

Grzegorz Gazda

Tuwim i awangarda

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 51, 21-34

1996

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GRZEGORZ GAZDA

TUWIM I AWANGARDA

W syntetycznych ujęciach literatury międzywojnia zwykło się rysować jej obraz w dwubiegunowej przestrzeni: pierwszy biegun wyznaczają poetyka i program Awangardy Krakowskiej, drugi zaś estetyka poetycka Skamandra. Nie chcę tej konwencji historycznoliterackiej całkowicie odrzucać, bo ma ona swoje rzeczywiste i na ogół dobrze uargumentowane motywacje. Jednakowoż ze względu na dychotomię zawartą w tych syntezach proces literacki dwudziestolecia układa się wówczas w dwa nurty: awangardowy, nowoczesny, zrywający z tradycją i europejski oraz tradycyjny, wynurzający się wprost z przeszłości i rodzimy. Zatem, gdy mówi się o nowatorskim przełomie w polskiej poezji międzywojennej skamandrytów, jako grupę i jako poszczególne indywidualności, sytuuje się przeważnie wokół bieguna tradycji, odmawiając im w ten sposób miejsca wśród awangardystów. Charakterystycznym przy-

Grzegorz Gazda ur. 1943 r., dr habil., profesor nadzw. w Katedrze Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego. Jest autorem m.in. książek: *Futuryzm w Polsce* (1974), *Awangarda - nowoczesność i tradycja* (1987). Zredagował pięć tomów zbiorowych *W kręgu zagadnień awangardy* (1982-1995). Redaktor naczelny półrocznika „Zagadnienia Rodzajów Literackich”.

kładem jest tu pierwsza monografia o Julianie Tuwimie zatytułowana *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*¹ i zawierająca takie tytuły rozdziałów, jak *Tradycje młodopolskie*, *Tradycje romantyczne*, *W kręgu Norwida* i *Tendencje klasycystyczne*.

Nazwisko Tuwima - a nie innych poetów z piątki Skamandra - zostało tu przywołane z całkowitą premedytacją, bo jemu właśnie (ale też Kazimierzowi Wierzyńskiemu oraz po części Jarosławowi Iwaszkiewiczowi i Antoniemu Słonimskiemu), wskazana dychotomiczność wyrządza szczególną niesprawiedliwość wpisując jego dokonania w tradycjonalistyczne nurty polskiej poezji rozwijające się w „naturalnej” i spokojnej ewolucji od Jana Kochanowskiego po Jerzego Harasymowicza.

Zamiast nazbyt interwencyjnego podziału międzywojnia na strefę wpływów Skamandra i Awangardy Krakowskiej (choć podkreślam jeszcze raz, że ma on swoje uzasadnienia) właściwsza byłaby porządkująca opozycja: tradycja - awangarda (tradycjonalizm - awangardyzm), w której drugi termin - awangarda - rozumiany byłby w duchu mojej książki na ten temat², tj. jako nazwa ogarniająca formację ideowo-artystyczną, która zaczęła się kształtować w europejskim kręgu kulturowym około 1910 r. jako reakcja na kryzys sztuki oraz próby takiego jej przeobrażenia, aby mogła sprostać nowym warunkom społecznym i kulturowym XX w. W ten oto sposób oddamy poetom Skamandra to, co było w ich indywidualnych poetykach rewolucyjne i awangardowe, nowe i nowatorskie, to wszystko, co - obok i na równi dokonań Awangardy Krakowskiej - przenosiło polską poezję międzywojnia w rozległy kontekst europejskich procesów artystycznych „przewartościowania wszystkich wartości”.

