

# Michał Głowiński

---

## Tuwim w kręgu Norwida

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 52/1, 77-89

---

1961

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

### TUWIM W KRĘGU NORWIDA

W latach trzydziestych ośrodkiem w twórczości Tuwima były tradycje romantyczne. Na wzór romantyzmu kształtował autor *Rzeczy czarno-leskiej* postawę poety jako tego, który w myśl indywidualistycznie pojętych ideałów neguje współczesność. Na wzór romantyzmu kształtował słowo przede wszystkim jako wyraz działania i odczuwania bohatera. Jednakże rozpatrując twórczość Tuwima pod kątem tego, jaką rolę odgrywają w niej elementy przeszłości, nie można problemu ograniczać do tradycji romantycznych, mimo że one właśnie stanowią dominantę. Tuwim te same problemy, które podejmuje w dojrzałym okresie twórczości w odniesieniu do problematyki polskiego romantyzmu, rozwija także na innych planach — poprzez wyzyskanie innych elementów przeszłości literackiej. Myślę tu w pierwszym rzędzie o norwidyzmie i tendencjach klasykistycznych. Norwidyzm Tuwima stanowić będzie przedmiot niniejszych rozważań.

W kręgu oddziaływania Norwida krystalizują się pewne problemy, które jawią się i w procesie przyswajania spadku romantycznego, podlegają jednak odmiennemu ujęciu. Punktem wyjścia Tuwima w stosunku do autora *Promethidiona* jest rozumienie roli poety i jego stosunku do słowa jako narzędzia pracy, inne niż w utworach wyrosłych z przejścia wybranych elementów poetyki Mickiewicza i Słowackiego.

Zanim jednak je omówimy, musimy zatrzymać się nad ogólnym wyjaśnieniem roli norwidyzmu w systemie poetyckim Tuwima. Na temat ten wypowiadali się wielokrotnie krytycy z okresu międzywojennego, lecz ujmowali go chyba nieco wadliwie. Po sugestywnym artykule Karola Wiktora Zawodzińskiego *Pod auspicjami Kochanowskiego i Norwida*<sup>1</sup> stało się obiegowym przeświadczenie, że Norwid stanowi zasadniczy punkt odniesienia dla Tuwima w przeszłości literackiej. Pisano wręcz, że *Rzecz czarno-leska* zainaugurowała proces oddziaływania autora *Quidama* na po-

---

<sup>1</sup> K. W. Zawodziński, *Pod auspicjami Kochanowskiego i Norwida*. *Wiadomości Literackie*, 1929, nr 48.

ezję współczesną — z Tuwima wywodził np. Roman Kołoniecki<sup>2</sup> programowe nawiązywania do Norwida, charakterystyczne dla ówczesnych młodych poetów. Mniemania te wydają się nieporozumieniem. Wskazał już na to Kazimierz Wyka w eseju *Rzecz czarnoleska*<sup>3</sup>, sprowadzając oddziaływanie Norwida na poetę przede wszystkim do wersyfikacji.

Niewątpliwie jest to, że autor *Assunty* nie interesował Tuwima jako poeta, który podejmował największą chyba z naszych poetów dziewiętnastowiecznych grupę problemów (moralno-religijnych, historiozoficznych itp.), jako poeta-filozof; nie w tej dziedzinie szukał Tuwim u Norwida punktu oparcia. Interesowało go natomiast ujmowanie wybranych, nielicznych spośród tych problemów w kształt wiersza lirycznego. Przede wszystkim — problemów poety i jego stosunku do tworzywa językowego.

W twórczości Tuwima słowo nie jest zwykle tylko środkiem wyrazu, stanowi często przedmiot refleksji i w pełni świadomych zabiegów konstrukcyjnych. W okresie, w którym dla Tuwima doświadczenia Norwida stają się istotne, a więc nie od opublikowania *Rzeczy czarnoleskiej*, jak sugeruje zazwyczaj krytyka, lecz od wcześniejszych *Słów we krwi*, ujmuje on w nowy sposób problem słowa.

Stosunek Tuwima do słowa kształtował się zwykle na dwu nie zachodzących na siebie torach. Z jednej strony fascynowało go słowo jako środek przekazu przeżyć emocjonalnych. W tym zakresie realizował się on w przejmowaniu spadku młodopolskiego i po części romantycznego. Tutaj słowo nie stanowiło na ogół problemu, było przede wszystkim środkiem działania podmiotu lirycznego. Nie wykraczało też zazwyczaj poza ramy określone przez obowiązujące normy językowe czy — w pewnych wypadkach — konwencje stylistyczne.

