

Piotr Michałowski

Bukiet, wiecheć, ikebana : uwagi o kompozycji "Kwiatów polskich" Juliana Tuwima

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (42), 113-131

1996

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.

Interpretacje

Piotr Michałowski

Bukiet, wiecheć, ikebana

Uwagi o kompozycji *Kwiatów polskich*

Juliana Tuwima

Metafory opisujące zjawiska literackie przez analogie do świata roślin zadomowiły się w poetyce tak silnie, że pozostają niezauważalne. Z pewnością nie dziwią badacza te ukryte w gąszczu terminologicznej abstrakcji botaniczne katachrezy, przemycone w dziedzinę sztuki. Zrozumiała jest amnezja etymologiczna: że fraszka pochodzi od włoskiego *frasca* (gałązka), a *silva rerum* od lasu. Nawet Peiperowski „układ rozkwitający poematu”, który postuluje wręcz „budowlaną” technologię wiersza, paradoksalnie został zainspirowany żywiołem przyrody.

Bardziej prawomocne wydają się porównania sięgające do pogranicza natury i kultury, gdzie najsilniej eksponowana była sztuka ogrodnicza: *herbarium*, *florilegium*, *hortulus*, *wirydarz* czy *ogród nieplewiony*, a spośród mniejszych obiektów znany jest choćby *wieniec sonetów* czy popularniejsza *antologia*, oznaczająca po prostu „zbiór kwiatów”. Nawiązania te manifestują dwa przeciwstawne typy kompozycji: formę zamkniętą lub otwartą; skończony cykl utworów lub nieograniczony zbiór; całość lub fragment; księgę lub brulion; klasyczną symetrię lub romantyczny żywioł; niewolę reguły i wolność wyjątku; doskonałość systemu i nieobliczalność repertuaru.

Kwiaty polskie już samym tytułem odnawiają pamięć „roślinnej” proveniencji nazw przejętych przez formy literackie; tytułem, który skupia liczne odbłaski tradycji — z *Kwiatami zła* Baudelaire'a włącznie — ale na czoło skojarzeń wysuwa zasadę kompozycji utworu. Projekt poematu współtworzą aż trzy skłócone ze sobą, a zarazem pogodzone, formy układów roślin ozdobnych: bukiet, wiecheć, ikebana.

Bukiet — czyli wiązanka, to pojęcie neutralne i pojemne: w znaczeniu potocznym jest nim każdy zbiór kwiatów sztucznie skomponowany — zarówno z jednego, jak wielu gatunków i odmian; może być dowolnego kształtu i wielkości, jedno- lub wielobarwny. Natomiast fachowa definicja zawiera precyzyjniejszy opis tej formy: jest to „układ kompozycyjny z roślin żywych lub suchych, wielostronny, oparty na symetrii promienistej o zarysie kulistym”¹. Wyróżniamy bukiety luźne lub zwarte — w zależności od stopnia zagęszczenia tworzywa, a w obrębie każdego typu kształt zależy od stylu historycznego.

Wiecheć — w przeciwieństwie do „bukietu” jest określeniem pejoratywnym, jako nazwa zarezerwowana dla słomy, siana, badyli, a więc przeniesiona do terminologii bukiciarskiej ma sens wyraźnie degradujący. To już nie układ, nie dzieło sztuki, ale przypadkowy „pęk”, „garść”, „naręcze” — prawie nieprzetworzony porządek natury.

Ikebana — to japońska sztuka układania roślin, obejmująca pięć zasadniczych stylów i kilka tysięcy szkół. Nazwa (od *ikeru* — „ożywiać” i *hana* — „kwiaty”) oznacza „ożywianie kwiatów”, oparte na założeniu, iż dopiero ścięcie, oderwanie od środowiska i nadanie nowej formy daje roślinie początek życia. Reguly tej kompozycji silnie nasyconej symboliką obejmują ścisłe proporcje, oparte na zasadzie równowagi, określony przebieg linii, ich długość i kąt nachylenia oraz rodzaj użytego materiału, dobieranego według znaczeń gatunku, pory wegetacji, wielkości, kształtu i barwy. W większości stylów i szkół obowiązuje zasada trzech kierunków: wertykalnego — symbolizującego niebo (*shin*), ukośnego — reprezentującego człowieka (*soe*) oraz horyzontalnego, który oznacza ziemię (*tai*). Pierwszemu zwykle odpowiada najdłuższa linia łodygi lub gałęzi, trzeciemu — najkrótsza. Nowsze, dwudziestowieczne style ikebany zrywają z symboliką

¹ M. Chabiera, G. Jaśkiewicz *Ikebana zimowa*, Poznań 1989, s. 14.

roślin — reprezentując tendencje naturalistyczne — jak moribana, lub abstrakcyjne i kolażowe — jak juyubana, czyli styl wolny.² Są jednak raczej polemiką z tradycją niż jej odrzuceniem, gdyż presja ukształtowanej przez stulecia symboliki nie pozwala całkowicie zapomnieć dawnych znaczeń. Ikebanę można więc uznać za najwyższej zorganizowaną formę kompozycji florystycznej; wymaga również gruntownej znajomości zasad i sztuki, jak i talentu oraz twórczej wyobraźni. W pierwszej chwili obcowania z tym wytworem widzimy tylko pełen fantazji chaos: potem zauważamy ukryte zasady harmonii.

Pierwsze dwie z wymienionych form pojawiają się w poemacie *explicit*: „bukiet” jako forma akceptowana, w opozycji do „wiechcia” — formy odrzuconej. Trzecią natomiast — przemilczaną w poemacie, da się wprowadzić jako wniosek analiz.

Wzwyż i stromo

Bukiety wiejskie, jak wiadomo,
Wiązane były wzwyż i stromo.