Także osłabimy inną jeszcze historycznoliteracką konwencję, a mianowicie utwierdzonej również przez Głowińskiego, w znakomitym skądinąd studium, podział na grupy programowe i sytuacyjne, w której to charakterystyce można usłyszeć kryptowartościujący ton: programowe, a więc takie ugrupowania, które z pełną świadomością - by tak rzecz - z estetyczną premedytacją budowały swoją poetykę i wyznaczały cele artystyczno-ideowe oraz sy-

tuacyjne, czyli zespoły bez programów, ukształtowane ze względu na układ zjawisk w danej sytuacji literackiej³. A ponieważ uznaje się zasadnie, że nieodłączną cechą awangardyzmu była nasilona programowość, przeto Skamander jako grupa sytuacyjna, która nie ogłosiła żadnego manifestu, ani – jak się powszechnie uważa – nie sformułowała czytelnego, dyskursywnego programu i nie teoretyzowała (pomniejsza się znaczenie słowa wstępnego do pierwszego numeru „Skamandra” i licznych utworów programowych) nie może być wpisana w obszar *awangardy i izmów*⁴.

Tuwim od samego początku swej działalności literackiej zainteresowany był europejskimi nowościami. Nim zadebiutował na łamach „Pro Arte et Studio” (w nr 3-4 z 1916 r.) wygłosił w grudniu 1915 r. w Łodzi odczyt o futuryzmie włoskim i rosyjskim pt. *Apostołowie brutalnego jutra*⁵. Futuryzm wtedy był najgłośniejszą propozycją awangardy (pierwsze informacje o tym kierunku ukazywały się w Polsce już od 1909 r., a Tuwim – o czym jeszcze będzie mowa – sięgał także do materiałów rosyjskich). Nic więc dziwnego, że młody poeta, buntujący się przeciw skostnieniu i konserwatywizmowi literatury oraz sposobów jej rozumienia (koledzy ze studiów, wspominają o manifestacyjnym wyrażaniu przez Tuwima niezadowolonia z treści wykładów polonistycznych), skierował swoją uwagę ku poetyce najbardziej wówczas rewolucyjnej. Do futuryzmu będzie wracał jeszcze niejednokrotnie: w 1916 r. na łamach „Nowego Kuriera Łódzkiego” (nr 150) tłumaczył niewielki wiersz F. T. Marinettiego *Opis krótkiej bitwy*, wygłaszał kolejne odczyty m.in. w krakowskim Domu Artystów w 1920 r. (w prasowych recenzjach tych wystąpień nazwano go *magiem futuryzmu*⁶) i demonstracyjnie proklamował się *pierwszym w Polsce futurystą* (w powstałym w latach 1914-1916 wierszu *Poezja*). *Notabene* proklamacja ta musiała dotrzeć do Paryża, bo Marinetti w samochwalczym tekście o światowej karierze swoich haseł, publikowanym w kilku miejscach (1924 r.), wymienił Tuwima pośród dziesiątków adherentów *le futurisme mondial* od Rzymu przez Warszawę do Jokohamy⁷.

Te fakty, jakkolwiek byśmy je interpretowali, były nieprzypadkowe (co warto podkreślić: przy okazji wspomnianych odczytów Tuwim

mówił także o swojej poezji i recytował własne wiersze) i trzeba je widzieć w komplementarnej więzi z ogłoszonymi wtedy programowymi wierszami *Teofania* (wspomniany debiut na łamach „Pro Arte et Studio”, *Wiosna* (powstał w 1915, druk. w 1918) i *Poezja* (druk. 1918).

Teofania to przeczucie rodzącej się „Nowej Poezji” wyrażone językiem modernistów (*olbrzymia moc błyskawicowa, wizja złotostrunna, o Duszo, która idziesz, ksieni niepokorna*):

*Idziesz! Przeczuwam Ciebie! Jak daleka tuna
Czerwieni się olbrzymia moc błyskawicowa!
Widzę cię, święta moja wizjo złotostrunna!
Widzę cię - świtasz - idziesz, o Poezjo Nowa!*

*Choć nie dostrzegam jeszcze twojego oblicza,
Z którego Bogiem tryśnie wieków treść ukryta,
Wiem, że będziesz szalona, będziesz tajemnicza,
O Duszo, która idziesz, w której przyszłość świta*