Jednak już w najwcześniejszych wierszach Tuwima — także w bloku nie drukowanych juveniliów — występowała tendencja do odstępowania

<sup>2</sup> R. Kołoniecki (*Przegląd zagadnień kultury*. Wiedza i Życie, 1933, nr 1, s. 66) pisał: „Wpływ Norwida jako poety zaznaczył się od *Rzeczy czarnoleskiej* Tuwima, który właśnie przez niego nawiązał do tradycji poetyckiej Kochanowskiego; odtąd wielu poetów, i formalnie, i ideowo, obraca się w kręgu autora *Promethidiona* (np. Dobrowolski: *Autoportret*, Piechał — *Elegie całopalne*). Tak jak Norwid głoszą ci poeci hasła społeczne w sztuce, nawiązując do jego poglądu, że praca i sztuka to jedno, że artysta równy jest wyrobnikowi, a twórczość rąk — twórczości natchnienia“. Do spraw tych powrócił Kołoniecki w eseju *Mit rzeczy czarnoleskiej* (D r o g a, 1933, nr 11, s. 1028—1051; zwłaszcza zaś s. 1048), w którym stonował wcześniej sformułowane sądy, wskazując na połowiczność nawiązania Tuwima do Norwida.

Uwaga: jeśli nie zaznaczono inaczej, podkreślenia w cytatach są podkreśleniami autorów cytowanych tekstów. Natomiast wstawki w klamrach pochodzą od autora tej rozprawki.

<sup>3</sup> K. Wyka, *Rzecz czarnoleska*. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959.

od norm i zwyczajów. Zapewne łączyło się to po części z młodopolskim i futurystycznym stosunkiem do słowa, w którego ramach przyznawano poecie prawo do łamania reguł obowiązujących przy „nie-poetyckim“ używaniu języka. Teoretycznym uzasadnieniem tego prawa było także ujmowanie słowa jako środka przekazu emocjonalnego. Uzasadnienie to w liryce młodopolskiej jest jak najbardziej pełnoprawne, gdyż transformacja języka dokonywała się w niej poza troską o sam język jako element konstrukcji literackiej, a tylko ze względu na „służebny“ charakter wobec człowieka wyrażającego swe emocje<sup>4</sup>. Jest ono natomiast niepełne i niewystarczające w twórczości Leśmiana, a także w dorobku futurystów. Jeśli uznamy, że w poetyckich przekształceniach języka sprawą niezwykle ważną jest umotywowanie transformacji słowa, to stwierdzić musimy, że tutaj podległo ono zmianie — i wzbogaceniu. Obok dotychczasowej motywacji emocjonalnej pojawiła się motywacja strukturalna, w przypadku Leśmiana także metafizyczna (poprzez koncepcję rytmu). Stosunek do słowa nie jest tutaj tak jednostronny, nie podlega już ono tylko temu jednemu czynnikowi. Odbiegający od przyjętych norm język utworu już przez to samo staje się istotnym i w jakiejś mierze „samodzielnym“ elementem strukturalnym. Tak dzieje się i u Leśmiana, i u futurystów (choć w odmiennej formie). W kręgu ich oddziaływania zaczynają się kształtować te zjawiska, które wtedy w pełni się skryształizują, gdy w omawianym tutaj zakresie rolę dominującą zacznie odgrywać Norwid.

Od Leśmiana bierze Tuwim, tak w początkowym okresie twórczości, jak w dojrzałym, metodę konstruowania języka — wiele wyrazów to po prostu naśladownictwo praktyk autora *Napój cieniasty*. Tak jak u niego, podobnie u Tuwima udziwnienia językowe są — w pewnym typie wierszy — ściśle związane z konstrukcją świata przedstawionego, są jego słownym odpowiednikiem. Dzieje się tak zwłaszcza we wczesnych wierszach, podejmujących motywy prasłowiańskie<sup>5</sup>. Występujące tam neologizmy i pseudoarchaizmy miały oddać swoistość na polu fantastycznego świata. Liryki oparte na motywach słowiańskich, bogato reprezentowane także wśród juveniliów, stanowią raczej mało znaczący epizod w twórczości Tuwima. Jednakże na ich terenie — za pośrednictwem Leśmiana —

<sup>4</sup> Świadczą o tym chociażby wyniki rozprawy Z. Klemensiewicza *Swoiste właściwości języka Wyspiańskiego i jego utworów* (Pamiętnik Literacki, 1958, z. 2).

<sup>5</sup> W latach 1905—1918 były one niezwykle modne, co pozostawało w związku z ówczesnym zafascynowaniem prymitywem. Powstał wtedy szereg dramatów o charakterze alegoryczno-konwencjonalnym, wyzyskującym mitologię słowiańską i pierwsze wieki historycznej, ale traktowanej prawie baśniowo Słowiańszczyzny. Na powódź tego rodzaju dramatów narzekał w r. 1910 wybitny krytyk T. Dąbrowski (*O polskim dramacie mitologicznym*. *Widnokreśli*, 1910, z. 19, s. 205—208) — po tej dacie też ukazała się niemała ich ilość.

dokonał się ważny proces: odcięcie „udziwnień“ językowych od umotywowania bezpośrednio emocjonalnych i wprzęgnięcie ich w nowy zespół uzależnień, wynikłych z konstrukcji świata przedstawionego.

