

Piotr Michałowski

Prywatne kolekcje w depozycie fikcji : "Kwiaty polskie" Juliana Tuwima

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (62), 179-195

2000

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.

Piotr MICHAŁOWSKI

Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima

Jednym z kluczy interpretacyjnych do *Kwiatów polskich* może być kategoria „kolekcji” – zastosowana w analizie zarówno świata przedstawionego, jak i poetyki dzieła; a także – zrekonstruowanego na ich podstawie rysopisu osobowości twórczej.

Fenomen zbieractwa oświetlają konkurencyjne teorie osobowości¹, wśród których najmniej atrakcyjna wydaje się koncepcja Freuda, znajdująca źródła tego zjawiska w fiksacji, a w najlepszym razie – w regresji do jednej z faz wczesnego dzieciństwa. Znacznie ciekawszą wykładnię daje neopsychoanaliza, pozwalająca nie sprowadzać problemu wyłącznie do genezy wytworów, ale ujmować go prospektywnie, dostrzegając w kolekcji reprezentację symboliczną. W typologii Junga kolekcjonerstwo można umieścić w charakterystyce osobowości ekstrawertycznej, a spośród czterech funkcji psychicznych powiązać je przede wszystkim z „d o z n a n i e m”. Niemniej wszystkie koncepcje psychologiczne koncentrują się na charakterystyce posiadacza, traktując przedmiot jako funkcję osoby, natomiast istotę samej kolekcji tłumaczy już inna teoria – nie osobowości, ale mnogości.

Kolekcja to zgromadzenie przedmiotów, dokonane celowo i według pewnych kryteriów; zbiór w danej chwili zamknięty i dający się zinventaryzować. Klasę wybranych elementów – a mogą to być zarówno obiekty gotowe (*ready mades*), jak i wykonane przez kolekcjonera – określa jakaś pierwotna wspólnota funkcjonalna, przeważnie odrzucona jako zdezaktualizowana (np. w zbiorach numizmatycznych) lub nadal trwająca (jak w przypadku kolekcji płyt fonograficznych). Zawsze chodzi jednak o rodzaj zbioru, określaną w logice jako „dystrybutywny”.

^{1/} C.S. Hall, G. Lindzey *Teorie osobowości*, Warszawa 1990.

Interpretacje

Kolekcja eksponuje wspólnotę powstałą przede wszystkim z jednolitej relacji własności, pośrednio wskazując na jakąś osobę i jej charakterystykę. Momentem ważniejszym, a nawet warunkiem *sine qua non*, jest jednak wewnętrzne zróżnicowanie, zasada niedublowania, nieidentyczności obiektów. O bogactwie decyduje w równej mierze ich liczba, co różnorodność. Reguły te wynikają z genezy kolekcji: powstaje ona poprzez wyrwanie elementów z różnych obszarów rzeczywistości macierzystej i włączenie do innej, zastępczej, która jednak nie wykazuje żadnej syntagmatyki. Istotą kolekcji jest napięcie i gra tocząca się między podobieństwem a różnicą; a ściślej – różnica uwidoczniiona na tle serii podobieństw. Takie rozumienie zjawiska odsyła już w sposób oczywisty do źródeł semiotyki, opisując prawa języka i każdego systemu znaków.

Wynika stąd sens głębszy każdego zbieractwa – rzadko przez samych kolekcjonerów uświadamiany, bo przysłonięty przez motywacje bardziej oczywiste, takie jak: potrzeba obcowania z pięknem czy lokaty kapitału, wreszcie – snobizm albo chciwość; a równie wielu zbieraczy traktuje swe hobby jako zajęcie autoteliczne, nie szukając żadnych uzasadnień w praktyce życia, a tym bardziej w psychologii. Otóż gromadzenie jest ponadto formą kolonizacji świata – nie poprzez wysiłek eksploracyjny, ale przez samą świadomość posiadania. Potrzeba posesywna wyraża się więc w formule, którą w karykaturalnym wyolbrzymieniu można przedstawić tak: świat istnieje o tyle, o ile go posiadam w zasięgu swoich zmysłów. Takie stanowisko w jakiś sposób odpowiada poglądom empirystów i zależnie od świadomości kolekcjonera zbliża się bądź do skrajnego sensualizmu Berkeleya, bądź do stanowiska Hume'a, który oprócz pierwotnych „wrażeń” uznał istnienie wtórnych „idei”. Bardziej interesujący niż teorie poznania, problemy wiedzy i władzy nad światem – również skupione głównie na podmiocie procesu, a nie jego przedmiocie – wydaje się jednak inny aspekt kulturowy zjawiska. Najgłębszy jego sens jawi się w semiozie świata, sprawiającej, że każda kolekcja staje się t e k s t e m, a więc z n a c z y – i to niezależnie od tego, ile ujawnia konsekwencji zbieracza w zastosowanej metodzie, a ile szaleństwa: przypadku i wszystkoistycznej zachłanności.

W poemacie Tuwima motywem ramowym jest bukiet kwiatów, który czasem rozpada się w luźną kolekcję, a tej z kolei została przypisana inna kolekcja – znaczeń metaforycznych: od niemal zleksykalizowanych „kwiatów mrozu” na szybie po „kwiaty gości” na lotnisku, „kwiaty uczuć” i nie zwerbalizowane bezpośrednio „kwiaty nędzy” czy „kwiaty ran”. Określenie „kwiat polski” pojawia się tylko raz i dotyczy jednej z głównych postaci, paradoksalnie: Anielki, co sugeruje, że istota polskości rozumiana tu jest polemicznie wobec powszechnych przekonań – jako zmieszanie krwi. Rozproszona kolekcja „kwiatów” to jednak zaledwie motyw pretekstualny, decydujący przede wszystkim o przebiegu wielotematycznego dyskursu poprzez odniesienia do formy herbarium czy antologii (etymologicznie właśnie: „zbioru kwiatów”).

„Kolekcyjność” poematu można przeciwstawić drugiemu biegunowi epickości dzieła – jego fabularności, ponieważ pierwsza cecha odpowiada pojęciu „zbioru”,

natomiast druga – „struktury”. Podczas gdy „fabularność” eksponuje funkcjonalne związki motywów, zasadą „kolekcyjności” jest ich „ziarnistość” czy „atomiczność” – dezintegracja, zbliżająca poemat do formy albumu, sztambucha, wreszcie – *variów* czy *silva rerum*. Pokrewne i zadowomione w poetyce pojęcia „fragmentaryczności” i „sylwiczności” mają jednak zakres węższy, obsługując tylko pewne odmiany kolekcji. „Kolekcyjność” to koegzystencja motywów współrzednych, a więc bliższa nie przypisywanej powszechnie *Kwiatom polskim* „dygresyjności” (bo ta zakłada hierarchię: temat – dygresja), ale proponowanej przez Głowińskiego „wielotematyczności”².

