

# Mariusz Zawodniak

---

## Socrealistyczna palinodia : "Jamby polityczne" Juliana Tuwima

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/3, 35-43

---

1995

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.

MARIUSZ ZAWODNIAK

## SOCREALISTYCZNA PALINODIA

„JAMBY POLITYCZNE” JULIANA TUWIMA

Do najbardziej charakterystycznych dla okresu stalinizmu gatunków wypowiedzi zaliczyć trzeba samokrytykę. Jej występowaniu jako mowy rytualnej sprzyjają przede wszystkim okoliczności towarzyszące zjazdom, naradom, konferencjom, choć w równym stopniu wykorzystuje się do tego celu publicystykę, a nawet i literaturę. Powieść w socrealizmie służyła – rzecz oczywista i znana – ilustracji „typowych” postaw, zachowań i sądów na temat samokrytyki. Ciekawe obrazy zjawiska przynosi zaś poezja omawianego okresu. Głównie dlatego, iż włącza ona w nurt samooskarżycielskich wystąpień także literackie wyznania pisarzy. Samokrytyka poety zawiera krytyczną ocenę nie tylko jego postawy społecznej, lecz i dorobku, w tym – samego warsztatu twórczego. Zazwyczaj jedno idzie w parze z drugim: nadmierny estetyzm, formalizm czy bezideowość to znamiona „dekadenckiej sztuki kapitalistycznej” bądź „amerykańskiego kosmopolityzmu”; ale też wyraz postawy „drobnomieszczańskiego moralisty”, inteligenta lub faszysty. Jedno i drugie wymaga przezwyciężenia i – odrzucenia. Osobliwością „spowiedzi” poetyckich pozostaje więc wyraźna dążność do samookreślenia się poezji. Wprowadzanie motywów metapoetyckich dowodzić miało, iż przedmiotem stałej samokontroli twórców pozostają też kwestie ściśle warsztatowe: nie tylko rola pisarza, funkcje literatury, ale i wybory tradycji, sposoby obrazowania, jakości środków artystycznych, itp. Jest jednak i inna strona zjawiska: wspomniane motywy w poezji socrealistycznej przesadzają ponadto o nadaniu jednoznacznego charakteru postulatowi artystycznemu. W latach stalinizmu założenia artystyczne – jeśli je formułowano – równały się założeniom ideologicznym. Przez dzieło „narodowe w formie” rozumiano w gruncie rzeczy wybór rozwiązań akceptowanych przez doktrynę. Wszelkie uchybienia w tym względzie odczytywano i wytykano jako „błędy ideologiczne”. „W wypadku każdego błędu artystycznego można i trzeba doszukiwać się błędu ideologicznego, błędu politycznego” – podkreślano na plenarnej naradzie poświęconej krytyce<sup>1</sup>. Zjawisko uwyrażnia się właśnie na terenie poezji. Doświadczenie to znane jest ówczesnym młodym: Różewiczowi, Woroszyłskiemu, Bratnemu, Braunowi..., ale i powracającemu do kraju Tuwimowi; wypełniło zaś całą praktycznie biografię powojenną Gałczyńskiego.

<sup>1</sup> Z. Bienkowski, *Po plenum krytyki*. „Twórczość” 1952, nr 3, s. 143.

Już w końcu lat czterdziestych upowszechnił się wzorzec poetyckich „spowiedzi”: zwłaszcza poetów starszej generacji i tych, którzy mieli za sobą dorobek — obowiązywał wzorzec „rozrachunkowy”<sup>2</sup>. Wszelka twórczość „nie-nasza”, nie odpowiadająca duchem nowym czasom podlegała odwołaniu, wykreśleniu z dorobku. Była w tym zgoda na dotychczasowe nieistnienie, na umiejscowienie biografii literackiej w punkcie zerowym. W publicystycznym wystąpieniu ujmował poeta sprawę następująco:

przez brak tej właśnie artystyczno-politycznej czujności ja sam, walczący o polityczność poezji od pierwszych swoich kroków na tym polu, byłem faktycznie, w sensie funkcji społecznej, „apolityczny” — to jest żaden, bo tylko nieistnienie nie podlega polityce. Byłem żaden, nie było mnie, z tej prostej przyczyny, że zważałem krąg społecznego oddziaływania poezji przez komplikowanie jej środków wyrazu.

[...] Widziałem u słuchających mnie ludzi tyle chęci „uczenia się poezji”, że ta ich chęć uczenia się powinna była stać się dla mnie z miejsca „nauką zrozumiałstwa”, które osiągnąć można tylko na drodze rezygnacji z rozmaitych formalnych ozdobników i wielu pokus tzw. „oryginalności”<sup>3</sup>.