Już pierwsi krytycy piszący o *Kwiatach polskich* dostrzegli, że otwierający poemat Tuwima traktat o historii bukieciarstwa stanowi klucz do kompozycji utworu, że opisywany układ kwiatów zapowiada sposób prezentacji świata przedstawionego; alegorycznie motywuje określone następstwo fragmentów i logikę dygresji.³ Nie stanowi celu wypowiedzi poetyckiej, ale jej punkt wyjścia i główny motyw konstrukcyjny. Pretekst, o którym z autoironią wspomni poeta jeszcze w *Epilogu* — niby podsuwając klucz temu czytelnikowi, który kilkakrotnie sugerowaną intencję autora przeoczył:

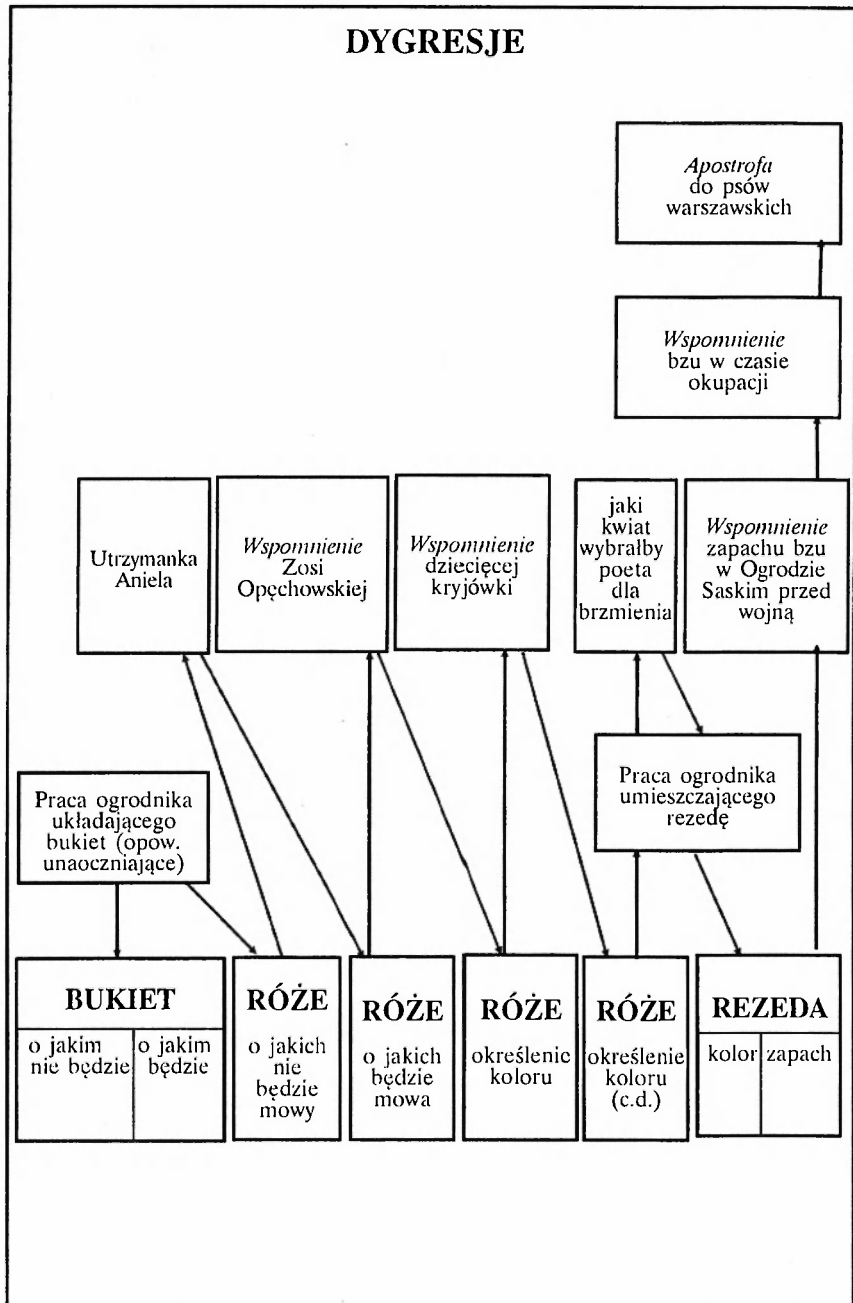
Patrzi!
Patrzę. Tak do raju wglądał

Ciekawy swoich stworzeń Pan Bóg.

² Wiedzę o ikebanie czerpię z następujących źródeł: M. Chabiera, G. Jaśkiewicz *Ikebana zimowa*, A. Gładka, H. Melerska *Kompozycje kwiatowe*, Warszawa 1988; I. Miczyńska, J. Szarkowska-Hoffman *Dekoracje roślinne*, Warszawa 1990; E. Pogroszewska *Kompozycje ozdobne z roślin ogrodowych i leśnych*, Warszawa 1987; A. Sokołowska *Kompozycje roślinne*, Warszawa 1988.

³ K. Wyka *Bukiet z całej epoki*, w: *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 1977, s. 104–105; A. Sandauer *Poeci czterech pokoleń. (Z półwiecza polskiej poezji 1918–1968)*, w: *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981, s. 94–96.

DYGRESJE



Apostrofa
do psów warszawskich

Wspomnienie
bzu w czasie okupacji

Utrzymanka
Aniela

Wspomnienie
Zosi
Opęchowskiej

Wspomnienie
dziecięcej
kryjówki

jaki
kwiat
wybralby
poeta
dla
brzmienia

Wspomnienie
zapachu bzu
w Ogrodzie
Saskim przed
wojną

Praca ogrodnika
układającego
bukiet (opow.
unaoczniające)

Praca ogrodnika
umieszczającego
rezedę

BUKIET
o jakim
nie będzie | o jakim
będzie

RÓŻE
o jakich
nie
będzie
mowy

RÓŻE
o jakich
będzie
mowa

RÓŻE
określenie
koloru

RÓŻE
określenie
koloru
(c.d.)

REZEDA
kolor | zapach

Tam, z kwietnych narodzeni przyczyn,
Ludzie swe losy wróżą z kwiatów
I liczą wiersze poematu,
Jak więzień dni zostało liczy

Dynamiczny obraz bukietu jest zarazem Proustowską magdalenką i partyturą — modyfikowaną w trakcie wykonywania, a więc dającą artyście prawo do improwizacji. Analogię tę zauważył już Sandauer w 1954 r., wskazując na autotematyczną symbolikę bukietu, ale paralelę ograniczył do jednego motywu wspólnego dziełom bukietarza i poety: dialktyki seksualno-rasowej, która pojawia się zarówno w „teatrzyku” układanych kwiatów, jak i w planie fabularnym poematu.⁴

W dotychczasowych opracowaniach na ogół doceniano wartość poszczególnych fragmentów, natomiast kwestionowano spójność całego utworu i chwaląc zamysł artystyczny podkreślano niekonsekwencję wykonania. Michał Głowiński pisze o poemacie jako o „najambitniej pomyślanym utworze i zarazem — najwyrazistszym dowodzie kryzysu poetyckiego Tuwima po r. 1939”.⁵

W różnych ujęciach zarzuty bywały obosieczne: z jednej strony wydo-
bywano brak spójności, z drugiej — fiasko próby reanimacji roman-
tycznego poematu dygresyjnego. Niewielu krytyków zainteresował
problem kompozycji całości jako określonego porządku fabularno-
dygresyjnego.

