

Julian Tuwim: od piosenki do eposu

Gdyby pojawił się dziś filolog obdarzony wyobraźnią Fryderyka Schlegla, miałby prawo stwierdzić, że w ciągu minionych stuleci poezja europejska, u źródeł której znajdujemy *Iliadę*, *Odyseję* i *Eneidę*, zmierzała do nieustannej redukcji formy. W XX wieku pisano już przede wszystkim wiersze – coraz krótsze, coraz bardziej skondensowane. Poematy należały raczej do rzadkości, a szukać ich musimy głównie w pierwszej połowie minionego stulecia¹. Gatunki stawały się coraz bardziej umowne i poza uprawianym z rzadka sonetem, odą czy balladą, do naszych czasów przetrwały w zasadzie już tylko wiersze. Pisane i wydawane jak dawniej, lecz coraz rzadziej czytane i kupowane. Być może szerszy odbiór zapewnić dziś może jedynie sojusz liryki z estradą, rynkiem płytowym czy mediami elektronicznymi, popularyzującymi znacznie chętniej najrozmaitsze przeboje niż hermetyczne wiersze. Tak wyglądać mogłaby w największym skrócie droga poezji od eposu do piosenki.

Łatwo zauważyć, że w poezji Juliana Tuwima dokonuje się całkiem odmienna ewolucja. Od form stosunkowo drobnych, bardzo zróżnicowanych, lecz wykazujących pewną jednolitość, już w wieku dojrzałym, pod wpływem rozmaitych okoliczności, poeta podejmuje próbę stworzenia wielkiej konstrukcji epickiej, zdaniem sceptyków anachroniczną i z góry skazaną na niepowodzenie, lecz przecież niezwykle interesującą jako literacki eksperyment².

Mówiąc o „piosence” czy też „pieśni” posługujemy się w naszych rozważaniach raczej pewnymi metaforami niż nazwami ściśle określonych gatunków literackich. Dla Tuwima „poezja” to po prostu „pieśń” – utożsamienie, które dla dzisiejszego poety chyba nie byłoby oczywiste. Liryka najnowsza, pozbywając się rymu, rytmu i wielu innych stylistycznych instrumentów, utraciła również chyba na zawsze „śpiewność” i „pieśniowość”, cechy niegdyś bardzo charakterystyczne i wysoko cenione. Tymczasem jeszcze w wierszu *Litery*, pochodzącym z najbardziej dojrzałego tomu *Rzecz Czarnoleska*, autor identyfikuje „poezję” i „pieśń”, akcentując przy tym trud tworzenia, a nie łatwość czy

* Prof. dr hab. Jan Tomkowski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

¹ Zob. M. Tarnogórska, *Poemat międzywojenny: studium z poetyki historycznej gatunku*. Wrocław 1997. Późniejsze poematy – głównie napisane w drugiej połowie XX wieku (m.in. Broniewskiego, Ważyka, Miłosza, Grochowiaka) analizuje J. Łukasiewicz, *Oko poematu*. Wrocław 1991.

² O podejściu poety do języka, eksperymentach lingwistycznych i kwestiach warsztatowych zob. J. Sawicka, *Filozofia słowa Juliana Tuwima*. Wrocław 1975.

naturalność muzycznej ekspresji³. „Pieśń” nie powinniśmy w tym wypadku kojarzyć z tonacją dostojną, patetyczną, oficjalną. „Pieśń” przywodzi na myśl raczej „piosenkę” niż „hymn”, choć wszystkie te pojęcia zostają bardzo oryginalnie zinterpretowane.

W wierszu *Prośba o piosenkę* zaakcentowana została bezużyteczność hymnu, jego brak koniecznej więzi z życiową praktyką, abstrakcyjny bez reszty charakter, odświętność niestosowna do sytuacji:

„Nie natchnij mnie hymnami, bo nie hymnów trzeba
Tym, którzy w zżartej piersi pod brudną koszulą
Czcze serca noszą, krzycząc za kawałkiem chleba.”
(*Prośba o piosenkę*, II, 16)⁴

„Hymn” ma zastąpić „piosenka”, lecz znów nie chodzi tu o żartobliwy drobiazg, melodyjną kompozycję z błahym tekstem czy ludową przyśpiewkę⁵. „Piosenka” Tuwima jest groźna, a nawet mordercza, skoro służyć ma do wymierzenia sprawiedliwości. Sam Bóg obdarzyć może poetę niezawodnym narzędziem zemsty i kary: „kulą z sześciostrzalowej błyszczącej piosenki”.

Dezaprobatą dla „hymnu” powtarza się i w późniejszych tekstach Tuwima, choć niekoniecznie znaczy dokładnie to samo. Z genologicznego punktu widzenia rzecz rozpatrując, moglibyśmy założyć, że „hymn” jest klasyczny i klasycystyczny, zgodny z zasadami kształtowanej od wieków poetyki, „piosenka” zaś – plebejska, anarchistyczna, po trosze romantyczna. Bywa jednak inaczej i w wierszu *Dziesięciolecie* następuje nieco odmienne rozłożenie akcentów. Jak wiadomo utwór ten, zawierający słynne zdanie o „durniach w pelerynach”, postrzegany jest jako najważniejsza może rozprawa przedstawiciela Skamandra z artystami spod znaku Młodej Polski. To właśnie oni, ideowi przeciwnicy entuzjasty codzienności, czynu i siły witalnej, piszą „hymn do Księżyca na poetyckich okarynach” (II 117). Piszą, a właściwie „piszczą”, bo okaryna brzmi mało efektownie w zestawieniu z instrumentami, jakimi posłużył się w *Dziesięcioleciu* Tuwim.

Wydaje się z początku, że „hymnowi” przeciwstawiona zostanie „oda” – oda szczególnie, to znaczy *Oda do młodości*. Lecz przesłanie Mickiewicza to zaledwie inspiracja dla kogoś, komu marzy się znacznie okazalsze widowisko, w którym główna rola przypada bijącym młotom, hutniczym piecom i „śpiewnej robociźnie”.