*A będzie ci na imię groźnie, twórczo: „jestem”!
Obejmiesz sobą wszystko, tyrańska, potworna!
I objawisz się światu - Ognia Maniifestem:
- Przyszłam po sny szaleńców, ksieni niepokorna!⁸*

Wiersz w swoich eksklamacjach ilustruje typową sytuację w poetykach początku XX w., kiedy przełamywała się stara konwencja i krystalizowała nowa, kiedy brakowało „formy” dla wyrażenia rysujących się dopiero treści (*nie dostrzegłem jeszcze twojego oblicza*). Wszyscy przedstawiciele pokolenia awangardy urodzeni na przełomie stuleci przeszli przez wpływy żywioł modernizmu, symbolizmu czy neoromantyzmu (jak nazywano ową epokę w różnych literaturach narodowych) i zanim z tej przeszłości się otrząsnęli, musiał minąć jakiś czas. Ale i też przejęli z pełną świadomością te wartości, w których odnaleźli rodowód swojego buntu przeciw spetryfikowanym normom, przeciw mieszczańskiemu gustom i przypisywanym przez społeczeństwo rolom⁹. I tak pośród antenatów Nowej Poezji znaleźli się m.in. A. Rimbaud i W. Whitman.

„Dytyramb” *Wiosna* jest właśnie swoistą, intertekstualną repliką Rimbaudowskiego wiersza *L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple* (*Orgia paryska albo Paryż się zaludnia*), który zresztą był tłumaczony przez Tuwima (pod tytułem *Paryż się budzi*) wraz z innymi utworami tego idola niepokornych młodych poetów i debiutantów awangardy na całym świecie¹⁰.

(...)

*Wiosna!!! Hajda - pęcznijcie! Trujcie się ze sromu!
Do szpitalów gromadnie, tłuszczo rozwydrzona!
Do kloak swe bastrzeta ciskaj po kryjomu,
I znowu na ulicę, w jej chwytnie ramiona!!!*

*Jeszcze! jeszcze! I jeszcze! Zachłannie! Bezkręśnie!
Rodźcie, a jak najwięcej! Trzeba miasto silić!
Wyrywajcie bachorom języki boleśnie,
By, gdy je w dół rzucicie, nie mogły już kwilić!*

*Wszystko - wasze! Biodrami śmigajcie, udami!
Niech idzie tan lubieżnych podnieceń! Nie szkodzi!
- Och, stawię ja cię, tłumie, wzniosłymi słowami
I ciebie, Wiosno, za to, że się zbrodniarz ptodzi!''*

Ten wiersz (przywołano tylko trzy ostatnie strofy) nie jest *eksplozją obrzydzenia i odrazy do tłumu ani przykładem poezji anty-humanistycznej*, jak chcą niektórzy interpretatorzy¹². Jest natomiast, motywowaną awangardowymi strategiami, poetycką prowokacją, dionizyjskim hymnem na cześć „gromady”, „miasta” i „zbiegowiska”. Jego przesłanie trzeba traktować zatem jako drugorzędne wobec witalistycznego obrazu miejskiej orgii, wobec zamierzonego, antyestetycznego nagromadzenia „brzydkich” słów, epitetów i wykrzyknień, które potężnieją od retorycznego andante (*Gromadę się dziś pochwali, pochwali się zbiegowisko i Miasto*) po nieokiełznane *fortissimo, barbaro i impetuoso finatu*. Tuwim spodziewany efekt osiągnął. *Wiosna*, bodaj jak żaden inny utwór z międzywojnia w takim zakresie, wywołała literacki skandal. Gromiono poetę za „cynizm”, „ohydne wyuzdanie”

i „żydowską pornografię”, ale też znaleźli się obrońcy swobody twórczej w literaturze. Tak czy inaczej, *Wiosna* zintensyfikowała i zwaloryzowała w odbiorze czytelnicznym nowatorstwo poezji Tuwima i jego kolegów z pisma „Pro Arte et Studio”, z którego po marcu 1918 r. (wtedy drukowano wiersz) odeszli wszyscy „passeiści” nie rozumiejący impetu awangardy. Ów *goût du scandale* przysłanych skamandrytów wiązał ich wtedy w rozmaitych działaniach (wspólne wieczory poetyckie) z futurystami.

