

A green-tinted portrait of Czesław Miłosz, a Polish poet and writer. He is looking slightly to the right. A red circle is superimposed over his mouth.

PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

TUWIM
PEKNIĘCIE

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

**TUWIM
PEKNIĘCIE**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA

KATARZYNA KUCZYŃSKA-KOSCHANY

**JULIAN
TUWIM
PĘKNIĘCIE**

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2021

Katarzyna Kuczyńska-Koschany – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Instytut Filologii Polskiej
Zakład Badań nad Tradycją Europejską
Collegium Maius, ul. Fredry 10, 61-701 Poznań

Redakcja serii „PROJEKT: EGZYSTENCJA I LITERATURA”
Marzena Woźniak-Labieniec, Przemysław Dakowicz, Arkadiusz Morawiec

RECENZENT

Aleksander Nawarecki

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Rozalia Wojkiewicz

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzcyk

PROJEKT OKŁADKI I LAYOUT

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: Julian Tuwim
<https://zdjecia.pap.pl/>; nr zdjęcia: pap_19530101_07P

© Copyright by Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Łódź 2021
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10158.20.0.M
Ark. wyd. 10,9; ark. druk. 20,625

ISBN 978-83-8220-496-4
e-ISBN 978-83-8220-497-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl; e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 665 58 63

Pani Ewie Tuwim-Woźniak i Mojemu Tacie,
Jubilatom Roku 2021

SPIS TREŚCI

9	WYKAZ SKRÓTÓW
13	PĘKNIĘCIE (NOTA O TYTULE)
19	CHOPIN I CHRYSZTUS (ZAMIAST WSTĘPU)
35	CZĘŚĆ I. DZIECIĘCOŚĆ WYOBRAŹNI
37	ROZDZIAŁ 1. JUJA JUWIM: ROŚNIEMY Z <i>LOKOMOTYWĄ</i>
57	ROZDZIAŁ 2. POETA
87	ROZDZIAŁ 3. SŁOWOWIERCA
127	ROZDZIAŁ 4. ŁOBUZ

145	CZĘŚĆ II. ŻYDOWSKOŚĆ LOSU
155	ROZDZIAŁ 1. ŁÓDŹ
171	ROZDZIAŁ 2. WARSZAWA
187	ROZDZIAŁ 3. RUINY ŻYCIA: <i>KWIATY POLSKIE</i>
197	ROZDZIAŁ 4. BEZ MIEJSCA: <i>MY, ŻYDZI POLSCY</i>
213	CZĘŚĆ III. OBYWATELSKIE (NIE)POSŁUSZEŃSTWO?
221	ROZDZIAŁ 1. DANTE PODSZYTY CHAPLINEM: KABARET
235	ROZDZIAŁ 2. <i>BAL W OPERZE</i> . ARCYDZIEŁO
247	ROZDZIAŁ 3. REWOLUCJONISTA?
285	ROZDZIAŁ 4. PACYFISTA
291	ZAKOPANE: WSZYSTKO ROZPADA SIĘ
307	BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)
311	NOTA EDYTORSKA
313	PODZIĘKOWANIA
315	INDEKS

WYKAZ SKRÓTÓW

TOMY JULIANA TUWIMA (W KOLEJNOŚCI CHRONOLOGICZNEJ)

- CnB** = *Czyhanie na Boga* (1918)
ST = *Sokrates tańczący* (1920)
SJ = *Siódma jesień* (1922)
CTW = *Czwarty tom wierszy* (1923)
SwK = *Słowa we krwi* (1926)
RzCz = *Rzecz czarnoleska* (1929)
BC = *Biblia cygańska i inne wiersze* (1933)
JR = *Jarmark rymów* [1934] (1991)
TG = *Treść gorejąca* (1936)
BwO = *Bal w Operze* [1936] (1991)
KP = *Kwiaty polskie* [1949] (1993)

WYDANIA ZBIOROWE I SZCZEGÓLNE JULIANA TUWIMA

- BN I 184** = *Wiersze wybrane* (wyd. 4, 1986)
CcC = J. Tuwim, *Cicer cum caule* (1994)
J1 = *Juwenilia*, t. 1 (1990)

J₂ = *Juwenilia*, t. 2 (1990)
MŻP = *My, Żydzi Polscy* (1944)
PD = *Pegaz dęba* [1950] (2006)
PP = *Pisma prozą* (1964)
TP = *Tłumaczenia poetyckie* (2006)
TZ = *Tam zostałem. Wspomnienia młodości* (2003)
W₁ = *Wiersze*, t. 1 (1986)
W₂ = *Wiersze*, t. 2 (1986)
ZR = J. Tuwim, *Z rosyjskiego*, t. 1–3 (1954)

INNE

AD = A. Dzieniszewska, „*Kwiaty polskie*” *Juliana Tuwima. Próba interpretacji*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 2, s. 69–96.

AW(T) = A. Wat, *Tuwim*, [w:] Idem, *Publicystyka*, zebra., oprac., przyp., posł., indeks P. Pietrych, Warszawa 2008.

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

BN I 164 = M. Leskow, *Utwory wybrane*, przeł. J. Wyszomirski, J. Tuwim, N. Drucka, oprac. W. Jakubowski, BN I 164, Wrocław 1970.

BN I 256 = J. Lechoń, *Poezje*, oprac. R. Loth, BN I 256, Wrocław 1990.

BwO(LL) = *Bal w Operze. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1999.

BZS = M. Tramer, *Bambo zrobił swoje*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 4(26), tom monograficzny: *Tuwim bez końca*, red. M. Lachman, s. 149–160.

CWFP = *Cztery wieki fraszki polskiej*, wyb., wstęp J. Tuwim, przedm. A. Brückner, Warszawa 1957.

EL = A. Ważyk, *Eseje literackie*, Warszawa 1982.

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

- JT.BTR** = Julian Tuwim. *Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź [2007] 2012.
- KJT** = T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.
- KMS** = K. Ratajska, *Kraj młodości szczęśliwy. Śladami Juliana Tuwima po Łodzi i Inowłodzu*, Łódź 2002.
- KWPXIX** = *Księga wierszy polskich XIX wieku*, t. 1–3, zebr. J. Tuwim, oprac., wstęp J.W. Gomulicki, oprac. graf. A. Rudziński, Warszawa 1956.
- LLŻ/3** = I. Erenburg, *Ludzie, lata, życie*, t. 3, przeł. W. Komarnicka, wiersze przeł. J. Litwiniuk, Warszawa 1966.
- ŁPR** = I. Tuwim, *Łódzkie pory roku*, wstęp H. Boguszewska, wyd. 2, Warszawa 1958.
- M** = J. Iwaszkiewicz, *Marginalia*, Warszawa 1993.
- NCh** = P. Wierzbicki, *Nieboski Chopin*, Warszawa 2015.
- NoCh** = A. Gide, *Notatki o Chopinie*, przeł. M. Musiał, Kraków 2007.
- ORdB** = W. Weintraub, *Od Reya do Boya*, Warszawa 1977.
- PA** = *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*, t. 1–3, wyb., wstęp, oprac. A. Michnik, Kraków 2010.
- PB** = P. Bukowiec, *Metronom. O jedynostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Kraków 2015.
- Pdi** = L. Neuger, *Pomysły do interpretacji. Studia i szkice o literaturze polskiej*, Kraków 1997.
- PW(W)** = A. Rimbaud, *Poezje wybrane*, oprac., przedm. A. Ważyk, Warszawa 1949.
- RG** = R. Górczyńska, *Jestem z Wilna i inne adresy*, Kraków 2003.
- RMG** = R.M. Groński, *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918–1939*, wyd. 2, Warszawa 1987.
- RS** = R. Sinielnikoff, *Ze studiów nad językiem Juliana Tuwima*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
- RW** = K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997.