³ W wierszu tym znakomity krytyk okresu międzywojennego dopatrzyl się śladu inspiracji Norwidowskiej. Zob. K.W. Zawodziński, *Pod auspicjami Kochanowskiego i Norwida* [w tegoż:] *Pegaz to nie samochód bezkołowy*. Wstęp, posłowie, wybór i opracowanie A.Z. Makowiecki. Warszawa 1989, s. 43-44.

⁴ W ten sposób odsyłam do wydania J. Tuwim, *Pisma zebrane. Wiersze*. Oprac. A. Kowalczykowa. T. 1-2. Warszawa 1986. Cyfra rzymska oznacza numer tomu, arabska – stronicy.

⁵ Pisarz podjął nawet próbę przedstawienia genezy „piosenki”, sięgając aż do utworów popularnych w XVIII wieku. J. Tuwim, *O piosence*. „Przekrój” 1946, nr 88.

Dokonując tak ostrego obrachunku ze swymi poprzednikami, Tuwim dokonywał stanowczej redukcji akceptowanej tradycji, lecz zachowywał przynajmniej jedną cechę liryki młodopolskiej: śpiewność⁶. Bez wątpienia w intencjach twórcy miała ona mało wspólnego z modernistyczną melodyjnością, choć zerwanie z modelem ukształtowanym w poprzednim okresie nie zawsze wydawało się ostateczne – wiersze z tomu *Siódma jesień* świadczą o tym chyba najlepiej⁷. Warto jednak zastanowić się, na czym polegała owa Tuwimowska „śpiewność”. Przywołajmy w tym miejscu kilka przydatnych do analizy cytatów:

„Nie szperajcie po słownikach,
Nie szukajcie słów szarpiących,
Zaśpiewamy o słowikach
Śród gałęzi śpiewających”

(*Muza, czyli kilka słów zaledwie*. II, 10)

„Niewiele tego, niewiele,
Czaszka, zeschłe piszczele
I obcej ziemi grudka...
Matki nie ma w kościele,
Dobranoc, biedny aniele!
Żegnaj, trumno wążutka!...”

(*Pogrzeb Słowackiego*. II, 116)

„Wietrzyk nad nią modry
Jak obłoczek miodny,
A o zmroku oddech
Chłodnej zieli wodnej.”

(*Zbrodnia*. II, 158)

„Jeśli chcę, mogę spać; jeśli chcę, mogę wstać,
Siąść przy oknie z gazetą z zeszłego tygodnia,
Albo iść w senność dnia – wtedy inny, nie ja,
Siedząc w oknie zobaczy dalekiego przechodnia.”

(*Zadymka*. II, 241).

Materiał wydaje się oczywiście zbyt skromny, by na podstawie przytoczonych fragmentów wyciągać ostateczne i zbyt daleko idące wnioski. Wolno jednak zaryzykować twierdzenie, że „śpiewność” Tuwimowej liryki – nawet w dojrzałym okresie – bywa i romantyczna, i ludowa. Oczywiście, prostota rymu i rytmu pojawia się rzadziej w konstruk-

⁶ Poetą „śpiewnej gracji” i „Paganinim polskiej mowy” nazwał przed laty Tuwima J. Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku*. Paryż 1963, s. 56.

⁷ Zob. M. Głowiński, [Wstęp do:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*. Wyd. 3. Wrocław 1973, s. XXXIV-XXXVI. Szerzej na temat związków poety z Młoda Polską w tegoz: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962.

cjach bardziej nowatorskich⁸. Mimo wszystko trudno nie zauważyć, że w wizji poety cały świat przeniknięty jest muzyką, cały świat „śpiewa”, a dotyczy to nie tylko osób z racji zawodu i talentu do tego powołanych, ale i ludzi zwyczajnych, takich jak aptekarzowa z wiersza *Muza czy ekscentryczny golibroda z Trzech wierszy o fryzjerze*.

W potocznym rozumieniu „śpiewność” kojarzy się z „melodyjnością”, ale – jak się zdaje – pojęcia te można rozdzielić, zwłaszcza jeśli uświadomimy sobie prawdziwą rewolucję dźwiękową, jaka dokonuje się w XX wieku. To całkiem zrozumiałe, że Tuwim występuje przeciwko osobliwościom języka liryki Młodej Polski, proponując w zamian szerokie wykorzystanie mowy codziennej, wzbogaconej o lingwistyczne eksperymenty, osiągające punkt szczytowy w *Słopiewniach*, ale trudne do przeoczenia także w *Kwiatach polskich*. Przeobrażenia poetyckiego języka nie pozostają rzecz jasna bez wpływu na akceptowany rodzaj „śpiewności”, która z upływem lat ma coraz mniej wspólnego z „melodyjnością”.

Warto pamiętać, że Tuwim żyje w zupełnie innym świecie dźwiękowym niż poeci poprzedniego pokolenia – i to nie tylko dlatego, że zupełnie nową muzykę gra się w już w filharmoniach⁹. Bo znacznie ważniejsze jest to, że nowe trendy opanowują tak szybko kawiarnie, kabarety, dancingi. Z perspektywy bywalca modnych, choć nie zawsze ekskluzywnych lokali, wtargnięcie jazzu na estradę, a nowoczesnych tańców, takich jak fokstrot czy charleston, na parkiet okazać się musi zjawiskiem godnym odnotowania¹⁰. Międzywojenna Warszawa na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych jest rozbawiona i roztańczona. Właśnie w tańcu spotykają się elity intelektualne i polityczne, aktorki, literaci, finansiersi, ministrowie... Na balach stanąć trzeba do walca i mazura, ale na dancingu tańczy się już co innego. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska swój tomik z 1927 roku zatytułowała po prostu *Dancing*. Tak nazywa się również wiersz Tuwima, zamieszczony pięć lat później na łamach „Wiadomości Literackich” i włączony do zbioru *Biblia cygańska*. Ciekawy i tajemniczy, ukazujący wir beztrioskiej zabawy niewątpliwie w odmiennym od tradycyjnego stylu, może „dzikim”, może „murzyńskim”. Poeta występuje tu jak gdyby w podwójnej roli – jako uczestnik i oponent dancingowego rytuału, jednak dobiegające z parkietu dźwięki, hałas sali i „gromy jazzu” robią na nim na pewno wrażenie. Jeśli przeczytać ten tekst w sąsiedztwie wcześniejszego wiersza, *Zamyślenie w obcym mieście*, to może łatwiej zrozumiemy zasygnalizowaną wcześniej istotę nowoczesnej „śpiewności”:

⁸ O wersyfikacyjnym nowatorstwie Tuwima przekonuje F. Siedlecki, *Z dziejów naszego wiersza*. „Skamander” 1935, nr 62. Przedruk w tegoż: *Pisma*. Zebrał i opracowali M.R. Mayenowa i S. Żółkiewski. Warszawa 1989.