Istnieją jednak co najmniej trzy powody, by mówić nie tylko o kolekcyjności, ale i wprost o kolekcjonerstwie:

1) znane są nieprzeciętne pasje zbierackie, a zwłaszcza bibliofilskie, autora poematu – częściowo stematyzowane w utworze;

2) poemat skupia z b i ó r najróżniejszych cudzych głosów;

3) utwór niewątpliwie zawiera z b i ó r wspomnień.

Są to doświadczenia różnego typu; pierwsze z nich nazwać można m u z e a l n y m, gdyż dotyczy pewnej rzeczywistości zewnętrznej i historycznej: Tuwim istotnie był kolekcjonerem, a jego kolekcje jako sprawdzalny empirycznie fakt naprawdę istniały (i częściowo przetrwały do dziś). Doświadczenie to zatem odsyła wprost do muzeum literatury, a ponadto do licznych świadectw oraz dokumentacji bio- i bibliograficznej. Natomiast dwie pozostałe kolekcje już wyraźniej należą do motywów dzieła. Druga sytuuje się na obszarze tradycji i doświadczenie to nazwiemy najprościej – i n t e r t e k s t u a l n y m. Ostatnia, kolekcja wspomnień, mieści się w doświadczeniu a u t o b i o g r a f i c z n y m. O składzie pierwszej decyduje moc nabywca i poszukiwawca kolekcjonera; o drugiej – kultura literacka autora i jego preferencje lekturowe; o trzeciej wreszcie – siła pamięci i przeciwstawiona jej potrzeba selekcji wspomnień.

Każdy z tych zbiorów, choć w różny sposób, przechodzi fazy: powstawania, utraty i odzyskiwania, a nadrzędną ideą pierwszego i ostatniego z tych przedsięwzięć jest niewątpliwie ocalenie. Kolekcje Tuwima zostały jednak przetasowane; zachodzą w nich interwencje oraz inkluzje, wytworząc rozmaite konfiguracje, oparte na związkach – logicznych, hierarchicznych i kombinatorycznych. Zresztą już same nazwy zbiorów bliskością swoich znaczeń wykazują gotowość do dialogu w potencjalnych metaforach: biblioteka – to pamięć tradycji; tradycja – to biblioteka pamięci; a pamięć to biblioteka tradycji.

I. Kolekcja muzealna

Wśród licznych pasji Tuwima z okresu dzieciństwa i młodości było kilka, które z całą pewnością mieszczą się w pojęciu kolekcjonerstwa. Kolejno powstające zbiory obejmowały dość odległe od siebie, ale pospolite dziedziny: zielarstwo, filateliastykę, entomologię. Wyraźniejsze piętno indywidualizmu ujawniał natomiast

^{2/} M. Głowiński *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 216.

Interpretacje

inny zbiór: amuletów i różnych przedmiotów magicznych; ich gromadzenie świadczy bowiem o skłonności zbieracza do poszukiwania kuriozów – a w tym wypadku osobliwością były nie tylko pojedyncze eksponaty, ale cała dziedzina „wiedzy tajemnej”.

Poruszając się tymczasem w sferze samej biografii poety, bez wkraczania w dzieło, warto rozpoznać motywację kolekcjonera. Warto – ale oczywiście „ze względu na dzieło”. Zbieranie zasuszonych roślin i tworzenie amatorskiego herbarium było w miejskiej rzeczywistości łódzkiego dzieciństwa formą rekompensaty braku kontaktu z żywą przyrodą. Także – próbą o c a l e n i a wspomnień z corocznych wakacji spędzanych w Inowłodzu, które dostarczały pełni przeżyć botanicznych. Podobną motywację miały zapewne i pasje zoologiczne, które jednak tylko częściowo były odmianą kolekcjonerstwa: zbieranie owadów, głównie motyli. Wcześniejsza pasja: gromadzenie żywych gadów i zorganizowanie dla nich domowego terrarium – to już raczej przedsięwzięcie hodowlane niż zbierackie, co zresztą potwierdził „wypadek przy pracy” – niekontrolowane rozmnożenie się węży, które rozpełzły się po mieszkaniu³.

Za przełom w rozwoju wrażliwości trzeba jednak uznać wyraźną zmianę kierunku zbieractwa, która nastąpiła w 1909 roku. Wtedy powstaje kolekcja najbardziej oryginalna, już *quasi*-naukowa i ambitna do szaleństwa – jeśli chodzi o rozmiary przedsięwzięcia, zakrojonego na miarę sporego zespołu szperaczy. Ona to ukształtowała późniejszy wybór profesji poety oraz poetykę licznych utworów. Jej zakres przedmiotowy podsuwa nazwę najprostsza: „lingwistyczna” – daleka jednak od metody naukowej, a nawet – od jakiegokolwiek metody. Zbiór słów ze wszystkich języków świata, wśród których uprzywilejowane – podobnie jak inne kurioza we wcześniejszych zbiorach – były języki egzotyczne: samoedzkie, czukockie, buriackie, kirgiskie, australijskie, polinezyjskie... Notowane bez ładu, ale za to gorączkowo i wytrwale, przede wszystkim dla swej urody brzmienia, szybko osiągnęły stan, który skomentuje potem poeta w wierszu *Dzieciństwo* jako „hałas ludów, confetti słowników”. Był to efekt zarówno zapału, jak i bezradności samouka, ale też Tuwim wołał pozostać skromnym „profesorem dziwologii”, odzegnując się od naukowości swego zajęcia, choć żywiłowy wzrost kolekcji zmusił go z czasem do przyjęcia jakiegoś porządku. Początkowo namiastką metody było wyodrębnienie w ramach ogromnego zbioru lokalnych sekwencji; powstały więc zestawienia porównawcze wybranych słów: „motyl”, „księżyc”, „kochać”, czyli załączki słownika wielojęzycznego; także lista liczebników od 1 do 10, ułożona według tej samej zasady, ponadto alfabetyczny wykaz osobliwych rymów męskich i inne pomysły – plany odłożone i nigdy już nie zrealizowane. Literacką transpozycją tych doświadczeń miała być, również nie napisana, *Podróż doktora Lingwistona dookoła świata*. Śladem tej nie spełnionej przygody był drukowany już po II wojnie na łamach „Problemów” cykl felietonów *Cicer cum caule*. Sam tytuł wskazuje, choć

^{3/} O tym i o innych faktach biograficznych dotyczących kolekcjonerstwa Tuwima piszą: I. Tuwim *Łódzkie pory roku*, Warszawa 1979; M. Warneńska *Warsztat czarodzieja*, Łódź 1975.

Michałowski Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: Kwiaty ...