Drugim patronem Tuwima był Whitman, „bard Ameryki”, któremu młody poeta poświęcił dwa odczyty (w 1916 r. w Kole Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego; w 1917 r. na publicznym wystąpieniu w Łodzi) oraz powstałe na ich podstawie dwa artykuły: *Manifest powszechnej mitości (Walt Whitman)* w „Pro Arte et Studio” (1917 nr 8) i *Walt Whitman (Poeta Nowego Świata)* w „Narodzie” (1921 nr 113). W tym czasie nie były to zainteresowania odo-sobnione. Wprost przeciwnie. Poezja Whitmana stawała się nieodłącznym składnikiem nowatorskich poszukiwań dla całej ówczesnej awangardy. Francuzi ukuli nawet termin whitmanizm¹³, bo też we Francji ów poeta zrobił karierę szczególną. Interesowali się nim już symboliści (pierwsze artykuły w 1872 r.), ale dopiero po publikacjach L. Bazalgette’a (autor związany z kręgiem tzw. naturystów), a więc książki pt. *Walt Whitman* (1908) i tomu przekładów jego *Żdźbet trawy - Leaves of Grass* (francuski tytuł *Feuilles d’herbe*, 1909) Amerykanin stał się przedmiotem kultu w całej Europie od Hiszpanii po Rosję, a to ze względu na optymizm swojej poezji, radość życia, pochwałę cywilizacji, braterstwa, demokratyzm i witalistyczny humanizm.

Tuwim zapoznał się z dokonaniem poetyckimi Whitmana za pośrednictwem Rosjan: Whitmana w 1911 r. tłumaczył K. Balmont (*Pobiegi traw*), o tym poecie pisał wielokrotnie baczny obserwator ówczesnych przemian w literaturze K. Czukowski, m.in. w książce *Poezja griaduszczej diemokratii* (1914, *Poezja nadchodzącej demokracji*)¹⁴. Ów krytyk, poeta i prozaik relacjonujący surowo dokonania rodzimego futuryzmu, właśnie Whitmana uznawał za rzeczywistego nowatora i za najwybitniejszego futurystę *avant la lettre*.

Tuwim w swoich prelekcjach w znacznej mierze posłużył się książką Czukowskiego, co otwarcie przyznał w dopiskach na marginesie publikacji w „Pro Arte et Studio”: *dużo buchnąłem z Czukowskiego, wszystko to jest streszczeniem książki Czukowskiego*¹⁵. Ponieważ polskie przekłady Whitmana pojawiły się dopiero w kilka lat później: w 1921 S. Vincenza *Trzy poematy* i w 1934 r. S. Napierskiego *75 poematów*, właśnie Tuwima, niestrudzonego w swoich poszukiwaniach nowoczesności, uznać trzeba za promotora Whitmana w Polsce. Autor *Teofanii* oddał mu hołd także w swojej *Poezji*, której część siódmą wystylizował konstrukcyjnie i tematycznie¹⁶ według wzorów wersyfikacyjnych Amerykanina:

*Styszeliście już taką pieśń: przybyła zza oceanu wspaniałym potokiem płynęta z ust barda siwobrodego.
Ja zaś, ku chwale imienia ojczyzny swojej, przeszczepiam obce pędy na Drzewo Rodzime, na krzepki Dąb Polski.
Niech wrosną głęboko w trzon jego aż do korzeni, niech się rozłożą koroną konarów szeroko nad moją ojczyzną.
Niech rozrastają się dalej świeże gałązki, niech zazielenią się liście na Dębie prastarym!
Donośny głos antyfilozofa ku utrwaleniu nowej poezji*¹⁷.