⁹ „Poeta nie był melomanem, lecz odznaczał się muzykalnością”. A. Nawarecki, *Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima*, [w tegoż:] *Rzeczy i marzenia*. Katowice 1993, s. 71.

¹⁰ Jak się zdaje, Tuwim nie tylko lubił pisać dla kabaretu, ale również był tam bardzo często i bez przymusu. Zob. A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*. Warszawa 1975, s. 240.

„Prastare nuce piosenki
Bez słów, bez dźwięku i melodii [...]”

(*Zamyślenie w obcym mieście*, II, 36)

Chciałoby się powiedzieć: poetycki żart, bo cóż nam zostaje z piosenki po odjęciu słów i dźwięku, a zwłaszcza melodii? Otóż zostaje bez wątpienia rytm, który może być nawet bezgłośny – jak rytm kolorów, obrazów, linii, myśli...

Opozycja między melodią a rytmem występuje również w muzyce poważnej XX wieku, gdzie praktycznie „po Mahlerze” przedstawiciele niemal wszystkich kierunków eliminują ze swych utworów ślady tak lubianej przez wielu słuchaczy melodii, zastępując płynną linię studiami nad pojedynczymi dźwiękami bądź ich zestawieniami. U Strawińskiego czy Ravela rytm wydaje się niekiedy ważniejszy od melodii. W muzyce popularnej wspomniane przejście sygnalizują takie kierunki, jak klasyczny jazz, blues, rock, rap.

Pochwałę rytmu zawierały już najwcześniejsze tomy Tuwima, *Czyhanie na Boga i Sokrates tańczący*. Obok wierszy religijnych i utworów przynoszących apoteozę muzyki tradycyjnej, towarzyszącej modlitwie, pracy i medytacji, spotkamy tu niejednokrotnie świadectwo poszukiwania nowej estetyki muzycznej. *Pieśń o radości i rytmie* przenika mistyczny nastrój bliski panteizmowi. Jedność stworzenia, Stwórcy i nieogarnionego kosmosu ujawniona zostaje dzięki odkryciu kosmicznego rytmu, który jest jednocześnie rytmem ludzkiego serca. Mikrokosmos i makrokosmos dążą do idealnej harmonii, ale polega ona na odrzuceniu zarówno melodii, jak i słów. Pozostaje wyłącznie rytm.

Muzyka jest w poezji Tuwima wszechobecna – wystarczy choćby wymienić parę tytułów związanych w ten czy inny sposób z terminologią muzyczną. *Hymn librecisty*, *Wesoła pieśń o domu*, *Symfonia o sobie*, *Symfonia wieków*, *Pieśń sobotniego wieczoru*, *Madrygał*, *Pieśń o Białym Domu*, *Walc starych panien*, *Prośba o piosenkę*, *Scherzo*. *Symfonia o sobie* ma nawet dwie części: *Maestoso* i *Andante*. Jest to zapewne jeden z najmroczniejszych wierszy młodego Tuwima. Mimo wszystko opisująca ponury nastrój ludzkiej duszy dwuczęściowa kompozycja świadczy o tym, że nie zawsze udawało się autorowi przezwyciężyć grzechy Młodej Polski. A może jednak nie dało się wyrazić rozpaczliwej treści inaczej, niż odwołując się do takich ryzykownych zwrotów, jak „skarga żalna”, „wielka tęsknota” i „boleść sroga”?

Dalekie to zapewne od jazzu, fokstrota, dancingowych przebojów. Jednak pamiętajmy, że istnieje w poezji Tuwima stały wątek „nokturnowy”, który symbolizować by mogła najpiękniej *Zadymka*¹¹, lecz wolno go także związać z nielicznymi wprawdzie, ale stałymi nawiązaniem do muzyki Fryderyka Chopina. Autor *Rzeczy Czarnoleskiej* wymienia w swych wierszach niewielu kompozytorów, znacznie częściej mówi o pieś

¹¹ Klasycznej już analizy tego wiersza dokonał I. Opacki, *Mówione rytmem. O „Zadymce” Juliana Tuwima*, [w tegoż:] *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979.

niach i piosenkach, o tańcu i śpiewie, o muzykowaniu i rytmie. Nazwiska czy konkretne kompozycje muzyczne należą do rzadkości i zwykle występują w roli leitmotivów. Najbardziej znany to zapewne słynne *Du holde Kunst* z wiersza *Przy okrągłym stole*. Niemiecki cytat brzmi rytmicznie i zagadkowo, jakby poszerzając narrację w nieoczekiwanym kierunku. A wszystko to za sprawą tytułu pieśni Schuberta (opus 88 nr 4), przeciwstawiającej „czarowną sztukę” – „szarej godzinie”. Lecz – jeśli wolno wysunąć w tym momencie jakąś sugestię interpretacyjną – w tym wierszu nic nie jest na pewno szare, wszystko natomiast pełne melancholii i jakiegoś nieokreślonego bliżej smutku, związanego z nieodwracalnością wydarzeń. Muzyczność *Przy okrągłym stole*, pewnie i za sprawą fenomenalnego wykonania Ewy Demarczyk i mistrzostwa kompozycji Zygmunta Koniecznego, nie podlega dyskusji. Czytelnicy należący do mojego pokolenia otwierali ten wiersz, już słysząc pierwsze akordy.