żartobliwie, na kapitulację: odsyła do kolekcji, która zresztą w znacznej mierze przepadła, ale zawsze pozostała przede wszystkim tylko wiedzą fragmentaryczną, luźnym zbiorem *variów*. Nie doczekała się należytej ekspozycji – z wyjątkiem osobliwości literackich, zebranych później w tomie *Pegaz dęba*. Dowodem późniejszego dystansowania się poety do szaleństwa lingwistycznego jest (auto)parodia zamieszczona w błażeńskim cyklu *W oparach absurdu* jako jednojęzyczny wprawdzie, ale krańcowo nieprzydatny nikomu *Alfabetyczny spis liczb od 1 do 100*.

Niemal równocześnie pojawiła się inna pasja, która wypełniła resztę życia, zapewne dlatego, że mogła wchłonąć wszystkie poprzednie – jako „meta-hobby”: gromadzenie książek o tematyce obejmującej wszystkie interesujące Tuwima dziedziny. Najprościej byłoby to zajęcie nazwać konwencjonalnie: „bibliofilstwem”, ale ta etykieta nie oddaje specyfiki okazałego księgozbioru (tworzonego począwszy od 1909 roku w oparciu o katalogi antykwaryczne i prywatne poszukiwania), który w większości został utracony w czasie II wojny i potem był żmudnie rekonstruowany. Tuwim zbierał bowiem zamiast „literatury” głównie to, co sam nazywał – rymując dla kontrastu – „makulaturą”, a więc: książki drugorzędne, popularne broszury i poradniki, czasopisma i kalendarze – wszystko, co tchnęło jakąś osobliwością i mogło posłużyć za przyczynek zarówno do dziejów piękna i mądrości, jak szmiry i głupoty. Prócz tego były jednak zabytkowe cymelia ze wszystkich epok, ze słynnym *Młotem na czarownice* na czele. W owym panopticum znalazło się oczywiście uprzywilejowane miejsce dla nauk tajemnych, stanowiących odrębny dział; pozostałe wydzielone podzbiory to: grafomania i literatura jarmarczna, wreszcie – dział lingwistyczny. Burzliwy rozwój księgozbioru przeżyła wojna.

W sytuacji emigranta niepewność tak bogatego właściciela co do dalszych losów „majątku” pozostawionego za Atlantykiem rodzi potrzebę jego udokumentowania; oczywiście rekonstrukcja pamięciowa ogromnego księgozbioru w całości nie wchodzi w rachubę i możliwe jest jedynie odtworzenie fragmentaryczne, zwłaszcza że wcześniej nie istniał katalog. Pretekstem dla tej formy namiastkowego ocalenia przez pamięć są charakterystyki fikcyjnych postaci, którym wypożycza Tuwim swoje kolekcje: aptekarzowi Rozpędzikowskiemu powierza herbarium z dzieciństwa, natomiast do księgozbioru Dziewierskiego trafiają kuriozalne druki:

De carminibus figuratis,
De barba Moysis, De castratis,
De cantu cygni, De cornutis,
De jure ventris, Ligno crucis

– i jeszcze parę innych. Podany ciąg wyliczeniowy obejmuje – jak zaświadcza autor w komentarzu do poematu – wyłącznie dzieła istniejące naprawdę, choć tylko ich część znajdowała się w jego własnej bibliotece⁴.

Kolekcję fizyczną można utracić przez zagubienie, wyprzedaż antykwaryczną lub aukcję, kradzież albo zniszczenie. Księgozbiorowi Tuwima, przechowywane-

Interpretacje

mu w walizce zakopanej na czas wojny przez życzliwego sąsiada, przypadł ten ostatni los, choć nie za sprawą efektownego *auto da fé* w wykonaniu barbarzyńców – „lobuzów od historii” (jak ich potem określi Herbert), ale poprzez powolne działanie przyrody. W powojennym wspomnieniu zrozpaczonego właściciela pojawia się bardzo sugestywny obraz destrukcji:

Gdy po powrocie do kraju odzyskałem ekshumowaną walizę – nie walizę, sześcienną bryłę prochów raczej – znalazłem w niej beznadziejne zbitki, zlepki, bochenki przemoczonego, zbutwiałego papieru. Różnych lat i kolorów atramenty rozlały się wszertz i w głąb papierowej masy, tworząc tęczowe krajobrazy, zacieki i wysięki – widok groźny i fantastyczny; rozcieńczyły się lub jedne w drugie wpłynęły strofy, z trudem i miłością niegdyś budowane; listy przewarstwiły się, powłaziły na siebie urywkami, treść nowszych na wylot przebiła starsze i odwrotnie; pieczołowicie gromadzone wypisy z rzadkich dzieł (nieraz unikatów, spalonych w bibliotekach krajowych) zamieniły się w papkę; wszędzie chaos rozkładu. I zaduch mogliłny bił z tego cmentarza pracy, uczuć i przywiązań.⁵

Powstało więc najdosłowniej to, co dla mediewistów stanowi wyjściowy punkt rekonstrukcji tekstu zmazanego pod innym tekstem, a Gerardowi Genettowi posłużyło za uniwersalną metaforę: p a l i m p s e s t. Zniszczenie kolekcji (w tym wypadku głównie rękopiśmiennej, co jednak da się uogólnić na wszystkie techniki zapisu) może więc polegać na jej homogenizacji – gdy wielość składających się na nią przedmiotów przekształca się w monolityczną miazgę. Wówczas wysiłek odzyskiwania zbioru koncentruje się nie na poszukiwaniach (jak w przypadku zguby czy kradzieży), ale na w y o d r ę b n i e n i u. Pojawia się zatem problem przywrócenia suwerenności przedmiotom. Znalazł on w *Kwiatach polskich* ilustrację pośrednią i raczej ludyczną, chociaż jest również opisem zniszczeń – tym razem dokonanych przez I wojnę. Tą ilustracją jest umieszczony w pozycji dygresji znany traktat o landrynkach:

Tutaj, żer dając ludzkim kpinkom,
Uwaga na ten temat drobna:
Landrynka lubi być landrynką,
Landrynka jest to rzecz OSOBNA;
Landrynki prawem jest normalna
Odrębność indywidualna;
Gdy się w nią ktoś ustami wessie,
Chce mieć walory sama przez się;
Schrupana pragnie być, schrupana!
Ona nie syrop, proszę pana!

[Cz. 2, rozdz. 1, II]

^{4/} Zob. przypis Tadeusza Januszewskiego do krytycznego wydania poematu: Julian Tuwim *Kwiaty polskie*, Warszawa 1993. s. 311.

^{5/} M. Warneńska *Warsztat...*, s. 334-335.

Michałowski Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: Kwiaty ...

