rechte, die Nationalisten, enthielten und soziales Leid oder die Desillusionierung mit Józef Piłsudski poträtierten. Die parteifernen, textimmanent arbeitenden Literaturkritiker haben dem Poem kein gutes Zeugnis ausgestellt. Tuwims Wortzauberei, seine Lautmalereien und alles, was an die Poetik der Künstlergruppe „Skamander“ erinnerte, wurde als anachronistisch abgestempelt. Dichter wie Julian Przyboś oder Tadeusz Różewicz konnten dem Werk nichts Gutes abgewinnen, es wundert auch nicht, dass Witold Gombrowicz sich äußerst negativ dazu äußerte.

Als Julian Tuwim sein schillerndes Versepos schuf, hatte er, vereinfacht ausgedrückt, die Wahl zwischen der Poetik eines *Pan Tadeusz* und eines *Beniowski*. Schnell erkannte er, dass *Pan Tadeusz* mit seiner klar strukturierten Handlung nicht wirklich seinen Absichten entsprach und entschied sich für *Beniowski*, ein digressives Poem par excellence. Die Handlung in *Kwiaty polskie* ist rudimentär, fragmentarisch und kontrastiert mit den wuchernden Digressionen, die das Werk größtenteils ausmachen. Głowiński benutzt den Begriff „akcja liryczna“ („lyrische Handlung“). Es ist die unvorhersehbare Logik der Erinnerung, die das Werk von Tuwim bestimmt, deswegen entschied er sich für das mehr Freiheiten erlaubende digressive Poem. Kazimierz Wyka schätzt Tuwims Originalität und sieht in *Kwiaty polskie* eine Weiterentwicklung der Gattung des digressiven Poems, meint aber zugleich, dass Tuwim einen Schritt zu weit gegangen sei, sein Poem bestehe nur aus Digressionen. Man könnte sagen, dass Tuwim der Anarchie seiner Erinnerungen und Vorstellungskraft erlegen ist. Auch andere Kritiker machten Tuwim diese Desorganisation zum Vorwurf. Edward Balcerzan hebt hervor, dass derartige Vorwürfe ein Missverständnis sind – für Tuwim war das Chaotische in *Kwiaty polskie* eine notwendige Konvention, die den Menschen in seiner Unbestimmtheit und Vielschichtigkeit am besten wiedergibt. Eine wichtige Erkenntnis ist, dass Tuwim als Autor zu einem Teil seines Poems geworden ist und in diesem deutlich erkennbar ist – das kann man bei seinen Vorgängern nicht wirklich sagen. Im Zuge der Analyse wurde mir schnell bewusst, dass die polnische Thematik den meisten Platz im Poem einnimmt, aus diesem Grund ist auch das sich damit auseinandersetzende

Kapitel meiner Arbeit das umfangreichste. Die polnischen Digressionen und Anspielungen habe ich in folgende Untergruppen geteilt: „Polnische Literatur – Romantik“, „Polnische Literatur – andere Epochen“, „Polnische Literatur – Jahrmarktsschrifttum“, „Polnische Literatur – Autozitate“, „Europäische Literatur“, „Kulturelle Topographie – Łódź“, „Kulturelle Topographie – Warschau“, „Kulturelle Topographie – die Provinz“.

Das Kapitel über die russische Thematik enthält eine grundsätzliche Differenzierung zwischen russischen Elementen auf der Handlungsebene (z.B. die Revolution in Łódź von 1905, das Verhältnis zwischen dem Russen Ilganow und der Polin Zofia Dziewierska) und Anspielungen auf die russische Literatur, die Tuwim bestens kannte und auch ins Polnische übersetzte. Vom Umfang her wird dieses Kapitel der Rolle, welche Russland mit seiner Kultur, Geschichte und Brauchtum in Tuwims Leben einnahm, nicht gerecht. Ich habe mich jedoch entschlossen, mehr Raum dem polnischen und jüdischen Themenbereich zu widmen – dem polnischen, da Tuwim ein polnischer Dichter war und im Poem sein verlorenes Polen wiederzubeleben suchte, und dem jüdischen, da Tuwim auch Jude war. Die Identifizierung mit der jüdischen Welt, die damit verbundenen Unsicherheiten und Traumata haben Tuwim Zeit seines Lebens beschäftigt. Im „jüdischen Kapitel“ behandle ich daher nicht nur Anspielungen, die das *Alte Testament* oder den jüdischen Alltag betreffen, sondern erlaube mir auch einen längeren Exkurs über Tuwims Judentum und sein Leben in einem zunehmend vom Antisemitismus beherrschten Europa.

Diese Arbeit soll auch versuchen zu zeigen, dass es Tuwim mit seinem Werk gelungen ist, trotz zu Recht oder Unrecht vorgenommener Einschränkungen, eine zusammenhängende künstlerische Idee durchzusetzen. *Kwiaty polskie* sehe ich als vollendetes Werk, das seinem Leser die Möglichkeit gibt, Allusionen aus verschiedensten Kulturbereichen, nicht nur dem polnischen, russischen und jüdischen, zu dechiffrieren. *Kwiaty polskie* sind nicht zuletzt eine Enzyklopädie eines verlorenen Zeitalters und verdienen meines Erachtens mehr Beachtung, als ihnen bisher zuteil geworden ist.