Zatrzymajmy się jeszcze na chwilę przy utworze zatytułowanym *List pt. „Liebeslied”* z tomu *Słowa we krwi*. Głos zabiera tu poeta rozmarzony i sentymentalny, oniryczne obrazy przemykają jak kadry na kinowym ekranie. Wszystko utrzymane jest w tonacji monochromatycznej: srebrne tło, srebrny księżyc, srebrno-liliowa dziewczyna. „Słodko łąka” wiolonczela grająca oczywiście *Liebeslied* Fritza Kreislera, miniaturę piękną i smutną, ale czy rozpacziwą? Warto zobaczyć, jak ten utwór zagrali niedawno Martha Argerich i Gidon Kremer – w nastroju dalekim od odświętności, bez uroczystych kostiumów i patetycznej scenerii. Trzydziestoletni poeta nie mógł jeszcze wiedzieć, czym jest rozpacziwa tęsknota dwojga starych ludzi – nawet nie wiem, czy zdawał sobie z tego sprawę sam kompozytor...

W wierszach takich, jak *Ona czy Są takie bardzo dziwne, bolesne istnienia...* odwołanie do Chopina – zwłaszcza jako autora fantazji i nokturnów – odsłania związek piękna i melancholii. To nie jest Chopin z Etiudy „Rewolucyjnej” (choć wiersz poświęcony tej kompozycji Tuwim też próbował napisać)¹², to raczej artysta bliższy tym wszystkim, którzy przechodzą przez życie niezauważeni, bez rozgłosu, ukrywając swoje cierpienia i tęsknoty, niekiedy znajdując w muzyce ukojenie. Może się to odnosić zarówno do nieśmiałych dziewcząt, jak i starych panien. Może zostać opisane w tonacji sentymentalnej, tragicznej albo groteskowej – równie dobrze za pomocą muzyki Chopina, jak i *An der schönen blauen Donau* Johanna Straussa¹³.

Muzyka rozbrzmiewa wszędzie i nawet trudno powiedzieć, czy jest ona bardziej boska, czy raczej diabelska. Jeśli – a zdarza się to bardzo często – towarzyszy jej taniec, to na pewno przy okazji wyzwalają się jakieś ciemne, może wręcz demoniczne moce. W uroczej fantazji *Syna poetowego narodziny* roztańczony orszak prowadzą: Marchońt,

¹² Zob. *Do Artura Rubinsteina*. II, 383. Wiersz zawiera m.in. aluzję do *Fortepianu Szopena* Norwida.

¹³ A. Nawarecki, *Od harfy do megafonu...* dopisuje jeszcze nazwiska Debussy'ego i Wagnera.

Świstak, Chochlik, Boruta, Twardowski i... „wiedźma na mietle”. Zabawa towarzysząca pogańskiemu rytuałowi ma tu na pewno zapach siarki i smoły.

Tańczy Tuwimowy Sokrates – tańczy i śpiewa, zamiast dyskutować o cnocie z przechodniami i uczniami na ateńskim rynku¹⁴. Muzyka boska i diabelska zarazem towarzyszy o dziwo nudzie, nawet jeśli nie potrafi jej rozproszyć. Jak w wierszu *Nuda*, do którego autor włączył fragment „starej piosenki” *Ty pójdziesz górą...* Nuda mieszczańska, schludna, beznadziejna, ale piosenka przecież nie nudna, choć i nie radosna. Muzykę słyhać nawet wówczas, gdy do miasta wkracza Śmierć – bez kosy, za to z naręczem ulotek. Nie było nigdy wcześniej bardziej dynamicznego obrazu „tańca Śmierci” niż ten naszkicowany pospiesznie w wierszu „*Extrablatt!*” – i chyba dlatego Śmierć rezygnuje tu z makabrycznych płaśów. Wjeżdża do miasta rozpedzonym samochodem!¹⁵

Właściwie najgorzej tym wszystkim, co grać nie umieją – omija ich i miłość, i radość, i nadzieja. Tak jak Piotra Płaksina, telegrafistę. Ten żartobliwy „poemat sentymentalny” o nieszczęściach wynikających z braku talentów muzycznych należy do najbardziej „śpiewnych” utworów Tuwima. Ale nie jest to z całą pewnością „śpiewność” ludowa ani romantyczna, ani młodopolska. Zatem jaka? Posłuchajmy raz jeszcze dobrze znanych wierszy:

„Na stacji Chandra Unyńska,
Gdzieś w mordobijskim powiecie,
Telegrafista Piotr Płaksin
Nie umiał grać na klawierze.

Zdarzenie błahe na pozór,
Niewarte aż poematu,
Lecz w konsekwencjach się stało
Główną przyczyną dramatu.”

(*Piotr Płaksin*. I, 331)

Trudnym w języku polskim ośmioletkowiec Tuwim operował już nieraz, lecz może nigdy nie prowadził opowieści w sposób tak pospieszny, jakby starając się opowiedzieć wszystko jak najprędzej i zdążyć z finałem czy też epilogiem¹⁶. Oczywiście, autorzy poematów zwykle się tak nie spieszą. Spieszą się natomiast artyści kabaretowi, bo skecze nie powinny być zbyt długie, skoro kapryśni amatorzy rozrywki oczekują

¹⁴ Jako poetę „ludycznego” przedstawia Tuwima E. Sidoruk, *Groteska w poezji Dwudziestolecia: Leśmian – Tuwim – Gałczyński*. Białystok 2004, s. 135-147.

¹⁵ Por. analizę innego wiersza o śmierci dokonaną przez A. Węgrzyniak, *Wiersz z głuchym końcem. O rytmie i śmierci w poezji Tuwima*, [w:] *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*. Pod red. K. Ratajskiej i T. Cieślaka. Łódź 2007.

¹⁶ Nerwowość i niepokój, a także charakterystyczne „gorączkowe słowo” poety akcentuje w swym wspomnieniu znający go dobrze J. Iwaszkiewicz, *Aleja Przyjaciół*. Warszawa 1988, s. 23.

urozmaiconego i atrakcyjnego programu. Mimo wszystko „śpiewność” Piotra Płaksina nie wywodzi się oczywiście z kabaretu – przywodzi na myśl rytm zwyciężający melodię, brzmi, moim zdaniem, jak fortepian grający ostinato. Albo... jak nieznany już dzisiaj młodym czytelnikom stuk pracującego telegrafu!

