

Krystyna Ratajska

"Kwiaty polskie" : utwór zagadkowy i kontrowersyjny

Czytanie Literatury : łódzkie studia literaturoznawcze nr 2, 349-365

2013

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kwiaty polskie

– utwór zagadkowy i kontrowersyjny

Współczesny czytelnik, sięgając do powstałych na emigracji *Kwiatów polskich*, powinien mieć świadomość, że obcuje z utworem pięknym, ale zagadkowym i kontrowersyjnym, stanowiącym wciąż przedmiot sporów. Poemat, odsyłany przez niektórych krytyków do literackiego lamusa, przypomina o swojej wyjątkowości i oczekuje na nową, odkrywczą lekturę.

Zagadkowy są już tytuł i jego geneza. Wedle wersji najbardziej rozpowszechnionej, został pierwszy raz sformułowany w Rio de Janeiro podczas powrotu Tuwima z wycieczki na górę Corcovado. Tuwim zapytał niespodzianie współtowarzysza wyprawy Mariana Lepeckiego: „Kwiaty polskie – czy to byłby jakiś tytuł?”. Wywołał konsternację, bo pytanie było zaprzeczeniem tego, co widział wokół. Twórczy zamysł wybiegał daleko poza bujną, oszalałamiącą piękną, ale wygnańcowi obcą, tropikalną florę brazylijską. Tworzenie poematu rozpoczął Tuwim właśnie w Brazylii w roku 1940, kontynuował w Nowym Jorku i letniskowej podmiejskiej miejscowości White Plains.

Wypada wspomnieć o jednej z hipotez związanych z tytułem, gdyż związana jest z łódzkimi realiami. Domniemywać można, że utrwalone w dzieciństwie przeżycie, opisane przez siostrę Irenę, mogło mieć istotne znaczenie w krystalizacji nie tylko tytułu, ale i pomysłu poematu. To właśnie z jej wspomnień, zatytułowanych *Łódzkie pory roku*, dowiadujemy się, jak terminujący u kwiaciarza Gundelacha zdolny bukietarz Wojciech Salwa pełną ekspresji wystawą kwiatową na ulicy Piotrkowskiej 47 apelował w 1905 roku do patriotycznych uczuć mieszkańców miasta. Píše Irena Tuwim:

Ale nic tak głęboko nie zapadło w pamięć mojego serca, jak wystawa kwaciarni Salwy. Na niewielkim podium pokrytym białym aksamitem, który miał imitować całun śniegu, stał wazon pełen pąsowych róż. Na tle aksamitu leżały rozsypane, niby to nieumyślnie, szkarłatne płatki, a obok – zwykły kuchenny nóż. Kontrast był tak brutalny, tak uderzający, że nic nie mówiąc spojrzeliśmy najpierw po sobie, a potem na matkę. To symbol rewolucji – powiedziała matka.

* Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu.

Zaaranżowaną przez Salwę wystawę oglądał wraz z matką i siostrą jedenastoletni wówczas Julek. Do przeżyć związanych z rewolucją 1905 roku Tuwim wracał niejednokrotnie – we wspomnieniach z 1925 i 1934 roku oraz, oczywiście, w *Kwiatach polskich*. Kreując obraz rewolucji, poeta wyznaczył sobie, zresztą zgodnie z rzeczywistością, rolę obserwatora. Prawdziwe i dramatyczne wydarzenia, oglądane jak w teatrze z balkonu mieszkania wujka Izydora Krukowskiego przy ulicy Piotrkowskiej 88, przesuwają się przed oczyma przerażonego dziecka niczym w pełnej grozy inscenizacji.

Wraz z obrazem rewolucji wkroczyła do *Kwiatów polskich* przeżywana osobiście historia. Najbardziej dynamiczne obrazy krwawego starcia między broniącymi barykady bojowcami a carską rotą uwyraźnione są w *Kwiatach polskich* przez kontrast barw czerwonej i czarnej oraz kwiatową symbolikę. „Czarny tłum”, „czarny tłok”, „czarna ulica” skojarzone zostały z czerwienią sztandarów, „kałużami krwi”, „purpurą łódzkich kwiatów”, „zapięklą karminową różą”, która pojawiła się po śmiertelnym strzale na mundurze rosyjskiego porucznika Iłganowa.

„Brednia nieprawdopodobna”

Poetycki obraz ważnych wydarzeń 1905 roku daje początek fabule poematu. Warto ją przypomnieć, gdyż była i jest przedmiotem zróżnicowanych ocen.

W starciu z bojowcami na Piotrkowskiej poległ mąż Zofii z Dziewierskich Iłganowej, porucznik Konstanty Iłganow, dowódca roty wysłanej do stłumienia ruchów robotniczych. Od kuli porucznika padł robotnik Jan Mergiel, ojciec Kazinka. Tuwim opisał pogrzeby obu ofiar starcia, skupił też uwagę na przeżyciach wdowy, która jest rozdarta między miłością do zabitego męża a współczuciem wobec ofiar rewolucji. Zofia umarła w czasie porodu, dając życie córce Anielce. Anielka Iłganowa wychowywana jest w Inowłodzu przez dziadka, starego ogrodnika, który ukrywa przed swą wnuczką tajemnicę rosyjsko-polskiego małżeństwa jej rodziców, próbując jednocześnie odnaleźć syna bojowca poległego z ręki Iłganowa.

Dziewierski przeżywa także swoją osobistą tajemnicę. Przed wieloma laty, gdy żenił się z Andzią, pracującą w hotelu Klukas, na gościnne występy do Łodzi przyjechał aktor murzyński Frederic Aldridge. Zamierzał wystąpić w roli Otella. Wedle opowieści w *Kwiatach polskich*, zagrał Otella w teatrze letnim Sellina przy ulicy Konstantynowskiej w roku 1884. Narzeczona Dziewierskiego uległa wówczas dziwnej fascynacji murzyńskim aktorem. Stała się ona źródłem długotrwałej obsesji ogrodnika, który podejrzewał, że ojcem Zofii, zmarłej w 1905 roku, był właśnie Frederic Aldridge. Zgodnie z faktami Aldridge miał wystąpić w Łodzi 6 sierpnia 1867 roku. Nagła choroba uniemożliwiła spektakl – zmarł 7 sierpnia, a uroczysty pogrzeb na cmentarzu ewangelickim odbył się dwa dni później. Zatem, wybierając między prawdą i legendą o murzyńskim aktorze, Tuwim wybrał legendę.