To „prawo landrynki” podlega oczywiście uogólnieniu, które można przedstawić w takiej oto parafrazie:

Choć prawda prosta, chcę tu rzec ją,
Bo mądrość czasem śpi w banałach:
Kolekcja lubi być kolekcją
– Choć rozkradziona i niecała,
Choćby w największym bałaganie,
To istnień zgodna SUMA, a nie
Monolit, miazga, w której za nic
Nie dojrzysz różnic ani granic,
Bo policzalny kształt zatracą.
A taką spróbuj potem acan
Umieścić w muzealnym spisie
– Choćbyś się wściekł, nie uda ci się!
Kolekcji prawo to być zbiorem
Osobnych rzeczy, nie kawiozem!

Odzyskanie pierwotnego stanu tak zniszczonego zbioru manuskryptów czy druków zależy od poziomu rozwoju techniki konserwatorskiej, a więc wykracza poza zakres zagadnień literaturoznawstwa. Obraz wielobarwnej, nieczytelnej masy papierowej niech jednak posłuży za metaforę biodegradacji pozostałych zbiorów.

2. Kolekcja intertekstualna

Księgozbiór Tuwima nie był jednak wyłącznie kolekcją osobliwych przedmiotów, gromadzonych dla ich fizycznej urody, ale źródłem wiedzy, dokumentacją i częściowo magazynem surowca do przetworzenia. Zapewne przez pewien okres pełnił funkcję lamusa, skupiającego obiekty, które, tymczasem niepotrzebne, kiedyś „mogą się na coś przydać”. Później ta mglista potencjalność przeznaczenia skrytalizowała się w konkretną praktykę: księgozbiór stanowił zaplecze pracowni wytrawnego antologisty, poety-„słowiarza” i prawdziwego *bricole*ra – co brzmi mniej tajemniczo niż chce legenda, nazywająca to laboratorium „warsztatem czarodzieja”⁶. Tuwim zbierał zatem nie tyle książki czy inne druki, co *t e k s t y* i można mieć wątpliwość, czy tak rozumiane bibliofilstwo było jeszcze kolekcjonerstwem, czy już czymś innym, znacznie szlachetniejszym i bardziej doniosłym: szukaniem dla siebie miejsca w przestrzeni kultury.

Najprostszą metodą ocalania tradycji i formą wartościującej dokumentacji historycznoliterackiej „cudzych głosów” były antologie, takie jak: *Czary i czarty polskie oraz Wypisy czarnoksiężskie* (1923), *Cztery wieki fraszki polskiej* (1937) czy już po-

^{6/} M. Warneńska użyła tego określenia jako tytułu swej wspomnianej tu książki.

Interpretacje

wojenna *Polska nowela fantastyczna* (1949). Natomiast dla Tuwima-poety, a zwłaszcza w jego emigracyjnym poemacie, przeznaczeniem tej kolekcji była inna forma ocalenia: nie poprzez rekonstrukcję jej pierwotnego stanu, czyli zbioru suwerennych bytów, ale przeciwnie – poprzez zmieszanie i syntezę. Prefiguracją tych procesów zachodzących w poemacie jest usytuowany na pograniczu świata wspomnień i fikcji, konfabulowany opis pożaru apteki – katastrofy, do której naprawdę nie doszło, ale która mogła nastąpić podczas bombardowania Łodzi w roku 1914, a wtedy spowodowałaby zachwycające eksplozje:

Apteka cudem ocalała,
A miałby ogień używanie! [...]
Niechby najmniejszy pękł flakonik,
A wszystko by zaczęło trzaskać,
Rozsadzać, pękać w kanonadzie
Piorunujących karamboli.
Niejeden by się tam wyzwolił
Więzień w butelce lub w szufladzie, [...]
Wyrwałyby się w niebo swoje
Z chemicznych ciał chemiczne dusze:
Wy, utajonych barw geniusze, [...]
Niejeden by się wam rozwiązał
Zawiły związek, splot, kompleksik: [...]

[Cz. 2, rozdz. 1, II]

„Cud” ocalenia apteki zaprzecza „cudowi” wyobraźni. Wydaje się oczywiste, że fascynacje byłego alchemika i piromana znalazły ujście właśnie w „alchemii słowa”. Powstał alegoryczny manifest intertekstualności, a zarazem aluzja autobiograficzna – jako fabularnie zaszyfrowana konfesja wspomnieniowa o ewolucji dziecięcych pasji. Wybuch, czyli olśnienie, powstaje wskutek nie kontrolowanych reakcji chemicznych. Warunkiem iluminacji nie jest – jak u Prousta – asocjacyjne połączenie punktów pamięci własnej, ale synteza dokonywana w zbiorowej pamięci kultury. Proces znaczeniowtórzy nie wymaga inkubacji w jakiejś samotni obitej korkiem dźwiękoszczelnym, ale przeciwnie – odbywa się w zgiełku, który, parafrazując wiersz *Dzieciństwo*, określić można jako „hałas autorów, confetti utworów”.

Poeta – zwłaszcza we wczesnym okresie twórczości – otwarcie przyznawał się do wpływów, a nawet ta cecha zastępowała mu ideę artystyczną, której wciąż poszukiwał. Naśladował, parodiował, parafrazował, tłumaczył i adaptował, zyskując ambivalentny przydomek „genialnego stylizatora”.

Sytuacja emigranta te wielostronne nawiązania ukierunkowuje wyraźnie na poezję romantyczną i – co stwierdza Stanisław Balbus – są one formą likwidacji historycznego osamotnienia⁷. Stąd nawiązanie do archetektu, które – jak zauważa

^{7/} S. Balbus *Między stylami*, Kraków 1993, s. 260.

Michałowski Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: Kwiaty ...

Edward Balcerzan – uzasadnia „poetykę reminiscencji” *Kwiatów polskich*⁸. Drugi krąg odwołań to gest odrzucenia poematu epickiego (jakim jest *Pan Tadeusz*) na rzecz dygresyjnego; stąd liczne cytaty z *Beniowskiego*, łącznie z mottem. Chodzi bowiem o odzyskiwanie pamięcią utraconego świata, który nie wykazuje sielankowej harmonii, świata pełnego pęknięć i nie wyrównanych krzywd. Dlatego też *Część pierwsza* kończy się polemicznym zgrzytem: za puentę służy strawestowany semantycznie cytat wypowiedzi Gerwazego: „Nie ma zgody, mopanku. Taki koniec pieśni”⁹. Kolejna warstwa uwikłań intertekstualnych – również nadbudowana na tym cytacie struktury – obejmuje nawiązania do poezji Puszkina i wybór wiersza jambicznego, który nabiera szczególnych znaczeń w powiązaniu z wątkiem polsko-rosyjskim¹⁰. Są to główne kierunki odniesień, występujące w różnych formach, wśród których z pewnością ważniejsze miejsce niż cytaty zajmują polemiczne parafrazy i aluzje. Pozostałe tworzą bogate tło intertekstualne, odsyłające w różne rejony tradycji i generują sensory mniej czy bardziej lokalne. Ta kolekcja została rozproszona funkcjonalnie – zarówno w planie dyskursu, jak i w świecie przedstawionym.