Mam zresztą wrażenie, że po latach Tuwim zlitował się nad swoim niefortunnym bohaterem. Owszem, klarnet gra naprawdę pięknie, lecz przecież artyści XX wieku zdołali nas przyzwyczaić do myśli, że muzykę można uprawiać nie tylko na tradycyjnych instrumentach. Można odłożyć skrzypce i klaskać w dłonie, ciąć i kleić taśmę magnetofonową, wydobywać dźwięki z elektronicznych syntezatorów albo nagrywać odgłosy pracujących urządzeń mechanicznych. Sam o tym nie wiedząc, Piotr Płaksin uprawiał muzykę konkretną – tak jak bohater wiersza *Ucieczka*:

A urzędnik – telegrafuje,
Jakby Chopin uderzał w klawisze [...]”
(*Ucieczka*. II, 292)

Skoro muzyka wydaje się sprawą kosmiczną, to jest oczywiste, że przenika ona nie tylko świat człowieka, ale i całą przyrodę, a nawet uniwersum rzeczy martwych, królestwo przedmiotów. Widać to najpełniej w wierszach dla dzieci, gdzie oczywiście swobodna fantazja pozwala zawieszać istnienie hierarchii ontologicznej i przekraczać granice między poszczególnymi poziomami istnienia. Nikt nie lekceważy już dziś tej części twórczości poety, choć może warto przypomnieć, że nie jest ona zbyt obfita – choćby w zestawieniu z produkcją kabaretową. W wydaniu zbiorowym utwory adresowane do najmłodszych zajmują mniej niż siedemdziesiąt stron, lecz samo wyliczenie najpopularniejszych tytułów skłania do szacunku: *Warzywa*, *Abecadło*, *Bambo*, *Kotek*, *Lokomotywa*, *Ptasie radio*, *Dwa Michały*, *Słoń Trąbalski*, *Zosia Samosia*, *Rzepka*, *Okulary*... W tej dziedzinie chyba tylko jeden Jan Brzechwa mógłby konkurować z Tuwimem.

Ten beztroski na ogół świat, w którym nieszczęścia wynikają głównie z bałaganiarstwa i przesadnych ambicji, również pulsuje muzyką¹⁷. Cały świat śpiewa, bo – jak już zostało powiedziane – muzyka to nie tylko sprawa ludzka. Tematem kilku wierszy uczynił pisarz świergot ptasi, intrygujący od wieków zarówno literatów, jak i kompozytorów. Na szczególną uwagę zasługuje tu *Ptasie radio*, wiersz może bardziej skomplikowany, niż mogliby podejrzewać najmłodszy czytelnicy, rozkocharani w beztroskim na pozór humorze Tuwima. Jednak *Ptasie radio* ma jakby kilka poziomów, które prowadzą nas zapewne dalej, niż sięga dziecięca fantazja. Tradycja nakazywała widzieć w śpiewie skrzydlatych mieszkańców pól i lasów rodzaj najprostszej rozmowy. Ptaki mogły się skarżyć, zawodzić, zwoływać, radować, ale ptaki zakładające radio należą już do innej

¹⁷ Związki wierszy dla dzieci z muzyką omawia I. Chyła-Szypułowa: *Twórczość literacka dla dzieci. Eksplikacje muzyczne*. Kielce 2006.

epoki. Do wieku XX, w którym radio staje się najczęściej słuchanym „instrumentem muzycznym”. Dla jednych – rozrywką, dla innych – przekleństwem. Nic więc dziwnego, że „śpiewność” radia szybko zamienia się w kakofonię, a wszystko kończy dziką awanturą!

O ile mi wiadomo, Tuwim nie był autorem związanym szczególnie bliską współpracą z radiem, a jednak to właśnie Polskie Radio przyczyniło się w dużej mierze do oszałamiającej popularności poety. Oczywiście – również za sprawą słuchowisk i recytacji, w dzisiejszych programach coraz rzadszych. Kiedy znikają z anteny poetyckie koncerty życzeń i audycje dokumentalne, pozostają ciągle piosenki.

Wśród utworów napisanych do wierszy Tuwima są prawdziwe arcydzieła. Na plan pierwszy wysuwają się oczywiście piosenki śpiewane przez Czesława Niemena i Ewę Demarczyk. *Wspomnienie* z muzyką Marka Sarta to swoisty fenomen, dzieło sztuki w żaden sposób nie poddające się upływowi czasu. Wiersz Tuwima opublikowany w zbiorze *Siódma jesień* z 1922 roku zaistniał jako piosenka bez mała pół wieku później! Żadnego innego utworu Niemen nie wykonał wówczas tak spokojnie, ani razu nie forsując głosu, zachowując stosowną powagę, perfekcyjnie budując nastrój jesiennej melancholii. Nastolatki drugiej połowy lat sześćdziesiątych raczej nie wiedziały, jak wygląda mimoza, nie spotykały się w „cukierniach”, a bloki zbudowane z wielkiej płyty nie posiadały w ogóle „sieni”. Mimo wszystko piosenka stała się nie tylko przebojem, lecz weszła do kanonu polskiej muzyki rozrywkowej i po półwieczu ciągle można ją usłyszeć – kiedyś w radio, dziś choćby w Internecie. To samo można powiedzieć o dwóch wspaniałych piosenkach Ewy Demarczyk, bardzo zresztą odmiennych. Kto ceni ekspresję, wybierze zapewne *Grande valse brillante*, kto woli łagodne wyciszenie, tego zachwyci *Przy okrągłym stole*, funkcjonujące od lat coraz częściej jako *Tomaszów* – niestety, miłośnicy piosenek na własną rękę korygują mniej szczęśliwe czy zbyt skomplikowane tytuły.