Wróćmy jednak do snutej przez poetę opowieści. Anielka, kochana przez dziadka, wychowywana w duchu miłości do Polski, dowiaduje się od inowłodzkiego aptekarza Rozpędzikowskiego o losach swych rodziców. W dorastającej dziewczynie budzi się bunt przeciw ukrywającemu prawdę dziadkowi

i kształtuje wyidealizowany obraz „męczennika Konstantina”. Czytuje po nocach *Krótki kurs dziejów narodu rosyjskiego*, zdręcza dziadka pytaniami albo milczeniem nasyconym młodzieńczą przekorą i zawziętością. W kościele inowłodzkim w czasie nabożeństwa z okazji odzyskania niepodległości prowokuje swoją urodą i wyzywającym zachowaniem wygłaszającego dziękczynne kazanie księdza Komodę, który wypędza ją z kościoła. Skompromitowana w oczach miejscowej społeczności, wyrusza wraz z dziadkiem, niedawnym legionistą, do Warszawy, gdzie razem z nim dostaje się na służbę do żydowskiego bogacza i hulaki Folbluta. Anielka opiekuje się jego chorą matką, a dziadek oddaje się swoim ogrodniczym i artystycznym pasjom. Na tym kończy się tom I *Kwiatów polskich*. Z aluzji i napomknien, które wyprzedzają akcję, możemy się domyślać, że Anielka zostanie w Warszawie sławną tancerką i utrzymanką Folbluta. Z dalszych, zapisanych przez Tuwima planów treści poematu i listów do siostry wynika, że poeta zamierzał niedokończone wątki kontynuować, akcentując ciężące nad bohaterami fatum namiętności (bogate uwagi na temat planowanego dalszego ciągu znajdziemy we wstępie do *Kwiatów polskich* pióra Tadeusza Januszewskiego). Ciąg dalszy jednak nie nastąpił, pozostały tylko fragmenty fabularne zapowiadające spotkanie Anielki, córki Ilganowa, i Kazinka, syna Mergiela.

Rekonstrukcja losów głównych bohaterów, ogrodnika i jego wnuczki, nie jest dla czytelnika sprawą prostą, przebiegi zdarzeń nie zostały bowiem przedstawione chronologicznie. Odbiorca gubi się w labiryncie niejasności i zagadek. Z fabuły poematu, jak niegdyś Słowacki, autor *Beniowskiego*, uczynił poeta pretekst do snucia niekończących się dygresji i skojarzeń lirycznych. Powinowactwo kompozycji swojego utworu z *Beniowskim* podkreślał poeta rychło po rozpoczęciu pracy nad utworem. Pisał w liście do siostry:

Leszek [Jan Lechoń], Kazio [Kazimierz Wierzyński] i Choromański mówią:
To wspaniale, nazywają to Panem Beniowskim, ale rację mają tylko co do tego drugiego: takim mniej więcej węzem powieściowym jest moja historia.

W przeciwieństwie do lirycznych fragmentów, fabuła Tuwimowskiego dzieła nie spotkała się z pochlebnyymi ocenami. Dawny przyjaciel, Jan Lechoń, towarzyszący powstawaniu *Kwiatów polskich*, zapisał w swoim dzienniku:

Fabuła, jeśli tak o tym powiedzieć można, *Kwiatów polskich* jest brednią nieprawdopodobną, nie mającą pokrycia w życiu i przez to fałszującą wszystkie postacie. To niepojęte, że poeta o takiej magii humoru jak Tuwim tak o nim naraz zapomniał.

Krytyczny jest również sąd Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, wypowiedziany po wydaniu *Kwiatów polskich* w 1949 roku:

„Uczeń czarnoksięski” przebrał istotnie „czarodziejstwa miarkę”, gdy między wspaniałe dygresje poetyckie, oszalamiające opisy i hymniczne inwokacje wplótł opowieść o ludziach i zdarzeniach. Jest to historyjka wyjątkowo niezręczna i naiwna [...]. Co w tej opowieści poetyckiej

uderza, to zupełna obsesja Tuwima na punkcie „krzyżowania ras”. Stary Dziewierski żyje kompleksem, jego córka załamuje się pod ciężarem kompleksu rosyjskiego, a mała Anielka wyfruwa znad kursu historii rosyjskiej w ramiona żydowskiego dandysa.

I wreszcie późniejsza, zwięzła ocena skamandryckiego przyjaciela, Antoniego Słonimskiego: „*Kwiaty polskie*, obłudne i niemądre w pomyśle fabularnym i przepiękne w dygresjach i fragmentach”.

Dyskredytacja fabuły poematu przy jednoczesnym zachwycie dla lirycznych dygresji każe się zastanowić nad dylematem:

Kwiaty polskie – epickie czy liryczne?

Sugestie związane ze sposobem czytania *Kwiatów polskich* i ich interpretacją sformułował sam poeta. Radośnie, w transie twórczym, kształtował liryczno-epicką mozaikę, nie dzieląc i nie hierarchizując jej elementów. W liście do siostry pisał:

Centralną postacią jest ogrodnik, robiący bukiet, ale wszystko tak się wije i plecie wśród tych kwiatów, taka tam odurzająca i oszalala od barw atmosfera, że znajdziesz w moim bukiecie i tatusia siedzącego w banku i grającego w bilard i Ciebie w Dorset House i aktora murzyńskiego, który w r. 1880 (autentyczne) grał w Łodzi Otella i jakiegoś obłudnego walca, którego ze Stefą tańczyłem w Inowłodzu i prowincjonalnego aptekarza, który wariuje i mnie, gdy zacząłem wiersze pisać, i mnie rozprawiającego się straszliwie z ozońcami i oenerem.

Zdając sobie sprawę z pozornej niekonsekwencji, stwierdzał Tuwim:

Otóż chciałbym, aby długi poemat epicki był jednym, ogromnym wierszem lirycznym. Wiem, że to niemożliwe, a jednak dręczy mnie żądza, żeby tak było. Magię poetycką, której „krótkie spięcie” przesywały czasem moje dawne wiersze, chciałbym włączyć (w znaczeniu elektronicznym) w całość utworu.

Tak formułował swój twórczy zamiar w liście do siostry 28 września 1943 roku, a w pół roku później, 16 kwietnia 1944, zamiast „chciałbym” używał formy bardziej kategorycznej: „Należy ten utwór traktować jako zbiór wierszy ujętych w formę powieści!”.

Zatem sam poeta, dając pierwszeństwo żywiołowi lirycznemu ujętemu jednak w „formę powieści”, uświadamiał, że jego utwór wymyka się wszelkim kwalifikacjom rodzajowym i gatunkowym; pozostaje zatem za sprawą „magii poetyckiej” dziełem, którego twórca strzeże swoich tajemnic. Jednak uparte i dociekliwe, a czasem pełne ambiwalencji, rozważania krytyczne rozmijały się ze swobodą i „magicznością” zamysłów twórcy *Kwiatów polskich*. Większość studiów na temat poematu koncentrowała się i koncentruje nadal na sprawach genologicznych. Mimo obfitości dygresji nie mieści się bowiem