Impuls futurystyczny działał w podobnym kierunku. W poetyce futurystycznej słowo stanowiło przede wszystkim środek wyrazu emocjonalnego (sam emocjonalizm był zresztą rozumiany nieco inaczej niż przez lirycznych impresjonistów): zostało wyraziście skierowane na odbiorcę. Współdziałał z tym postulat indywidualnej twórczości językowej poety, którego wypowiedź ma się realizować poprzez środki nie znane językowi ogólnemu. Jej podstawą ma być przede wszystkim strona dźwiękowa zaangażowanych w nim wyrazów. Tendencje te doprowadziły do postulatu tzw. języka pozarozumowego<sup>6</sup> — charakterystycznego dla znanego Tuwimowi futuryzmu rosyjskiego. Doświadczenie futurystyczne stanie się w tym zakresie pierwszym etapem, prowadzącym do późniejszej asymilacji poetyki Norwida. Z dwu względów. Po pierwsze dlatego, że w praktyce Tuwima tworzenie języka wypowiedzi indywidualnej, nie mającego odpowiednika we współczesnym języku literackim, łączyło się — za przykładem Chlebnikowa zresztą<sup>7</sup> — ze sprawą rzekomej rekonstrukcji mowy w postaci pradawnej.

Eksperymentem takim są *Słopiewnie* — eksperymentem wyraźnie dwuznacznym artystycznie. Z jednej strony stanowią one bowiem próbę konstrukcji języka pozarozumowego, niezsemantyzowanego, a więc podległego, przynajmniej z pozoru, podświadomemu tokowi skojarzeń. Z drugiej zaś — język ten, naśladowanie jakiegoś wyimaginowanego prastłowiańskiego, jest świadomą konstrukcją, świadomą może w wyższym stopniu niż maksymalnie zracjonalizowana wypowiedź poetycka. Dwuznaczność ta wskazuje drugą przyczynę, dla której omawiane tu eksperymenty mogły się stać fundamentem przyszłych rozwiązań tych spraw w duchu Norwida. Wszelkie bowiem języki pozarozumowe, występujące w poezji, są tworem ze swej istoty sprzecznymi. Działają w ich obrębie dwie przeciwstawne tendencje. Twory te mają odpowiadać z jednej strony nierefleksyjnemu przeżywaniu twórcy, mają być wyrazem jego prawdziwego „ja“, którego nie zniekształcają konwencjonalne, przyjęte powszechnie znaczenia słów. Jednakże — i tu tkwi sedno sprzeczności — człowiek naturalnie myśli i czuje za pomocą tych właśnie utrwalonych społecznie słów, stanowiących wspólną własność użytkowników języka. Toteż niejako drugą stroną wysiłków prowadzących do kreowania „języ-

<sup>6</sup> Por. В. Шкловский, *О поэзии и шумном языке*. W tomie zbiorowym: *Поэтика*. Петроград 1919, s. 13-26.

<sup>7</sup> Niektórzy uważali *Słopiewnie* wręcz za plagiat z Chlebnikowa. Por. J. Stradecki, *Julian Tuwim*. Bibliografia. Warszawa 1959, poz. 338.

ka pozarozumowego“ jest konieczność świadomego wysiłku słowotwórczego.

W konsekwencji futurystyczny program słowa niezsemantyzowanego prowadzić mógł w dwu przeciwstawnych kierunkach. Albo ku „bełkoto-wi“, albo ku świadomym zabiegom w kształtowaniu języka. W twórczości Tuwima, dla którego słowo jest nieustannym przedmiotem refleksji, prowadził ku ewentualności drugiej. Żywiolowy wyraz porzucony został na rzecz konstruowania języka. Nie darmo *Zieleń*, najbliższy *Słopiewniom* utwór z dojrzałego okresu twórczości, jest jednocześnie naj-silniej zracjonalizowanym wierszem Tuwima.

Doświadczenie futurystyczne położyło podwaliny pod metodę kształtowania języka, która w pełni się uformowała wtedy, gdy impulsy wy-nikłe z futuryzmu należały do przeszłości. I one to — obok wprowadzenia mowy potocznej w system słowa poetyckiego — stanowiły najistotniejszy ewenement w Tuwimowskim stosunku do języka. Doświadczenie to wyznaczyło kierunek swoistej transformacji języka, który poprowadził do ujmowania słowa wręcz jako materialnego przedmiotu oraz do trakto-wania go jako zjawiska w sposób swoisty historycznego. Na jednym i na drugim zaważyła teoria i praktyka Norwida.

Kategoria słowa, tak przylegającego do rzeczy, że wręcz z nią zrośnię-tego, nie znana była romantykom. W ich ujęciu słowo stanowiło przede wszystkim środek kontaktu pomiędzy poetą-wieszczem, który odkrywa światu nieznaną prawdę, a odbiorcą, którego zadaniem jest przyjmowanie tych objawionych prawd. Słowo było więc tutaj swoistym elementem działania kapłańskiego<sup>8</sup>. Tak jak Norwid, Tuwim obiektywizuje słowo<sup>9</sup>. Jest ono dla niego rzeczywistością zewnętrzną, którą tak można kształt-ować, jak jakkolwiek inny materiał podlegający poetyckiemu opracowaniu. W jego ujęciach słowo jest czymś gotowym, istniejącym przed aktem wprzęgnięcia go w utwór poetycki — toteż praca poety polega na prze-kształceniu tego, co istniało już poprzednio.