Otóż właśnie: „upolitycznianie” poezji — kwestia dla socrealizmu podstawowa — to przede wszystkim sprawa rezygnacji. Istotę tego procesu trafnie ujął Zdzisław Łapiński: „stopniowe wyrzekanie się przez autorów różnych składników własnej poetyki”. A więc proces „samookaleczenia”, „czyn samobójczy”<sup>4</sup>. W konkretnych realizacjach obserwować można różne warianty owego zjawiska.

Julian Tuwim w jednym z pierwszych poetyckich wystąpień po powrocie do kraju oświadcza:

Przyznaję — dużom się nakuślił  
I nie żałuję dawnych praktyk.  
Mękę mą nieraz trunek uśpił,  
Rozpacz leczyły me ekstrakty,  
Albo — po prostu — dla romansu,  
Dla muzy, aptekarki ślicznej,  
Dla apollińskich wizji, transów —  
Samotny i apolityczny.

*Jamby polityczne*<sup>5</sup> — bo ten utwór przywołujemy — należały do niezwykle wymownych i pouczających świadectw „błądzącego” poety. W grudniu 1949 ogłasza je nie tylko znany i ceniony twórca międzywojenny, ale przede wszystkim autor wydanych niedawno w kraju (w styczniu) *Kwiatów polskich* (ten kontekst przyjmuję tutaj jako podstawowy). Poemat Tuwima — będący kontynuacją poematu dygresyjnego i nawiązujący do wielkiej tradycji „poezji wychodźstwa” (a przez to mający odgrywać określoną rolę) — spotkał się u nas z nadzwyczaj chłodnym przyjęciem. Oczywiście, na takie a nie inne odczytanie

<sup>2</sup> Takie wystąpienia W. Tomasiak (*Poezja twardych rąk. Socrealizmu wiersze programowe. W: Słowo o socrealizmie. Szkice*. Bydgoszcz 1991, s. 34) zalicza do wierszy programowych socrealizmu, proponując, by pewien ich nurt nazwać — analogicznie do tematyki prozy powojennej — „poezją rozrachunków inteligenckich”.

<sup>3</sup> Samokrytyka R. Bratnego. Po latach przypomni ją pisarz w *Pamiętniku moich książek* ([t. 1]. Warszawa 1978, s. 90–92).

<sup>4</sup> Z. Łapiński, *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*. Londyn 1988, s. 96.

<sup>5</sup> „Odrodzenie” 1949, nr 50, s. 1. Cyt. z: J. Tuwim, *Wiersze*. Opracowała A. Kowalczykowa. Wstęp R. Matuszewski. *Kalendarium życia i twórczości Juliana Tuwima* J. Stradecki. T. 2. Warszawa 1986, s. 335–336.

*Kwiatów polskich* wpłynęły istotne okoliczności: proklamowany właśnie w Szczecinie realizm socjalistyczny jako metoda twórcza — określał też sposoby odbioru. Dlatego recenzje w londyńskich „Wiadomościach” i w prasie krajowej, choć ogłaszane w jednym roku — jawią się jak omówienia z różnych epok. Dla Gustawa Herlinga-Grudzińskiego poemat jest „najbardziej emigracyjną książką w literaturze polskiej”. W jej historii zadomowi się z pewnością, zdaniem krytyka, „jako epepeja”. A jeśli coś już zarzucać poecie — to właśnie te obrazy Polski przedwrześniowej, „gdzie dostało się i Wieniawie”. „*Kwiaty polskie* zyskałyby na pewno i wypiękniały, gdyby Tuwim oczyścił je z tych chwastów” — konkluduje recenzent „Wiadomości”<sup>6</sup>.

Krajowi krytycy uderzają w zgoła odmienne tony. Omówienia Ryszarda Matuszewskiego czy Artura Sandauera przynoszą listę „politycznych błędów”. Do nich bezwzględnie należało zaliczyć sentymentalny stosunek do Piłsudskiego: jest to obraz postaci pełen „zastrzeżeń”, „nieporozumień”, „świadczący o uleganiu jego legendzie”<sup>7</sup>. Pojawia się też zarzut sympatii dla drobnomieszczaństwa, razi jego „idealizacja”, „zamiłowanie do rekwizytów drobnomieszczańskiej staroświeczyny” i „do latarń magicznych”. Do „nieporozumień należy [...] wreszcie metafizyczny ton w apostrofach typu religijnego”<sup>8</sup>.