Tuwimowski whitmanizm utwierdził mit awangardowej wspólnoty, międzynarodówki nowatorów (Wierzyński pisał: *A teraz siądźmy przy kieliszku razem | (Ja), Siewierian, Whitman, Staff i Tuwim*). Walor tego odwołania do barda *siwobrodego, starca olbrzymiego* podkreślał kontekst całego utworu. Jak już wspomniałem - *Poezja*, z charakterystycznym podtytułem *spojrzenie w przyszłość*, jest ośmioczęściowym poematem programowym, *szaleńczym planem i teorią* nowej poezji, jak *skok barbarzyńcy, który poczuł Boga*, w którym to tekście odnajdujemy rozległy indeks awangardowych, tj. typowych dla różnych ówczesnych i późniejszych kierunków, motywów i haseł: *chutna miłość do rodzącej ziemi, barbarzyńcy ryk, Rzecz! Cieleśna rzecz!*, *z czeluści elektrycznych miast tłum wielki bucha, jak lawa przez krater!*, *Dźwiga się potwór: Wielka Rzeczywistość!*, *Świat się wstrząśnie hymnem milionowym Wielkiej Ra-*

dości, rewolucja dusz itd. itd. Od unanizmu spod znaku J. Romainsa po ekspresjonistyczny komunizm, od futuryzmu po urbanizm i jednoznaczna pochwałę czasów, które nadchodzą. A podkreślmy, że wiersz (istny katalog chwytów wersyfikacyjnych od sylabotonika do *vers-libréu*) powstał w latach 1914-1916, a więc zanim odezwali się polscy futuryści i ekspresjoniści oraz inni czciciele „miasta, masy, maszyny”.

Awangardyzm Tuwima, jak mogłoby wynikać z przytoczonych przykładów, nie był tylko właściwością jego młodzieńczo-debiutanckich dokonań. I późniejsze teksty, właściwie aż do końca pokazują ów zmysł eksperymentu i nowatorstwa poety konsekwentnie poszukującego nowych środków wyrazu i awangardowych formuł lirycznej dykcji. Wymieńmy więc m.in. cykl dedykowanych Karolowi Szymanowskiemu sześciu *Stopiewni* (1921-1923), dalej *Hymn librecisty* (1934), *fantazję słowotwórczą Zieleń* (1936), *Z wierszy o Małgorzatce* (1936) oraz poematy: *Bal w operze* (1936) i *Kwiaty polskie* (1940-1946). Jak ów awangardyzm w przeszłości ogarniał przede wszystkim plan treści, rozgrywał się w hasłach, ideach i przesłaniach programowych, tak w utworach tu cytowanych kryształizował się głównie w planie wyrażenia, w tworzywie, w doświadczeniach językowych.

„Nowy język” od pierwszych wystąpień awangardy po ostatnie programy (także w wersji neoawangardowej) na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych) stał się jej *idea fixe*, uporczywym dążeniem i estetyczną utopią. Nowego języka poszukiwali kubofuturyści rosyjscy z W. Chlebnikowem (tzw. zaum – język pozarozumowy), dadaiści i ekspresjoniści, nadrealiści i futuryści, także w Polsce: A. Stern i A. Wał (mowa sprymitywizowana, „egzotyczna”, sięgająca do folkloru) oraz B. Jasiński (dziś powiedzielibyśmy – poezja lingwistyczna, „badanie” słowa). Tuwim, jak rzadko który poeta polskiego międzywojnia, był wyczulony na walor semantyczny i brzmieniowy słowa, na jego barwę, etymologię i polisemie. W autotematycznym *hymnie librecisty* (w tytule zawiera się też aluzja do *vers-libréu*, a wiersz posługuje się jego poetyką) mówi się wprost:

*Zawód mój: librecista.
 Ja pod melodię istnienia
 Podkładam bezsporne teksty: anagramy twojego imienia,
 Nieustający szopenie
 Nieprzerwanie wśród zdarzeń i rzeczy słyszany,
 Syriusza z elektronem wiążący,
 Hiperelefanta z amebą
 Niezapominając i niebo,
 Proch mój przyszyty - z ogierem na kobyłę skaczącym.
 (...)»¹⁸*