Intertekstualność *Kwiatów polskich* wynika jednak nie tylko ze świadomych porytek z tradycją, ale i z mimowolnego „potykania się” o tradycję; z przeświadczenia (dziś rozpowszechnionego pod hasłem „postmodernizmu”), że każdy gest artysty bywa nieuniknionym powtórzeniem. Najprostsze zdanie: „Był sad”, nie może być uznane przez poetę za własne, skoro pojawiło się już w *Panu Tadeuszu*. Czyli: mówiąc tym samym językiem, wypowiadamy mimowolnie jakieś teksty w tym języku już sformułowane. Ten paradoks – który na swe uogólnienie w teorii musiał poczekać jeszcze kilkadziesiąt lat – zauważyła Tuwim w dygresji autotematycznej:

Wracam do willi. A po drodze
Był sad. BYŁ SAD. Zauważ plagiat,
Dwusłowy wprawdzie, lecz bezsporny.
Lecz jakaż poetycka magia
Ten fakt wczaruje w nowe formy,
Oryginalne, własne? Rad bym,
Ale nie będę usiłował
Dwu słów ubierać w nowe słowa.
Piszę: „był sad”, bo właśnie sad był:

[Cz. 1, rozdz. 1, IV]

^{8/} E. Balcerzan *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. 2 *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 160-161.

^{9/} S. Bałbus *Między...*, s. 161.

^{10/} Problem ten analizuję w artykule „*Za sztachetami gestych jambów*”. *O wersyfikacji „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima*, „Ruch Literacki” 1997 z. 1, s. 55-69.

Interpretacje

Kolekcja tradycji, chociaż powstaje tylko okazjonalnie, czerpiąc z większych i stałych złóż literackiego dziedzictwa, okazuje się tu nie tylko zbiorem najtrwałszym, ale wręcz niezbywalnym.

3. Kolekcja autobiograficzna

Ta istnieje pierwotnie jedynie mentalnie i potencjalnie, a można ją utracić najłatwiej: w wyniku amnezji.

Odyskiwanie kolekcji faktów z przeszłości to gest emigranta, nawiązujący do romantycznego „powrotu cudem na ojczyzny łono” – zastępującego fizyczną podróż w czasie i przestrzeni. Ów „cud” można powiązać zarówno z techniką pamięci i procesem budowania samowiedzy podmiotu, jak i siłą kreacyjną jego imaginacji. Powrót jest więc przedsięwzięciem nieskończonym, procesem niewyczerpalnym i rodzi to, co Umberto Eco nazywa „dziełem w ruchu”, powstającym fragmentarycznie i wymagającym ciągłego suplementowania¹¹. Warto jednak zawęzić pole obserwacji do samej pamięci. Kolekcje wspomnień można wówczas widzieć albo jako dokonany „tu i teraz” analogon zgromadzonego już zbioru przeżyć, który istniał „tam” i „dawniej”, albo jako zbiór nowy, wypreparowany w sytuacji emigranta z bezkształtnej masy pamięci, która nigdy wcześniej nie przybrała postaci odrębnych obrazów. Kolekcją świeżą, utworzoną współcześnie jest wyznanie o gustach „ja”, tworzące długie hybrydyczne listy – negatywną:

Nie lubię zaś motorów, radia,
Wycieczek, sportów, generalów,
Szparagów, wodzów i upalów, [...]

I pozytywną

A lubię: milczeń, deszcz, słowniki,
Ilustrowanych pism roczniki
(„Kłosa”, „Wędrowce”, „Tygodniki”)
Grochówkę z boczkiem, bzy, jarmarki,
Łacinę, las, pocztowe marki,
Fachowe gwary, psy, Cyganów,
Kolekcjonerów, szarlatanów,
Etymologię, aptekarzy [...]

{Cz. 1, rozdz. 2, II}

To jedyny autoportret rozproszony, aktualny w czasie narratora, nie należący do pamiętnikarskiej retrospekcji. Leży na tym samym piętrze utworu, co wypowiedzi

¹¹/ U. Eco *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gatuszka i in., Warszawa 1994, s. 39.

podmiotu lirycznego: manifesty artystyczne, deklaracje polityczne i polemiki; różni się jedynie budową syntaktyczną. Jak łatwo zauważyć, jest ponadto swego rodzaju metakolekcją, gdyż opowiada również o innych zbiorach i zbieraczach.

O fragmentarycznej formie wspomnień decyduje nie tyle rozpad osobowości na poszczególne akty psychiczne i behawioralne, co manifestacja niemocy scalenia. W wielu miejscach poemat staje się dla utraconej przeszłości już nie muzeum wspomnień, ale zaledwie pojemną szkatułą, czy raczej – magazynem i schronem, gdyż sposób ocalania przypomina nie tyle rekonstrukcję, co pospieszną ewakuację, w której ważna jest tylko liczba ocalonych eksponatów, a nie ich usytuowanie według potrzeb ekspozycji. Czasem przypomina porwany film, kiedy indziej – stertę potasowanych fotografii. Podobnie jak u Prousta – dominują tu doznania sensoryczne; nie wszystkie jednak wykazują magiczną moc magdalenki – większość zachowuje postać zaszuszonego ziarna, niezdolnego do wegetacji i nie ewokuje żadnych ciągów zdarzeniowych¹².

Ukryty sens całości przestaje być hipotezą splotu relacji logicznych czy nawet tylko chronologicznych, gdyż podmiot w ogóle nie zakłada, że one kiedykolwiek istniały. Dlatego procesowi gromadzenia, opartemu na zasadzie prostej koniunkcji, często nie towarzyszy żadna idea porządkująca – poza prawami wiersza i rymu. Tak powstająca wyrywkowa autobiografia uwzględnia wprawdzie podział na epoki, zgodny z cezurami historii Polski, i odpowiada trójpodziałowi poematu, ale nie wykazuje wewnętrznej logiki następstwa życiowych zdarzeń. Kolekcje ocalonych szczątków, lapidaria, znajdują swój stylistyczny ekwiwalent i optymalny nośnik językowy w formie e n u m e r a c j i. Termin ten określa zarówno figurę retoryczną, polegającą na zgromadzeniu elementów w kontakcie¹³, jak i zasadę składniową budowy tekstu, wedle której poszczególne elementy spełniają następujące warunki: a) są wzajemnie niezależne z punktu widzenia gramatyki, b) mogą być dodawane jeden do drugiego w sposób luźny, c) są przestawialne, d) stanowią otwartą serię. Możliwość uporządkowania jest zaledwie cechą akcydentalną, a więc nie jest nawet konieczna przynależność do jednej klasy przedmiotów – poza faktem, że wszystkie elementy są tworam językowymi¹⁴. Trzy aspekty „otwartości” tego środka: podatność na amplifikację, intruzję i inwersję wnoszą do tekstu żywioł anarchii¹⁵.