Charakterystyczna jest też recenzja Kazimierza Wyki. I jego zdaniem w poemacie „trafiają się ustępy nie do przyjęcia ideologicznie i artystycznie” (141)<sup>9</sup>. Chociaż —

Pomyłki, błędy i niedostatki *Kwiatów polskich* nie są tylko pomyłkami tego poematu. I winą nie tylko ich autora jest zebrana w tym poemacie kolekcja dziwaków. Jest to doprawdy bukiet z całej epoki przeżywanej przez Tuwima, tak bardzo obcej, chociaż niedalekiej w czasie. Epoki tak widzianej i odtwarzanej, jak ją widziała liberalna inteligencja pochodzenia mieszczańskiego [...]. [166]

A więc zarzut błędnej perspektywy, ale nie tylko: krytycznie oceniane są i sposoby obrazowania, i wybory środków artystycznych, ogólnie — „poetyka egzotycznej codzienności” (164). Nie jest chyba dziełem przypadku, że w 1949 r. „tzw. odkrycie codzienności” (znamienne dla poetyki skamandrytów, ale u Tuwima dokonujące się „najgwałtowniej”) ma — w ocenie Wyki — na kartach *Kwiatów polskich* charakter „odchylenia” (155). Są jednak w recenzji uwagi bardziej zasadnicze, skupiają się one wokół funkcji i charakteru poematu — oczywiście w kontekście tradycji. Wyka przypomina, iż poemat dygresyjny był „własnością lewicy romantycznej” (148) i że przede wszystkim miał on funkcję „postępową” i „nowatorską” (149). *Kwiaty polskie* Tuwima — w opinii recenzenta — takich cech nie posiadają: nie są ani nowatorskie, ani tym bardziej postępowe.

W atmosferze takich krytycznych wystąpień, nieprzychylnych ocen<sup>10</sup>,

<sup>6</sup> G. Herling-Grudziński, *Uczeń czarnoksiężski*. „Wiadomości” 1949, nr 31. Cyt. z: *Wyjścia z milczenia*. Opracował Z. Kudelski. Warszawa 1993, s. 157, 159.

<sup>7</sup> A. Sandauer, „*Kwiaty polskie*”. „Odrodzenie” 1949, nr 13, s. 4. — R. Matuszewski, *Próba epiki*. „Kuźnica” 1949, nr 12, s. 4.

<sup>8</sup> Matuszewski, *op. cit.*, s. 3, 4.

<sup>9</sup> K. Wyka, *Bukiet z całej epoki*. „Twórczość” 1949, nr 10. Cyt. z: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959. Liczby po cytatach wskazują stronicę tego tomu.

<sup>10</sup> Absurdalność swych sądów i ocen krytycy skłonni są uznać dopiero po latach. Jeden z cytowanych tu autorów, R. Matuszewski, w obszernym wstępie (*Poeta rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych*. <O recepcji twórczości Juliana Tuwima>) do Tuwimowskich *Wierszy* (t. 1, s. 89) takim oto komentarzem opatrzył uwagi o własnej recenzji z r. 1949: „W normalnych warunkach

drukuje poeta *Jamby polityczne*. Nie ulega wątpliwości, iż mają one stanowić rodzaj głosu w dyskusji („Więc pan szanowny mówi [...]”) — przede wszystkim jednak dyskusji o *Kwiatach polskich*. W utworze zawiera się próba odpowiedzi na zarzuty krytyki (nie tej tylko, o której była mowa), ale i próba swoistego autokomentarza do opublikowanej twórczości. Co ciekawe: w zachowanym rękopisie utwór nosił tytuł *Deklaracja*<sup>11</sup>, wskazywałby więc nie-dwuznacznie, iż jest wyrazem zgody na zmiany zachodzące w powojennej Polsce, a także świadectwem pożądanego przeobrażenia postawy poetyckiej — z „alchemicznej” na „bardzo polityczną”<sup>12</sup>. Ostatecznie Tuwim tytułuje wiersz *Jamby polityczne* — co, jak się wydaje, nie zmienia zasadniczej wymowy utworu, uwyrażnia natomiast formę i charakter wystąpienia.