W wierszu tym przedstawiony został Poeta-liryk, ale i Poeta-reporter, trybun i „librecista”, artysta i rzemieślnik. Także, żeby posłużyć się przywołaną przez J. Sawicką¹⁹ formułą C. Lévi-Straussa, *bricoleur*, który z rzemieślniczą starannością „majsterkuje” w materiale językowym:

*(...)
 Nie dość słowo z widzenia znać. Trzeba
 Wiedzieć, jakie wydała je gleba,
 Jak załęgło się, rośło, pęczniało,
 Nie - jak dźwięczy, ale jak dźwięczało,
 Nie - jak brzmi, ale jakim nabrzmieniem
 Dojrzewało, zanim się imieniem,
 Czyli nazwą, wyrazem, rozpękło.
 W dziejach wzrostu słowa - jego piękno»²⁰.*

W tej *fantazji słowotwórczej* (podtytuł wiersza) został zawarty program Tuwimowskiej „alchemii słowa”, językowego kreacjonizmu, wiary w poetycką moc słowa (*pobożny jestem Słowowierca*), którą poeta wyznawał od samego początku. Ów właściwy awangardzie europejskiej lingwizm u Tuwima konstruowany był przez wyrazy gwarowe, neologizmy, słowiańską mitologię językową, stylizacje odwołujące się do systemów innych języków (rosyjskiego, węgierskiego, francuskiego, cygańskiego), operacje morfologiczne, efekty czysto dźwiękowe i abstrakcje brzmieniowe. Najśłynniejszy z tego obszaru eksperymentów cykl *Stopiewni* była opisywany na

wiele sposobów²¹, wszedł do podręczników i słowników. Stał się przedmiotem rozważań teoretyczno-literackich R. Ingardena, jako *graniczny wypadek dzieła literackiego*²². Choć wiąże się niekiedy (H. Pustkowski, J. Sawicka) gatunek stworzony przez Tuwima z teoriami Chlebnikowskiego *słowa tako takiego*, to trzeba podkreślić, iż rosyjski autor *Śmiechaczy* budował swoją *filozofię języka* z naukową powagą poszukiwacza lingwistycznego kamienia filozoficznego, Tuwim zaś - dodajmy tu: autor „poetyckiego panopticum” *Pegaz dęba* (1950) poprzez „spięcia” strukturalno-morfologiczne uprawiał poetycką zabawę, kreował mistrzowski popis, wcielił się w prestidigitatora mowy, o czym powiedział wprost w programowym wierszu *Hokus-pokus*:

(...)

*Jednym zaklęciem: - hokus-pokus -
 Tworzę i wcielam świat od wieków.
 O hokus-pokus! Hoc et corpus!
 Formuło bogów i poetów!*²³

Nie chcę przez to osłabić oryginalności i znaczenia awangardowego eksperymentu (*notabene* najbardziej, na tle pomysłów innych autorów polskiego międzywojnia, estetycznie nośnego), który Tuwim przecież „uruchamiał” w swojej poezji np. w przypominanym już cyklu *Z wierszy o Magdalence*:

(...)

*W bătgary w bătpany
 w istambuł w pustynie
 w araby w mazuwary
 da na hindackie stepynie*

*ste-pynie ste-piany
 pastare istukany
 na gangi na gandziary
 gań d'ganiaj go na cygany!*

step-zastep
step-topot
step-potop kopytary
top stepem
top trawami
*trawy kopcem za mazuwary!*²⁴

Tu, w tej kontynuacji „słopiewni” palimpsestycznie wpisane zostały „melodie” oraz semy języków polskich rubieży: słowackiego, węgierskiego, ukraińskiego, cygańskiego, które w niby-etymologiach, niby ludowych przyśpiewkach tworzą swoistą wartość lingwistyczną, nieodległą od eksperymentów M. Białoszewskiego.

W tym kontekście przypomnijmy inne jeszcze teksty, a więc w niedościgniony sposób brzmieniowo waloryzowane wiersze dla dzieci oraz *Bal w operze*.