ten utwór w ramach romantycznego poematu dygresyjnego, choć pozostaje mu najbliższy, nie jest też gawędą romantyczną i pomimo nawiązań do *Pana Tadeusza* – romantyczną powieścią poetycką. Jednak wyraźna potrzeba klasyfikacji i budowania modelu estetycznego góruje w licznych dywagacjach nad akceptacją swobody twórczej. Zaraz po wydaniu *Kwiatów polskich* w roku 1949 słowa miażdżącej krytyki sformułował w „Kuźnicy” Ryszard Matuszewski. Oceniając relacje między wzorcem romantycznym a dziełem Tuwima, wyrokował: „Od czasu romantyzmu wszelkie próby epiki poetyckiej kończą się najwyżej *Panem Balcerem w Brazylii*. Czyli fiaskiem”. Także Kazimierz Wyka odmówił dziełu twórczej inwencji, podkreślając jego wtórność, nazywając „ubogim krewnym romantycznego poematu dygresyjnego”. Dowiadujemy się ponadto, że to utwór „dziwaczny, dający upust kompleksom, fobiom i ciągłotom mieszczańskim”. Nie podążając zatem drogą zainicjowaną przez romantyków, wybrał poeta „manowce”. Założenia krytyki socjologicznej nie pozwoliły umieścić poematu Tuwima w rzędzie dzieł „postępowych i prekursorskich”. Odmawiano też *Kwiatom polskim* ich znaczenia historycznoliterackiego. Najbardziej znaczący, bo konsekwentny w swej wymowie, był głos Michała Głowińskiego. Wedle niego „*Kwiaty polskie* zamykają ciąg rozwojowy epiki, nie otwierają nic nowego”. Ocena wynikała z przekonania, że poemat, ze względu na „niewyklarowaną koncepcję”, nie zrewolucjonizował romantycznego wzorca i nie inicjował drogi rozwoju nowej, epickiej całości, która znalazłaby swoje trwałe miejsce we współczesnym układzie zjawisk literackich i w procesie historycznoliterackim. Ta opinia Głowińskiego o *Kwiatach polskich* sformułowana została przede wszystkim przez historyka literatury, który oceniał zjawiska literackie z punktu widzenia ich dynamiczności i twórczego udziału w przekształcaniu istniejących form. Gdy jednak ten sam literaturoznawca stawia tezę, że właściwa materia poematu jest liryczna, nie epicka, wysnuwa wnioski, które współbrzmiały z innymi ocenami i mogły posiadać siłę atrakcyjną także dla współczesnych badaczy i czytelników. Te współbrzące oceny wypowiadali Wyka, Artur Sandauer i wiele lat po artykule w „Kuźnicy” Matuszewski. Akcentując prymat treści lirycznych w poemacie, można założyć, wedle Sandauera, że „wszechobejmujący liryzm”, jak pragnął Tuwim, wchłania także fabułę. Kompozycja poematu staje się wówczas jednopłaszczyznowa, gdyż wszystko, co wzbogaca wiedzę o autorze i procesie tworzenia utworu, jest ważne. Byłby to – jak konkludują zgodnie krytycy – rodzaj „lirycznego pamiętnika”, w którym autor i bohaterowie znajdują się na tym samym planie.

Przyznanie pierwszeństwa treściom lirycznym otwierało nowe perspektywy badawcze. Wyka, Sandauer i Głowiński, stawiając tezę, że właściwa materia poematu jest liryczna, wychodzili naprzeciw zamysłom Tuwima, iż w lirycznym pamiętniku wydarzenia są uszeregowane nie tak, jak przebiegały, ale jak się zrosły w pamięci. Zatem to jej prawa, prawa pamięci, stanowią klucz do uchwycenia zagadkowej kompozycji. Nie tylko wydarzenia, ale też własne ulotne doznania, myśli, przemijające wrażenia i wspomnienia były twórczym materiałem, wyzwalającym dygresje, reminiscencje i rozgałęzioną sieć skojarzeń. Nic dziwnego, że Sandauer i Matuszewski odkrywali w poemacie powinowactwa z kompozycją powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Powiada Sandauer:

W *Kwiatach polskich*, odmiennie niż u romantyków, a w sposób przypominający Prousta – sam autor bierze udział w akcji jako jeden z bohaterów, obecność jego – zamiast, jak tam, podkreślać fikcyjność wydarzeń – akcentuje, przeciwnie, ich realność [...]. W ten sposób znika z niej ostatni ślad konwencji literackiej: czytelnik ma wrażenie, że nie z autorem ma do czynienia, lecz z żywym człowiekiem; a o tę bezpośredniość kontaktu właśnie poecie chodziło.

Ten trop badawczy odsłania, na czym polegało nowatorstwo kompozycji poematu różniące go od romantycznego wzorca. Zamyśl twórcy Tuwima został, zgodnie z jego intencją, odczytany przez Sandauera.

Z podziwem mówił o kompozycji *Kwiatów polskich* jeden z pierwszych uważnych czytelników, Gustaw Herling-Grudziński. Tak pisał o swoim spotkaniu z utworem i czytelnicznym wysiłku nadążania za biegiem skojarzeń:

Wystarczy byle drobiazg, aby obsunąć – jak kamień trącony nieuważnie nogą – lawinę wspomnień, nagłych olśnień, gorączkowych przywidzeń i natrętnych zjaw. Przypadkowo znaleziony przedmiot otwiera panoptikum mieszczańskiego kredensu, mała uliczka w zamorskim mieście kończy się perspektywą warszawskiego lub łódzkiego zaułka, egzotyczny kwiat rozrasta się w przepyszny polski bukiet, krajobraz zmierzchu gaśnie zachodem słońca na polskiej wsi, podzwrotnikowa noc drży od dusznego upału podmiejskiego letniska.

„Ta gonitwa wspomnień jest bujna jak tropikalna przyroda” – powiada dalej Herling-Grudziński. Pamięć poety wybiera, kluczy, uniezwykła, oświetla miejsca i wydarzenia, ubarwia, mitologizuje i, mimo że nie można dzięki niej odzyskać „straconego czasu”, ratuje i ocala przed emigracyjną melancholią poszukującego wciąż siebie i własnej tożsamości. Metaforyczne określenia podpowiadają, jak poszukiwać śladów biografii. Można to czynić za pomocą „lampy laboratoryjnej”, „naftowej lampy pamięci”, „lampy czarno-księskiej”. Chwilowy, punktowy błysk światła o różnej intensywności rozświetla ulotne wydarzenie, ulubiony przedmiot czy fragment pejzażu. Autorką najtrafniejszej formuły na temat roli pamięci i sposobu jej utrwalania w Tuwimowym dziele była Hanna Mortkowicz-Olczakowa. Zacytujmy jej wspomnienia:

Odczytuję wciąż na nowo *Kwiaty polskie*, tę rewelacyjną księgę wiedzy o poecie i gorączkową spowiedź pełną chaotycznych obrazów i splatanych wątków. Wszystkie minione lata mojej znajomości z Tuwimem wydają mi się właśnie barwnym kalejdoskopem chwil, zdarzeń, odczuć i wzruszeń, wyskoków temperamentu i wybryków pustoty, eksplozji twórczości i przesuujących się obrazów.

Jest to świadectwo lektury biograficznej, potwierdzającej osobistą więź, zrozumienie, złożoność i barwność osoby Tuwima. „Barwny kalejdoskop” to trafne określenie jednego z kluczy interpretacyjnych utworu, w którym

ostatecznie porzucona została tradycyjna ciągłość i logiczna motywacja. Sądzic można, że nieustanne zaskakiwanie czytelnika swobodnym biegiem myśli, gonitwą wspomnień niezwykle, odkrywających bogactwo świata, stanowiło, wedle wielu czytelników, o wartości i nowości utworu, którego autor uciekał przed gotowymi klasyfikacjami. Inspirował za to czytelników do ciągłych poszukiwań, jednocześnie czarując słowem, rymem i bogactwem obrazów.