Warto więc zastanowić się ponownie: czy jest to misterny układ, czy też całkowicie bezładny, stochastyczny zbiór wspomnień, w którym trudno dopatrywać się jakichkolwiek reguł logicznego następstwa. Czy wreszcie — trzecia możliwość: forma luźna, swobodna, ale nieprzypadkowa, bo motywowana asocjacyjnie: porządkiem psychologicznym pamięci. Bukiet, wiecheć czy ikebana?

Sandauer wspomina jedynie o zerwaniu z chronologią zdarzeń i — co zdumiewające — właśnie w temporalizacjach dostrzega nowatorstwo Tuwima.⁶ Tymczasem porządek chronologiczny opowiadania, którego „zakłócenia” są znane co najmniej od *Odysei* i nie powinny być postrzegane przez wytrawnego badacza jako rewelacje, odnosi się jedynie do warstwy fabularnej poematu, a więc nie wyjaśnia istoty kompozycji dzieła Tuwima.

⁴ A. Sandauer *Poeci czterech pokoleń*, s. 94–96.

⁵ M. Głowiński *Wstęp* [do:] J. Tuwim *Wiersze wybrane*, Wrocław 1964, s. LX–LXI.

⁶ A. Sandauer *Poeci czterech pokoleń*, s. 90.

Przyjrzyjmy się zatem dokładniej owemu przeplatanemu dygresjami „traktatowi o bukieciarstwie”, którego największa i najbardziej zwarta partia otwiera poemat, obejmując aż 441 wierszy, czyli całą I pieśń *Rozdziału pierwszego Części pierwszej* i oczywiście: *Tomu pierwszego*.⁷ Układ ten można zilustrować schematem:

Przebieg poziomy odpowiada linearnemu następstwu treści, natomiast rozpiętość pionowa określa stopień semantycznego oddalenia DYGRESJI od TEMATU. Za temat uznałem właśnie ów „traktat o bukieciarstwie” — zastrzegając, że hierarchia ta obowiązuje tylko w pieśni I. Na drugim, bezpośrednio podrzędnym względem „traktatu”, poziomie (na wykresie — umieszczony ponad nim), mieści się opowiadanie unaoczniające proces tworzenia konkretnego bukietu przez ogrodnika Ignacego Dziewierskiego. Dalej sytuują się dygresje: związane bądź z ogólnymi uwagami na temat technologii kwiaciarzkiej, bądź z samym układaniem wiązanki. Najistotniejsze jednak są przejścia — połączenia między poszczególnymi motywami, zaznaczone na schemacie wektorami.

Traktat rozpoczęty *in medias res*, zawiera wstęp pojawiający się dopiero po pierwszych uwagach dotyczących kształtu, barwy i pozaogrodniczych pasji nie przedstawionego jeszcze bohatera. Dopiero teraz zostaje sprecyzowany przedmiot rozprawy: najpierw określony negatywnie — o jakim rodzaju wiązanki nie będzie tu mowy:

Ja nie o wiechciach z byle chwastu,
Stawianych na werandzie na stół...

Potem pozytywnie. Tu następuje przejście do pierwszego fragmentu fabularnego w *praesens historicum*, połączone z dalszą, nadal bardzo szkicową, charakterystyką postaci. Uwagę skupia jednak nie ogrodnik, a komponowany bukiet; widzimy raczej jego ręce niż osobę. Obraz ten płynnie przechodzi w szczegółową charakterystykę wiązanki, koncentrującą się na pierwszym elemencie: różach. I znów podobna procedura: najpierw opis odmiany, która przedmiotem rozprawy **n i e b ę d z i e** — tym razem jednak obszerniejszy niż poprzednio. Wiedzie on do pierwszej retrospekcji: o „utrzymance Anieli”

⁷ Za K. Wyką przyjmuję ten termin w odniesieniu do oznaczonych liczbami rzymskimi segmentów tekstu. W niniejszym szkicu stosuję uproszczoną numerację trójstopniowego podziału poematu: np. I, 2, IV — gdzie pierwsza liczba oznacza część, druga rozdział, a trzecia — rym-ska — pieśń.

i dwóch ścierających się uczuciach do niej — Alfreda, przynoszącego owe „inne” róże oraz „wierszopisa” (*porte parole* Tuwima), w którym te kwiaty wzbudzały zazdrość. Przejście do trzeciej partii traktatu zaznacza kontrast odrzucenia:

Więc to nie takie róże. Inne.

To ostre cięcie montażowe otwiera opis pozytywny. Charakterystyka róż zostaje wsparta serią porównań, wśród których jedno rozkwita w dygresję wspomnieniową:

A woń kwiatowej mają wody
 Świeżej jak w mojej Łodzi młodej
 Kwietniowy dyngus na Piotrkowskiej
 I uśmiech Zosi Opęchowskiej

W tym miejscu traktat zostaje zawieszony, by dopuścić autonomiczną inwokację do dziewczyny. Powrót do przerwanoego opisu róż, który teraz skoncentruje się na ich barwie, jest znowu „ostrym cięciem” — jak nagle przebudzenie. Próba precyzyjnego określenia koloru — odcienia czerwieni — prędko doprowadza jednak do kolejnej dygresji:

Coś miały z barszczu i coś z malin
 Rosnących dziko wśród rozwalin
 Gdzie żuźle, cegły, osypiska
 I złom kredowy w słońcu błyska

Porównanie ześlizguje się w świat wspomnień i poprzez umiejscowienie odpowiedniej barwy w pamięci ewokuje obraz dziecięcej kryjówki oraz związanych z nią epizodów. Powrót do przerwanoego wątku i zamknięcie opisu koloru róż następuje po wyraźnie zaznaczonym, dyskursywnym urwaniu retrospekcji:

Grube lzy ronil... Jednym słowem,
 Róż wiejskich czerwien rozcieńczona
 Coś miała z malin, coś z buraków,
 Coś z pomidorów i coś z raków,
 Ot, jakaś niedoczerwieniona.

W dalszym odcinku traktatu opis bukietu zostaje wpisany w kontynuację opowiadania unaoczniającego: oto ogrodnik umieszcza pod różami rezedę. Tu jako uzasadnienie tego motywu pojawia się dygresja o konflikcie harmonii barw z poetycką harmonią brzmień:

Poeta dalby tu piwonie,
Lewkonic albo pelargonie,
Żeby słuchowi była radość [...].