Czynią to również wykonawcy i kompozytorzy, zamieniający wiersz w piosenkę, czego przykładem *Sen złotowłosej dziewczynki*, który w wersji Marka Grechuty otrzymał może prostszy, ale jednak mniej poetycki tytuł *Pomarańcze i mandarynki*. Temu samemu artyście zawdzięczamy również pełną melancholii *Zadymkę* – zapewne mało przebojową, ale za to jakże przejmującą! Na koniec wspomnijmy o radosnej *Zawiei* zaśpiewanej brawurowo przez zespół Skaldowie i zapomnianej kompletnie *Siódmej jesieni*. *A sprawiedliwość* w wykonaniu Marii Gabler to zapewne nie ostatni przykład wykorzystania tekstu poety na estradzie.

Nic dziwnego, że wiersze Tuwima zdobywają tak łatwo publiczność, która woli słuchać, niż czytać. Ostatecznie sam poeta nie stronił od kultury popularnej i napisał przynajmniej kilka prawdziwych międzywojennych przebojów. Poważni akademiccy badacze twórczości autora *Kwiatów polskich* raczej nie eksponowali tej części dorobku pisarza. Jednak z upływem lat mamy prawo sądzić, że między piosenką popularną a liryką nie

ma aż tak wielkich różnic, jak zwykle się sądzić. Dzieje się tak między innymi dlatego, że gatunki na naszych oczach ewoluują, poezja wciąż zmienia swój język i formy, a określenie „piosenka” w muzyce znaczy już coraz mniej, skoro pojawiły się „suity” i „kantaty”, rockowe „ballady” i „opery”.

Z jednej strony pamiętać musimy o poetach piszących zarówno wiersze, jak i teksty piosenek, lecz traktujących oba te zajęcia poważnie, choć niekoniecznie równorzędnie. Wymieńmy w tym miejscu autorów takich, jak: Ewa Lipska, Leszek Aleksander Moczulski, Leszek Długosz czy Ernest Bryll. Z drugiej strony trudno przeoczyć fenomen twórców tekstów zasługujących bez wątpienia na miano liryki, jednak zwykle najpierw śpiewanych, a dopiero potem ewentualnie wydawanych w rozmaitych publikacjach. Do tej grupy należą Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski i Jacek Kaczmarski.

Z dzisiejszej perspektywy na pewno łatwiej spojrzeć na teksty piosenek Juliana Tuwima bez uprzedzeń i nadmiernego sceptycyzmu w stosunku do wartości, jakie może nieść kultura popularna¹⁸. Utwory te przeszły już pomyślnie próbę czasu, są mniej więcej od osiemdziesięciu lat nieustannie nadawane, ale i nagrywane w nowych aranżacjach, zmieniających – to bardzo charakterystyczne – brzmienie muzyki, ale bez naruszenia integralności tekstu. Bez wątpienia w powszechnej świadomości obecna jest najsilniej piosenka wylansowana niegdyś przez Hanę Ordonównę *Miłość ci wszystko wybaczysz* z 1933 roku. Ta sama wykonawczyni zaśpiewała słuchaną do dziś kompozycję Henryka Warsa do tekstu Tuwima *Na pierwszy znak*. Wzruszająco wykonywał utwór *Co nam zostało z tych lat* Mieczysław Fogg. Przy okazji piłkarskich mistrzostw świata z 1982 roku przypomniano *Uliczkę w Barcelonie*, żartobliwie zmieniając słowa piosenki na lepiej przystające do sytuacji. A warto wymienić jeszcze *Ja śpiewam piosenki*, *Nasza jest noc* i *Pokoik na Hożej*.

Skoro w tytule naszego artykułu pojawia się już słowo „piosenka”, nie wypada chyba ominąć kwestii metodologicznej: czy i jak piosenki Juliana Tuwima badać i oceniać? Ponieważ są to na ogół kompozycje historyczne w niezapomnianych wykonaniach, lepiej nabrać do nich dystansu, analizując sam tekst bez melodii. To oczywiście gwałt na istocie piosenki, która jest *sui generis* całością, zbudowaną ze słów i muzyki¹⁹. Wydaje mi się jednak, że poetę tej klasy możemy poddać tak ciężkiej próbie.

Wiadomo powszechnie, że większości tekstów piosenek współczesnych raczej czytać się nie da – napisane zostały do słuchania, ewentualnie powtarzania czy wykrzykiwania z estrady. Zaryzykowałbym twierdzenie, że piosenkowe teksty Tuwima czyta się doskonale. Owszem, tu i ówdzie słyszymy jakiś przykry dla ucha zgrzyt, wymknie się spod pióra jeden czy drugi banał, ale śpiewna prostota tekstu nigdy nie przechodzi w niebez-

¹⁸ Zob. porządkujące uwagi L. Ignaczak, *Tuwimowski romans z piosenką* [w:] *Julian Tuwim...*

¹⁹ W tym kontekście ciągle ważne są ustalenia zawarte w pracy A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław 1983.

pieczęcią „katarynkowość” wypowiedzi²⁰. Nieznośny sentymentalizm *Uliczki w Barcelonie* rekompensuje nam z pewnością *Miłość ci wszystko wybaczy*, opatrzona tekstem prostym i pięknym, trafiającym do każdego czytelnika. Jeśli ktoś nie lubi romantycznych akcesoriów, skrzywi się pewnie na taką strofkę:

„Co nam zostało z tych lat miłości pierwszej?
Zeschnięte liście i kwiat w tomiku wierszy.
Wspomnienia czułe i szept, i jasne łzy, co nie schną
I anioł smutku, co wszedł i tylko westchnął.”²¹

Skrzywi się jednak może niesłusznie, bo i pierwsza miłość, i zasuszony kwiat, i nawet anioł smutku mogłyby się pojawić w różnych latach w lirykach Juliana Tuwima opublikowanych w przedwojennych zbiorach²². A w końcu coś bardziej niezwykłego niż poeta, który wzrusza nawet tych, co nie biorą nigdy do ręki tomików wierszy? I słuchany z uwagą przez tych, co nawet nie znają nazwiska autora!