Jednak tradycyjne odczytywanie kanonów poetyczności, a przede wszystkim ograniczanie *Kwiatów polskich* do sentymentalnego wspomnienia przeszłości, prowadziło do nieporozumień nawet w interpretacjach nie byle jakich autorytetów. Traktując dzieło Tuwima wyłącznie jako „krajną pamiątek”, łatwo uznać je za staroświecką opowieść i ramotę, którą należy odłożyć do muzeum literatury. Takie było, po wydaniu *Kwiatów polskich* w 1949 roku, stanowisko Czesława Miłosza, który w liście z 27 kwietnia, polemizując z Ryszardem Matuszewskim, autorem krytycznej recenzji zamieszczonej w „Kuźnicy”, stwierdzał:

Wiesz dobrze, że słabość *Kwiatów polskich* nie polega na wyborze takich a nie innych bohaterów, ale na pewnym gatunku traktowania materii poetyckiej, czy też, co na jedno wychodzi, na pewnym gatunku zamglonej i historycznej uczuciowości. Jest to malarstwo przełomu XIX i XX wieku, ale od tego czasu nauczyliśmy się cenić bardziej czyste i ostre przyprawy.

„Sentymentalizm tego poety, szczególnie jaskrawo ujawniony w poemacie pełnym wspomnień, podmywa *Kwiaty polskie*” – potwierdzał opinię Miłosza w 1956 roku Mieczysław Jastrun. Wedle tej opinii, Tuwim „przebierał się w purpury wiersza dziewiętnastowiecznego, puszkiniżował i słowaczył, byle ukryć swą nagość, swój lęk przed istnieniem”.

Tuwim uznany zatem został za poetę anachronicznego i sentymentalnego, powielającego romantyczne wzorce. Taka tendencyjna ocena *Kwiatów polskich* w sposób rażący zubożała ich wielowymiarowość. Oczywiście, Tuwim otwierał przed czytelnikiem „lamus przywiązania”, odtwarzał nagromadzone w pamięci wydarzenia i okruchy wspomnień, ale jednocześnie kształtował refleksyjną opowieść o ludzkiej kondycji naznaczonej cierpieniem, co tylko Jastrun nawiasowo zauważył. Ta złożoność staje się oczywista, gdy fabułę i losy oraz przeżycia bohaterów uznamy także za sposób wyrażania lirycznej refleksji. Warto zatem przyrzeć się zarówno pełnemu sentymentów „lirycznemu pamiętnikowi”, jak i autorefleksji w nim zawartej. Poeta proponuje lekturę otwartą, pełną niespodzianek, w której nostalgia emigranta rodem z XIX wieku spotyka się z dramatem egzystencjalnym i melancholią człowieka wieku XX, obarczonego przez historię i los osobistym bagażem przeżyć.

„Pasma dni kwieciste” czy „popiół znikomości”

To prawda, że dzieło Tuwima należy do rodziny książek „zrodzonych z tęsknoty i miłującej pamięci”. Niewątpliwie to zdanie o *Panu Tadeuszu*,

sformułowane przez Juliusza Kleinera, określa także najkrócej genezę *Kwiatów polskich*.

Świadectwa czytelnicze polskich emigrantów były bardzo zróżnicowane, podobnie zresztą jak sądy krytyków w kraju. Trzeba jednak zacytować nieco kuriozalną opinię Juliusza Mieroszewskiego, zawartą w liście do redaktora paryskiej „Kultury”, Jerzego Giedroycia:

Przez cztery dni czytałem na zmianę tylko dwie książki, a mianowicie Tuwima *Kwiaty polskie* i *Pana Tadeusza*. To są dwa tomy, które mogę czytać w kółko, dniami, miesiącami. Chcę kiedyś napisać o *Kwiatach...*, które uważam osobiście za ostatni wielki polski poemat. Wszystko, co po nich – to śmiecie.

Pomijając dyskredytację literatury powstałej po *Kwiatach polskich*, godzi się odnotować fascynację wyrażoną przez autora, która spina klamrą arcydzieła pierwszej i drugiej emigracji. Tuwim nigdy nie zaprzeczał, że podstawowym motywem inspirującym tworzenie *Kwiatów...* były nostalgia i pragnienie utrwalenia bliskiej poecie, a jednocześnie dalekiej, przeszłości. „Naszym zranionym sercom obco tu i markotno w tej oranżeryjnej atmosferze” – zwierzał się siostrze w liście z Rio de Janeiro. Z uchodźczej depresji uleczyć mogło, jak niegdyś Mickiewicza i Słowackiego, wspomnianie i tworzenie z ułamków pamięci obrazu „kraju lat dziecinnych”. Przeciwwstawienie obcego „tutaj” – bliższemu „tam” stawało się poetyckim imperatywem. „Tutaj tę nieznośną ostatnio, ale poza tym najukochańszą Polskę musiałem sobie choć poezją odbudować” – tak komentował Tuwim konieczność kreowania w poemacie obrazu ojczyzny. „Odbudowywanie poezją” miało złagodzić rozdwojenie spowodowane wygnaniem, oddalić niebezpieczeństwo wydziedziczenia z kraju dzieciństwa i młodości. Tuwim udowodnił najlepiej swoim poematem, że miejsce urodzenia, realia i duchowy klimat najbardziej własnej przestrzeni są istotą człowieczego zakorzenienia. Można rzec, że poeta, warstwa po warstwie, odkopywał legendarną młodość nazwaną żartobliwie „erą kamienia łupanego” i „dobywał pasma dni kwieciste”. „Chłopiństwo lube” nabiera we wspomnieniach coraz większego znaczenia, powroty do Łodzi, Warszawy, Inowłódza stają się powrotami do siebie, a tworzony poemat powiernikiem pamięci – trwałej, ale, jak w dziele autobiograficznym, subiektywnej. *Kwiaty polskie* są zatem często jednocześnie bardzo dokładnym świadectwem i lirycznym wyznaniem, wzbogaconym głęboką refleksją.