Słowo-rzecz, realizujące hasło Norwida: „odpowiednie dać rzeczy sło-wo“, jako przedmiot Tuwimowskich zabiegów konstrukcyjnych ma cha-rakter zazwyczaj jednostkowy, znaczenie-konkretne. Toteż Artur San-dauer połączył tę dążność z charakterystyczną dla Tuwima tendencją do eliminowania abstrakcji.

Wiele cech ówczesnej poezji Tuwimowskiej tłumaczy się tą właśnie ten-dencją, aby nazwę zbliżyć do przedmiotu, utożsamić ją z nim i zbić niejako we wspólną „słowo-rzecz“. Już sam tytuł *Rzeczy czarnoleskiej* jest rozmyślnie

<sup>8</sup> Por. uwagi A. Mickiewicza (*Dziela*. T. 11. Warszawa 1955, s. 394—409) na ten temat w VII wykładzie IV kursu *Literatur słowiańskich*.

<sup>9</sup> O Norwidowskim pojmowaniu słowa por. do dziś cenne i aktualne studium: K. Bereżyński, *Filozofia Norwida*. Odbitka ze Sfinksa, (Warszawa) 1911.

dwuznaczny: „rzecz“ znaczy tu równocześnie „przedmiot“ i „wyraz“. Stąd też skłonność poety, aby w opisach zastępować imiona pospolite jak najczęściej własnymi, które trafniej niż tamte oddają jednorazowość zjawiska: w wierszu *Zachód* np. mówi o „płeninach chmur“, „tatrach zórz“, „bałtykach bursztynu“, „podolu światła“ itp. [...]

Kiedy indziej znów odświeża słowo wyłuskując zeń prasłowiański korzeń. By zbliżyć je do przedmiotu, „odpospolić“ i uczynić niejako na nowo imieniem własnym, cofa się do owej mitycznej chwili, gdy zjawisko otrzymało nazwę po raz pierwszy: do prazdarzenia, oznaczonego prawyrazem. W mniemaniu jego „wieśń“ trafniej niż „wiosna“ oddaje istotę wiosny; korzeń słowny wydaje mu się czymś więcej niż umownym i przypadkowym znakiem: łączy go z przedmiotem jakaś wewnętrzna, konieczna i nieomal materialna więź. Poznając słowo, ma wrażenie, jakoby poznawał samą istotę zjawiska, zyskiwał magiczną władzę nad nim; jest ono dlań nie tyle środkiem wyrazu, co tematem, o którym pisze: kształtem materialnym, dającym okazję do marzeń i dywagacji uczuciowych; czymś w rodzaju pamiętki, którą ceni się nie tyle dla jej wartości, co dla jej ewokacyjnej siły. Stąd owe „słopiewnie“, czyli zrosty pojęciowe, grające wielu znaczeniami równocześnie<sup>10</sup>.

Tuwim obcuje ze słowami jak z materialnymi konkretami, mają one u niego charakter wręcz somatyczny:

Słowo jest winem i miodem,  
Słowo jest mięsem i chlebem,  
Słowami oczy wiodę  
Po ścieżkach gwiazdnych niebem.  
Radości daru świętego,  
O! wieczne umiłowanie!  
Słowa mojego powszedniego  
Daj mi dziś, Panie!

(*Słowo i ciało*)<sup>11</sup>

To urzeczowienie słowa będzie miało — o czym dalej — istotne konsekwencje kompozycyjne. Łączy się też z sygnalizowanym przez Sandauera w cytowanym eseju zjawiskiem: pojmowaniem słowa jako rzeczy ze swej natury historycznej. Wyraz — tak jak każdy przedmiot — nie powstaje w tym ujęciu spontanicznie. Jest wytworem określonych czynności: tak jak przedmiot pod wpływem coraz to nowych działań ulega przekształceniom. Słowo rozwija się w poezji Tuwima tak samo jak oznaczane przezeń desygnaty. Stąd historia słowa to jednocześnie dzieje samego przedmiotu.

I tutaj powstaje zjawisko nowe, niezwykle charakterystyczne ze względu na relację poczynań Tuwima do doświadczeń Norwida: swoiste kształtowanie stosunku podmiotu lirycznego — poety do słowa jako materiału, w którym utrwała on swoje wizje. Skoro słowo równe jest rzeczy, to w konsekwencji na jego użytkownika spadają szczególne powinności. Nie

<sup>10</sup> A. Sandauer, *Poeci trzech pokoleń*. Warszawa 1955, s. 31—32.

<sup>11</sup> J. Tuwim, *Dzieła*. T. 1, cz. 1. Warszawa 1955, s. 267.

może już poeta, tak ujmując problem tworzywa, traktować języka jako materiał, którego jedyną funkcją jest przekazywanie i utrwalanie romantycznie pojętego „natchnienia“. Napięcie pomiędzy poetą a tworzywem nie kształtuje się na linii: wieszcz — i przypadkowy względem jego natchnień materiał. Przybiera postać wręcz przeciwstawną romantycznemu ujęciu tego stosunku. Stosunek poety do tworzywa jest w pewnej mierze analogiczny do stosunku rzemieślnika do przedmiotu i narzędzi jego pracy. Praca poety wymaga pełnego panowania nad materiałem, panowania w sensie technicznym. Jest pracą w dosłownym sensie tego wyrazu. Poeta w rozumieniu Norwida to „sługa słowa“<sup>12</sup> — w jego ujęciu proces twórczy jest procesem coraz większego i swobodniejszego panowania nad tworzywem, jest więc czynnością — jak wszelkie inne — dającą się ująć racjonalnie.