Dygresję tę przerywają krótkie subdygresje: dwie parentezy o charakterze odsyłaczy, a więc metatekstowe: („Patrz wyżej, bo już nie powtórzę”) oraz jedna autobiograficzna: („Rok nie pisałem, nawet dłużej”). To bardzo ważny fragment; pojawia się tu bowiem pierwsza stematyzowana częśćka rozbudowanej paraleli: między słowem a kwiatem, między bukietem a poematem, między twórczością poetycką a bukiciarstwem. Analogię tę równoważy wyraźnie zaznaczona opozycja między warstwą obrazową a eufonią, a w konsekwencji — między plastyczną kompozycją ogrodnika a prawami wiersza. Dygresję zamyka rzeczowo sformułowany wniosek: „To trudno! muszę o rezedzie”. I następuje ostatni w analizowanej pieśni I fragment traktatu: najpierw o kolorze tej rośliny, potem o jej zapachu. Stąd wyrastają piętrowo aż trzy sukcesywnie motywujące się dygresje wspomnieniowe: najpierw o zapachu bzu w Ogrodzie Saskim i na majówkach (z cytowaniem gwarowych wypowiedzi taksówkarzy), potem — o jego woni w czasie okupacji, na końcu — o psach warszawskich i zemście za ofiary wojny.

Takim „gromem” kończy się ta sielankowo rozpoczęta pieśń I, która liczne wątki uruchomiła, a żadnego nie zamknęła. Jest zwielokrotnioną ekspozycją — choć jeszcze nie fabularną: pojawili się już bohaterowie główni: Dziewierski i jego wnuczka Aniela, drugoplanowy Alfred czyli Faf, epizodyczna (jak się okaże w dalszym ciągu poematu) Zosia Opęchowska i wreszcie — zarysowane zostało „ja” poety, którego reprezentacją z przeszłości będzie w planie fabularnym Julcio. Na razie nieznana jest ranga poszczególnych motywów wspomnień i związki między postaciami. Proporcje ujawniają natomiast prymat dwóch motywów: bukietu kwiatów i poezji.

Bukiet jest zaledwie rozpoczęty, niegotowy, ale już ujawnia zamierzony kształt. Linearnemu rozwojowi tekstu towarzyszy znacznie szybszy rozrost schematu ku górze: przybywa więcej dygresji niż samego traktatu.

Ogrodnik, czuły na harmonię
I rozkład sił między barwami,
Rezedę przypiął pod różami.

Jeśli porównać wyraźnie trójkątny rozwój schematu do wycinka bukietu, który najbardziej przypomina model barokowy lub późno-

klascystyczny (w stylu *empire*), to łatwo skojarzyć ten proces ze zmianą proporcji róż i rezedy — na niekorzyść pierwszego składnika. A w ukształtowaniu graficznym wykresu widać już zarys lewej połowy bukietu, narastającego właśnie *wzwyż i stromo*.

Gdy natomiast przyjąć ten kształt za odwzorowanie całej kompozycji roślinnej, zwraca uwagę równoległość łodyg u jego podstawy. Forma ta najbardziej przypomina jedną z odmian ikebany, moribanę, w której właśnie elementy są rozdzielone dzięki specjalnej podstawie, zwanej *kenzanem*: umieszczonej w płaskim naczyniu metalowej szczotce, na której ostre gwoździe nasadza się łodygi.

Serce, wachlarz, paleta

Kształt serca miały lub wachlarza
Albo palety.

Serce — to kształt symetryczny: albo z wyraźnym wcięciem u góry — jak karciany kier lub znak miłości, albo niemal trójkątny — jak w anatomii człowieka.

Wachlarz — to z kolei forma wycinka kołowego, mniej lub bardziej zbliżona do półkola. Jego wielkość w zależności od stopnia rozłożenia waha się od kilku do około 120 stopni. „Wzwyż i stromo” — to sugestia niewielkiego otwarcia wachlarza. Ponadto przedmiot ten sugeruje wielość elementów równorzędnych: deszczulek, koronek lub piór. Kojarzy się więc bukiet z innym przedmiotem, równie jak on nieużytecznym i czysto ozdobnym (jeśli pominąć szczątkową w naszym klimacie funkcję chłodzącą), który należy jednak bardziej do realiów arystokratycznego salonu niż wsi czy przedmieścia, dominujących w przestrzeni fabularnej.

Paleta — znacznie odbiega od obu tych przedmiotów kształtem: jest owalna lub prostokątna, z okrągłym otworem na palec i jednostronnym esowatym wycięciem. Nie kształtem więc bukiet przypomina paletę, ale ta konotuje inną cechę przedmiotu: wielobarwność. Jest ponadto narzędziem artysty — związanym zarówno z drugą, malarzką pasją Dziewierskiego, jak i ze sztuką w ogóle.

Razem te trzy obiekty mogą reprezentować triadę: uczucie — piękno — sztuka. I taki wydaje się cel tego potrójnego porównania.

To za kwiatami

W następnych pieśniach traktat o bukiciarstwie

ulegnie dalszemu rozrzedzeniu; motyw ten powróci zaledwie trzykrotnie i wygaśnie wraz z końcem *Rozdziału pierwszego*.

W pieśni II (*inc.*: „Ero kamienia łupanego”) przedmiotem opisu są już tylko kolejne czynności ogrodnika pracującego nad wiązaną, a zatem traktat zostaje zastąpiony motywem, który w pieśni I pojawiał się na pierwszym poziomie dygresji. Perspektywa się odwraca: uwagi ogólne o wyglądzie kwiatów spadają do rangi dygresji, natomiast tematem jest już dzieło ogrodnika, co stanowi dogodny punkt wyjścia dla wątku Dziewierskiego i innych odnóg fabularnych związanych z tą postacią. Nadal istotne są jednak zmiany w bukiecie: róż zostają przemieszane z rezedą, ale też rezeda stanowi tło dla róż:

Piwnymi patrzy się oczami
Na duet woni i kolorów,
Na róż z rezedą dwugłos miękki
(Rzekłbyś: jak lody malinowe
Z pistacjowymi). Z lekkiej cienkiej
Paprociej siatki koronkowej
Tło za kwiatami.

Czytelna wydaje się autotematyczna sugestia dalszego rozluźnienia reguł kompozycji poematu, a tym samym wyższego stopnia komplikacji jego struktury. Tymczasem w bukiecie pojawiają się kolejne składniki: goździki białe i bordo. Tworzeniu bukietu nadal przygląda się Aniela, dla której kwiatowa mozaika staje się teatrem wyobraźni — początkowo wypełnionym baśnią. Ale na baśń wkrótce nakłada się zdarzenie prawdziwe — relacjonowane już z perspektywy narratora — antycypacja pierwszego przeżycia erotycznego Anieli, które nastąpiło dziesięć lat później. To znowu sygnał przyszłej fabuły.