Tak odbierany był zapewne epos starożytny, bo przecież imię Homera to dla wielu znawców jedynie znak rozpoznawczy, nieodsyłający do konkretnej postaci. Autor najpopularniejszych w okresie międzywojennym wierszy i piosenek ostatnich kilkanaście lat swojego życia postanowił poświęcić gatunkowi, który – przynajmniej teoretycznie rzecz biorąc – nie ma nic wspólnego z piosenką.

Warto może zauważyć, że wcześniej sam poeta taką możliwość stanowczo wykluczał. Wcześniej – to znaczy jeszcze w 1928 roku, gdy na łamach „Skamandra” zamieszczał następującą deklarację:

„Gdzież mnie do poematów! Ledwo wiersz wykrztuszę
Z rozdygotanej krtani, drżąc o każde słowo,
Trwożąc się, czy coś znaczysz, o zawodna mowo,
Dla której dźwięków tajnych żyć i umrzeć muszę.”
(Odpowiedź. II, 81)

Można tu odczytać zapowiedź kilkunastoletniej męki twórczej, której owocem są *Kwiaty polskie*²³. Można powiedzieć filozoficznie, że gdy jednym sprawia trudność monumen-

²⁰ Tworząc teksty piosenek, Tuwim być może świadomie posługiwał się kiczem. Zob. Z. Raszewski, *Mój świat*. Warszawa 1997, s. 30-32.

²¹ *Co nam zostało z tych lat...* Słowa: Oldlen [J. Tuwim]. Muzyka: W. Dan [Daniłowski]. Warszawa 1930.

²² Relacje między piosenkami a wierszami Tuwima analizuje M. Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*. Poznań 2009, s. 28-43. Autor słusznie przypomina, że Tuwim jest patronem dzisiejszych „poetów piosenki”.

²³ O genezie *Kwiatów polskich* w świetle korespondencji autora i zachowanych dokumentów zob. R. Matuszewski, *Poeta rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych*, [w:] J. Tuwim, *Pisma zebrane. Wiersze*. T.1, s. 85-88.

talny epos, inni przez wiele lat szlifują poetyckie drobiazgi, wciąż niezadowoleni z osiągniętego rezultatu. Z całą pewnością, przystępując do dzieła liczącego kilka tysięcy wierszy, musimy zdawać sobie sprawę, co chcemy osiągnąć – zwłaszcza wybierając drogę pod prąd, pisząc poemat czy epos w epoce gotowej zachować z poezji jedynie lirykę²⁴.

Gdy myślimy o eposie, nasuwają się nam przede wszystkim trzy tytuły: *Iliada*, *Odyseja* i *Eneida*, a dopiero gdzieś w dalszej perspektywie – *Jerozolima wyzwolona* czy *Raj utracony*²⁵. Pozostając w kręgu rodzimej tradycji, wspominamy głównie dwa wzory: *Pana Tadeusza* i *Beniowskiego*, postrzeganego zresztą bardziej jako poemat dygresyjny w duchu Ariosta niż klasyczny epos. Trzeci wzór – czyli *Król-Duch* – wydaje się raczej nie do naśladowania.

Zajmując się już coraz poważniej *Kwiatami polskimi*, Tuwim rozszerza listę tytułów w sposób znaczący, choć dosyć kontrowersyjny. Odrzuca przy tym Homera²⁶, Wergiliusza, a także Dantego. Decyzja taka ma na pewno wymiar ideologiczny, ale może warto o niej pamiętać, przedzierając się przez stronicę poematu, który miał stać się jakimś nowoczesnym eposem, odmiennym od klasycznego, antycznego czy też śródziemnomorskiego wzorca.

„Ej, nie sami bywali Dantowie, panowie profesorowie!
Dla Szota Rustaweli błagając waszej łaski – śpiewam.

Nie samych Latynów i Greków – skosztować by wam Uzbeków!
Dla Afiszera Nawoi błagając waszej łaski – śpiewam.

Muzo! Pieśń opowiadaj Sulejmana Stalskiego, Lezgina!
Harmonię i piękności mowy osetyńskiej, buriackiej, kazachskiej – śpiewam.”

(*Ex Oriente...* II, 345)

Zadanie chyba niewykonalne, podobnie jak marzenie poety, by uczynić z Warszawy – Troję, z Łodzi – Bagdad rodem z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, a z Tomaszowa – La Manczę. Niewykonalne, ale przecież intrygujące, bo literackie porażki (czy nawet połowiczne sukcesy) także przechodzą do historii literatury. Podobnie jak dzieła nieukończone, takie jak *Proces*, *Zamek*, *Człowiek bez właściwości*, *Oppiano Licario...*

Oczywiście, nie mamy zamiaru analizować dokładniej Tuwimowego poematu, który mimo wszystkich swoich niedoskonałości stał się od dawna częścią szkolnej i uniwersy-

²⁴ Metaforycznie napisał o tym dylemacie Tuwima inny poeta: „Żądał poematów, / Ale myśl jego jest konwencjonalna.” (C. Miłosz, *Traktat poetycki*. Cyt. Za: *Poezje*. Warszawa 1981, s. 213-214.

²⁵ Obraz Tuwima jako czytelnika raczej nieobliczalnego, lekceważącego na przykład poezje Apollinaire’a, utrwala A. Ważyk, *Kwestia gustu*. Warszawa 1966, s. 72-74.

²⁶ Warto może przypomnieć zabawną parodię *Z „Iliady”* opublikowaną jeszcze w 1930 roku. W parodii imitującej Homerowy heksametr występują m.in. „wysokogolenny Bektor Monokles waleczny”, „Rydzejos Insp-Hektor, bystro-śmigły wojownik” oraz „Wieniawontes odważny, ambrozjo-chłęptacz sławetny”. J. Tuwim, *Jarmark rymów*. Warszawa 1991, s. 128-129.

teckiej edukacji polonistycznej, a co może nawet ważniejsze, funkcjonuje ciągle w obiegu czytelnicznym. Nie będziemy rekonstruować zawilej i melodramatycznej „akcji” ani wskazywać niekonsekwencji autora. Spróbujemy raczej ustalić, jak prezentują się *Kwiaty polskie* po sześćdziesięciu latach i jakie kierunki lektury można by dziś zaproponować.