Podobnie rzecz się dzieje u Tuwima. Podobieństwo to daje się uchwycić z tym większą jasnością, że u obydwu twórców stosunek do słowa, będący podstawą konstrukcji poety jako podmiotu lirycznego, jest nieustannym przedmiotem refleksji, czy więcej nawet — przeżywania lirycznego, stając się tematem wierszy. Tak skłonny do zwierzeń na temat swojego warsztatu poetyckiego, Tuwim opisuje proces twórczy jako świadomą pracę konstrukcyjną:

I dzisiaj znowu w strof czworokąty  
 Nieustępliwe rzeczy włączać  
 Wyginać, ciosać, przeistaczać,  
 Śród czterech linii — szukać piątej:

Zeby się na niej, utajonej,  
 (Widomej ilu śród tysiąca?)  
 Treść uświetliła, moc przeżąca  
 Struny napiętej i czerwonej.  
 (Praca)<sup>13</sup>

Poeta jest tu ujęty jako s t u k m i s t r z, choć nie w pełni w norwidskim znaczeniu. U Norwida bowiem sztukmistrz to człowiek w pełni panujący nad kilkoma sztukami<sup>14</sup>. Tuwim przejmuje tylko część tego kompleksu spraw, które u autora *Vade-mecum* łączyły się z problemem sztukmistrza. Sztukmistrz — to poeta w całości panujący nad swym warsztatem, który, jeśli spotyka jakieś opory z jego strony, to natury tylko technicznej.

Tak więc konstrukcja poety-sztukmistrza stanowiła może najbardziej radykalne w twórczości Tuwima zaprzeczenie doświadczeń romantycz-

<sup>12</sup> Por. na ten temat spostrzeżenia: I. Fik, *Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*. Kraków 1930, s. 43.

<sup>13</sup> Tuwim, *op. cit.*, t. 1, cz. 2, s. 20—21.

<sup>14</sup> Por. K. Wyka, *Wędrowny sztukmistrz*. W: *Szkice literackie i artystyczne*. T. 2. Kraków 1956, s. 181—197.



nych; rzecz inna, że równolegle — w innych typach wierszy — te właśnie doświadczenia stanowiły najbardziej istotną tradycję. Nie znaczy to jednak, że w utworach zrodzonych w orbicie ich oddziaływania nie pojawił się zespół spraw, związanych z konstrukcją poety-sztukmistrza. Pojawił się — pełnił tylko całkiem odrębną funkcję. Poeta-wirtuoz — tak jak w poetyce romantycznej — występował w utworach o charakterze ironicznym, i u Tuwima także stanowił swoistą odpowiedź na pewne nadużycia romantycznego emocjonalizmu. W kręgu Norwida zrodzony poeta-sztukmistrz pełni w poezji Tuwima całkowicie inne funkcje. Jego kreacja wiąże się z nową — nie znaną utworom wyrosłym z tradycji romantycznej — konstrukcją wiersza lirycznego.

I tutaj wkraczamy w krąg drugi spraw, związanych z norwidyzmem Tuwima. Norwidowskie pojmowanie słowa i czynności poety prowadzi do przejścia charakterystycznego dla twórcy *Krakusa* typu kompozycji utworu. Rzecz znamienita: przejął Tuwim Norwidowską teorię słowa tylko w jej jednym aspekcie — jako materiału poetyckiego, całkowicie pomijając jej zawartość filozoficzną, czy ściślej: historiozoficzną. To zacieśnienie praktyk Norwida, ograniczenie ich właściwie do jednego tylko elementu, daje się zaobserwować także i w zakresie kompozycji wiersza. To mianowicie, co u Norwida występowało w lirykach wszelkiego rodzaju, u Tuwima pojawia się znów w jednym dziale wierszy — w tych, w których język jest nie tylko tworzywem, ale przedmiotem przeżywania, tematem czy wręcz problemem. Poprzez rozważania na temat języka i stosunku poety do niego dochodzi Tuwim do właściwej przede wszystkim Norwidowi kompozycji utworu lirycznego, którą nazwać by można **p r o b l e m o w ą**.

Tę właściwość Norwidowskiej metody konstruowania liryku uwydatnił po raz pierwszy chyba tak dobitnie Manfred Kridl:

W najwyższych swych osiągnięciach w tej dziedzinie [tzn. w liryce] dochodzi on [Norwid] do tego, co dane jest tylko największym — do absolutnego i bez reszty stopienia problemu z wyrazem artystycznym, do tworzenia tzw. treści przez formę jedyną i konieczną. Taka tylko „treść“ zasługuje na miano poetyckiej, taka tylko stanowi poetycką prawdę. Triumfem sztuki lirycznej Norwida jest poetycka krystalizacja zagadnień ogólnych.