## 9.2 Życiorys



Curriculum Vitae

### PERSONAL INFORMATION

**Julian Alexander Pokay**



✉ [julian.pokay@gmail.com](mailto:julian.pokay@gmail.com)

Date of birth | Nationality Austrian

### WORK EXPERIENCE

- Apr 12 - Present **Press assistant**  
LET'S CEE Film Festival  
Preparation of official press releases for Slavic communities in Vienna and film synopses for the festival catalogue
- Aug 05 - Present **Freelancer in the Human Resources Department**  
Magna International Europe AG  
Magna Straße 1 AT-2522 Oberwaltersorf (Austria)  
Translating business documents (German, English, Polish, Russian), organising and leading employee opinion surveys and intercultural trainings in Polish and English Magna plants
- 1 Apr 09 - 30 Jun 11 **Translator in the United States Holocaust Memorial Museum's (USHMM) Department of Oral History**  
United States Holocaust Memorial Museum (USHMM)  
100 Raoul Wallenberg Place, SW US-20024-2126 Washington, DC (United States)  
Analysis of interviews with Holocaust victims, providing summaries of these interviews in English, Russian, Polish
- 1 Feb 10 - 30 Jun 10 **Volunteer**  
Order of Malta St. Petersburg  
ul. Zhukovskogo 20-3 RU-191014 St. Petersburg (Russia)  
Cooking in a soup kitchen for the homeless, administrative tasks in a homeless shelter ("winter tent"), medical assistance in first aid
- 1 Feb 10 - 30 Jun 10 **Translator**  
Memorial St. Petersburg  
ul. Rubinshtejna 23/4 RU-191002 St. Petersburg (Russia)  
Translating exhibit descriptions for the project „Virtual Gulag Museum“

### EDUCATION AND TRAINING

- Oct 07 - Present  
University of Vienna, Vienna (Austria)  
Russian Philology
- 1 Oct 10 - 30 Jun 11  
Jagiellonian University, Kraków (Poland)  
Polish and Russian Philology

1 Feb 10 - 30 Jun 10

Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg (Russia)  
Russian Philology

Sep 02 - May 05

**International Baccalaureate Diploma**

International Baccalaureate High-School No. 000704, Gdynia (Poland)  
Polish, German, English, Russian, History, Mathematics, Chemistry

**PERSONAL SKILLS**

Other language(s)	UNDERSTANDING		SPEAKING		WRITING
	Listening	Reading	Spoken interaction	Spoken production	
English	C2	C2	C2	C2	C2
Russian	C2	C2	C2	C2	C2
French	B1	B1	A2	A2	A2

Levels: A1/2: Basic user - B1/2: Independent user - C1/2: Proficient user  
[Common European Framework of Reference for Languages](#)

**Communication skills**

Very good interaction with people and mediating / intercultural skills due to growing up in two cultures, participating in the European Youth Theatre „Shakespeare in Styria“ (Murau, Austria, summer 2004 - one of two Polish representatives), participating in European youth conferences (among others, Lübeck / Berlin, Germany, 2003 - one of fifteen Polish representatives), participating in the international film festival „Camerimage“ (Łódź, Poland, November 2002), leading the intercultural student organization „Where Is Central Europe?“ (2002 onwards); teaching dyslexic children, living in a boarding house, working in the international student organization AIESEC

**Organisational / managerial skills**

Patience, resilience, creativity, empathy, teamwork, flexibility developed in the course of organising employee opinion surveys for Magna / concerts with the participation of aspiring jazz musicians in a Polish town

**Computer skills**

Competent with most Microsoft Office programs and experience with Mac

**ADDITIONAL INFORMATION**

August 2009 - one of twenty representatives in the Russian-Austrian summer school in St. Petersburg; September 2008 - language course at the Pushkin Institute for Russian Language in Moscow, followed by a scholarship offer for one year (declined), July 2008 - one of thirty representatives in the Russian-Austrian summer school in Moscow; February 2006-January 2007 - lone journey across Europe; December 2006 – admission to the London School of Economics and Political Sciences, major "International Relations" (studies could not be pursued due to financial reasons); May 2005 - waiting list of the Harvard University



### 9.3 Podziękowania

Niniejsza praca nie powstawała w sprzyjających okolicznościach. Znalazłem się w sytuacji granicznej, straciłem ukochaną osobę i musiałem na nowo zdefiniować swój stosunek do życia, a przede wszystkim samego siebie. Znalazły się osoby, które uwierzyły we mnie, dodawały otuchy, służyły cennymi wskazówkami i poradami. Najserdeczniejsze podziękowania należą się profesorowi Aloisowi Woldanowi, mojemu opiekunowi, który bez wahania przyjął mnie, narzucił reżim pracy i nakierował na temat.

Dziękuję najukochańszej Mamie, która wprawdzie nie jest w tym samym mieście, co ja, nawet nie w tym samym kraju, ale jest, i to najważniejsze. A widzisz, jednak udało się!

Z całego serca dziękuję też Jackowi Gruszkiewiczowi, przyjacielowi mojego ukochanego Ojca, który nie dał mi się pogрузić w egzystencjalnej otchłani. To on jest jednym z powodów, dzięki którym jestem.

Dziękuję wszystkim przyjaciołom, którzy nie przestraszyli się cudzego smutku i nie odstąpili. Ojczy, kto tu tak pięknie gra? Usłyszeć jeszcze jeden jedyny raz Twą dźwięczną odpowiedź „To ja, to ja!” – co ja bym za to dał... Wszystkie kwiaty polskie, kwiaty jak relikwie. „Свиданий наших каждое мгновенье, / Мы праздновали, как богоявление, / Одни на целом свете.”