Jamby stanowią w tradycji poetyckiej gatunek o wyraźnie satyrycznym — a niekiedy wręcz szyderczym — nacechowaniu; służą ośmieszeniu osób, wytykaniu błędów, krytykowaniu określonych postaw<sup>13</sup>. Adresatem utworu Tuwima jest więc z pewnością grupa krytyków negatywnie oceniających poetę — uż za jego pierwsze — i tak późne — wystąpienie. Wiersz *Ab urbe condita*, mający właśnie stanowić świadectwo przełomu, okazał się wystąpieniem dość niefortunnym. Tuwim, najpierw swoiście upomniany i ponaglony (w szczególności sposób wytknięto mu przydługie milczenie)<sup>14</sup>, teraz spotyka się z zarzutem obazowania przerażającej wizji „triumfu wroga klasowego”<sup>15</sup>. Ocena krajowych recenzentów jest jednoznaczna: „Handlarka jako symbol walczącej Warszawy — to chyba nie wymaga komentarzy”<sup>16</sup>. W roku 1949 krytyka nie oszczędza Tuwima — zewsząd jest on ostro atakowany<sup>17</sup>. W tym więc roku

---

zycia literackiego recenzja taka powinna była spotkać się z polemiką. W warunkach nienormalnych, jakie wówczas w Polsce istniały (było to w dwa miesiące po Zjeździe Szczecińskim ZLP), spotkała się jedynie z polemiką prywatną”.

<sup>11</sup> Zob. *Komentarz edytorski* w: Tuwim, *Wiersze*, t. 2, s. 576.

<sup>12</sup> Potwierdzeniem tego miały być ogłoszone wraz z *Jambami politycznymi* inne utwory — *Złoto, Okrzyk czy Sztandar*.

<sup>13</sup> Zob. js [J. Sławiński, *Jamby*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 2, poszerzone i poprawione. Wrocław 1989. Zob. też uwagi Arystotelesa (*Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski. Wyd. 2. Wrocław 1989, s. 12. BN II 209): „Chociaż istniało prawdopodobnie wielu twórców satyrycznych przed Homerem, nie potrafimy jednak wymienić żadnego utworu któregoś z nich. [...] Jednocześnie pojawiło się też stosowne do charakteru tych utworów metrum, które dlatego obecnie nazywamy jambicznym («szyderczym»), ponieważ w tym właśnie metrum »szydzono« z siebie wzajemnie”.

<sup>14</sup> Warto zwrócić uwagę na sytuację znamioną dla socrealizmu. Tuwim od momentu powrotu do kraju w r. 1946 aż do stycznia 1949, choć twórczo czynny — nie ogłasza ani jednego wiersza. W grudniowym numerze „Odrodzenia” z r. 1948 (nr 49, s. 8) J. Prutkowski zamieszcza wiersz o wymownym tytule *Literacka samokrytyka*, zakończony słowami: „Więc przestałem pisać. Wiersz mój zaniemowił, / Ale znacznie lepiej milczy Julian Tuwim”. Z pewnością nieprzypadkowo w miesiąc później, w styczniowym „Odrodzeniu” (1949, nr 3, s. 1) Tuwim po latach ogłasza swój pierwszy wiersz, *Ab urbe condita*. Zadziałał więc typowy dla okresu stalinizmu mechanizm ingerencji krytyki w proces twórczy pisarza: krytyk — tu w wystąpieniu wierszowanym — daje pobudkę do tworzenia.

<sup>15</sup> G. Szturchaniec [M. Żmigrodzka], „*Skamander*” *redivivus?* „Wies” 1949, nr 5, s. 11.

<sup>16</sup> *Chwała, chwała, chwała przekupce!* „Po prostu” 1949, nr 5, s. 8. O tym samym utworze w londyńskich „Wiadomościach” (1949, nr 9, s. 3) napisano: „piękny wiersz — pean na cześć prostego człowieka, robiącego zawsze, co należy”.

<sup>17</sup> W tym czasie nie ma już możliwości zajmowania stanowiska odmiennego niż zgłoszone przez krytykę. Zrozumiałe więc, iż *Fraszka megalomańska* Tuwima, będąca reakcją poety na

w *Jambach* uwyraźnia się bardziej polemiczny i deklaracyjny charakter wystąpienia (aniżeli satyryczny), choć tłumacząc zasadność nowego wcielenia poeta zachowuje właśnie postawę prześmiewcy, a nawet szyderycy:

Więc pan szanowny mówi, że mi  
Z politycznością nie do twarzy?  
Żem raczej magik i alchemik,  
Co słów esencję w tyglu warzy,  
Fabrykant czarnoksięskich tynktur,  
Przysięgły spec od mistyczności,  
Od intuicji, od instynktu  
I innych apolityczności.