W pieśni VI (*inc.*: „Zabawa dzisiaj w Inowłodzu...”) pojawi się w miejsce bukietu inna figura, jako wzór budowy poematu: „słów pamięci”. Zawiera ona już manifestację porządku asocjacyjnego: swobodnego mieszania i zwielokrotnionego odbicia. Być może, motyw ten zainspirował karnawał w Rio — choć brak tu stematyzowanych odniesień do tej słynnej egzotycznej imprezy, a skojarzenie podpowiada tylko prawdopodobieństwo genetyczne utworu. Na krótkie mgnienie pojawi się jednak i bukiet: oto do jego centrum wdarła się chuligańska inwazja lwich pyszczków i dopiero ten fakt ewokuje dygresję wspomnieniową o festynie i balu, który rozwija się w *Grande Valse Brillante*.

W ostatniej, pieśni VII *Rozdziału pierwszego* zostaje zamknięta rama dygresji o balu: tańczący korowód przeobraża się z powrotem w

„bandę lwich pyszczków” pośrodku bukietu. Przybywają kolejne składniki: bratki, mieczyki i groszek. Ogrodnik zмага się z żywiołem przypadku i anarchii:

Uśmiechem karki dobrodusznym
 Niesfornych kwiatów zgiełk jarmarczny.
 Rozkazom jego nieposłuszny,
 Tutaj da klapsa, tu znów ręką
 Zgęszczenia barw rozluźnia miękko, [...]

 Swobody ujmie bukietowi.
 Więc by go stłumić, ściszyć, przyćmić, [...]

 Ogrodnik mu obłoczność nada:
 Otuli bukiet s e n n ą chmurką,
 Która nazywa się „przybiórka”.

Fragment ten zawiera kolejne dyrektywy co do reguł dalszego komponowania poematu: odtąd zapanuje w nim większa dyscyplina, a elementem scalającym nowy porządek będzie owa „senna chmurka” — drobnolistna otoczka. Obłok to figura na tyle niezobowiązująca, że nie ogranicza swobody: oznaczać będzie zarówno wspomnienie, jak poezję, liryczne marzenie i wyobraźnię epika. Zaledwie skonwencjonalizowany pretekst do snucia fabuły.

Kwiaty i przybiórka

Rzeczywiście, obydwie postulatory zostaną spełnione już w *Rozdziale drugim* i przestrzegane do końca *Tomu pierwszego*; odtąd przeploty dygresji będą rzadkie, a długimi partiami poematu zawładnie porządek monotematyczny, chronologia i logika powiązań między wątkami — jak w kilkuwątkowej dziewiętnastowiecznej powieści. Mówienie o całym utworze jako o „poemacie dygresyjnym” wydaje się więc deformującym uproszczeniem. Jak zauważa M. Głowiński, w dalszych partiach utworu „akcja liryczna”, gdzie zasadą organizacji jest porządek wspominania, zostaje wyparta przez akcję epicką, przy czym ich wzajemne powiązania są nie zawsze sfunkcjonalizowane.⁸

Dotąd segmentacja poematu na pieśni i strofoidy często nie respektowała granic kompozycyjnych; i tu także — przejście od *Rozdziału pierwszego* do *drugiego* jest płynniejsze niż między niektórymi strofoidami w obrębie jednej pieśni. Za łącznik służy motyw owej „przybiórki”, do której we wstępie do *Rozdziału drugiego* nawiązuje obraz

⁸ M. Głowiński *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 206–217.

mgły w Rio de Janeiro. Mgła wydaje się łatwym, a zarazem bardzo wygodnym chwytem montażowym: z niej wynurzać się będą teraz całe ciągi fabularne, rozdzielając dwa plany poematu: emigracyjne „teraz” — jako wyraźnie podrzędny punkt odniesienia — i wspomnieniowo-fikcyjną przeszłość. Dwie niemal suwerenne strefy czasu, przedzielone także przestrzenią — wodami Atlantyku.

Zawiązanie akcji znajdziemy dopiero w tym miejscu: w pieśni I, obejmującej scenę z rewolucji 1905 roku (*inc.*: „Rozdział z dziecinnej «Farbenlehre»”). Dalekim refleksem obrazu bukietu jest widok ulicy i tłumu, skupiony na kontrastach barw: w centrum zamiast róż pojawia się krew i flagi, motywując parafrazę *Czerwonego sztandaru* — pieśni uzasadnionej tematem „przedstawienia”. Podwójna śmierć w rodzinie Dziewierskiego: najpierw zięcia — rosyjskiego oficera Iłganowa, poległego podczas szturm na powstańczą barykadę, potem córki Zofii, która osierociła Anielę, stanowi źródło kilku rozchodzących się wątków. Tu biorą początek moralne i społeczne konsekwencje „zmieszanej krwi”, podejrzania żony o niewierność (motyw „murzyńskich warg” — jako genetycznej skazy w rysach wnuczki Anieli), wątek erotyczny Anieli, wreszcie — wątek syna poległego robotnika Mergla, zabitego przez Iłganowa. Jedyne wątek Fafa nie wyrasta z tej batalistycznej sceny ulicznej, bo jest dopiero motywowany dalszymi losami Anieli. W stosunku do „teraz” Dziewierskiego — sceny wiązania bukietu — wydarzenia roku 1905 stanowią przedakcję. O „akcji” zaś można mówić jedynie w trybie hipotezy dotyczącej rozwoju fabuły w nienapisanych tomach poematu. W *Tomie pierwszym* fabuła rozwija się rozbieżnie; być może miało dojść do jakiejś kulminacji na przecięciu wątków, np. do spotkania dwóch stron konfliktu: Anieli i Kazika Mergla.⁹

Wszystkie pieśni *Rozdziału drugiego* — z wyjątkiem ostatniej IX, w całości wypełnionej dygresją — podejmują splecione wątki Dziewierskiego oraz jego wnuczki Anieli, którą wychowywał, i opowiadają losy dziecka do 10 roku życia. Wojenne („legionowe”) dzieje ogrodnika relacjonują cztery pierwsze pieśni *Rozdziału pierwszego* (i zarazem jedyne!) *Części drugiej*, dalsze pieśni — V–X podejmują wątek Kazika–śpikulca, syna poległego na barykadzie Mergla. Ostatnią wypełnia dygresja zamykająca ten rozdział i tę część poematu. W *Części trzeciej* na pierwszy plan wysuwa się Anielka. *Roz-*

⁹ Podobną hipotezę wysuwa A. Dzieniszewska, ale wcześniej neutralizuje ją krytyczną wzmianką o „akcji zmierzającej do nikąd”: A. Dzieniszewska „*Kwiaty polskie*” *Juliana Tuwima. Próba interpretacji*. „Przegląd Humanistyczny” 1963 nr 2.

dział pierwszy tej części niemal nowelistycznie zatrzymuje się na sytuacji bohaterki, słuchającej patriotyczno-moralnego kazania księdza Komody, wygłaszanego już w Polsce niepodległej, po zakończeniu pierwszej wojny. W *Rozdziale drugim* pojawia się Anielka jako kandydatka na służącą u Fryderyka Alfreda Folbluta (czyli Fafa), który występuje od razu na pierwszym planie. Nowa służąca opiekuje się chorą matką Fafa i tak urywa się fabuła — z antycypowanym na początku zdarzeniem erotycznym w ogrodzie i nie rozwiniętym konfliktem. Kończy się zarazem istniejąca partia poematu — nie licząc niefabularnego epilogu.