Spróbujmy zatem najpierw spojrzeć na utwór jako na świadectwo. Dla czytelników *Kwiatów polskich* wędrówka śladami Tuwima jest powrotem do bogatych realiów z przełomu XIX i XX oraz samego początku XX wieku. Z poematem możemy odbyć niejedną spacer ulicami Łodzi, szczególnie „lubą Pietryną”, spotkać jej mieszkańców. Zapamiętane szczegóły mówią o wiernej pamięci. Tęsknota uczyniła deptak pomiędzy Krótką (obecnie Traugutta) a Nawrotem przestrzenią symboliczną, drogą sentymentalnej podróży odbytej w marzeniu z dalekiego Rio do utraconej ojczyzny młodości. Dodajmy, że obrzędowy spacer po deptaku, związany z flirtami i marzeniami o „cu-dzie”, przyniósł ich zniszczenie. Właśnie na tej przestrzeni kolega szkolny

przedstawił Tuwimowi Stefanię – przyszlą ukochaną żonę poety. Wtedy właśnie „przyszła TA i przyszło TO”. Wielość realiów, z pietyzmem odtwarzanych, pozwala poznać jakże bogaty „lamus przywiązania”. Znajdą się w nim wspomnienia rodzinnego domu i „podwyrka” przy ulicy Andrzeja numer 40, pełne ciepła portrety rodziców, powroty do pierwszych fascynacji literackich, szczególnie zauroczenia poezją Staffa, który stał się później przewodnikiem i cenzorem. No i oczywiście przypomnienie pierwszych poetyckich natchnień, których znakiem był koń stojący na lecznicy weterynaryjnej i awansujący do rangi Pegaza.

Geografia serdeczna *Kwiatów polskich* obejmuje swym zasięgiem szkołę (gimnazjum rządowe mieszczące się przy ulicy Mikołajewskiej), piękny park Helenów – teren sercowych podbojów, kolorowe łódzkie tramwaje, warszawskie i łódzkie sklepy, teatry i kwaciarnie, wśród których najważniejsza była łódzka kwaciarnia Wojciecha Salwy. Szczególnie miejsce przypadło wpisanym w pejzaż obu miast kawiarniom, przede wszystkim łódzkiej Roszkowskiego, zwanej przez łodzian „U Roszka”, i warszawskiej „Pod Pikadorem”, w której Tuwim i jego przyjaciele skamandryci z młodzieńczą radością witali poezją niepodległą Polskę.

Przestrzeń spotkania z młodym Tuwimem obejmuje też Inowłódz nad Pilicą, najbliższą mu do końca życia „małą ojczyznę”. Wakacje spędzane w Inowłodzu w latach 1907–1914 kojarzyły się z pobytem w Arkadii, „mitycznej krainie szczęśliwości”. Z całą pewnością prawdziwy miłośnik prowincji narodził się w Inowłodzu. Sielsko anielską atmosferę inowłodzkiego Soplicowa tworzą zapamiętane realia. Opis „kolorystycznego niesłuchanie” środowiska letniskowych bywalców zawiera sporo zapamiętanych obrazków rodzajowych o innej niż liryczna tonacji. Ujawnia się w nich Tuwim ironista i satyryk, który podpatruje wnikliwie, z pasją felietonisty, bywalców inowłodzkiego kurortu. Odnotowuje życzliwie romanse letniskowych Don Juanów, przypomina blahe rozmowy, niewyszukane rozrywki, gry w karty (w „telefona” lub „mauszelka”), niedzielne obiady i sjesty, wokalne popisy miłośników znanych operetkowych arii i popularnych kupletów. Z charakterystyczną autoironią przypomina, w jednym z najpiękniejszych fragmentów *Kwiatów polskich*, organizowane ku uciechu letników zabawy w Inowłodzu, na których, jak wspominała siostra, „walcował namiętnie, prawą nogą zataczając zamaszyste półkola”. Poetyckim owocem owego walcowania był w poemacie słynny *Grande valse brillante*. W walcu obrazy tańczą i zmieniają się jak w barwnym kalejdoskopie. Gdy jednak, czytając, pozostaniemy w ich zaczarowanym kręgu, zubożymy lekturę. I będzie wówczas tak, jak sugerowały krytyczne oceny. *Kwiaty polskie* ograniczymy do nostalgiczno-lirycznego pamiętnika i świadectwa szczęśliwego, acz burzliwego dzieciństwa i młodości. Kiedy jednak wykroczymy poza ten schemat, częsty w ocenach literatury pierwszej i drugiej emigracji, odsonią się tropy lektury biograficzno-egzystencjalnej. Zatem gdy Tuwim „dobywa pasma dni kwieciste”, oznaczające szczęście istnienia, rozmyśla jednocześnie o życiodajnej i twórczej sile dzieciństwa i młodości, z której czerpał przez całe życie. Ich wartość jest nie do przecenienia. Powroty do czasów dziecięcych i młodzieńczych są jednocześnie wspomnieniem ekstazy miłości świata, mimo „urody złej” rodzinnego miasta, są ocalaniem

czasu pełni szczęścia, którą przeżywał intensywnie w wakacyjnym Inowłodzu. Wspomnienie nadpilickiej Arkadii, jej szerokich przestrzeni, barw i zapachów trwało przez całe życie. Opis ostatniej konnej galopady po inowłodzkich polach, w dniu wybuchu wojny w 1914 roku, można potraktować jak metaforyczne wygnanie z raju.

Powrót do „jasnej pieśni świata” nie przysłał jego ciemnych barw i dysonansów. Trafna formuła Sandauera, ukryta w opozycji „witalista” – „mortalista”, sugestywnie wyraża istotę antytez obecnych w osobowości poety, które jego liryka i *Kwiaty polskie* niejednokrotnie odsłaniały. Swoje egzystencjalne dramaty „mortalista” odkrywa, kreując głównego bohatera *Kwiatów polskich*, Ignacego Dziewierskiego. To on mówi w poemacie o swoich złych wspomnieniach, melancholii, metafizycznym lęku przed przemijaniem i śmiercią. Poeta, obdarzając Dziewierskiego licznymi talentami i pasjami, rozważa rolę twórczości jako panaceum, jako sposób ucieczki przed pustką i trwogą istnienia. „Twórczość jest doprawdy przewyciężeniem śmierci, lepiej przewyciężaniem”. To najkrótsze, istotne dla genezy *Kwiatów polskich* wyznanie, w liście do Bolesława Micińskiego. Niewątpliwie „wybuch brazylijskiej eksplozji”, jak określił radość pisania poeta po okresie twórczej niemocy, to świadectwo powrotu do życia. Podobnie było wszak w życiu fikcyjnego bohatera Dziewierskiego, który przez krytykę słusznie uznany został za „autorskie medium kreacji”. Gdy w jego duszy „zaległa pustynia nieustającej śmierci, na którą nieustannie prosił śmiertelny popiół znikomości”, uciekł przed pustką „w bliską, ziemską żywość i barwne ulubienia – w radości sztuki, w dom Zbawienia dla osaczonych szarą zgrozą”.

Dziewierski-artysta zostaje obdarzony przez autora licznymi talentami. Ogrodnik i bukietarz, jest jednocześnie samorodnym artystą i malarzem „świętych obrazów”, a także kolekcjonerem i zielarzem. Wątek artysty, który w twórczości zaklina wewnętrzny dramat, powraca w poemacie kilkakrotnie i w różnych kontekstach.