- RzT** = *Rozmowy z Tuwimem*, wyb., oprac. T. Januszewski, Warszawa 1994.
- SGB** = A. Rudnicki, *Spóźniona gałązka bzu*, [w:] Idem, *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat*, Warszawa 1958.
- SWiP** = S. Pollak, *Srebrny wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Warszawa 1971.
- TT** = P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.
- TW** = *Tuwim współczesny. Szkice o twórczości Juliana Tuwima*, red. M. Makaruk, Warszawa 2015.
- T.WB** = M. Urbanek, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Warszawa 2013.
- WAMS** = L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1977.
- WCz** = M. Warneńska, *Warsztat czarodzieja*, Łódź 1975.
- WKWR** = J. Krzyżanowski, *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962.
- WOJT** = *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka, M. Toporowski, Warszawa 1963.
- WP** = K.W. Zawodziński, *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, wstęp J. Kwiatkowski, Kraków 1964.
- WSIL** = A. Rimbaud, *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*, wyb., oprac., posł. A. Międzyrzecki, przeł. J. Czechowicz [et al.], Kraków 1993.
- WZTM** = S. Pollak, *Wyprawy za trzy morza*, Warszawa 1962.
- ZTS** = L. Staff, J. Tuwim, *Z tysiącem serdeczności... Korespondencja z lat 1911–1953*, Warszawa 1974.

PĘKNIĘCIE

(NOTA O TYTULE)

I wtedy – serce mi pęknie¹.

Całe straszliwe, nieomal schizoidalne popękanie
tej postaci, poranienie tego człowieka [...] ².

Nieustannie zaczynał. Jak dziecko. Nigdy się dziecięcości wyobraźni i radości tworzenia, nawet w najbardziej gorzkich wierszach, nie wyzbył; potem, po drugiej wielkiej wojennej katastrofie, zaczynał od nowa, na ruinach Warszawy, z pękniętym rdzeniem kręgowym własnego wiersza³ – jako polski Żyd po Zagładzie, jako polski poeta. Cała jego twórczość, zwłaszcza

- 1 Ostatni wers wiersza *Chrystusie...*, CnB; W1, 232.
- 2 *Julian Tuwim*, dyskusja z udziałem A. Molisak, B. Szwarcman-Czarnoty, M. Głowińskiego, P. Matywieckiego, „Midrasz. Pismo Żydowskie” 2013, nr 5(175), s. 20 (słowa Matywieckiego).
- 3 Cit. per: K. Wyka, *Drzewo poezji polskiej* [28 XII 1953], [w:] RW, 91–97; LLŻ/3, 40.

czytana z perspektywy egzystencjalnej, wpisuje się w te dwa paradygmaty. Mieści się między żydowskością losu⁴ (piętnem – tym, co Piotr Matywiecki w swej monografii nazywa synekdochicznie „twarzą Tuwima”), coraz bardziej doskwierającą Tuwimowi w międzywojniu (paskwile, anonimy, napaści w prasie nacjonalistycznej), potem podczas Zagłady Żydów, którą przeżył na wygnaniu, w powiększającej się samotności konsekwentnie lewicowego emigranta, i niejako *in effigie* (w figurze zabitej matki, wyrzuconej przez okno szpitala dla psychicznie chorych w getcie, w Otwocku) i, wreszcie, w pokieleckiej Polsce, do której wrócił, bo nie mógł bez niej żyć i pisać (ścigały go emigracyjne oskarżenia o zdradę ideałów) – a – dziecięcością wyobraźni poetyckiej, silniejszej niż cokolwiek, widocznej w wierszach, zachowaniach, listach. Szale tej (nierówno)wagi spotykają się w punkcie, który nazywam formułą Henry’ego Davida Thoreau: obywatelskim nieposłuszeństwem.

Julian Tuwim, co podejrzewali najwrażliwsi jego czytelnicy – Irena Tuwim, Jadwiga Sawicka, Piotr Matywiecki – był postacią tragiczną w sensie, jaki temu wyrażeniu nadaje się w tragedii

- 4 „Żydowskość losu” pojmuję jako synonim „poetyckości losu”. Przywołuję słowa Jacques’a Derridy: „Poeta i Żyd są zawsze urodzeni nie tu, ale **gdzie indziej** [wyróżn. – J.D.]. [...] Autochtonami są jedynie w słowie i w piśmie”. Cf. J. Derrida, *Edmond Jabès i pytania księgi*, [w:] E. Jabès, *Księga pytań*, przeł. A. Wodnicki, Kraków 2004, s. 205. Albo Ilji Erenburga: „**Maryna Cwietajewa pisała, że «każdy poeta jest w getcie».** Słowa te podobały się **Tuwimowi, nieraz mi je powtarzał** [wyróżn. – K.K.K.]”, LLŻ/3, 31. Pisałam o żydowskości losu poetyckiego w książce, która pożyczyła tytuł z *Poematu kresu* (1924) Cwietajewej: „na tym najbardziej chrześcijańskim ze światów” – „wszyscy poeci to Żydzi”. Poetka używa słowa pejoratywnego „Żydy”, nie neutralnego – *Jewriej(e)*. Cf. K. Kuczyńska-Koschany, „*Все поэты жиды*”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i reakcyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Poznań 2013.

greckiej⁵. Całe życie – nawet życie w kabarecie, nawet życie docenianego, ba, uwielbianego poety – spędził Tuwim w cieniu własnego losu; życie Tuwima było „laurowe i ciemne”⁶ – jednocześnie. *Hamartia* (wina niezawiniona, wina tragiczna) była jego stałym udziałem⁷: czarodziej⁸, lecz z nieusuwalnym