Nie można uznać, że wątki fabularne zostały porzucone jako niefunkcjonalny już pretekst do snucia rozmaitych dygresji. Plan dalszego ciągu jest zarysowany zbyt wyraźnie. Ani Dziewierski, ani pozostałe postacie nie zanikają we mgle nieokreśloności — jak Beniowski, którego życiorys w poemacie Słowackiego zawiera się w paru zaledwie epizodach. Przeciwnie, wbrew sugestii zawartej w *Epilogu*, nabierają życia, stają się coraz wyrazistsze i z „marionetek” awansują do roli realistycznych bohaterów, wyzwolonych spod władzy ogrodnika-kreatora.¹⁰ Oczywiście, traci na tym pierwotny zamysł utworu zbudowanego według zasad swobodnej asocjacji.

Wiecheć

Janusz Sławiński definiuje dygresję jako „odejście od zasadniczego tematu narracji i wprowadzenie w obręb wypowiedzi zjawisk luźno z nim związanych lub wręcz niezależnych”.¹¹

Czasem trudno ustalić, co w poemacie Tuwima stanowi dygresję, a co jej tło — czyli „zasadniczy” temat utworu. Jak zauważyliśmy, porównując ze sobą choćby rozdziały *Części pierwszej*, relacja między tymi składnikami ulega w pewnym momencie odwróceniu — zmienia się wraz z rosnącym polem obserwacji: temat „bukieciarski” w perspektywie całego poematu okazuje się dygresją, a dygresja przekształca się w temat główny.¹²

¹⁰ Zauważa to m. in.: J. Łukasiewicz *Dwa nawiązania do „Pana Tadeusza”*: „Kwiaty polskie” i „Trans-Atlantyk”, „Pamiętnik Literacki” 1984 z. 3, s. 51-84.

¹¹ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, wyd. 2 poszerz. i popr., Wrocław 1988.

¹² A. Dzieniszewska interpretuje to odwrócenie w sposób skrajnie psychologiczny: „Fabuła w utworze jest dygresją na temat wewnętrznych przeżyć artysty, jest ilustracją nastrojów określonych specyficzną sytuacją życiową poety, w której przyszło mu pisać wspomnienia z lat młodości”, („Kwiaty polskie” *Juliana Tuwima...* s. 71).

Głowiński, porównując dzieło Tuwima z *Beniowskim*, odwołuje się do romantycznego podziału dygresji — na „refleksyjną”, dotyczącą fabuły, i „liryczną”. Stwierdza, że w *Kwiatach polskich* wymiana ról między narratorem a podmiotem lirycznym pozbawiona jest dawnej motywacji.¹³ U Tuwima jednak ta opozycja traci ostrość, podobnie jak blednie kontur obramowania dygresji.¹⁴ Dezaktualizacja romantycznego podziału na dwa typy ekskursu być może wynika ze swoistości materiału fabularnego: brak dystansu czasowego do kreowanej rzeczywistości, która niekiedy bezkolizyjnie wchłania wątki autobiograficzne.

Dygresje w *Kwiatach polskich* mają różny status: albo wyrastają bezpośrednio z tematu, albo stanowią dygresję do dygresji, czyli subdygresję, lub dygresję o dygresji, czyli autotematyczną metadygresję. Różnią się też formatem: od jednowersowego wtrącenia do kilkudziesięciowersowych fragmentów, obejmujących niekiedy całe strofy czy pieśni. Wyodrębnić też można szereg form — według rodzajów, gatunków literackich, środków stylistycznych i elementów kompozycyjnych.

Na czoło wysuwają się t r a k t a t y, czyli fragmenty o charakterze dyskursywnym, dydaktycznym i poznawczym, z reguły dotyczące zjawisk ponadjednostkowych, ogólnych. Najważniejszy został już omówiony — dotyczy reguł komponowania bukietu i nawiązuje tonem do popularnej gawędy. Prócz niego znaleźć można skromniejsze traktaciki — jak ten o technologii domowego wyrobu papierosów (1, 1, V), o mechanizmach plotki i podejrzewania, który przekształca się w „erudycyjną mikrologię” (1, 2, V) czy o landrynkach (1, 1, II). Ważne miejsce zajmuje traktat o poezji, który otwiera apostrofa „Poezjo! jakie twoje imię?” (2, 1, I), będący zarazem m a n i f e s t e m artystycznym.

I n w o k a c j e często wprowadzają w wątek wspomnieniowy (autobiograficzny) i mają charakter w e s t c h n i e n i a: „Gdzie jesteś dziś dziewczyno śliczna” (to wskazana już dygresja o Zosi Opęchowskiej). „Ero kamienia łupanego” (początek pieśni II z tegoż rozdziału), „Wiatr Tobie, Boże, huczał pieśni” (3, 1, I); stanowią jego zamknięcie i wówczas są to przeważnie apele: „I wy, warszawskie psy w dniu kary/ Psi obowiązek swój spełnijcie” (1, 1, I). Inwokacje bywają rozwinięciem traktatów — jak słynny fragment „Chmury nad

¹³ M. Głowiński *Poetyka Tuwima...*, s. 209–210.

¹⁴ M. Głowiński dochodzi w końcu do wniosku, że w poemacie Tuwima nie ma dygresji, a obowiązuje zasada swoistej „wielotematyczności”, tamże, s. 216.

nami rozpal w lunę” (1, 2, VII) — koniec pieśni, który następuje bezpośrednio po rozważaniach polemicznych o patriotyzmie. Wypełniają też *Epilog tomu pierwszego*. Najdłuższa z nich ma charakter autotematyczny: „Wierszu mój, dziwne twoje dzieje...” i dalej: „Wierszu mój w klęsce, w bólu wszczęty”. Przedziela ją inwokacja wychwalająca miejsce powstania utworu: „O Rio barw! O, Colorio!” — jako scenierię paradoksalnie kontrastową wobec realiów polskiej przyrody. Egzotyka sytuacji pisania ożywiła zatem pamięć swojskości na zasadzie przeciwstawienia — jakby polskie kwiaty wyrosły w cieplarni, otoczonej brazylijskim tropikiem.