Sztuka ta zresztą wzięta jako całość, przesiąknięta jest mocno pierwiastkiem intelektualistycznym, pojęciowym. Uczucia i przeżycia przechodzą przez ścisły i skomplikowany filtr mózgowy, zanim ułożą się w ostateczną formę<sup>15</sup>.

W poezji Norwida stopione z wyrazem artystycznym problemy były najróżniejszego rodzaju. U Tuwima zaś istnieje jeden w zasadzie problem, opracowywany lirycznie: **j ę z y k**. Utwory, w których stanowi on

<sup>15</sup> M. Kridl, *O lirykach Norwida*. Droga, 1933, nr 11, s. 1137. Por. także W. Borowy, *Norwid poeta*. W tomie zbiorowym: *Pamięci Cypriana Norwida*. Warszawa 1946, s. 32—49.

przedmiot poetyckiego ujęcia, rozwijają się niemal w porządku dyskursywnym. W pierwszej odmianie wierszy tego rodzaju zawartość liryczna nie przenika w sam wywód, ale jest jego następstwem:

Dojrzałości!  
w tobie tylko ta „ż r z“ prastara została żywa;  
jeszcze mniej:  
bo tylko „z“ i „r“ przetrwały ziarnem w słowie tkwiącem.  
Wszystko inne przybyło, przyrosło,  
aż się stało okrągłym okrzykiem-owocem:  
O, dojrzałości! słodka, soczysta, ale nieprawdziwa.

Przybyło z potrzeby, z rozumu, z tęsknoty za wyrazem:  
doskonałym, skończonym dla smutku i dla radości;  
bo potem owoc już spadnie — z samej doskonałości,  
z ciężaru i spełnienia; to przychodzi razem.

Nad źródłem pochylony — w mijaniu utkwilem źrenice,  
nad kwiatem zamyślony — kwiat bezmyślnie zrywam.  
Dojrzałości! — szepcę — po co mi było życie?  
Zacząłem się w prawdzie dalekiej. I w niej przebywam.

(Źródło)<sup>16</sup>

Pierwsza strofa wiersza jest wręcz „rozprawką“ lingwistyczną<sup>17</sup>. Tuwim referuje w niej znane gramatyce historycznej zjawisko. Łączy się to z nieustannie działającą w jego twórczości tendencją do ujęcia słowa samego w sobie, wydzielonego z kontekstu, funkcjonującego jako samodzielna rzeczywistość<sup>18</sup>. Poszukiwania takie są z natury rzeczy dwuznaczne. Według Stefana Napierskiego prowadzą do „samobójstwa semantyki“. W pewnym sensie jest to prawdziwe, gdyż słowo ujmowane pod kątem przekształceń brzmieniowych staje się bardziej elementem tylko dźwiękowym niż znaczącym.

Jednakże — w cytowanym Źródle również — wychodzi Tuwim poza futurystyczną fascynację słowem jako materią dźwięczącą. Można by powiedzieć, że samą stroną brzmieniową słowa problematyzuje. W analizowanym tutaj wierszu wyraża się to w ujęciu dyskursywnym jego przemian fonetycznych. Nie istnieje ono tutaj samo dla siebie: prowadzi zaś do ukształtowania pewnej zawartości lirycznej. W tego typu wierszach kompozycja kształtuje się jak by w dwu fazach: pierwsza z nich ma charakter dyskursywny, druga — ściśle uzależniona od pierwszej, stanowiąca jej następstwo, wyzyskuje elementy części dyskursywnej dla kon-

<sup>16</sup> Tuwim, *op. cit.*, t. 1, cz. 2, s. 139.

<sup>17</sup> Por. analizę tego wiersza w eseju: S. Napierski, *O Julianie Tuwimie*. Ateneum, 1938, nr 1, s. 103—114.

<sup>18</sup> Por. wcześniejszą od wiersza Źródło polemikę J. Kurka (*Estetyka ładu (rozpasanie słowa)*). Europa, 1930, nr 8, s. 245) z Tuwimem na ten temat. Kurek przeciwstawia mu charakterystyczny dla awangardy kult zdania.

strukcji wyznania lirycznego. Mamy więc tu do czynienia ze swoistą kompozycją dwuaspektową. Najpierw rzecz jest przedstawiana obiektywnie, potem — jak by dla podmiotu lirycznego.

Inną postacią konstrukcji problemowej liryku, wynikłą z działania inspiracji Norwida, jest struktura jednorodna, w której oba aspekty, łątwo dające się rozdzielić w *Źródle*, działają jednocześnie. Najpełniej przejawia się ona w *Zieleni*, utworze, w którym najwyraźniej zarysował się stosunek Tuwima do Norwida, stosunek dający się wykazać metodą filologiczną. Ta „fantazja słowotwórcza“ bowiem — tak jak o kilkanaście lat późniejszy *Poemat o mowie polskiej* Jastruna — należy do potomstwa z pierwszej linii Norwidowskiej *Rzeczy o wolności słowa*. Świadczy o tym już początek, który jest jak by „przetłumaczeniem“ na inny typ języka i obrazów poetyckich, pierwszego fragmentu XII rozdziału poematu Norwida, w którym mówi się o tym, że słowo trzeba rozważać od jego początku. Mówi się przy pomocy niezwykle rozbudowanego porównania, które właściwie jest samoistną parabolą, przedstawiającą proces budowania katedry.