„Pompatyczna dziejów księga” czy „codzienna mitologia”

Wśród talentów i pasji Dziewierskiego znajdują się i te wielce osobliwe. Poznajemy go jako snycerza-amatora, wspaniałego twórcę teatrzyku kukiełek, wymyślnych obrazeczków i miniatur, ujawniających charakterystyczne dla Tuwima zainteresowanie dla wszelkich kuriozów. Wyczarowywał je i gromadził Dziewierski, dając świadectwo oryginalnych pasji i mikrologicznych talentów plastycznych. Przedstawiał i utrwał świat w miniaturze, powierzając jej różne role. Tworzył dla wnuczki baśniowy świat, zamieniając pokój przy inowłodzkim sklepie pani Tekli Bielskiej w tajemniczą grootę czarodzieja. W niej rozbawiały małą Anielkę „zabawki, fraszki i igraszki, wiatraczki, samodzioby ptaszki”. Przeciwnieństwem „stu niespodzianek i stu pociech” był konstruowany z czułością miniaturowy „teatr tragiczny”, w którym nieustannie rozgrywał się dramat zazdrosnego Otella i niewinnej Desdemony. Tak odreagowywał Dziewierski trapiące go przez lata podejrzenia o zdradę ukochanej Andzi z murzyńskim aktorem Aldridgem. Teatrzyk, „przybytek duchów tekturowy”, spełniał magiczną rolę swoistej,

oczyszczającej psychodramy. Pan Dziewierski był też prawdziwym mistrzem miniatury, gdy:

Na kóleczku kartonowym,
Co się w zegarku mogło zmieścić,
Kaligraficzny cud wypieścił:
Psalm Dawidowy, przepisany
Czarnym i srebrnym atramentem
„W sprężynkę”, dośrodkowo, kręto,
Z mikroskopijną lutnią w centrum.

Kontynuując wątek mikrologiczny, odnotujmy fascynację Tuwima po zwiedzeniu wystawy hobbystów w Nowym Jorku:

Najbardziej zainteresowały mnie okazy mikrografii. Wśród eksponatów tego typu był portret Abrahama Lincolna. Oglądany z daleka, nie odróżniał się on niczym od innych standardowych podobizn tego prezydenta; oglądany z bliska nie tracił nic na jednolitości rysunku i wyrazistości rysów; dopiero gdy uprzejmy autor portretu, osobiście prezentujący swe arcydzieło, podał mi silne szkło powiększające, dostrzegłem rzecz przedziwną: portret był napisany, skomponowany z tysięcy mikroskopijnie wykaligrafowanych słów tworzących ni mniej ni więcej, tylko dość dokładną historię Stanów Zjednoczonych. Pisał to ów cierpliwiec cztery lata. Zapomniałem zapytać, po ile godzin dziennie. Miałem i ja w swoich przepadłych zbiorach podobne cuda: portret wielkiego pisarza żydowskiego, Szulem Alejchema, ułożony z jego noweli, przepisanej najdrobniejszymi literami hebrajskimi i polski modlitewnik z końca w. XVI nie do odczytania bez lupy.

Dopełnijmy te okazy mikrografii skarbami wymienionymi we wstępie do *Cicer cum caule*: almanachem ilustrowanym z czasów rewolucji francuskiej (wielkości znaczka pocztowego) i manuskrypcem malajskim pisany na szerokich liściach jakiejś rośliny. Zestawienie upodobań mikrograficznych autora i jego bohatera nie wymaga szerszego komentarza. Za Dziewierskim, mistrzem miniatury, ukrywał się Tuwim.

Liczne skojarzenia, związane z utraconym domem – Polską, odkrywają Tuwimowskie umiłowanie wydobytego z pamięci szczegółu, który obrasta znaczeniami symbolicznymi. Taką małą i bliską przestrzenią staje się szuflada skrywająca pamiętki przeszłości:

Wygasłe kwity, wizytówki,
Resztki żarówki, ćwierćołówki
Leży tam spinka, fajka, śrubka,
Syndetikonu pusta tubka,
Jakaś pincetka czy pipetka,
Stara podarta portmonetka
[...]

Długie wyliczenia kończą się lirycznym wyznaniem o uniwersalnym znaczeniu:

Jak z tą szufladą tak z ojczyzną:
 Nic nie wyrzucisz. Coś ci wzbrania
 Przetrzęsnać lamus przywiązania
 I „niepotrzebne”, „nieużyte”
 Usunąć. Niech zostanie z tobą
 [...]

Wnętrze szuflady ukrywa zatem osobistą historię zawartą w przedmiotach, które trwają wraz z nami. Można rzec, iż Tuwim buduje ojczyznę ze zmysłowych ułamków i drobin, z rzeczy pozornie niepotrzebnych, ale uporczywie gromadzonych w pamięci. Jakież znaczenie mogą mieć szczegółowe opisy placu, na którym bawią się chłopcy z podwórek, „mizernego sadu sadownika Żyda” w Inowłodzu, wymienianie smakołyków spożywanych na piknikach w łagiewnickim lesie, precyzyjny wykaz potraw z jadłospisu bufetu w Starym Sączu? Wszystko to sumienny kolekcjoner rejestruje z rozrzewnieniem i lubością. Konkrety pozornie niewarte uwagi składają się jednak na bogactwo rzeczywistości. Natłok myśli i skojarzeń wywołanych chwilą i mgnieniem sugeruje, że suma wrażeń nie wymaga rozbudowanych obrazów. Stąd charakterystyczne w *Kwiatach polskich* wyliczenia i oznaczanie doznań i przeżyć znakiem: †.

Ojczyzna jest to węż – i nagle:
 Swąd dymu w polu, choć ogniska
 nie widzisz. † Biała chata niska
 w sadku wiśniowym. † Na mokradle
 ognik wieczorem. Róg Traugutta
 i Mazowieckiej. Jak tam zdrowie
 kochana pani kwaciareczko?

Mikrologia uprawiana przez Tuwima i jego bohatera proponowała uważne przyglądanie się drobinom, fragmentom bytu, rzeczom małym. Czy w punktowym oglądaniu świata, kulcie szczegółu możemy odnaleźć swoistą filozofię? Sądzę, że Tuwim podsuwa rozwiązanie w swoim utworze. Przywracanie chwil minionych, uobecnianie ich w jednym słowie, dźwięku, barwie, geście, przedmiocie, zachwycie mogło być odpowiedzią na patetyczne głoszenie niesprawdzalnych w życiu, utopijnych idei, tworzenie wielkich syntez i systemów, heroiczych wzorców, pustą frazeologię patriotyczną. Utwór pisany w czasie wojny przez autora uwikłanego w dramat historii był apologią tego, co osobiste i dotykalne, co kształtuje „codzienną mitologię”, przeciwstawianą wielkim mitom i kultom. Ojczyzna zatem miała się uobecniać właśnie w:

[...] codziennej mitologii
 Nagłych, zaułkach zjawień, olśnień,
 To z barwy, z linii, to z melodii
 Chwila ojczyzną ci wyrośnie.

Zjawi się taka niewątpliwa,
Wyłączna, nie do podrobienia,
Że poznasz z echa, zwęszysz z cienia:
To ona – twoja, własna, żywa.
[...]