- 5 Arystoteles, *Poetyka*, przeł., oprac. H. Podbielski, wyd. 2, BN II 209, Wrocław 1989; W.H. Auden, *Grecy i my*, [w:] Idem, *Starożytni i my. Eseje o przemijaniu i wieczności*, przeł., wstęp P. Nowak, Warszawa 2017, s. 5–42; J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994; M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden, Lwów 1938.
- 6 Z wiersza C.K. Norwida *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*.
- 7 NCh, 59–60: „Potoczne myślenie popelnia błęd. Tragizm nie jest ani «ogromnym smutkiem», ani «ogromnym zalem», ani «rozpaczą», tak jak jabłko nie jest ogromną czereśnią, a dynia ogromnym melonem. Tragizm to jakość autonomiczna, specyficzna [...]. Sytuacji tragicznej nie zdoła stworzyć żadne, nawet najbardziej skrajne nasilenie bólu, rozpaczy, grozy. [...] Tragizm potrzebuje **czasu**. Nie ma tragizmu bez sekwencji zdarzeń. Żywiołem tragizmu jest **los**. Los oznacza **nieuchronność** [wyróżn. – P.W.]. Nie w finale koncentruje się tragizm, lecz w prologu, nie w kulminacji, lecz w tym, co do niej prowadzi, nie w burzy, lecz w ciszy przed burzą; jeszcze nic się nie stało, jeszcze do niczego nie doszło, a już śmiercionośna lawina przypadków i zrządzeń ruszyła, już słyhać jej pomruk złowieszczy”. Te słowa mogłyby opisywać ostatnią dekadę życia Tuwima.
- 8 I. Tuwim, *Czarodziej*, [w:] WOJT, 9–17; M. Warneńska, *Warsztat czarodzieja*, Łódź 1975. Cf. H. Vogler, *Realista i czarodziej* [1954], [w:] Idem, *Z notatek przemysłnika*, Warszawa 1957, s. 114–121. Vogler pisze: „Tuwim jest najczulszym rejestratorem tych wszystkich drgnień powszechnych, jak oddech czy chód. Jest **wyrafinowanie wynalazczy** w odkrywaniu **najprostszych i najbardziej znanych** [wyróżn. – H.V.] odruchów uczuciowych” (s. 116). Cf. A. Kuczyńska, *Mit poety-czarodzieja*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3, s. 129, 140: „Mit poety maga, czarodzieja, człowieka ze wszech miar wyjątkowego, który przy pomocy jedynie sobie dostępnych metod wnika w tajemniczą strukturę rzeczywistości, jest mitem powracającym w różnych okresach i szkołach estetycznych. Poeta jest istotą wyższą, predestynowaną do objawiania spraw absolutu, czasem jest twórcą czy współtwórcą mistycznych wartości nadających sens ludzkiej egzystencji. Wspólną wiążącą cechą w podobnym traktowaniu pozycji poety jest przeświadczenie, że świat realny należy traktować jako tajemnicze i nieczytelne znaki świata prawdziwego,

piętnem na policzku – siebie samego nie uwalniał od smutku i naznaczenia⁹; poeta (polski) – jeden z największych – ale (polski) Żyd (czas najwyższy, by to przeciwstawienie, tak lekkie i celnie raniące, gdy wypowiada je antysemita, przekształcić w ciężkie, gęste jak poezja, równanie: poeta, bo Żyd = Żyd, bo poeta); wspaniały człowiek, pozbawiony przez los, czas i chorobę radości życia; twórca o wielkiej, trudnej do zmierzenia wyobraźni – cierpiący na lęk otwartej przestrzeni. Miał rację inny wielki łódzianin, Aleksander Bardini, gdy przypominał słowa żydowskiej modlitwy: „Boże, nie podnoś mnie do góry. Boże, nie rzucaj mną o ziemię”¹⁰.

Pęknięcie w poezji (w losie) to uchodźczy manifest *My, Żydzi polscy*, napisany w 1944 roku jako tren dla zamordowanego narodu i jako list z wyznaniem tożsamości żydowskiej, pełen nieskrywanego bólu, lecz z gorzko sztubackim: „Jestem Polakiem, bo tak mi się podoba”. Manifest jest najwyraźniejszą cezurą w życiu i tworzeniu Tuwima. Zabraknie mu języka dla tej niewyobrażalnej rzeczy, jaką była Zagłada Żydów i wojenna hekatomba, nie znajdzie odpowiednich słów (on – słowowierca). To, co będzie mówił na pogrzebie matki, na cmentarzu żydowskim

pozamaterialnego”. I dalej: „[...] tworzenie – wyłączny przywilej Boga i poety – staje się [...] pojęciem fundamentalnym. Jest to pojęcie rozumiane bardzo szeroko i bardzo nieprecyzyjnie, niemniej stanowi prototyp niemal wszystkich późniejszych koncepcji twórcy jako maga”.

9 TT, 53–70. Inaczej zapamiętał pierwsze spotkanie z Tuwimem, Jarosław Iwaszkiewicz: „Z głębi pamięci – z głębi kawiarni wychodzi smukły bardzo przystojny młody człowiek, elegancja trochę nie pierwszej klasy. **Pierwsza rzecz co się widzi to myszka na twarzy, co raczej dodaje tej twarzy charakteru** [wyróżn. – K.K.K.]. Jeszcze dziś brzmia mi w uszach charakterystyczny niskotonowy głos i miły śmiech”, M, 21.

10 K. Kuczyńska-Koschany, *Skąd się bierze lekcja polskiego? Scenariusze, pomysły, konteksty*, Poznań 2016, s. 16. Aleksander Bardini urodził się 17 listopada 1913 roku w Łodzi, zmarł 30 lipca 1995 roku w Warszawie.

w Łodzi, to, co będzie chciał powiedzieć przed pomnikiem bohaterów getta¹¹ – będzie wciąż mówił w idiomie poety międzywojnia. (Język, który udźwignie, przynajmniej po części, ciężar Zagłady, wynajdą inni: Władysław Broniewski, Jerzy Ficowski, Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska). Język poety będzie rdzewiał, gnił, odklejał się od tej (nie)rzeczywistości, którą Tuwim odnajdzie w czerwcu 1946 roku w Polsce (o chybionym, bo nie przeżyтым w miejscu zdarzenia, wyobrażeniu powojennej traumy u powracających uchodźców-poetów i trafiającej w próżnię empatii pisał Władysław Panas¹²). Już nie będzie tworzył olśniewających wierszy (ostatnie takie zmieszczyły się w *Kwiatach polskich*). Cały jego talent, ta wspaniała, z niczym w polszczyźnie literackiej nieporównywalna rozrzutność słowa, bezcenne bogactwo, poszuka ujścia gdzie indziej (będzie to rozlewna, wysmienita delta translatorska i edytorska).

Pęknięcie w życiu – to grudzień 1953 roku. (Na początku miesiąca pogrzeb Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – Tuwim czuwa przy trumnie, słabnie, odchodzi na bok¹³). Píše ostatni, straszliwy, bezlitosny (zwłaszcza wobec siebie samego), wiersz *Hołdy*¹⁴:

- 11 J. Tuwim, *Pomnik i mogiła*, „Opinia” 1948, nr 33. Przedruk: „Midrasz. Pismo Żydowskie” 2013, nr 5(175), s. 22. Cf. P. Matywiecki, *Uniwersalizm Zagłady: Lévinas, Canetti, Tuwim*, „Roczniki Humanistyczne” 2016, t. 64, z. 1, s. 189–194.
- 12 W. Panas, *Zagłada od Zagłady. Shoah w literaturze polskiej*, [w:] Idem, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996.
- 13 We wspomnieniu J. Iwaszkiewicza: „[...] stoimy na straży przed trumną Gałczyńskiego. Stoimy u stóp trumny twarzą do siebie. Julek nie czuje się dobrze, jest blady, nie może ustać przepisowego kwadransa, urywa listek z wieńca przy trumnie i wycofuje się z zażenowanym i smutnym uśmiechem. Był następnym w kolejce. Nie wiedziałem”, M, 21.
- 14 J. Brzozowski, *Kilka słów o ostatnim wierszu Tuwima*, [w:] JT.BTR, 100: „Możliwe również, że zaczął pisać, nazwawszy bohatera «Cieniem», swój norwidowski – norwidowski z ducha, nie z litery – wiersz o śmierci tego, w kim widział Wielkiego Poetę. Zaczął pisać swój, wobec Norwidowego

A co to za makabryczna kolejka?
Kto do Cienia z holdami się tłoczy?
Dobrze, cieniu, że masz martwe oczy,
Jeszcze lepiej, że i usta twoje
Śmierć wieczystym zamknęła spokojem,
Miłosierna Śmierć Dobrodziejka.
A najlepiej, że już nie masz siły,
[.....]