W tej ironicznej próbie odpowiedzi na pewien szczególny zarzut (zerwania z dawną poetyką) zawiera się też samoocena poety: świadomość tego, iż dotychczasowa twórczość i postawa były wyrazem „apolityczności”, co w istocie oznacza – by powrócić do cytowanej już myśli – dotychczasowe „nieistnienie”. Dlatego *Jamby* są „polityczne”; są peanem na cześć świadomego i koniecznego upolityczniania poezji. Jednocześnie też *Jamby* stają się manifestem zerwania ze złymi tradycjami, określanymi i ocenianymi w sposób charakterystyczny. A więc: tworzenie nazywa się – „guśleniem”, „dawne praktyki” to dla „romansu, dla muzy, dla apollinijskich wizji, transów”; dalej: poeta to „magik i alchemik”, „spec od mistyczności, od intuicji, od instynktu”. U progu lat pięćdziesiątych taki zestaw określeń wyrażać mógł tylko krytyczny stosunek do literackiej przeszłości (zwłaszcza w kontekście szczecińskich wystąpień). Do tego poeta dołącza ironiczny obraz tradycyjnie pojmowanej liryki:

Aż w pewną noc, gdym znowu guślił  
W prowincjonalnej swej aptece,  
Ujrzałem przez firanek muślin,  
Przez mgłę zachwyceń i rozkwieceń,  
Że wstaje zorza... („Morza”... „boża”...)

Zatrzymamy się chwilę przy elementach formy wierszowej – bo w tym właśnie fragmencie ujawnia się ich szczególne nacechowanie stylistyczne i semantyczne. Wyrażna gra słów, wzmagająca efekty brzmieniowe i rytmiczne, służy przede wszystkim charakterystyce pewnego typu twórczości poetyckiej (mowa jest zresztą o samym procesie tworzenia). Cechuje ją w tym ujęciu wizyjność w połączeniu z nadmiernym estetyzmem i formalizmem. Głównie więc przesadna dbałość o dobór i układ słów („zachwyceń i rozkwieceń”), ich wymyślność – „egzotyczność” („guślił”/„muślin”), podkreślanie przy tym ich rytmicznego toku („zorza”, „morza”, „boża”); do tego zaś nadmierne efekty dźwiękowe: współbrzmienia nie tylko rymowe, a więc lokalizowane głównie w klauzulach, ale i wewnątrzwersowe – przy tym wybitnie banalne. Nagromadzenie tych elementów w krótkim fragmencie tekstu przesądza o charak-

---

recenzję Sandauera o *Kwiatach polskich* i złośliwie odpowiadająca krytykowi zarzutem, nie mogła się wtedy ukazać. Dopiero w 1954 r. ogłosiły ją „Szpilki” (nr 39, s. 7) w kolumnie *Z nie drukowanych rękopisów*. Czytamy tam:

Drobnomieszczaństwa, proszę państwa,  
Dowąchał się w mej nowej książce  
Kto? Syn drobnego sklepikarza  
Z małego miasta w Małopolsce.

terze poetyckiego zabiegu. Jest to parodystyczny obraz tradycyjnie rozumianej liryki; poeta przesadnie eksponuje elementy jej formy, zwykłą grę słów, by podkreślić bezsens podobnych poczynań i pozbawić je jakichkolwiek uzasadnień. *Jamby* są więc też satyrą, utworem stawiającym sobie za cel ośmieszenie — i tym samym rozrachunek z poetycką tradycją (i kryjącymi się za nią stanowiskami ideowo-artystycznymi)<sup>18</sup>. Ostatecznie poeta dokonuje symbolicznego aktu unicestwienia tak rozumianej poezji. Oto ciąg dalszy cytowanego ostatnio fragmentu:

— Już chciałem kropnąć wiersz liryczny...  
A to był Pożar Świata. Pożar  
Z całą pewnością polityczny.