W *Zieleni* ogniskują się wszystkie, przewijające się przez wczesną twórczość Tuwima, ujęcia słowa — zarówno jako rzeczy, jak i jako zjawiska historycznego. Jest ona swoistą sumą poetycką w tym zakresie. Toteż niezmiernie charakterystyczny jest jej norwidyzm, narzucający się nawet w trakcie pobieżnego z nią obcowania. Norwidyzm przejawiający się nie tylko w tej czy innej zależności tekstowej, ale widoczny przede wszystkim w konstrukcji problemowej poematu, w samej jego koncepcji.

Dlatego już na wstępie zakwestionować należy analizę *Zieleni*, przeprowadzoną przez Napierskiego<sup>19</sup>, który porównuje ją z osiemnastowiecznym poematem dydaktyczno-opisowym; o bliskości tej świadczy, jego zdaniem, to, że posługuje się Tuwim antropomorfizacjami, personifikacjami, alegoryzmami — uświęconymi środkami poetyckimi epoki triumfującego racjonalizmu. Zdaniem Napierskiego Tuwim zbyt mało korzystał z doświadczeń Norwida, z jego aluzyjności. Zarzuty te wydają się nie uzasadnione. Krytyk w swym eseju, który zresztą wśród prac przedwojennych o Tuwimie stanowi — obok artykułu Ortwinia — pozycję wyjątkowo wartościową, nie zauważył chyba, do jakiego działu twórczości Norwida autor *Zieleni* nawiązuje, nie zauważył, że zbliża się właśnie do jego poematów dyskursywnych, ze swej istoty zrationalizowanych, w których więc „racjonalistyczne“ środki wyrazu były jak najbardziej na miejscu.

<sup>19</sup> Napierski, *op. cit.*

*Zieleń* jako gatunek daje się chyba określić następująco: traktat liryczny — tak jak mianem tym można określić niektóre poematy Norwida, w tym także *Rzecz o wolności słowa*. W utworze skonstruowanym w ten sposób kojarzyć się więc muszą nieustannie dwa plany: plan, w którym przedmiot ujmowany jest dyskursywnie, oraz plan, w którym odnoszony jest on mniej lub bardziej bezpośrednio do osoby podmiotu lirycznego. W *Zieleni* działają one jednocześnie i wzajem się przeplatają. Plan pierwszy — dyskursywny — ma charakter historyczny. Poeta rekonstruuje dzieje słowa wraz z oznaczanym przez nie przedmiotem. Znajdują się tutaj ściśle pojęciowe konstatacje na ten temat, jak by tezy, które są udowodniane w trakcie poetyckiego wykładu. Pojawienie się tych „tez“ jest z punktu widzenia stosunku Tuwima do Norwida bardzo charakterystyczne — odżywa w nich bowiem znamienna cecha stylu autora *Assunty*: gnomiczność.

Elementy gnomiczne — nieznanne raczej innym działom twórczości Tuwima — pełnią w *Zieleni* ważną funkcję. Streszcza się w nich cała zawartość intelektualna poematu, np. „O zieleni można nieskończenie“, „W dziejach wzrostu słowa — jego piękno“ itp. Ich znaczenie powiększa to, że powracają one — w identycznej bądź zmienionej wersji — w toku poematu, urastając do rangi swego rodzaju *Leitmotiv*’ów. Szczegóły ujęcia planu dyskursywnego świadczą również — tak jak on sam jako całość — o inspiracji norwidowskiej. W przedstawieniu bowiem historyczności słowa dużą rolę odgrywają elementy etymologiczne<sup>20</sup>. Przedstawienie rodowodu słowa, związków etymologicznych, w jakich się znajduje, służy w „fantazji słowotwórczej“ maksymalnie wyrazistemu unaocznieniu jego zmienności. Do tego sprowadza się ich zasadnicza funkcja. Funkcja inna niż u Norwida — Tuwim bowiem odłącza etymologie od charakterystycznej dla autora *Kleopatry* i innych myślicieli w. XIX pseudonaukowej metafizyki językowej, separuje od charakterystycznych dla nich spektakli filozoficznych, których przedmiotem były etymologie.

Wiadomo powszechnie, że etymologie Norwida były ekscesami fantazji, świadectwem pomysłowości językowej poety — nawet w rozprawach pretendujących do naukowości (np. w studium „*Bogurodzica*“ *pieśń ze stanowiska historyczno-literackiego odczytana*). Tuwim trzyma na ogół w tym zakresie fantazję na wodzy — w każdym razie w *Zieleni*. Jego rozważania na temat etymologii mają sprawdzalne zaplecze erudycyjne, ujawnione po części w poemacie (w końcowej jego partii, w której moment etymologiczny najpełniej się zrealizował). Tuwim wyzyskuje dla poetyckiego opracowania doświadczenia współczesnego sobie językoznawstwa —

<sup>20</sup> O etymologiach Norwida por. Fik, *op. cit.*, s. 55—71.

dużo zawdzięcza w tej materii, jak się zdaje, *Słownikowi etymologicznemu* Brücknera. Choćż zdarzają się od tej reguły wyjątki — w takich wypadkach Tuwim świadomie igra etymologiami<sup>21</sup>.