(W2, 447)

27 grudnia 59-letni poeta umiera w Zakopanem. Nie można było Tuwima uratować: serce – dosłownie – pękło (Tuwim nazywał je w *Skrzydlatym złoczyńcy* „sekundnikiem życia”, W2, 132). Drzewo poezji polskiej – i sama nie wiem, czy to jest metafora – pada nagle, ścięte; będzie drewnem na Tuwimową trumnę. (Być może trzeba książkę o życiu Tuwima, o jego trwaniu w poetyckich przemianach, otwierać śmiercią i śmiercią zamykać, jego, który był „samym życiem”).

wiersza pomyślany *à rebours*, «Galczyńskiego pamięci żałobny rapsod». Czy też – uczestnik smutnego pogrzebu, rażąco dalekiego od ceremoniału należnego poecie – swój, oryginalny, osobny, przewrotny odpowiednik wiersza *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie...* Swój, gdy pamiętać o realiach lat czterdziestych i pięćdziesiątych, poetycki epilog «sprawy Galczyńskiego». Znakomicie się ten niedokończony wiersz rozpoczyna. Wiersz poety, który od dawna przestał być Wielkim Czarodziejem. Poety, który niekiedy układał i drukował wiersze, jakich oczekiwał mecenas. I poety, który prywatnie, w brulionowych zapiskach i notatkach, chyba stanął na progu jakiejś przemiany, istotnej i godnej uwagi. *Holdy* są tej przemiany świadectwem jednym z najmocniejszych”.

CHOPIN I CHRYSSTUS (ZAMIAST WSTĘPU)

Że duch mój przed Tobą klęknie
I wtedy – serce mi pęknie,
Chrystusie...

(W1, 232)

Szumią głuche preludia jesieni,
Dyryguje Chopin Listopadem¹.

Jest piękno w kwiatach i Szopenie,
I w dzwonie, który brzmi z daleka,
Lecz najpiękniejsze są kamienie
Przygniatające grób człowieka.

1 J. Małaniuk, *Warszawa*, przeł. J. Tuwim, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 12, s. 1. Cf. M. Rylski, *Szopen*, TP, 593–595.

Jest prawdą Chrystus i milczenie,
I starość zła, i młodość lekka,
Lecz najprawdziwsze są kamienie
Przygniatające grób człowieka².

Do napisania tej cząstki i do uznania jej za tak ważną, by otwierała esej o Tuwimie, nakłoniły mnie dwa fragmenty wspomnień siostry poety – Ireny, zawarte w *Łódzkich porach roku*. Pierwszy dotyczy Chopina, drugi – Chrystusa³:

Dzięki Baracom muzykę mieliśmy na co dzień, od zarania naszego dzieciństwa. Piątą Beethovena i *Appassionatę* znało się jak abecadło, fugi Bacha jak pacierz, śliczne rondo Rameau jak tykanie zegara na ścianie, a Szopena... To właśnie poprzez Baraców zawarliśmy naszą znajomość z Szopenem, którego Julek odśpiewywał bez pominięcia jednej nutki, a najkunsztowniej chyba walca Ges-dur. Ukochaniem Julka było scherzo b-moll⁴ i preludium, w którym wybija dwanaście godzin – Julek wykonywał oba te utwory śpiewem, jeżeli można się tak wyrazić, jak najlepszy wirtuoz⁵.

Julek miał już teraz swoje samodzielne życie w domu. Wyprowadził się z dziecinnego pokoju do swojego własnego.

- 2 Jeden z fragmentów nie zlokalizowanych, wierszy powstałych na marginesie poematu i okrucichów poetyckich w *Kwiatach polskich*, KP, 551.
- 3 W prozie *Chopin* (J1, 286; kajet: sierpień 1912 – styczeń 1913) i wierszu *Bóg w sercu* (J2, 331, bez daty) Chrystus rozgrzesza uśmiechem.
- 4 Tuwim wspominał (PP, 69): „A tuż przed wojną [pierwszą – dop. K.K.K.], pamiętam, podczas koncertu Rubinsteina ryknąłem z galerii, przekrzykując grzmoty braw «Scherzo b-moll!!!». Spojrzał w górę, dość zdumiony, gdyż widocznie i tak miał zamiar je zagrać – no i zagrał”.
- 5 ŁPR, 76–77. Maks Barac był jednym z najlepszych łódzkich przyjaciół Tuwima.

Prócz półek na książki był tam jeszcze stół, który Julek dla podkreślenia ważności celów, jakim służył, obił zieloną bibułą. Na tym to stole, już teraz biurku, postawił głowę jakiegoś uszastego demona z brązu. Był to postument do naftowej lampy przywieziony przez jednego z kuzynów z Sieradza. Teraz ów łeb służył jako popielniczka. Obok leżał płaski krzyż z kopenhaskiej porcelany z głową Chrystusa w cierniowej koronie. Na odwrotnej stronie krzyża wypisał Julek niebieskim atramentem: „Kto się raz zgodził nieść swój krzyż, tego nań wiecznie wbijać będą”.

(ŁPR, 103)

Chrystus nie był dla Tuwima (tylko i aż) Bogiem, był najlepszym z ludzi, żywym wzorcem osobowym⁶, „Synem Cieśli z Nazaretu, Pasterzem Jasnolicym” (J1, 204). Chopin nie był dla Tuwima (tylko i aż) geniuszem muzycznym⁷, był kwintesencją polskości⁸

- 6 A. Hutnikiewicz, *Motywy religijne w poezji lat międzywojennych*, [w:] *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983, s. 475. Kwestię „unowocześnionych wersji starych wątków religijnych” rozważa też Michał Głowiński: „Owo nastawienie religijne objawiało się [...] w aktualizowaniu symboliki religijnej, w umieszczeniu Chrystusa na czele zrewoltowanych żołnierzy, co uczynił Błok w poemacie *Dwunastu*, a Tuwim w «Chrystusach miasta»” (BN I 184, XV). W wierszu *Do Franciszka Fiszera* (W2, 23): „Teraz Ojca przybić do krzyża, / Teraz Ojcu wieki męczeństwa! / Człowiek-Wicher, nasz brat się zbliża / Prostować ścieżki człowieczeństwa”.
- 7 Wobec Tuwima używano porównań muzycznych, raczej związanych z kategorią wirtuoza. Józef Wittlin pisał o nim jako o „Paganinim konkretnej mowy”. Cit. per: M. Danilewicz Zielińska, *Szkie o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939–1989*, wyd. 2, rozszerzone, Wrocław 1999, s. 161.
- 8 Na emigracji pisał Tuwim o Mickiewiczu jako o „niewzruszenie olbrzymiej postaci Poety, Mędrca i **najwspanialszej obok Chopina inkarnacji geniuszu polskiego** [wyróżn. – K.K.K.]”. Cf. J. Tuwim, *Karygodna sensacja*, „Głos Ludowy” (Detroit, USA) 1943, luty; PP, 714–715. Wiersz *W karczmie* (W2, 368) daje następujący obraz: „polscy zziębnięci Chrystusi, / Może rozstajni tułacze, / O których wicher w dżdżyste noce płacze [...]”.