Otóż wbrew temu, co dotychczas powiedziano, coraz mniej ważne wydają się nawiązania do idei poematu dygresyjnego Ariosta i Słowackiego²⁷. Bez wątpienia, kryptocytat zawierający aluzję do „kłębow dymu” i „kochanki warkoczy” kieruje z miejsca naszą uwagę w stronę *Beniowskiego*, tak jak inne fragmenty wskazują *Pana Tadeusza* jako potencjalny pierwowzór literacki czy tylko punkt odniesienia²⁸. Tropy te nie są może mylne, ale i nie najważniejsze. Epos Tuwima pozbawiony jest całkowicie charakterystycznego epickiego rytmu, dostojnego spokoju, narracyjnej równowagi. Rytm poematu wydaje się nerwowy, poszarpany, naznaczony nieciągłością²⁹. Nie ma tu właściwie zakreślonego pewną ręką horyzontu świata, który twórca zamierza przedstawić. Pozostaje kłębowisko zdarzeń różnej rangi, należących do rozmaitych płaszczyzn czasowych³⁰. To, co fabularne, splata się z tym, co rzeczywiste. Mieszają się języki, od gwary góralskiej i mowy Wiecha aż po patetyczny styl modlitwy przywodzący na myśl rozpaczliwe wezwania Psalmów.

Raz po raz opowieść przerywają enumeracje, świadczące o nieokiełznanej wyobraźni, a niekiedy tylko pamięci autora, jednak dla czytelnika chyba nieco nużące³¹. Lektury nie ułatwia nadmiar literackich aluzji, które domagają się oczywiście objaśnienia, lecz nie bardzo wiadomo, dokąd prowadzą. Często odnosimy wrażenie, że pozbawiony jakichkolwiek reguł epos zamienia się w collage, łączący całkiem arbitralnie strzępki fabuły, głosy, style, obrazy, cytaty. Może zatem lepiej przyjąć, że poeta zamiast eposu (czy nawet poematu dygresyjnego) oferuje nam przegląd własnej kolekcji³² – w tych niepo-

²⁷ Z konwencją poematu dygresyjnego związał *Kwiaty polskie* zwłaszcza K. Wyka, *Bukiet z całej epoki*, [w tegoż:] *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959. Autor ocenił przedsięwzięcie Tuwima dość krytycznie.

²⁸ J. Łukasiewicz, *Dwa nawiązania do „Pana Tadeusza”*: „*Kwiaty polskie*” i *Transatlantyk*”. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.

²⁹ Wolno założyć, że w całej twórczości autora *Kwiatów polskich* istniały od początku jakieś cechy mało sprzyjające postawie epickiej. Poetę „zachłystującym się i niecierpliwym” nazwał Tuwima J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*. Warszawa 1967, s. 180.

³⁰ Pisze na ten temat E. Wróblewska, *Kompozycja „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima*. „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1965, nr 4.

³¹ Na rolę enumeracji zwrócił uwagę P. Michałowski, *Bukiet, wiecheć, ikebana. Uwagi o kompozycji „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima*. „Teksty Drugie” 1996, nr 6.

³² Badacz poematu wyróżnił kolekcję „muzealną, „intertekstualną” oraz „autobiograficzną”. Zob. P. Michałowski, *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*. „Teksty Drugie” 2000, nr 3.

wtarzalnych zbiorach znaleźć się mogą i łódzkie tramwaje, i atrakcje warszawskiej kuchni, i rośliny, i niezapomniane miejsca³³. Znaleźć się mogą także piosenki!³⁴

W *Kwiatach polskich* rozbrzmiewa wprawdzie *Czerwony sztandar*, lecz rolę leitmotiwu spełnia piosenka legionowa *O mój rozmarynie...* Rozlega się kilkakrotnie i swą śpiewnością, rzewnością i spokojem kłóci się raczej z resztą utworu, na ogół dynamiczną i wypełnioną ruchem. Piosenka w eposie? Piosenka zamiast eposu? Epos złożony z piosenek?

W epoce panowania piosenki i atrofii poezji lirycznej chyba każda z tych możliwości zasługuje na rozpatrzenie. W dzisiejszej muzyce potrzebni są nie tylko kompozytorzy, producenci i wykonawcy, ale także autorzy tekstów, a nawet libreciści, twórcy bodaj najskromniejsi i rzadko pamiętani przez potomność. Wygląda to na paradoks, ale w swoją ostatnią podróż do Zakopanego Tuwim zabrał teksty, nad którymi akurat pracował – libretta do *Wesołej wdówki* i *Pięknej Heleny*...³⁵

*Uchwałą Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 7 grudnia 2012 roku
ogłoszono rok 2013 – Rokiem Juliana Tuwima*

Julian Tuwim: from the song to the epic poem

Julian Tuwim (1894-1953), one of the most Polish poet, was the member of the 20th-century group of Polish writers called Skamander. His poetry was very lyrical and musical – like the song. In his vision music is like cosmic energy, power of life and rhythm of existence. Tuwim was not the epic poet, after all he wrote (during the Second World War, mainly in Brazil) long poem *Kwiaty polskie* (*Polish Flowers*), but it's rather "quasi epos" than the poem similar to the patterns of the Iliad and the Odyssey or Virgil's Aeneid.

Key words: Tuwim, Polish poetry, song, epic poem, Polish popular music

³³ R. Wierzbowski, *Łódzkie realia w „Kwiatach polskich” (Rekonesans)*, [w:] *Literatura i język Łodzi*. Red. A. Szram, J. Weinberg, M. Kucner. Łódź 1978. Por. R. Bonisławski, *Łódzkie adresy Juliana Tuwima*, [w:] *Julian Tuwim...*

³⁴ Być może w poemacie Tuwima rządzi zasada wolnych kojarzeń, stosowana już w cyklu Marcela Prousta, o czym stara się przekonać A. Sandauer, *Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1955, s. 53.

³⁵ J. Stradecki, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Tuwima*, [w:] J. Tuwim, *Pisma zebrane*. Wiersze. T.1, s. 188.