Tuwim, uprawiając to, co zresztą sam nazwał oksymoronicznie „matematyką anarchii”, skwapliwie wykorzystuje każdą okazję do uruchomienia potoku wyliczeń: czy to jest opis scenarii fabularnej, czy też dygresja wspomnieniowa. Niektóre przypominają szkolne ćwiczenia słownikowe, różniąc się od nich jedynie uży-

^{12/} Andrzej Gronczewski nazywa tę sytuację „utajonym proustyzmem”; A Gronczewski *Lampa czarnoksiężska i lampa laboratoryjna*, „Miesięcznik Literacki” 1979 nr 4, s. 73.

^{13/} J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 203.

^{14/} M. Grochowski *Wprowadzenie do opisu wyliczenia jako zasady budowy tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1978 z. 3, s. 131-133.

^{15/} J. Sławiński *O opisie*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński i in., Wrocław 1982, s. 25.

Interpretacje

tym materiałem: np. seria wyzwick antyniemieckich w inicjalnej pieśni. Inne są rekonstrukcją wyglądu – jak jadłospis bufetu w Nowym Sączu, albo ich kreacją – jak inwentarz wyposażenia kuchni Fafa czy bilans jego stanu posiadania. Interesuje nas przede wszystkim pamięć, ale warto zwrócić uwagę na sytuacje pograniczne, a należą do nich spisy osób. Pojawia się wprawdzie lista autentycznych mieszkańców Inowłodza, ale wcześniejszy wykaz poległych na barykadzie w 1905 roku pozostaje tylko częściowo prawdziwy, a ponadto został przepisany z innego źródła: z prasowego komunikatu, podającego listę nie poległych, ale s k a z a n y c h za udział w tym epizodzie historii¹⁶.

Najprostsze wydają się kolekcje przedmiotów, a do takich należy wspomniany już jadłospis czy fragment opisu apteki, dotyczący zawartości szuflady; natomiast już inwentaryzacja szuflady biurka spełnia o wiele ważniejszą funkcję: jest porównaniem odnoszącym się do ojczyzny, w którym patriotyzm zostaje utożsamiony z prywatnością (nie stanowi więc antynomii – jak Gombrowiczowska „syncyczna”); zarazem wyliczenie to jest synekdochą treści c a ł e j pamięci podmiotu o c a ł e j ojczyźnie. Choć zawartość szuflady stanowi zbiór zamknięty, narrator daje wyraźną sugestię zbioru otwartego, egzemplarycznego, przez co wskazuje, że porównywana doń „ojczyzna” pozostaje wartością niedefiniowalną. Enumeracja jest zatem ekspresją niemocy uogólnienia.

Najsilniejszą manifestacją kolekcyjnego rozdrobnienia wspomnień jest długa sekwencja wyliczeniowa, łączona czysto wizualnym znakiem „+”, użytym zamiast przecinka lub spójnika¹⁷. Ten zbiór ujawnia bowiem ontologiczną hybrydyczność desygnatów: doznanie zapachowe sąsiaduje ze wzrokowym i słuchowym, a obraz pojawia się obok zdarzenia i cytatu z żywej mowy. Wynika stąd niezborność gramatyczna, podkreślona właśnie spójnikiem zaczerpniętym z innego kodu, który obsługuje niemożliwe w konwencji składniowej łączenie heterogenicznych kategorii: zdań, równoważników, zawiadomień, wyrażeń i zwrotów. „Plus” oznacza tu automatyczne „dodawanie” wspomnień, podkreśla ich heterogeniczność i przypadkowość następstwa, a więc właśnie „matematykę anarchii”.

Kolekcja autobiograficzna przenika w fikcję, co uzasadnia przyjęta zasada kompozycji, choć zdarzają się też sytuacje pośrednie, „omyłkowe”, powodujące niejednoznaczność. Jednak nie wydaje się ważne to, czy owe omyłki są rzeczywistymi zaburzeniami procesu tworzenia, czy też celowo pozorowanymi jako chwyt narracyjny. Istotne jest natomiast, któremu aktowi przypisać „otwarcie” – czy leży ono u podstaw dawnego aktu percepcyjnego, czy też opisuje aktualny stan świadomości, w której pamięć jawi się jako „chaosmos”¹⁸. Być może sceneria wydarzeń została błędnie zanotowana w pamięci dziecka i pomnożona wyobraźnią, albo też

^{16/} T. Januszewski [przypis do:] J. Tuwim *Kwiaty polskie*, Warszawa 1993, s. 339; R. Wierzbowski *Łódzkie realia „Kwiatów polskich”*. *Rekonesans*, Łódź 1978.

^{17/} J. Wesolowski *Wizualność tekstu a tekst wizualny*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław 1980, s. 251-252.

^{18/} U. Eco *Dzieło...*, s. 48-49, 85.

„błąd” powstał w perspektywie rekonstruowania faktów, dopiero w 1940 roku. Wspomnienie barykad na ul. Piotrkowskiej, którą badania historyczne datują na 23 lub 24 czerwca 1905¹⁹, zostaje uwiarygodnione obecnością narratora-obszernika w świecie przedstawionym – Julka na balkonie. Zobaczył on jednak szczegół, nie potwierdzony przez źródła historyczne: przewrócony tramwaj. Jest to więc element konfabulacji, motyw przechodzący z autobiografii do fabuły, gdzie sytuuje się w tym samym szeregu, co związane tu wątki dwóch zabójstw w starciu rewolucjonistów z kozakami. Jeśli przyjąć sugestię wnikliwego badacza biografii Tuwima, Tadeusza Januszewskiego, iż tramwaj został zapożyczony z innej poetyckiej relacji tych wydarzeń, ze znanego wiersza Jerzego Jankowskiego *Tram w popszek ulicy*, byłaby to zarazem aluzja literacka, mieszcząca się w kolekcji odwołań intertekstualnych.

Kolekcja pamięci spleta się z fikcją na zasadzie sylleptycznego modelu podmiotowości, który polega na równoczesnym rozumieniu „ja” jako bytu empirycznego i fikcyjnego²⁰. W podwójnej roli występuje Julek: oto, pozostając podmiotem autobiografii, spotyka się w cukierni z tworem wykreowanym – ogrodnikiem Dziewierskim, teraz legionistą, i dyskutuje z nim na temat swojego udziału w wojnie; dochodzi do konfrontacji postaw wobec proniemieckiej orientacji Piłsudskiego. W poprzedzającym tę scenę opisie defilady wojskowej pojawia się bohater trzecioosobowy, jakiś anonimowy „on”, przedzierający się przez tłum. Fragment ten kończy się zdaniem: „Wpadł do cukierni. Śmiech i łzy”. – Do cukierni, gdzie następuje spotkanie z Dziewierskim. I wtedy nagle „on” przechodzi metamorfozę, stając się „ja” – pierwszoosobowym „Julkiem”: „Wiesz – mówię – taki zbir berliński... / I opowiadam”. Można tę niekonsekwencję – czy tylko gramatyczną? tłumaczyć zwykłą omyłką autora, wynikającą z mechanicznego włączenia do poematu fragmentu znacznie starszego, ogłoszonego w 1929 roku jako osobny utwór *Parademarsz. Wspomnienie z roku 1916*. Uwzględniając specyfikę *Kwiatów polskich*, wydaje się jednak, że chodzi raczej o celowe wyostrenie paradoksu ontologii dzieła – jako tajemniczej koegzystencji różnych światów.