– jak dla wielu z nas⁹ – synonimem „rzeczy czarnoleskiej” w muzyce (owego „i jeszcze mi smutniej”), analogonem ojczyzny-polszczyzny większej niż język, kodem kulturowym¹⁰.

W debiutanckim tomie¹¹ umieszcza Tuwim kilka wierszy o Chrystusie jako o kimś nierozumianym przez ludzi, skrajnie samotnym; są to: *Chrystus*¹², z jego „smutnym miłowaniem”, „ciernistą drogą”; *Chrystus miasta*¹³ – gdzie postać tytułowa,

- 9 NCh, 62–63: „Chopin spostrzega, że prawda leży na ulicy. Jaki sens [...] udawać raz Greka, raz Hiszpana, gdy się jest akurat Polakiem, ma się tutejsze podśpiewanki w uszach, a polonezowe kroki we krwi, po kiego licha skarbów **poszukiwać**, gdy jest ich pełno pod nosem. Kазus Chopina to przy tym odkryć, [...] że nie wypada się w nie stroić, że wyjęte ze swego rodzimego środowiska, znad studni, spod jawora, ze dworu, gasną, [...] że istnieje dla niego tylko jedna droga uchwycenia narodowej nuty: musi ją sam **wymyślić**, musi ją sam **stworzyć** [wyróżn. – P.W.] Tak się bierze wynalazek mazurków”.
- 10 J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, M, 67–68 pisał po Konkursie Chopinowskim (1965): „To zacichanie nieprzebranego [...] tłumu jest jednym z najosobliwszych przeżyć zbiorowego wrażenia artystycznego. Takie zamarcie zasłuchanych w Filharmonii przypomina widzów greckiego teatru. Jest w tym moment zbiorowego oczyszczenia. [...] A więc wielki zbiorowy odbiór artystyczny? Nie jarmark, nie odpust. Coś wspaniałego, coś, co łączy w zachwycie i pietyzmie wszystkich słuchaczy-widzów. Więc jednak zjawisko dziwne, zbiorowy szal – ale pozytywny. Rzadkie, ale wspaniałe. Tak słuchaliśmy *Dziadów* (w 1955 roku), tak *Samuela Zborowskiego*, **tak słuchamy Chopina. Jego jednego bez końca** [wyróżn. – K.K.K.]”.
- 11 Później odniesienia do Chrystusa są rzadsze, a nawet – żartobliwe. To ostatnia strofa z wiersza *Matematyka* (RzCz): „Chrystusie! Gdybyś nie miał tej krwi gorejącej, / Co w niebo Cię porwała, by prawdę objawić, / Gdybyś dzień dłużej dumał, surowy, milczący, / Musiałbyś z prostych linii figurę ustawić / I nie męczyć nas krzyżem – ale cyrklem zbawić”, W2, 82. Wcześniej wiersze o Chrystusie są bardziej konwencjonalne – incipit: „Ostry, kołący wianek cierniowy...”, J1, 181; *Golgota*, J1, 182; incipit: „Jezus Chrystus mówi...”, J1, 248; *Piosnka o Panu Jezusie*, J1, 403.
- 12 J. Tuwim, *Chrystus*, W1, 225. Pierwodruk: „Nowy Kurier Łódzki” 1915, nr 325, s. 1 (pseud. Roch Pekiński).
- 13 Idem, *Chrystus miasta*, W1, 229–230. Pierwodruk: „Pro Arte et Studio” 1918, nr 10, s. 10.

nierozpoznana przez gawieź („A był jeden obcy, / Był jeden nieznan, / Patrzyli nań spode łba, / Ramionami wzruszali, / Spluwali”), trzykrotnie pytana przez tutejszych „Coś za jeden?” („milczał”), rozpoznana została tylko przez miłującą, przez Marię Magdalenę („płakał”)¹⁴.

Co zastanawiające, ani Michał Głowiński, ani Artur Hutnikiewicz, ani Jerzy Poradecki nie powołują się na najbardziej osobisty wiersz Tuwima¹⁵ pod tytułem *Chrystusie...* Sąsiaduje on w *Czyhaniu na Boga*¹⁶ z wierszami *Chrystus* i *Chrystus miasta*. Przytaczam ten wiersz w całości jako nić przewodnią moich rozważań, uzasadnienie tytułu książki, a zarazem kwintesencję stosunku Tuwima do osoby Chrystusa:

Jeszcze się kiedyś rozsmucę,
Jeszcze do Ciebie powrócę,
Chrystusie...

Jeszcze tak strasznie zapłacę,
Że przez łzy Ciebie zobaczę,
Chrystusie...

I taką wielką żalobą
Będę się żalił przed Tobą,
Chrystusie,

14 Cf. A. Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 471. We wczesnym wierszu *Nierządna* (J1, 96–97): „Nierządna! Rzuć marzenia! / Zwabiła cię pokusa, / Nie znajdziesz pocieszenia, / Gdy nie ma już Chrystusa”.

15 J. Poradecki, *Liryka religijna Juliana Tuwima*, JT.BTR, 59–84.

16 Metaforyczny tytuł debiutanckiego tomu pochodzi z inspiracji Staffowskich. Według mistrza, to poezja jest „czyhaniem na swojego Boga”. Wśród juveniliów Tuwima jest *Czyhanie na Boga* (J2, 119–120, 1 listopada 1914).

Że duch mój przed Tobą klęknie
I wtedy – serce mi pęknie,
Chrystusie...

(W1, 232)¹⁷

To chyba pierwszy wiersz Tuwima, który zapamiętałam (po wierszach dziecięcych, czytanych mi głośno, i tych z podręczników do nauki języka polskiego). Zapamiętałam go, gdyż niepomniernie mnie zadziwił. Ktoś mówił w tym wierszu do Chrystusa tak, jak mówili do niego Jego uczniowie (i uczennice) – bezpośrednio, lecz piękniej. Symetria wiersza jest symetrią smutku (rozsmucenia), oddalenia (jakieś zasadniczej niemożliwości zapowiadanego powrotu), żaloby („żalić się żalobą” stawalo się w odbiorze i paronomazyjne, i etymologiczne), wreszcie – śmierci. Jeszcze wtedy nie wiedziałam, że Tuwim przepowiada tu własną śmierć. Wiersz jest przewidywalny i nie, paralelny stroficznie – lecz bez monotonii, z dramatycznym *crescendem* (którego nie tonuje refreniczna coda z trzykropkiem). Wiersz mówiłam sobie półgłosem, nuciłam, nie ucząc się go nigdy intencjonalnie na pamięć – to jeden z tych rzadkich wierszy, które wpadają do serca i samoistnie zapadają w pamięć. Tak zaczął się dla mnie inny Tuwim, poeta kondycji ludzkiej (nie umiałam tego tak nazwać). Chrystus, który słuchał w moim wyobrażeniu poety żalącego się „taką wielką żalobą”, był dla mnie prawdziwszy niż Syn Boży z lekcji religii, niż triumfujący Salvator Mundi.