Ten zapowiedziany przez O. Ortwiną w 1923 r. *eschatologiczny poemat o Sądzie Ostatecznym nad światem w gruzy zapadającym się*²⁵ połączył w komplementarnej więzi Tuwimowski – by tak rzec – awangardyzm treściowy z formalnym, światopoglądowy z tworzywowym. Nie wchodząc w szczegóły, kompetentnie opisane i zinterpretowane przez J. Sawicką w cytowanej już książce, trzeba powiedzieć, że ów groteskowo-apokaliptyczny, przywodzący na pamięć grafikę i obrazy G. Grosza, utwór należy do najwartościowszych osiągnięć literackich międzywojennej awangardy w Polsce i jej nurtu ekspresjonistycznego.

Zatem gdyby przyjąć parabolicznie a nie literalnie słowa młodego Tuwima, że *jest w Polsce pierwszym futurystą*, a więc nie, że jest wyznawcą haseł Marinettiego, ale *poetą przyszłości*, artystą kultywującym postawę bojownika awangardy, która wyprzedza swój czas, trzeba autorowi manifestu *Poezja* przyznać rację. Mimo że nigdy właściwie *nie zerwał w wierszu z przeszłym czasem*, nie przekreślił jednoznacznie tradycji. Atakowany z dwóch stron: z jednej, przez poetów spod skrzydeł Peipera za aintelektualizm, estetyczny koniunkturalizm, „kataryniarstwo” i „tuwimonizm” oraz z drugiej, przez *passeistów* za *prostactwo*, *plugawienie idei narodowej* i *literackie bojówkarstwo*, Tuwim swoimi dokonaniem

wpisywał się oryginalnie w ruch europeizacji awangardowego nowatorstwa polskiej poezji²⁶.

PRZYPISY

¹ Por. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962; Także J. M. Rymkiewicz, choć pisze o opozycji „ja” poetyckiego skamandryckiej piątki do „ja” romantycznego i modernistycznego oraz o „modach poetyckich” futuryzmu Tuwima i quasi-ekspresjonizmie Słonimskiego i Iwaszkiewicza skupia swoją uwagę na tym co „parnasistowskie” i „klasycystyczne”. Por. jego tekst, w: A. Brodzka i in. (red.), *Literatura polska 1918-1975*, Warszawa 1975, t. I; O postawie „ewolucyjnej” Skamandra i „rewolucyjnej” Awangardy Krakowskiej pisał też J. Kwiatkowski, *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa 1990; Nie inaczej rzecz ujmuje A. Nasiłowska, *Trzydziestolecie 1914-1944*, Warszawa 1995, poświęcając oddzielne rozdziały Skamandrowi oraz „Awangardzie i izmom”.

² G. Gazda, *Awangarda - nowatorstwo i tradycja*, Łódź 1987; Por. też moje hasło Awangarda, w: A. Brodzka i in. (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992.

³ Por. M. Głowiński, *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra*, w: A. Brodzka, Z. Żabicki (red.): *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1965, t. II.

⁴ Oddajmy sprawiedliwość A. Lamowi, który rozumie awangardyzm polskiego międzywojnia szeroko, wpisując weń także skamandrytów w książce *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, Kraków 1989, t. I-II. Inaczej niż S. Jaworski, *notabene* monograf i badacz Awangardy Krakowskiej, który w swojej *Awangardzie* (w Bibliotece „Polonistyki”), Warszawa 1992, poświęconej nowatorstwu polskiego międzywojnia całkowicie pominął dokonania Skamandra. Również T. Kłak w dwutomowej monografii *Czasopisma awangardy. Część I: 1919-1931*, Warszawa 1978 r. nie uwzględnił „Skamandra”.

⁵ Por. J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959, s. 31.

⁶ Ta i inne informacje bibliograficzne zawarte w tym szkicu na temat Tuwima wg J. Stradecki, *Julian Tuwim, dz. cyt. oraz tamże: W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977.