Oczywiście, spotkanie takie nie powinno dziwić – przynajmniej od czasu, kiedy to szlachcicowi z La Manchy przydarzyła się rzecz niejako odwrotna: w drugim tomie powieści zastajemy bohatera jako czytelnika pierwszej części swych przygód spisanych przez Cervantesa. Natomiast pozostając w zasięgu intertekstualnych odwołań poematu – Oniegin spotkał się z Puszkinem. W *Kwiatach polskich* tego typu interferencje sygnalizują, że postać z imieniem „Julek” nie jest figurą autobiograficzną, występującą na mocy paktu o prawdomówności dyskursu²¹, ale ra-

^{19/} T. Januszewski, [przypis do:] J. Tuwim *Kwiaty...*, s. 306.

^{20/} R. Nycz *Tropy „JA”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżka, Warszawa 1996, s. 48-49.

^{21/} Ph. Lejeune *Autobiografia i przymus*, tłum. T. Komendant, „Twórczość” 1995 nr 10, s. 81-89.

Interpretacje

czej postacią z powieści autobiograficznej. Przenikanie się dwóch rzeczywistości ma charakter dwustronny: może więc nie tylko uprawdopodobnić fikcję, ale i relatywizować tożsamość „ja” występującego we wspomnieniach. Takie sytuacje wskazują na ambiwalentny stosunek podmiotu do swego wizerunku i sprzyjają autoironicznemu dystansowi. A jest to rozwiązanie wygodne, gdyż nie przypadkiem problem polsko-niemiecko-legionowy nie znalazł rozwinięcia – tak jak inne poglądy polityczne autora – w osobnej dygresji lirycznej. Można powiedzieć, że poprzez scenę w cukierni fragment kolekcji autobiograficznej został zagubiony w rzece fabularności.

4. Pamięć w depozycie literatury

Warto zapytać teraz o nadrzędne znaczenie zarówno samej manifestacji „kolekcyjności”, jak i poszczególnych kolekcji.

„Kolekcyjność” może być wyrazem zarówno agnostycyzmu, przeświadczenia o niepoznawalności świata, jak niepewności co do jego ogólnego sensu i wynikającej stąd skrajnej ostrożności interpretatora, prowadzącej wręcz do zaniechania interpretacji. Podczas gdy kreowana fikcja fabularna rozwija się w śmiałe ciągi i sploty, warstwa dokumentalna osadza się raczej w okrucinach, epizodach, czasem fragmentarycznych wątkach, a najlepiej się realizuje nie w „m a ł y c h n a r r a c j a c h”, ale – chciałoby się rzec – w w i e l k i c h e n u m e r a c j a c h.

Zjawisko to mieści się z pewnością w zakresie kategorii „osobowości twórczej”, rozumianej jako konstrukcja oparta na interpretacji dzieła (czy lepiej: serii dzieł), analogiczna do „osobowości” psychologicznej²². Ta cecha Tuwima-poety, a zwłaszcza Tuwima-autora *Kwiatów polskich*, sytuuje się obok innych, przypadkiem wymienionych przez Jana Józefa Lipskiego: dygresyjności i detaliczności²³, gdyż kolekcje występują również jako serie zbliżeń i skojarzeń.

Znaczenie samych zbiorów zależy od ich pierwotnego i aktualnego przyporządkowania do określonej sfery rzeczywistości autora: prywatnej albo publicznej. Oddzielenie tych sfer staje się jednak trudne z chwilą wymieszania kolekcji.

Próbując prześledzić ciąg wzajemnych medialnych uwikłań zbiorów, można odczytać globalny sens poematu, choć interpretacja upodobni się tu do bardzo ogólnego streszczenia. Otóż kolekcjoner wspomnień w Rio de Janeiro, a potem w White Plains odnajduje fragmenty kolekcji Juliana Tuwima, gromadzonych przez niego do roku 1939, a i samo życie międzywojennego kolekcjonera książek i tradycji jawi się temu z Rio jako inna kolekcja – organizowana już współcześnie na użytek uchodźcy i poety. Byłaby to więc prosta trzystopniowa hierarchia, oparta na zasadzie koncentrycznej przechodniości. Dopiero gdy w ten stabilny układ szkatułkowy włączyć aktywność bohaterów, a dynamikę innych komponentów świata przedstawionego wmieszać w obraz przeszłości, wówczas zamknie się kolo

^{22/} J.J. Lipski *Osobowość twórcza*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 3, Wrocław 1988, s. 386-397.

^{23/} Tamże, s. 377.

życiopisania. Koło, które jednak nie powinno być sprzężone bezpośrednio z innym kołem – hermeneutycznym.

W jaki sposób może znaczyć kolekcja autobiograficzna, która wydaje się tu nadrzędna i tym samym kluczowa? Pamięć służy bowiem za medium umożliwiające uczynienie z poematu skarbcza dla globalnego depozytu.

Każdy jej poszczególny obiekt znaczy w sposób prosty, posiadając swą indeksową referencję – teoretycznie możliwą do zlokalizowania w określonej czasoprzestrzeni – jeśli pominiąc nieuniknione zakłócenia, spowodowane deformującymi procesami zapominania i rewaloryzacji. Zbiór jako całość znaczy natomiast jedynie w sposób symboliczny. Nie chodzi jednak o to, że gromadzone elementy współtworzą jakąś wizję „sztucznego świata”, „pejzaż duszy”, dekoracje czy inną atrapę, którą otacza się emigrant; chodzi tu o pewną koncepcję osobowości. To sytuacja, gdy zbiór wytwarza wewnętrzny system napięć między swymi składnikami i w ten sposób ewokuje wielkie pytanie o globalny sens podmiotowy. Sens, który nigdy uprzednio nie istniał i dopiero powstaje w procesie gromadzenia.