Poeta dystansuje się od literackiej przeszłości, a pozostający jej symbolem „wiersz liryczny” (o cechach poprzednio wskazanych) czyni przedmiotem koniecznych przekształceń. W tej części utworu brak więc elementów literackiej gry, tych, którymi naznaczona jest część pierwsza. Ale kryje się tu uwaga-postulat o charakterze równie formalnym, artystycznym, i od jego realizacji uzależnia się zmianę oblicza dotychczasowej poezji. Chodzi oczywiście o „polityczność” — dość szczególnie zobrazowaną. Cóż bowiem ma wspólnego polityczność z artyzmem czy formą wiersza? Albo inaczej: jaki element formy wierszowej — i jak — może służyć upolitycznianiu poezji, a przez to służyć doktrynie? Częściowej odpowiedzi udzielił Tuwim tuż przed publikacją *Jambów* — zamieszczając na łamach „Odrodzenia” fragmenty notatek zatytułowane *Z notesu*. W jednym z nich — w formie aforyzmu — czytamy: „Apolityczność stała się dla mnie pojęciem równym niemuzykalności: nie mogę jej — poeta! — zrozumieć”. W innym — naigrawa się autor notatki ze słowa „uniesienie”, które przez poetów ma być używane najczęściej w zestawieniu rymowym: „jesień”/„uniesień”. „Ta para rymów stała się klasycznym, po tysiackroć powtarzaniem banałem” — konkluduje Tuwim<sup>19</sup>, dając do zrozumienia, iż obecnej poezji nie służy zestawianie w pary rymowe wyrazów często ze sobą kojarzonych i tworzących przez to nazbyt już upowszechnione obrazy — w dodatku przesadnie sentymentalne. Co wiąże ze sobą te dwie notatki „notesowe”? Odpowiedź przynosi *Jamby*. Skoro w poezji zużyły się tradycyjne chwytły, cierpi ona na brak oryginalnych skojarzeń i nowych obrazów; i skoro apolityczność w życiu równa się niestnieniu — to ratunkiem dla poezji, a ocaleniem dla życia pozostaje oczywiście ich upolitycznienie. Co więc z twórczością poetycką?

„Liryczny”/„polityczny” — oto para wyrazów, która odświeży „zbankrutowaną wyobraźnię”, zestawienie rymowe, które uczyni poezję prawdziwie „nową”. Oto najbardziej śmiałe i oryginalne skojarzenie, źródło nie dających się wyczerpać pomysłów poetyckich. W miejsce banalnych: „guślił”/„muślin” czy „zorza”/„morza”/„boża”, proponuje się bezpośrednie skojarzenie poetyckich zabiegów i działań politycznych poprzez tworzenie z nich w wierszu

<sup>18</sup> Przypomnijmy, iż w „Odrodzeniu”, miejscu pierwszej publikacji *Jambów*, utwór ten sasiaduje m.in. z wierszem zatytułowanym *Okrzyk*. W nim — dla odmiany — odnajdujemy wymowną prośbę poety: „Wróćcie do mnie, wszystkie słowa zwykłe, / Zapomniane, wytarte, codzienne”.

<sup>19</sup> „Odrodzenie” 1949, nr 48, s. 4.

elementów współbrzmiących. W takim zestawieniu wyrazów jest i to, co łączy je z tradycyjną liryką: dokładność rymu, jego gramatyczność, głębokość, i to, co nadaje zabiegom artystycznym wymiar działania o zasięgu społecznym: włączanie literatury do działań propagandowych. Zestawienie bowiem rymowe „liryki” i „polityki” znakomicie służy takim celom, to świetna podstawa do tworzenia rozlicznych formuł o charakterze sloganu. Cech sloganu nabywa już sama para wyrazów odpowiednio zestawionych.

Zauważmy, iż w podobnym obrazowaniu zjawiska Tuwim pozostaje konsekwentny. Zestawienie „liryczny”/„polityczny” nabiera wyrazistych znaczeń, gdy przeciwstawione jest innej parze rymujących się wyrazów: „mystyczności”/„apolityczności” — równie nacechowanej semantycznie. Koncepcję „nowej sztuki” spaja dodatkowo inny obraz: z jednej strony „poeta — bardzo polityczny”, z drugiej zaś „polityka — poetyczna”. Tworzenie takich analogii to zjawisko dla socrealistycznej poezji znamienne<sup>20</sup>. Upolitycznianie poezji i upoetycznianie polityki — to konieczny zabieg upodobniania rozmaitych działań. Chwył ten służy nie tyle zacieraniu różnic, co podkreślanie cech wspólnych: utożsamianie wysiłków przedstawicieli różnych dziedzin ma na celu ukazanie ich pracy jako składników wciąż tego samego procesu — budowania socjalizmu. I poeta, i polityk realizują te same zadania, obydwóm przyświeca dokładnie ten sam cel.

Podsumujmy: *Jamby polityczne*, będąc próbą odpowiedzi na zarzuty krytyki, przynoszą samoocenę poety; zawiera się w niej rozrachunek z przeszłością i wyraźna deklaracja. Interesuje nas ów rozrachunek, ten bowiem element poetyckiej „spowiedzi” wprowadza do niej motywy „samookaleczenia”, wyrzekania się „przez autorów różnych składników własnej poetyki”. Następuje wyraźne zanegowanie ich wartości, jakichkolwiek walorów artystycznych. Krytykę własnych osiągnięć przeprowadza się nierzadko w wystąpieniu o charakterze satyrycznym, a więc ośmiesza się je, przekreśla się sens i znaczenie tych przedsięwzięć. Słowem — następuje odwołanie dotychczasowej twórczości, wymazanie jej z dorobku literackiego.