Wierszu mój, dziwne twoje dzieje...
Bo pomyśl: Rio de Janeiro
Było tych kwiatów oranżerią,

Epilog zamyka dość dziwnie inwokacja do Wisły:

Rzeko, co wiernie w swojej fali
Warszawskie powtarzałaś gwiazdy [...].

Obszerne partie poematu wypełniają e n u m e r a c j e. Najprostszą funkcję spełniają wtedy, gdy stanowią część opisu scenerii relacjonowanych później zdarzeń — jak wyliczenie potraw w nowosądeckim bufecie (3, 1, I) lub służą za punkt wyjścia do traktatu — jak wymienienie możliwych odmian kolekcjonerstwa, poprzedzające wspomniany traktat o chałupniczym wyrobie skrętów.

Bardziej dyskursywną formę mają wyliczenia służące za argumentację; zazwyczaj dzielą się na dwa równoległe dialektyczne przebiegi: wyliczeń pozytywnych i negatywnych. Taka enumeracja obejmuje połowę dygresji o gustach (1, 2, II). Dzieli się ona na informację o wartościach akceptowanych i odrzucanych. Podobny szereg skontrastowanych wyliczeń występuje w tyradzie przeciw „historii rozbuchanej”, która poprzedza słynną „modlitwę”: „Chmury nad nimi rozpal w lunę”.

Na pozór enumeracja jest czynnikiem wprowadzającym zamęt w obrazie świata. J. Łukasiewicz wskazuje natomiast na subiektywną, często ukrytą logikę skojarzeń zmysłowych.¹⁵ A więc i w tych fragmentach „wiecheć” niekiedy ujawnia jakiś porządek „bukietu”.

E. Balcerzan dostrzega w użyciu tego środka polemikę z tradycją:

¹⁵ J. Łukasiewicz *Dwa nawiązania do „Pana Tadeusza”*, s. 62–63.

wyliczenia nie organizują u Tuwima patosu wiersza, ale przeciwnie — wpływają na jego depatetyzację.¹⁶

Najbardziej osobliwym wyliczeniem jest arytmetyczna suma wspomnień połączonych znakiem „+” (1, 1, VI). Jego urok polega na bezładnym wymieszaniu: „iluminacji Barwistanu”, znaczków pocztowych, wrażeń odbiorcy malarstwa postimpresjonistów, scen rodzajowych Łodzi, pokruszonych obrazków i strzępów dialogów. Podobny kalejdoskop wspomnień pojawi się jeszcze w próbie definicji ojczyzny, po zdaniu „Ojczyzna jest to węch — i nagle” (1, 2, VII). Wyodrębnić można ponadto *p o l e m i k i*. W tej grupie znajdują się niektóre fragmenty publicystyczne — jak wskazane już wyliczenie negatywne, tworzące odrzucaną koncepcję ojczyzny (1, 2, VIII) obok osobistych — jak ten o poezji Staffa, który subtelnie modyfikuje dawny wyznawczy stosunek do tego autora, związany z młodzieńczym zarażeniem poezją (1, 1, III).

Można się też zastanowić nad funkcjami opisów i epizodów *f a b u l a r n y c h*, osadzonych w niefabularnym kontekście.

Dodać jeszcze warto, że na tę skomplikowaną mozaikę fabularno-dygresyjną nakłada się inny porządek — intertekstualny, który można potraktować dwojako: albo rozpatrywać dzieło w kontekście „poetyki fragmentu”¹⁷, albo za R. Nyczem nazwać „sylwą”¹⁸. Zawiera ono fragmenty o niejednakowym statusie: *p a r a f r a z y*, *c y t a t y*, *c y t a t y s t r u k t u r i* *a u t o c y t a t y*, a także taką osobliwość jak „interpretacja translatorska”, czyli „przekład przekładu”. Formy te analizuje dokładniej E. Balcerzan, pisząc o „poetyce reminiscencji i stylizacji”.¹⁹

Bukiet

O spójności kompozycji decydują typy połączeń tak niejednolitego tworzywa, a więc zarówno wejścia w dygresję i wyjścia z niej, jak przejścia z jednej do drugiej. Są tu układy łańcuchowe, ramowe i szkatułkowe. We wszystkich tych sytuacjach doraźnej zmiany przedmiotu wypowiedzi występują różnorodne motywacje.

Asocjacje Tuwima przebiegają według reguł rozpoznanych przez kla-

¹⁶ E. Balcerzan *Poezja polska w latach 1930–1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 155.

¹⁷ K. Bartoszyński *Powieść w świecie literackości*, Warszawa 1991, s. 152.

¹⁸ R. Nycz *Sylwy współczesne. Problemy konstrukcji tekstu*, Wrocław 1994.

¹⁹ E. Balcerzan *Poezja polska*, s. 156–160.

syczną retorykę: *subnexio* — dołączenie do myśli głównej ubocznego wyjaśnienia, *aetiologia* — dołączenie dodatkowego argumentu „z przyczyny”, *percursorio* — przebieganie i wylizywanie, nieraz przelotne napomknienie.²⁰ Najciekawsze połączenia to jednak te, które potrafią zaskakiwać, gdyż nie opierają się na związkach logiczno-syntaktycznych, przyczynowo-skutkowych lub czasowo-prze-strzennych.

Do rozwinięcia dygresji wystarcza nieraz tak sztuczny pretekst, jaki umożliwia jedna z retorycznych figur myśli zwana *praeteritio*, polegająca na niespełnionej deklaracji pominięcia pewnej kwestii. Czasem postępuje Tuwim jak Owidiusz w *Przemianach*, który nieobecność jakiegoś herosa w opowiadany właśnie zdarzeniu mitycznym usprawiedliwiał tak rozległe, że w efekcie opowiadał następny mit. Tuwimowski narrator, relacjonując chrzest Anieli, najpierw oznajmia, iż rezygnuje z dygresji na temat imion — i deklaracja ta obejmuje 6 wersów. Potem tą samą metodą oddala pokusę snucia dygresji o „świątkowych mistycyzmach” — i rezygnacja ta rozciąga się aż na 28 wersów (1, 2, II). Podobny żart stosował Słowacki, a opiera się on na prostym paradoksie języka: nie jest możliwe sformułowanie zakazu bez przywołania objętej tym zakazem treści.