W planie dyskursywnym dominuje strukturalnie problem, on jest zasadniczym czynnikiem organizującym całość. Plan liryczny jest ściśle z nim powiązany i dlatego w nim także problem odgrywa dużą rolę. Podmiot literacki nie jest tutaj postacią rozdwojoną, która — by tak powiedzieć — rozważa i wyraża. Dwie te czynności są ze sobą nierozzerwalnie związane. Przejawia się to w tym, że poddając słowo pojęciowej analizie poeta jak by przygotowuje materiał do swych czynności twórczych, „odkrywa poeta — coraz to nowe jego znaczenie, coraz to nowy jego walor, przede wszystkim wzruszeniowy“<sup>22</sup>. I Tuwim ten moment odkrywania dla siebie bezpośrednio w *Zieleni* zaznacza. Stosunek podmiotu lirycznego do słowa jest w niej relacją zachodzącą pomiędzy poetą a tworzywem, które nie tylko jest środkiem i problemem, ale także przedmiotem przeżywania:

Nie wydziwiał i nie bierz mi za złe,  
 Że w podłowania tego świata wlażłem,  
 Że się ziaren i źródeł dowiercam,  
 Że pobożny jestem Słowowierca,  
 Że po mojej ojczyźnie-polszczyźnie  
 Z różdżką chodzę, wiedzący, gdzie bryżnie  
 Strumień prawdy żywiący i żyzny  
 Z mojej pięknej ojczyzny-polszczyzny.

(*Zieleń*)<sup>23</sup>

Podmiot liryczny ujawnia się w poemacie w jednym tylko aspekcie, tylko w stosunku do słowa, zasadniczego problemu utworu. Jest więc poprzez niego określany, istnieje jak by o tyle tylko, o ile pozwala na to jego zakres.

Mimo to weń ingeruje. Można by powiedzieć, że jest jego reżyserem. Nieustannie zaznacza, że on także i część dyskursywną organizuje. Pokazuje się w trakcie organizowania. W wywody niemal ściśle pojęciowe wprowadza odniesienia subiektywne:

Zjedźmy w głąb i obudźmy kamienie,  
 Wyczarujmy zieleń. Bo górnik,  
 Spraw umarłych wskrzesiciel, powtórnik,

<sup>21</sup> Na przykład (Tuwim, *op. cit.*, t. 1, cz. 2, s. 147: *Jar*):

Jarząc (to znaczy: prażąc jarem,  
 Pra-jarem ognia), biały żar  
 Kulistym pławił się pożarem  
 I miliard blasku w ziemię wparł.

<sup>22</sup> M. Piechal, recenzja *Treści gorejącej* w: *Droga*, 1937, nr 11, s. 908.

<sup>23</sup> Tuwim, *op. cit.*, t. 1, cz. 2, s. 142.

Mogł świadom i głosów przedwiecza,  
Wie, że leśna rzecz jest jak człowiecza,  
Że w jednakich głębokościach giną,  
Ponikami płyną, aż wypłyną  
I wyjawią prawdę człowiekowi  
Źródłosłovin blaskiem i śródśłovin;

(Zieleń)<sup>24</sup>

I w tym wyraża się jedność obydwu planów, wyznaczających strukturę traktatu lirycznego, powstałego z kontynuacji Norwida. Odżywa więc w nim pod piórem Tuwima podstawowa zasada twórcza, działająca w li-ryce Norwida: połączenie problematyki, poddającej się ujęciu pojęcio-wemu z tym, co stanowi odwieczną właściwość poezji lirycznej.

Tak jak twórczość Norwida stanowiła przewyżczenie romantycznych zasad twórczych, tak ta część poezji Tuwima, która się znajdowała w orbi-cie jego oddziaływania, stanowiła przewyżczenie tych doświadczeń, ja-kie powstały z recepcji romantyzmu. Ta próba przewyżczenia jest tak samo częściowa jak jego ironia, jak ironizowanie romantycznych sche-matów i romantycznych nadużyć emocjonalnych. Obejmowała bowiem jeden dość wąski wycinek twórczości. Rzecz to bowiem charakterystycz-na, że na zasadach Norwida nie zdołał Tuwim zorganizować niczego poza tym, co wchodzi w zakres tego wycinka. Tradycje romantyczne stanowią trzon jego twórczości z okresu dojrzałego. I to wszystko, co usiłuje się wydobyć z jego zakresu, jeszcze bardziej uwidacznia ich znaczenie. Tak też się stanie z próbami przejęcia poetyki klasycystycznej przez Tuwima.

---

<sup>24</sup> *Tamże*, s. 143.