Utworki, które na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych dokumentują takie zabiegi — uznać by można za przykłady socrealistycznych palinodii<sup>21</sup>. Tworzą one grupę tekstów będących świadectwem wyraźnie krytycznego stosunku autorów do własnych poetyckich osiągnięć, które — jeśli nie odpowiadają duchem obecnym czasom — gotowi są złożyć na ołtarzu rewolucji.

Taką palinodią w biografii literackiej Tuwima pozostaną *Jamby polityczne*. Pozostaną nad wyraz wymownym świadectwem, gdyż — powtórzmy — ogłoszone po wystąpieniach krytycznie oceniających m.in. *Kwiaty polskie*, stają się w tym momencie „odwołaniem” i tego utworu — dzieła najwybitniejszego w dorobku autora<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Zob. uwagi Tomasika (*op. cit.*, s. 38 n.) na temat „pracopodobieństwa poezji” i „sztukopodobieństwa pracy”.

<sup>21</sup> Zob. js [J. Sławiński], *Palinodia*. Hasło w: Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, *Słownik terminów literackich*.

<sup>22</sup> Nie bez znaczenia dla niniejszych rozważań jest opinia J. Stradeckiego (*Julian Tuwim. Bibliografia*. Warszawa 1959, s. 384), który zakłada, iż właśnie negatywna „reakcja krytyki zaważyła na decyzji Tuwima dotyczącej pisania dalszego ciągu poematu”. Jak wiadomo, poemat ogłoszony jest jako tom pierwszy, istniały zaś plany kompozycyjne całości.



*Jamby* miały stanowić (wraz z kilkoma innymi wierszami) wyraźną cezurę w biografii poety. Opublikowane w grudniu 1949 na łamach „Odrodzenia”, w kolumnie „nowych wierszy”, należały do pierwszych powojennych publikacji Tuwima — i miały otwierać kolejny rozdział w jego twórczości. Tym razem twórczości o charakterze wybitnie politycznym (tak przynajmniej deklarował poeta). Pożar symbolizujący w utworze unicestwienie starego świata pogrzebał też dotychczasowy dorobek literacki Tuwima i jednocześnie zrodził nowego poetę:

Rozwarły się płomienne piekła,  
Zwyrzątnął świat — i wróg zwyrzątnął.  
Do czartów na wakacje zbiegła  
Zbankrutowana wyobraźnia.  
Trzasnęły dzieje — i wyskoczył  
Ze swej retorty alchemicznej,  
Zdumione przecierając oczy,  
Poeta — bardzo polityczny.

Wytworem wyobraźni, która „zbankrutowała” (i zstąpiła do piekieł), były też *Kwiaty polskie*. Nie jest chyba dziełem przypadku, iż utwór będący poetycką spowiedzią autora, a więc i rozrachunkiem z literacką przeszłością, napisany jest przy użyciu tej samej formy wierszowej co wcześniejszy poemat.

*Jamby polityczne* jako jedyny utwór z tego okresu i o takim charakterze utrzymane są w całości w toku 9-zgłoskowca jambicznego. Tuwim więc nie tylko nawiązał do tradycji jambów jako gatunku nacechowanego satyrycznie, ale i zachował — zgodnie z tytułową zapowiedzią — właściwe dla wiersza metrum. Nie to jednak jest tu godne uwagi (zważywszy na fakt, iż pierwotnie tekst zatytułowany był inaczej), lecz właśnie to, że w odbiorze *Jambów* forma wiersza przywołuje na myśl utwór inny, nie tak odległy w czasie, bo polskim czytelnikom zaprezentowany ledwie kilka miesięcy wcześniej. Jeżeli wzorzec rytmiczny — 4-stopowiec jambiczny o paroksytonicznym zakończeniu — ma się okazać elementem znaczącym lub wywołać u czytelnika choćby skojarzenia, to musi odsyłać do *Kwiatów polskich*<sup>23</sup>. Ten bowiem poemat jest właśnie utworem jambicznym — i to najobszerniejszym w naszej literaturze: kilka tysięcy wersów utrzymano w toku, o którym mowa. Niedawny czytelnik *Kwiatów polskich* łatwo więc natrafi na ich ślad w nieco późniejszych *Jambach*. I jeżeli odczyta je zgodnie z duchem czasów — nawiązanie do poematu (poprzez formę) stanie się zrozumiałe. Cechą charakterystyczną palinodii jest bowiem zachowanie analogii formalnych (tutaj: w układzie wersyfikacyjnym) pomiędzy utworami odwoływanym a odwołującym.