Każda sposobność zmiany tematu wypowiedzi zostaje w *Kwiatach polskich* wykorzystana. Oto opis sytuacji lektury poezji Staffa w altanie umożliwia wejście zarówno w literaturę, jak i kwaciarstwo — dzięki wszechobecnym kwiatom: w ogrodzie, na łące, w altanie i w poezji (1, 1, III). Wielospójna czasoprzestrzeń pozwala na swobodną wędrówkę pamięci i wolny wybór drogi dalszego przebiegu poematu. Ta alinear-na forma właściwa jest właśnie ogrodom i bukietom.

Droga nie musi prowadzić od tematu do dygresji i z powrotem; już schemat pieśni I demonstrowa przejścia asocjacyjne od dygresji do dygresji bez powrotu do punktu wyjścia. Dlatego też jest możliwa ewolucyjna i zatarta zmiana, odwracająca relację: temat — dygresja. W niektórych sytuacjach — gdy następuje wyraźna konfrontacja (polemiczna lub dopełniająca) między tekstem napisanym a piszącym się, można mówić o m e t a d y g r e s j i. Przykładem takiego związku fragmentów jest następujący po *Modlitwie* komentarz, uprzedzający ewentualną polemikę (1, 2, IX).

W bukiecie Tuwima wśród rozmaitych porządków asocjacyjnych pojawiają się bardzo wyrafinowane sploty. Wspomnienia tworzą układ

²⁰ J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 205.

zwielokrotnionej retrospekcji. Reminiscencja letniego spaceru przez łąki mieści w sobie szkatułkowo zawarte wspomnienie Łodzi z 1912 r., przypominanej podczas przechadzki. Ale obraz tej samej Łodzi motywowany jest zarazem bezpośrednio wspomnianiem emigranta w Rio i zostaje umieszczony obok obrazu Londynu (1, 1, IV). Sytuacje takie trafnie opisuje A. Gronczewski, odkrywając inne niż bukiet porządku treści, stematyzowane w *Kwiatach polskich* jako „lampa czarnoksięska” i „lampa laboratoryjna”.²¹ Pierwsza wynika z inspiracji kinematografem. Tak można wyjaśnić koliste przebiegi dygresji oparte na kojarzeniu obrazowym. Najlepszą ilustracją filmowego montażu jest chyba fragment rozpoczynający się sentencją „navigare necesse est” (2, 1, II). Za punkt wyjścia służy opis dziury w dachu zbombardowanego domu, dziury zalanej deszczem. W kałuży na podłodze pojawia się okręciak — dziecięca zabawka. Stąd już blisko do świeżych wspomnień emigranta, żeglującego przez Ocean, a potem — otwiera się dalsza droga — do młodzieńczych marzeń o egzotycznych podróżach. W marzeniach tych oczywiście musi wystąpić Murzyn. A ten motyw rasowy ewokuje z kolei Szekspirowskiego *Otella* — a więc i obsesyjne podejrzenia Dziewierskiego co do pochodzenia Anieli.

Pierwsza część scharakteryzowanej sekwencji asocjacyjnej została zintegrowana wspólnym motywem wody. Występuje tu — jak w wielu analogicznych sytuacjach — związek typu metaforycznego, oparty na podobieństwie przedmiotów. Ten rodzaj spoiwa dominuje do połowy poematu, a granicę wyznacza właśnie opisany fragment. Dalej, gdy narracja wypiera „akcję liryczną”, przeważają natomiast połączenia metonimiczne — właściwe utworom fabularnym.

Wywód ten w sposób nieunikniony dryfuje do konkluzji, że autor *Kwiatów polskich* był jednym z prekursorów polskiego postmodernizmu. Nie widzę jednak powodu takiej nominacji, która bynajmniej nie wzbogaca wiedzy o przedmiocie. Dlatego — wzorem Tuwima, który z upodobaniem zabawiał się figurą *praeteritio*, dodam, że w ogóle ten pomysł przemilczę.

Ikebana

Wspomniałem na początku, że ta forma asocjacyjnego bukietu została w poemacie Tuwima pominięta. Otóż niezupełnie. Oto na temat ikebany, a konkretnie moribany, odnalazłem nikomu

²¹ A. Gronczewski *Lampa czarnoksięska i lampa laboratoryjna*, „Miesięcznik Literacki” 1979 nr 4, s. 74–75.

nieznany fragment, który — ponieważ nie został włączony do żadnej edycji poematu — teraz przytaczam:

Nie wiem, na ile dzisiaj znany
Jest wygląd owej ikebany.

Japoński teatr to kontrastu,
Lecz aby go postawić na stół,
Potrzebny kenzan. To podstawa,
Kształt jeża ma lub palisady.
Nie będzie wiele w tym przesady,
Gdy czasem może się wydawać
Kohortą włóczni, co bez wojów
Po bitwie wkracza do pokoju
I na kolorów czeka ucztę.
Więc nie zwlekajmy dalej już z tym
Opisem azjatyckiej feerii.
Karnawał w Rio de Janeiro
Za porównanie mógłby służyć
Albo zabawa w mojej Łodzi.
Nie o to jednak teraz chodzi,
By kreślić trasę tej podróży,
Którędy bliżej mi do Kioto:
Z Rio czy z Rawy. Nie dbam o to,
Już rwę transpacyficzny wątek,
Co to w Japonii miał początek,
A koniec w brazylijskim porcie.
Zwyczajnie powiem, w jakim sorcie
Są egzotyczne te ogrody.
Harmonię czerpią swą z niezgody
Nie powiązane, lecz nadziane
Na palach mrą — nierówne stanem,
Bo muszą różnić się wyglądem:
Spogląda dryblas więc na karły,
Storczyki pyski swe rozwarły,
Przygląda się brunetkom blondyn,
Cytryna lęz błękitu wyśni,
Pomarańcz blask w dojrzałej wiśni,
Herbata śni o konfiturze.
I tak by można jeszcze dłużej
Opiewać te stworzone dziwy
W teatrze kwiatów osobliwym,
Ale powiązać to... Nie wiem z kim.
Z pewnością nie znał ich Dziewierski.²²

²² Fragment ten istotnie został odnaleziony, ale nie w spuściźnie Tuwima, lecz w biurku autora niniejszego szkicu i jest pastiszem. Szkic jest rozbudowaną wersją referatu wygłoszonego na konferencji teoretycznoliterackiej *Literacka symbolika roślin*, zorganizowanej w Gdańsku 23–25 listopada 1994 r.