Przyjmując typologię Ryszarda Nycza, wyprowadzoną z prac Zygmunta Wasilewskiego, podmiot wspomnień w *Kwiatach polskich* reprezentuje model ekspresji określony jako symboliczny – w opozycji do realistycznego²⁴; jest bowiem rozszczepiony na fragmentaryczne „ja” powierzchniowe oraz instancję, która te rozproszone manifestacje podmiotowości dyskretnie łączy więzią symboliczną – „ja” głębokie. Ten zwornik jest zaledwie nie w pełni uświadomianą hipotezą całości. Chciałoby się rzec, iż poeta stwierdza: „ten kosz to wszystko moje” (choć to niestety już nie Tuwim, a Gałczyński), a potem sam siebie pyta: więc kim jestem? Wytwarza praca pamięci żadnej odpowiedzi nie daje. Przeszłość dopiero we wspomnieniu potrzebuje interpretacji – jak dziwny sen. Przedtem nie wymagała rozumienia, bo była życiem; teraz – stała się znakiem, a raczej zespołem zagadkowych znaków – zaszyfrowanym tekstem.

W szerszej perspektywie można podobnie interpretować również pozostałe warstwy poematu i zawarte w nich kolekcje, a więc nie tylko wszystko, co zapamiętane i same akty pamięci; ale także – twory wykreowane i akty kreacji *in statu nascendi*. Krótko mówiąc: wszystkie rozdrobnione treści razem z procesami, które je powołują do życia. Drobinę historii i atomy dyskursu. Wszystko, co stanowi manifestację niemocy systematyzacji i bezradności kolekcjonera.

Kolekcja autobiograficzna zakłada ekspresyjny styl odbioru – czyli usytuowanie czytanego utworu wobec nadawcy i autor musi być traktowany jak składnik utworu²⁵. Aby jednak warstwa autobiograficzna nie wymagała wyjaśnienia przez źródła zewnętrzne (wspomnienia, listy, wywiady *etc.*) i jednocześnie utrzymała więź z odbiorcą, nie zamykając się w kręgu autokomunikacji, konieczne

^{24/} R. Nycz *Tropy...*, s. 41.

^{25/} M. Głowiński *Świadectwa i style odbioru*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 3, Wrocław 1988, s. 438-439.

Interpretacje

jest powiązanie z innymi kolekcjami, zorganizowane na różnych poziomach ontologicznych samego dzieła.

Jeśli za Fiedlerem opisać dzieło literackie jako Sygnaturę nałożoną na Archetyp²⁶, zaobserwujemy w poemacie Tuwima, że Sygnatura szuka dla siebie uzasadnienia w Archetypie, ale jest przez niego wchłaniana, doprowadzając siebie często do stanu rozproszenia lub zupełnego zaniku w konwencjach fikcji. Odwołując się natomiast do zaproponowanej przez Philippe'a Lejeune'a typologii autobiograficznych „przymusów” – przymus wobec *signifie* został wyparty przez przymus wobec *signifiant*²⁷; Louis A. Renza powiada, że w takich sytuacjach „wyobraźnia stawia veto”²⁸. Innymi słowy: prawa kreacji fabularnej okazują się silniejsze od zobowiązań wspomnieniowych.

E. Balcerzan, analizujący biografię jako język, tę sytuację tak charakteryzuje:

[...] jeżeli w egzystencję kolektywu zaczynają wkraczać interesy aż nadto prywatne, zablocone „brudem życiowym”, obce celom komunikacji literackiej *sensu stricto*, pisarz świadomie „zamraża” intymność, „ukrywa się” w dziełach.²⁹

Tuwim ukrywa swoje zbiory, chociaż ich „intymność” nie jest przecież strzeżona, skoro była naruszana w wypowiedziach pozaliterackich autora; chodzi tu więc raczej o troskę porozumienia. Cóż może znaczyć na przykład księgozbiór kuriozalny? Wskazuje niewątpliwie na nieprzeciętną osobowość kolekcjonera i nic ponadto; natomiast podrzucony do świata przedstawionego traci konotacje autobiograficzne i osiąga sens uniwersalny: przestaje świadczyć jedynie o upodobaniach właściciela (tak jak to się dzieje w psychologicznej analizie wytworów), stając się alegoryczną manifestacją dziwności świata – opisywanej natury i opisywanej nią cywilizacji; wykracza zatem również poza charakterystykę, występującej częściowo na prawach *alter ego* autora, postaci fabularnej. To niewątpliwy zysk z wyprzedzaży autobiografizmu. Ale dotkliwsze wydają się straty po drugiej stronie.

Osobowość twórcza, manifestowana silnie zwłaszcza w początkowych partiach poematu z wyraźnym zamysłem autobiograficznym, rozpada się potem na kolekcję masek. Staje się Personą, rozpisaną na wielość postaci. Albo – by się posłużyć kalamburem – osobowość zostaje wyparta przez osobliwości. Efektem tej transformacji jest to, co Wyka – nie bez racji – nazwał „kolekcją dziwaków”, dla których

^{26/} L. Fiedler *Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją*, przeł. K. Stamirowska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, wyd. 2, t. 2, s. 332.

^{27/} Ph. Lejeune *Autobiografia i...*, s. 86.

^{28/} L.A. Renza *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*, przeł. M. Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 1, s. 279-306.

^{29/} E. Balcerzan *Biografia jako język*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek i J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 34.

Michałowski Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: *Kwiaty* ...

próżno szukać uzasadnienia w realistycznej scenerii i na tle historycznym³⁰. Jeśli więc np. wyczytywać jakiś autobiograficzny sens z charakterystyki upodobań Dzięwierskiego, to nie sposób przekroczyć tautologii: „Lubił anioły – no bo lubił” – tak właśnie, wracając do przerwanej fabuły, puentuje poeta cytowane wcześniej wyliczenie swoich gustów i dysgustów, które również nie podlegają dyskusji. Argumentacja dobra dla świata powieści, gdyż mimo zastrzeżeń Wyki, jednak coś znaaczy, natomiast demonstracyjne odrzucenie autoanalizy może nie satysfakcjonować czytelnika autobiografii.

Kolekcje pierwotnie prywatne, nie przeznaczone do ekspozycji, zostały oddane w wieczysty depozyt poprzez włączenie w różne rejony świata przedstawionego i wystawione w innym porządku oraz wedle innego już prawa własności. Upublicznione fragmentarycznie, uchylają okna na nie zagospodarowane tu obszary prywatności. Nie jest jednak wówczas możliwe, by autobiografizm zachował referencjalną czystość, aby wspomnienia nie umknęły w autonomię fikcji, zatracając swą asercję.

Niezależnie od rozbieżności efektów lokalnych interferencji i wielokierunkowego oświetlenia się zbiorów, globalny ogląd dzieła pozwala stwierdzić, że ostateczny bilans wypada jednak niekorzystnie dla autobiografii. Prywatność trafiła na aukcję literatury. Utraciła przez to wartość osobistej Tajemnicy, a zarazem nie może osiągnąć najwyższej ceny – uniwersalizmu. Opisany tu dramat nie jest jednak pojedynczym losem osoby zanurzonej w swym dziele, ale powszechnym prawem literatury.

^{30/} K. Wyka *Bukiet z całej epoki*, w: *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2, Warszawa 1977, s. 120-122.