¹⁷ W utworze *Dzień* (W1, 454) z *Czwartego tomu wierszy* (1923): „Szumi tęsknota rozplakana: / O, Boże, Boże, / Dlaczego pod Twoim krzyżem / Nie leżałem kamieniem od rana”. Figura rozpięcia samego siebie na krzyżu jako figura losu (niechciana!) pojawia się także w innych wierszach tomu (*Krzyżę*, W1, 441; *Meble*, W1, 457).

Był człowiekiem, frasobliwym, słuchającym innego człowieka, zatrzwożonego sobą samym¹⁸.

Skąd w tym prostym, modlitewnym wierszu tyle siły? Zwraca uwagę Roxana Sinielnikoff, że w strofie przedostatniej – „I taką **wielką żalobą** / **Będę się żalił** przed Tobą” [wyróżn. – K.K.K.] – występuje (znamienny dla Tuwima) nadrzędnik tautologiczny z przydawką. Przytoczone zastosowanie postrzega interpretatorka jako szczególnie ciekawe, gdyż „autor używa tu wyrazu *żałoba* w jego pierwotnym, obecnie już nieaktualnym znaczeniu: ‘żał’, ‘żałość’, ‘skarga’ [...]” (RS, 37) – czyni to zresztą i w innych wierszach (*Puste mieszkanie czy Listy miłosne*), ciekawe także dlatego „przez użycie zwrotu *żalić się wielką żalobą* zamiast *wielkim żalem* [...] osiąga spotęgowanie efektu: nie tylko wzmacnia treść czasownika *żalić się*, lecz każe czytelnikowi zatrzymać się nieco dłużej nad całym zwrotem, który przemawia do nas zarówno siłą wyrazu, jak i oryginalnością” (RS, 38)¹⁹.

O Chopinie pisał Tuwim tak, że trzeba to określić mianem patronatu artystycznego²⁰. We wspomnieniu *Książki, Chopin i Inowłódz* poeta wyznawał:

- 18 Jak figura Madonny Polnej, wyciągająca ręce do czołgającego się do niej, konającego żołnierza z wiersza o incipicie: „Pokaż się chociaż z daleka...” (Wz, 446), z wiersza napisanego 4 sierpnia 1953 roku, niedługo przed śmiercią. W młodzięcym *Liście* (J1, 418–420; 23 marca 1913 roku) owo zatrzwożenie sobą brzmi: „Stała się we mnie rzecz straszna, której dotychczas nie było: chrystusowość na odwrót”, J1, 418.
- 19 Justyna Szczęsna (*Tadeusz Borowski – poeta*, Poznań 2000, s. 111) mądrze przeciwstawia *Chrystusie...*, jako modlitwę, wierszowi Tadeusza Borowskiego pod tytułem *Modlitwa o zbawienie duszy Kaltenbrunnera* – jako antymodlitwie. Pisze: „Podmiot Tuwima w sposób głęboki przeżywa świadomość konieczności i nieuchronności powrotu do Boga. Powrotu, który będzie tu nawróceniem prawdziwym i ostatecznym. Borowskiemu motyw ten służy pokazaniu pełnego szyderstwa nawrócenia *à rebours*”.
- 20 Cf. A. Galis, *Nienapisany wiersz Tuwima o Szopenie*, „Trybuna Literacka” 1958, nr 31, s. 3.

Chopin był największym wstrząsem artystycznym, jakiego doznałem. Uwielbienie dla Chopina wciąż rosło i nadal rośnie, uważam Go za najcudowniejsze zjawisko nie tylko w dziejach polskiej poezji, ale w ogóle sztuki wszechświatowej. I gdyby się nagle pojawił jakiś wielki i straszny kontroler i oświadczył, że na początku w. XIX los nazbyt hojnie obdarzył tę ziemię genialnymi twórcami i że teraz trzeba kogoś „wybrać” – wybrałbym bez wahania! Oddałbym natychmiast: Mickiewicza z rozpaczą, Słowackiego – z żalem, a tużin Krasińskich za jednego Chopina. Sam nie grając, **żywię dla Chopina to uczucie, które tylko religią nazwać można** [wyróżn. – K.K.K.].

(PP, 68)

We wczesnym *Manifeście* (z 23 marca 1914 roku) znalazł się wers: „Mówił do mnie najsmutniejszy ze smutnych – Chopin” (J2, 78). Alina Kowalczykowa, konstatująca intensywną obecność Chopina w juveniliach, zauważa: „są poświęcone mu wiersze, są wiersze pisane jakby do jego melodii”²¹. Trzeba tu koniecznie wymienić poemat *Miłość* (J1, 193–196), opatrzonego epigrafem: „Chopin, *Preludium As-dur* (17)” i zawierający wersy: „Najdroższa moja! W preludiach błękitnych / Smutnego ducha Chopina / Słyszałem / Dalekie pieśni o tym, że przybędziesz!” (J1, 195). *Deszcz* (z 9 sierpnia 1912 roku) poprzedza zapis: „Chopin, *Preludium des-dur*” (J1, 269–270), zaś *Bzy jesienią...* – „Chopin, *Scherzo b-moll, część druga*” (J1, 283; 8 września 1912 roku). W poemacie *Chopin* (J1, 341–346, kajaet sierpień 1912 – styczeń 1913) pojawia się egzaltowane

21 A. Kowalczykowa, *Jak Tuwim swój młodzieńczy wizerunek korygował*, [w:] *Skamander*, t. 3, *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 82.

wyznanie: „Tak jak kobieta by Cię kochać mogła, / Tak ja Cię Kocham”, wierszowi z 1916 roku pod tytułem *Ave Stefania, gratiae plena* towarzyszy życzenie „Chopinem miłości stać się” (J2, 255). Nie tylko w wierszach młodzieńczych tak się działo: *Scherzo* (przypominam początek) – „Śpiewała wesoło – i nagle w śmiech, / Sam śpiew ją rozśmieszył, że śpiewa. / I śmiech zaczął sypać ze śpiewem jak śnieg, / I śmieje się, śmieje, zaśmiewa”²² – jest najbardziej szopenowskim wierszem Tuwima. „Miał [...] tylko jednego ulubieńca – Chopina”²³ – kwituje rzecz Aleksander Nawarecki.