Następny fragment jest już pełnym pasji i ironii spojrzeniem na wielką historię, będącą często narzędziem manipulujących nią dziejopisarzy. Codzienne umiłowania rzeczy małych miały być:

[...] silniejsze niż potęga
Batorych, Chrobrych, Jagiellonów,
Niż pompatyczna dziejów księga
[...]
O, te histriony historyczne!
O, ci histerycy historii,
Rymarze „glorii”, „wiktorii”,
Gęsi skrzeczące na zapłotkach
O swych kapitolinińskich przodkach.
O, historyczne rymochlasty
[...]
Dalej będziecie Polskę włóczyć
Po „szlakach, misjach, przeznaczeniach”.

Monumentalizacja dziejów, będąca według poety dziełem zarówno „historiozofów”, jak i „generałów, wodzów, mówców, deklamatorów”, „energicznych twarzy”, „młodzieży kiedy nazbyt dziarska”, zostaje pomniejszona i potraktowana kpiąco, gdy zaliczy ją autor do spraw i rzeczy nielubianych i umieści w tekście obok „dowcipów niedowcipnych osób”, „opiumowanych papierosów”, „szparagów, wodzów i upałów”, „pieczeni, jeśli niezbyt krucha”, „prawników, święt i *Króla Duchą*”. Ironiczne odwołanie do wizji Słowackiego zawartych w *Królu Duchu*, interpretowanych ideologicznie i instrumentalnie, raz jeszcze oznacza zejście z koturnu i kompromitację patosu oraz fałszywej wielkości.

Twórcze poszukiwanie sensu w przeżywaniu i opiewaniu rzeczy zwykłych i małych, ciągle nienasycenie zmysłowym bogactwem świata, choć zakłócone w poemacie obecnością pełnych pasji fragmentów publicystycznych, było jednak sposobem na odzyskiwanie dobrej pamięci, ożywianie wyobraźni oraz odkrywanie nowych poetyckich rozwiązań. W świetle współczesnych poglądów na temat autobiografii trzeba zauważyć, że autor zaproponował koncepcję mikrohistorii i zaznaczył własną w niej obecność. Wierzył w porozumienie z czytelnikiem, który dzięki konfrontacji pozatekstowej potrafi zawrzeć „pakt referencjalny” i odczytać w utworze wątki autobiograficzne.

Refleksje o sztuce

Ogrodnik Dziewierski komponuje w *Kwiatach polskich* bukiety. Mają być one, wedle pierwotnego zamiaru, tworzone „z kunsztem, ładem, z przewodnią

myślą i układem”. Bukieciarz jest wszak „czuły na harmonię i rozkład sił między barwami”. Ślady ciągłego porządkowania, zmagania z anarchią kwiatów, przydawania bukietowi ważkości przeniesione zostaną do poetyckiego warsztatu. Trzeba zadać pytanie, jak szukać ładu w bogactwie skojarzeń, reminiscencji, natłoku tematów, w zagadkowej kompozycji i niejasnej fabule? Czy za sprawą techniki kształtowania bukietów wkraczamy w krąg porządkowania łańcucha skojarzeń w poemacie? Czy w chaosie można znaleźć ład?

Zapytajmy samego Tuwima. We wcześniejszej twórczości problem precyzji warsztatu poetyckiego był bardzo istotny. Surowy wobec siebie poeta nakazywał „składać, odmierzać wysokim kunsztem słowa ściśle” (*Do losu*). Warsztat czarodzieja wymagał dociekliwości i dokładności matematyka, który traktuje wiersz „jak zadanie algebraika” zapisane „na czarnej tablicy” (*Wiersz*). Same tytuły wierszy, takie jak *Praca, Trud, Matematyka* mówiły o wymaganiach stawianych poezji. Tęsknota do ładu nie wykluczała jednak twórczego chaosu i tajemniczej poetyckiej magii. Nie dziwi więc deklaracja Tuwima: „Z chaosu ład się tworzy. Ład, konieczność” (*Rzecz czarnoleska*).

W *Kwiatach polskich* powraca rozważanie o chaosie i ładzie w poezji. Poeta wszak:

Widzenie do próbówki bierze,
Pod światło patrzy w gusła tajne,
A liczby stawia na papierze.

Poezja jest „lampą czarnoksiężką”, ale też „lampą laboratoryjną”, „matematyką anarchii”, „nieubłagalną w rozrachunku”, wreszcie „farmaceutką czujną”, która „każdą dziesiątą uncję waży”. Fragment o poezji kończą strofy:

Tak mgiełki srebrne i błękitne,
Tak nawałnice snów i buntu
Mierz cyrklem, wagą, logarytmem
I dyscypliną kontrapunktu.

„Autorskie medium kreacji” – ogrodnik Dziewierski – nieustająco porządkuje bukiety, nadając im kształty, dobierając kwiaty, ich kolory i stosowną „przybiórkę”. Poeta przekonuje, że jego twórczy trud ma zawsze sens. Podobnie jak sublimująca przeżycia poety sztuka, którą tworzy, rozważając tajemnice warsztatu. Tok asocjacyjny, kompozycja poematu, bohater, podmiot mówiący to oryginalna transkrypcja *topoi* ogrodnika – składcza bukietu z nieciągłej przestrzeni ogrodu. Ten ciekawy wątek wart jest szerszego opracowania, także ze względu na wielość jego znaczeń w kulturze wysokiej i niskiej.

Zadziwiającym dokumentem porządkowania treści lirycznej poematu jest *Plan kompozycyjny I i II części poematu*. Siedem części rozdziału pierwszego, dziewięć rozdziału drugiego, osiem rozdziału trzeciego ujęte jest w sugerujących rozwinięcie tytułach ciągów poetyckich skojarzeń. Dla przykładu Rozdział 1 Część I składa się z następujących punktów:

Bukiet i ogrodnik.
 Róże, Aniela i oni dwaj.
 Ranek wiejski.
 Śmietnisko.
 Rezeda.
 O woni kwiatów.
 Bzy warszawskie.
 Warszawa pod bombami.
 O Niemcach.
 Odezwa do psów.

Zatem pozornie chaotyczne, niepowiązane prawami logiki, rozsypujące się fragmenty były jednak ściśle zaplanowane. Kapryśnej pamięci narzucał poeta rygor. Tak rzecz traktuje Piotr Michałowski, odwołując się nawet do zasad starożytnej retoryki zastosowanych w poemacie i elementów traktatu, który porządkuje treści liryczne. Wedle Michałowskiego, Tuwim prezentuje niezwykle, jeden z najdoskonalszych w literaturze polskiej, popis montażu asocjacyjnego.

Wśród kunsztowniejszych rozwiązań porządku asocjacyjnego, które można łączyć już raczej z technikami strumienia świadomości, pojawiają się wyrafinowane sploty i układy wielostopniowej retrospekcji. Wspomnienie letniego spaceru przez łąkę w Inowłodzu zawiera w sobie szkatułkowo obrazy Łodzi z 1912 roku, przypominane przez bohatera tej sceny przechadzki, ale z kolei obrazy te są także wspomnieniem bezpośrednim emigranta i sąsiadują z widokami Londynu. Takie sposoby wielospójnego łączenia czasów i przestrzeni [...] znajdują swoje klucze interpretacyjne – przede wszystkim w alegorii „bukietu” jako tworu alinearnego, ale także „lampy laboratoryjnej” i „lampy czarnoksiężkiej”.