⁷ Por. G. Lista, *Futurisme. Manifestes - proclamations - documents*, Lausanne 1973; Tuwim figuruje na tej liście obok innych skamandrytów: A. Słonimskiego i K. Wierzyńskiego oraz obok J. Kurka, T. Peipera, St. I. Witkiewicza i futurystów z A. Sternem i B. Jasińskim.

⁸ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, opracował M. Głowiński, Biblioteka Narodowa, Seria I, Wrocław 1964, s. 3.

⁹ Por. rozdział zatytułowany *Awangarda i tradycja* w mojej książce *Awangarda...*, dz. cyt.

¹⁰ Przekłady ukazały się w tomiku *Poezji Rimbauda* w 1921 r. jako nie kontynuowany potem tom I *Dzieł wszystkich* pod red. Tuwima i Iwaszkiewicza.

¹¹ J. Tuwim, *Wiersze...*, dz. cyt., s. 17-18.

¹² Por. W. Weintraub, „*Pierwszy w Polsce futurysta*”, w: D. Gerhardt, W. Weintraub, H. - J. Zum Winkel (red.), *Orbis scriptus. Festschrift für Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag München* 1966.

¹³ Por. m.in. hasło *Whitmanizm* w przygotowywanym przeze mnie *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Por. też M. Décaudin, *La crise des valeurs symboliste. Veigt ans de poésie française 1895-1914*, Toulouse 1960.

¹⁴ Por. W. Weintraub, dz. cyt. oraz V. Markov, *Russian Futurism: A History*, Berkeley and Los Angeles 1968.

¹⁵ Por. J. Stradecki, *Julian Tuwim...*, dz. cyt., s. 39.

¹⁶ Por. S. Skwarczyńska, *Stylizacja i jej miejsce w literaturze*, w: teże, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970.

¹⁷ Wg A. Lam, dz. cyt., t. II, s. 64.

¹⁸ Wg J. Tuwim, *Wiersze wybrane...*, dz. cyt., s. 160.

¹⁹ J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, Wrocław 1975, s. 46 i n.

²⁰ *Zieleń*, J. Tuwim, *Wiersze wybrane...*, dz. cyt., s. 152.

²¹ Por. m.in. H. Pustkowski, *Próba gatunkowego określenia „mirohtadów” - „stopiewni”*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, Seria 4, Nauka o literaturze, Warszawa 1972; J. Sawicka, dz. cyt.; R. Cudałak: „*Światopetna trześć dziwostów*”. *O języku poetyckim „Stopiewni” Juliana Tuwima*, w: I. Opacki (red.), *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*, Katowice 1978.

²² R. Ingarden, *Graniczny wypadek dzieła literackiego. Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947 oraz *Jeszcze „Atuli mirohtady”*, w: tenże, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970.

²³ J. Tuwim, *Poezje wybrane*, Warszawa 1977, s. 112.

²⁴ J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 186.

²⁵ O. Ortwin, *Julian Tuwim: Wiersz tom 4*, „Przegląd Warszawski” 1923 nr 21.

²⁶ Szkic ten napisałem posługując się materiałami do wykładu, który wygłosiłem w 1995 r. w ramach cyklu odczytów poświęconych Julianowi Tuwimowi w stulecie urodzin a organizowanych przez Muzeum Historii Miasta Łodzi na przełomie 1994 i 1995 r.

Grzegorz Gazda

TUWIM A AWANGARDA
TUWIM AND THE AVANT-GARDE

Summary

The article is a reaction against the widespread conception of the inter-war period according to which the poets of the *Skamander* group found themselves in opposition to the Cracow Avant-Garde, i.e. were on the side of tradition, traditionalism and native values. The author attempts to place the works by Tuwim in the context of the aesthetic and formal achievements of the European Avant-Garde. This leading member of the *Skamander* group and one of the most outstanding poets of twentieth-century Polish literature was a real 'poet of the future', an artist who cultivated experiment and an avant-gardist in the strict sense of the word, not only at the beginning of his poetic career.