Władysław Stróżewski zestawia Chopina i Norwida²⁴ jako artystów „poezji i dobroci”, wcielających ideę *kalokagathii*; Norwida czyta polski filozof jako autora *Nekrologu Szopena* (formuła „Rodem warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel” – byłaby też bliska Tuwimowi) i *Fortepianu Szopena*, owej kwintesencji wyższości wielkiej sztuki nad wielkim barbarzyństwem (z dramatycznym upadkiem ideału, który sięga bruku). Chopin Tuwima bywa podobny do Norwidowego²⁵; bywa też inny: jest wynalazcą muzycznego ekwiwalentu „najczarniejszej rozpacz”²⁶; o takim pisał André Gide (NoCh, 48): „[...] wydaje się, że Chopin dąży do granic samego siebie, do okolic, gdzie byt wewnętrzny ulega rozstrojeniu” (NoCh, 43). Jak w wierszu Tuwima o incipicie: „Są takie bardzo dziwne, bolesne

22 W2, 204; BC. Pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1932, nr 18, s. 1.

23 A. Nawarecki, *Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima*, [w:] Idem, *Paraferalia. O rzeczach i marzeniach*, Katowice 2014, s. 104.

24 W. Stróżewski, *Chopin i Norwid*, [w:] Idem, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 289–307.

25 W wierszu *Do Artura Rubinsteina* (W2, 383. Pierwodruk pod tytułem *Do Artura Rubinsteina (fragment)*, „Ilustrowana Republika” 1929, nr 1, s. 19), pojawia się zresztą aluzja do *Fortepianu Chopina*.

26 W wierszu *Ona* (CnB) jest rym: „fantazja Szopena” – „trapiąca migrena”.

istnienia... ”²⁷, gdzie mowa o młodych, chorych dziewczętach: „Są dziewczęta czternasto- i piętnastoletnie, / co milczą i na serce są przez lata chore. // Są, jak nokturn Szopena... // [...] Milczą długo. Wtem – krzykną!! – i serce im pęka” (W1, 238).

Bywa także Chopin nieboski (inaczej niż Bach)²⁸, jak ujmuje to Piotr Wierzbicki. I u Tuwima spotykamy, w kontekście miłosnym, „lilijne szopenowe ręce” (W1, 369) czy frazę erotyczną „szopenizując niewysłowionym wzrokiem” (W1, 397). Jest Chopin tym, który „proponuje, przypuszcza, insynuuje, przekonuje; prawie nigdy nie twierdzi” (NoCh, 24); jest ową „niezdrową muzyką” (NoCh, 27), także dla tych – jak Tuwim – co chorują na Polskę. Staje się wreszcie muzycznym synonimem radości, „która nie ma nic wspólnego z wesołością” (NoCh, 30). Tuwim – podobnie jak Chopin – osiągał (czasami) u odbiorcy to, co Gide nazywa „ekstatycznym wzruszeniem” (co nie jest tożsame z wirtuozowską efektywnością, NoCh, 37). Czy poeta zazdrościł kompozytorowi „najczystszej muzyki spośród wszystkich” (NoCh, 14), tworzonej przeciw oratorskiemu rozmachowi (NoCh, 16–17)? Nuta zazdrości zabrzmiała w poemacie *Do Artura Rubinsteina*:

Ja wiem, że się ten wiersz wywikłać musi!
Że miłośnie dygocące ręce
Po klawiszach palcami wreszcie rozpromienię:
Że zagram wiersz o Szopenie
I że go tobie, Arturze, poświęcę.

(W2, 384)

27 J. Tuwim, *** [„Są takie bardzo dziwne, bolesne istnienia...”], CnB; rękopis: pamięci „ukochanej Niutki M.”; w jednym z wariantów: „Są, jak Chrystus u chorych...” W1, 503–504.

28 Tuwim, nawet młodzieńczy wiersz *Preludium Bacha* (J1, 36; 1911 rok) pisze tak, jakby słyszał Chopina.

Zatem najwyższa radość i najczarniejsza rozpacz jako punkty graniczne muzyki polskiego kompozytora, a nie – „nostalgiczna melancholia” (NoCh, 48); muzyka stanów skrajnych, a nie melodia wywołująca przejściowe emocje i nastroje²⁹. Wierzbicki pięknie napisze, że melodie Chopina „nie są puste”, że „podążając za melodią polskiej mowy [...], snują za każdym razem jakąś wyjątkową myśl, coś perswadują, tłumaczą, o coś się spierają, bywa, że tylko wspominają” (NCh, 73). Być może to miał na myśli Tuwim, gdy w *Notatniku amerykańskim* notował lakonicznie: „fortepian / Polski instrument narodowy” (W2, 448).

Jak pisał o Chopinie? Najpierw przychodzi do głowy *Grande Valse Brillante*³⁰ z *Kwiatów polskich*, zapis obłąkanego walcza³¹ (z przyszlą żoną w Inowłodzu), o którym pisze edytor, że „to zapożyczony tytuł kompozycji Fryderyka Chopina: opus 18 (ogłoszonej w 1834 r.) oraz trzech walców opus 34 (wydanych w 1838 r.)”; przypomina też słowa Tuwima: „Tego walca należy umiejętnie recytować, żeby jego rytmika stała się prawdziwym walcem. Nie jest on pisany na żadną melodię” (KP, 304). Chopin częściej asystuje miłosnym szaleństwom, jak w wierszu *Uciezka* (W2, 291–292, 1936). W młodzieńczym wierszu *Była raz wiosna* (J1, 121) marzył (z wariacjami): „Graj mi Chopina *Nokturny*. / Powiem ci bajkę o wiosnie” i „Graj mi Chopina, graj jeszcze / I słuchaj; «Była raz wiosna...»”. *Marzenie*, z cyklu *Chopin* (grudzień 1911 – lipiec 1912; J1, 171) przypomina palcówki, tyle że rymowe.

„Muzyka wymyka się światu materialnemu i nam pozwala się jemu wymknąć” (NoCh, 53) – powiada Gide, dodając, że

29 NoCh, 72: „Wstrętem napawa mnie melodia w roli gwiazdy i odbieram ją jak największe przeciwieństwo estetyki Chopina”.

30 Osobną analizę poświęcił wierszowi Jarosław Łachnik w szkicu pod tytułem *W poszukiwaniu struktury tańca, czyli próba opisu „Grande Valse Brillante” Juliana Tuwima*, TW, 127–141.

31 Tak Tuwim – w liście do siostry z 20 stycznia 1941 roku, KP, 304.

genialny kompozytor „jest tym bardziej Chopinem, im mniej stara się nim być” (NoCh, 55). Przypomina się natychmiast wiersz *Trawa*:

Trawo, trawo do kolan!
Podnieś mi się do czoła,
Żeby myślom nie było
Ani mnie, ani pola.

Żebym ja się uzilił,
Przekwiecił do rdzenia kości
I już się nie oddzielił
Słowami od twej świeżości.

Abym tobie i sobie
Jednym imieniem mówił:
Albo obojgu – trawa.
Albo obojgu – tuwim.