Zmaganie z poetyckim żywiołem, podobnie jak zmaganie z anarchią kwiatów, było zawsze twórczym wysiłkiem, który przynosił, dodajmy, rezultaty nierównej piękności. Poemat, wedle urzeczonego nim Mariana Piechala, charakteryzuje się jednak „nierówną wartością artystyczną poszczególnych fragmentów składających się na całość”. Tej wypowiedzianej przed laty ocenie można przyznać rację! Ale przecież bukiet ma prawo być tworem alinearnym, wymykać się spod kontroli rąk ogrodnika i rozsypywać w nieładzie. Sztuka poetycka autora *Kwiatów polskich* pozostaje zatem pełna niespodzianek, zwłaszcza że, jak sugeruje Michałowski, „poematem rządzą dwie sprzeczne energie: porządek i chaos, a ten konflikt, który Tuwim nazwał «matematyką anarchii» wywołuje ciekawe efekty na wszystkich poziomach organizacji dzieła”.

Bukiety splatane przez mistrza Dziewierskiego wprowadzają nas też w krąg rozważań o przemianach spojrzenia poety na poezję i możliwości poetyckiego słowa. I tu kwiatowy kod podpowiada interpretację. Jedno z najważniejszych rozważań o sztuce poetyckiej ukrywa się w traktacie o rezedzie. W językowym obrazie świata *Kwiatów polskich* właśnie jej przypada

niepoślednie miejsce. Ten kwiat, niemodny i rzadko dziś hodowany, a także zapomniany przez współczesnych poetów, w rozważaniach Tuwima o istocie poezji staje się szczególnym argumentem. Gdy przypominamy sobie historię zmagania Tuwima ze słowem, które nie tylko miało udźwignąć całą istotną treść uczuć, ale także, wedle pragnień poety, być tożsame z istotą przedstawianych rzeczy i zjawisk, zdumiewamy się prostotą oświadczenia następującego po próbach opisanie koloru i zapachu rezedy:

Stwierdziwszy tedy niewątpliwie,
 Że z „opisami” wielka bieda,
 Należy uznać, że właściwie
 Rezeda pachnie – jak rezeda.

Czyżby kapitulacja kreatora słów, odejście od ambicji „wyrażania niewyraźnego”, postawy eksperymentatora, twórcy błyskotliwych neologizmów? Dodajmy, wiersze poprzedzające to stwierdzenie są w gruncie rzeczy autoironicznym komentarzem do własnego poetyckiego warsztatu i wszelkich do tej pory podejmowanych zabiegów za pomocą słowa zmierzających do uchwycenia istoty i sensu bytu. Rozważania o rezedzie można uznać za propozycję powrotu do słowa nieskażonego słowną magią, poszukiwaniem sensów ukrytych i wieloznacznych. To jeszcze jedna refleksja poety o poezji.

Odkrywcze dociekania na temat sztuki wiążą się też z poszerzaniem jej granic. To właśnie przy okazji ujawnienia wielu talentów Dziewierskiego uczynił Tuwim Apolla opiekunem sztuki niskiej. Pan Dziewierski to wszak ludowy „majster-klepka”, „Rafael Rawy i Studzianny”. Apollo jednak, jak dowcipnie zauważył Tuwim, „sprzyja nie tylko arcydziełom”:

[...] nie samym
 Chopinom, w gwiazdach zapisanym,
 Dantom astralnym i Horacym,
 Lecz i Dziewierskim, tym Ignacym,
 I tworom sztuki ich ubogiej:
 Apollo bowiem lubi ogień
 Nie tylko gorejących krzaków,
 Ale i świeczek na choince,
 I fajerwerków barwne młyńce;
 [...]
 Ale i kosa, która śwista
 U szewca na Podwalu w klatce,
 I skromny, przepisany czysto,
 Prowincjonalny wiersz w szufladce,
 I fotoplastikonu cuda,
 I śmieszna zwrotkę, gdy się uda,
 I kicz jarmarczny nieporadny,
 I bukiet wiejski, jeśli ładny.

Wobec tak deklaratywnej nobilitacji kultury popularnej, często marginalnej i kiczowatej, trudno oprzeć się przekonaniu, że Tuwim świadomie budował pomost między sztuką niską i wysoką. Dlatego z wielką sympatią pisał o licznych, często jarmarcznych, upodobaniach swojego bohatera i własnych osobliwych pasjach kolekcjonerskich tudzież „zglębieniu kuriozalnych nauk”, które obficie i z lubością charakteryzował w *Kwiatach polskich* i później, w książkach stanowiących dokument licznych zainteresowań szperackich: *Pegaz dęba* i *Cicer cum caule*.

Synteza sztuki wysokiej i niskiej najpełniej dokonuje się w języku i w odwołaniach intertekstualnych. Edward Balcerzan zwraca uwagę na charakterystyczną dla *Kwiatów polskich* „poetykę reminiscencji”. W tekście poszukiwać możemy bogatych „złóż kultury”, która kształtowała osobowość i talent poetycki autora *Kwiatów*... Warto jednak podkreślić, że na równych prawach funkcjonują w poemacie odwołania do klasyki literackiej (Biblia, *Pan Tadeusz*, *Beniowski*, wiersze Asnyka i Staffa) z cytataми z kręgu kultury popularnej (fragmenty zabawnych arii i kupletów rodem z wodewilów, fragmenty pieśni i piosenek żołnierskich oraz czerpanych z folkloru wiejskiego i miejskiego). Cytaty, aluzje, kalambury, parafrazy, elementy parodii i stylizacji nie były poddawane wartościującej hierarchii. *Kwiaty polskie* przypominają zatem czarodziejski tygiel, w którym gwałtownie prażą się rozmaite substancje. Stop, który powstaje, jest już świadectwem własnej drogi twórczej, zapowiada budowanie nowej, złożonej jakości artystycznej, niedającej się jednoznacznie zdefiniować. Od początku tworzenia żywił poeta przekonanie, że powstaje dzieło ważne i wyjątkowe. „Myślę, że będzie to rzecz, jaką w życiu napisałem – epos, liryka, satyra, groteska – wszystko w magicznym powiązaniu”. Rozwiązywanie „magicznych powiązań” należy do przyszłości. Przyszli badacze być może jeszcze inaczej ocenią będą swoisty eklektyzm kulturowy, twórczy chaos – i odkrywać nowe źródła żywotności poematu w ponowoczesnej kulturze.

SUMMARY

Krystyna Ratajska

Kwiaty polskie (“Polish Flowers”) as an enigmatic and controversial poem

The paper points to the numerous controversies surrounding Julian Tuwim’s poem *Kwiaty polskie* (“Polish Flowers”). It outlines the discussions related to the story, genealogical classification, composition, and concept of the protagonist. It presents the autothematic character of the poem, situating it in the historical and social context. The author, stressing the complexity of the poetics, does not provide any definitive conclusions, deciding that the interpretation of *Kwiaty polskie* calls for further research and remains an open question.