Ślady *Kwiatów polskich* w *Jambach politycznych* to nie tylko kwestia wzorca rytmicznego, choć odgrywa on tu rolę decydującą. Wraz z podobną nelodyką — skocznym miejscami jambem — powracają znane z lektury poematu motywy. Nie chodzi, rzecz jasna, o ich wyliczanie i zestawianie jako cówodów na wyraźne (i jedyne) odwołania; odwołania te odnoszą się w równym stopniu do utworów przedwojennych<sup>24</sup>. Stwierdzić jednak trzeba, iż

<sup>23</sup> Wzorzec ten szczegółowo opisała L. Pszczołowska w studium *Jamb w polskiej poezji. Cechy i sposoby realizacji wzorca* („Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3).

<sup>24</sup> M. Głowiński (komentarz w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*. Wyd. 4, rozszerzone. Wrocław 1986, s. 213) podkreśla, iż pisząc o „muzie, aptekarce ślicznej” poeta przypomina swój wiersz *Muza z tomu Biblia cygańska*.

wszystkie niemal elementy opisu poezji, jaka w *Jambach* podlega zakwestionowaniu, odnaleźć można jako mniej lub bardziej rozbudowane motywy w *Kwiatach polskich*. Dość przypomnieć aptekę (aptekarza) – w poemacie zjawiającą się przynajmniej kilkakrotnie. Jedna z apostrofów do poezji skierowuje jej określenia w stronę aptekarskiego laboratorium (w *Jambach* – przypomnijmy – tworzenie nazywa się guśleniem w prowincjonalnej aptece):

Poezjo! Lampo czarnoksięska  
I lampo laboratoryjna!  
Misterna wraz i misteryjna  
[ . . . . . ]  
Chemiczko w masce kabalarki,  
[ . . . . . ]  
Lecz przedtem, farmaceutko czujna,  
W białym fartuchu, z miną sroga,  
[ . . . . . ]  
Tak dwujedyny, Faust z Einsteinem,  
Widzenie do próbki bierze,  
Pod światło patrzy w gusa tajne,  
A liczby stawia na papierze<sup>25</sup>.

Są więc i „gusa”, i „misteryjność”; w tekście poematu powtarza się też „tynktura”<sup>26</sup>. W *Jambach* poeta to „fabrykant czarnoksięskich tynktur”, „spec od mistyczności”. W *Kwiatach polskich* poezja – „chemiczka w masce kabalarki”; w *Jambach* poeta – „magik i alchemik”. Porównaniom narzuca się też podobny sposób obrazowania<sup>27</sup>.

W literackim przekazie zawarł Tuwim możliwie wszystkie wskazówki dla czytelnika. W roku 1949 trudno było o opaczne odczytanie poetyckiej „spowiedzi”<sup>28</sup>. Zwłaszcza że poprzedził ją autor – nie pozostawiającym większych wątpliwości – wyznaniem. W numerze 48 „Odrodzenia” z tegoż roku, a więc po zasadniczej dyskusji o *Kwiatach polskich*, napisze (*Z notesu*):

Ze szczerością, która mnie może dużo kosztować, wyznaję, że jako poeta nie dorosłem do wysokości odbywających się zdarzeń. Nie dorosłem artystycznie. Nie mogę im artystycznie podołać.

<sup>25</sup> J. Tuwim, *Kwiaty polskie*. Warszawa 1949, s. 130–131.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 16, 229.

<sup>27</sup> Oto przykładowe zestawienie:

KWIATY POLSKIE	JAMBY POLITYCZNE
O siwa mgło! O srebrna mgło!	Aż w pewną noc, gdym znowu guślił
[ . . . . . ]	[ . . . . . ]
Przez welon łez, przez szary szron,	Ujrzałem przez firanek muślin,
Przez mglistą gazę półwidomą	Przez mgłę zachwyceń i rozkwieceń,
Znów widzę każdy sklep i dom [s. 66]	Że wstaje zorza... („Morza”... „boża”...)

<sup>28</sup> Oczywiście przed dzisiejszym odbiorcą *Jambów politycznych* stoją inne niż przed ówczesnym możliwości interpretacyjne. Wyraźne elementy socrealistycznej „spowiedzi”, pozbawione kontekstu historycznego, obecnie ulegają zatarciu.