(1933, W2, 166)

Pragnienie nieodróżnialności wyrażono w sposób szczególny, poprzez zejście imienia własnego do stadium eponimu (nazwy pospolitej, ale pochodnej od tego, co jedyne, niepowtarzalne, niepospolite), poprzez powszechność zieleni / trawy, wielkich dominant poezji Tuwima. Ta poezja – mówi autor – miałaby być idiomem powszechnym, jednak idiomem; pieśnią niepowtarzalną, lecz możliwą do nucenia (jak *Lulajże Jezuniu* w nutach scherza Chopina). Chopin i jego dzieło jest w jakiś odległy i nieoczywisty sposób podobne do tego, co pisał Tuwim. Zestawiam wypowiedzi Wierzbickiego o Chopinie i Matuszewskiego o Tuwimie. Pierwszy: „Chopin pisze

muzykę piękną w normalnym, potocznym znaczeniu tego słowa, a więc kojącą, balsamicznie harmonijną, przyjazną zmysłom” (Nch, 71). Drugi: „Dzieło Juliana Tuwima nie wymaga właściwie ani wprowadzenia, ani rekomendacji. Jednym z głównych walorów tej poezji jest bezpośredniość jej oddziaływania na odbiorcę” (W1, 5). Kolejnym elementem wspólnym jest coś, co nazywam – u Tuwima – dziecięcością wyobraźni (i czego nie wolno mylić z pisaniem „dla dzieci”)³²; Wierzbicki określa to – u Chopina – jako muzykę „dzieckiem podszytą”. Wypowiada słowa, które można odnieść do poety: „Chopin-dziecko zмага się z Chopinem boleśnie i przedwcześnie dorosłym. Współistnieją ze sobą i wspierają się – w przedziwny sposób – wzajemnie” (Nch, 87).

Tutaj zbliżamy się do kwestii dziecięcości wyobraźni³³ – to kategoria, która cechuje Janusza Korczaka, Juliana Tuwima, Danutę Wawilow. Najpierw Wierzbicki o Chopinie:

Czym [...] różni się duchowość dziecka od duchowości dorosłej? Że ta duchowość dziecka jest zarazem bogatsza w ekspresję (w miny, ruchy, głosy) i zarazem uboższa w słowa, że tam bez przerwy coś się w środku, a także na zewnątrz dzieje, kotłuje, przewala, tylko że tego nie można ująć, zdefiniować, opanować,

32 *Dwa wiatry* (ST; W1, 356) są dobrym przykładem wiersza „wędrującego”. Ukazują się w tomie poetyckim „dorosłym”, co respektuje Michał Głowiński w wydaniu Biblioteki Narodowej. Jednocześnie trafiają do podręczników języka polskiego i licznych wyborów wierszy Tuwima dla dzieci, a także do antologii poezji dziecięcej. Pojawiają się w tomie *Julian i Irena Tuwim dzieciom* (il. A. Pękalski, Warszawa 2008, s. 258) i w młodzieżowym wyborze wierszy Tuwima ze stemplem „Uwaga! Książka dla Nedorosłych”, pod tytułem *Wiersze na wagarach* (wyb. M. Deskur, A. Betlejewska we współpracy z Fundacją im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim, il. M. Wicha, Warszawa 2012, s. 54).

33 K. Kuczyńska-Koschany, *Danuta Wawilow: poetka (dziecięcej) wyobraźni*, [w:] *Wiersze – biedronki. Polska poezja dla dzieci pisana przez kobiety*, red. A. Kwiatkowska, A. Wieczorkiewicz, J. Żygowska, Poznań 2018, s. 13–27.

że jest tam nieprzeliczona mnogość doznań (olśnień, zachwyków, udręk, złości, strachów), tylko że ich wyliczyć nie sposób ani nazwać, ani się od nich oddzielić. Że ta duchowość ma konsystencję mgławicy [...]. Że pełno w niej przeskoków i kontrastów, że miota się między szczęściem a rozpaczą, że istnieje zazwyczaj w postaciach ekstremalnych. Że nie znając miary ani perspektywy czasu, żyje wyłącznie życiem mknącej chwili. Że widziana z perspektywy dorosłości, uderza brakiem stylu, nieobecnością konwencji, że jest filozoficzna, tragiczna, epicka, że cechuje ją co prawda z lekka fałszywa (bo dzieci to raczej diabelki niż aniołki), ale jednak, przynajmniej do pewnego stopnia, niewinność.

(Nch, 86)

Tuwim stawiał taką (auto)diagnozę: „Dzieci bzdurzą i – że tak powiem – chcą być bzdurzone. Potem im to przechodzi. Któremu nie przejdzie – zostaje poetą”³⁴. Dlatego w palinodyjnym, *Wierszu wyszydzającym dzieci* (Wz, 46–47, SwK); kolejne strofy rozpoczynają się pytaniami: „Dzieci wariaci, co wy robicie? / Dzieci-sza-leńcy, w co się bawicie?”; „O czym ty śpiewasz, o niepojęta / Mała istoto, porwana szałem?”; „Czemu bełkocąc, sepleniąc słowa, / Wielki szaleńcze, pleciesz androny?”; w ostatniej strofie pojawia się „wylękły pan”. To poeta, który był tamtymi dziećmi.

O dziecku-czarodzieju, dziecku, „któremu nie przeszło”, pisze siostra Irena³⁵, a także Monika Warneńska w osobi-

34 J. Tuwim, A. Słonimski, *W oparach absurdu*, Warszawa 1958. Cit. per: A. Frączek, *Rany Julek! O tym, jak Julian Tuwim został poetą*, il. J. Rusinek, Łódź 2013, s. 3 (motto).

35 Cf. A. Augustyniak, „Nie umarłam z miłości...”. *Biografia Ireny Tuwim*, Warszawa 2016; S. Bartman, *Poezja Ireny Tuwim dla dzieci* (praca magisterska, UAM, Poznań 1967); „Fabularie” 2017, nr 2(13) (zestyt tematyczny); A. Zawiszewska, *Siostra Szekspira, czyli Irena Tuwim*, [w:] Eadem, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu*

stej książce *Warsztat czarodzieja*. Tuwim, z brawurą iście prestidigitatorską, występuje w wierszu *Hokus-pokus*:

Mógłby to być new-yorskich scen trick:
Słowa i rytmu prężny dwugłos.
Zaczynam numer – kpiarz, ekscentryk,
Alchemik, tancerz i wirtuoz.

Mam rym, solidnie w mowę wbity,
I strofą na dół wiszę na nim.
Aż nagle, słowa mocnym chwytem,
Przekręcam się do góry zdaniem.

Nad siatką – hopla! – w przepaść lecę,
Śmiertelny rekord skokiem biorę,
Odbijam się, nad życiem świecę
Kometą, pijanym meteorom.

I znowu stoję uśmiechnięty
Ja, głosów świata imitator,
I nowe puszczam w ruch talenty,
Pinetti³⁶, prestidigitator!

[...]
Jednym zaklęciem – hokus-pokus –
Tworzę i wcielam świat od wieków.

międzywojennym, Szczecin 2014, s. 332–386; I. Tuwim, *Wiersz o najważniejszym wierszu*, wyb., wprowadzenie K. Kuczyńska-Koschany, Biblioteka Zapomnianych Poetów, t. 17, Lublin 2020.

³⁶ Cf. A. Groza, *Biała róża Pinettiego*, [w:] *Polska nowela fantastyczna*, t. 1, zebrał J. Tuwim, Warszawa 1952, s. 137–150.

O hokus-pokus! Hoc est corpus!
Formuło bogów i poetów!

(1926; W2, 33–34, fragmenty)

To właśnie, co inni widzą jako przymioty maga, a jednocześnie osoby zadziwionej światem, jest „dziecięcością wyobraźni”, cechą konstytutywną wszystkich odmian twórczości Tuwima.