

Widząc rwące się w błękit ogrody,
W górę zadarł policjant głowę.
Bo i on miał intymne powody,
Te i owe, swoje, majowe.

Zaczął śpiewać o pomoc, posiłki,
Dyrygując pałeczką zakwitłą.
Jak Rastelli tęczowe swe piłki,
Dni podrzucał w pogodę błękitną.

Gdy na alarm zjawiły się z pompą
Miarodajne czynniki rządowe,
To stwierdziły wesoło, że są to
Te i owe wypadki majowe¹.

1.

Wiersz, podpisany inicjałami J.T., ukazał się w połowie czerwca 1933 roku w „Cyruliku Warszawskim”². W tym żartobliwym utworze, przywołującym tyleż banalną, co stereotypową scenerię (wiosna, wiatr, „rwące się w błękit ogrody”), Tuwim kreuje sytuację liryczną zbudowaną wokół równie błahego zdarzenia: oto wiatr rozrzuca kartki z zapisanymi na nich wierszami, poświęconymi – jak można by wnioskować – majowej pogodzie. Rama modalna, jaką stanowi podtytuł utworu („Piosenka na majową nutę”) oraz niesione przez ten podtytuł emocje także wskazywać by mogły na niezobowiązującą, lekką piosenkę o błahej, wiosennej tematyce. Zawarte w wierszu eufemizmy, uogólnienia, niedopowiedzenia i niejasności (zwłaszcza anaforycznie powtarzane, w różnych kontekstach, „te i owe”) muszą jednak przy takiej próbie lektury zastanawiać. Zabiegi te nie są bowiem przecież przypadkowe, nie są poetycką niezręcznością, tym bardziej jeśli uwzględnić maestrię, lekkość i precyzję, z jakimi poeta i wcześniej, i w czasie, gdy pisał *Powody*, kreował takie właśnie radosne wiosenne obrazki – jak choćby w wierszach *Ptak*, *Do krytyków* i *Dwa wiatry* (z tomu *Sokrates tańczący*, 1920) czy *Rwanie bzu* (ze zbioru *Treść gorejąca*, 1936). Do utworów tych zbliża zresztą *Powody* specyfika języka, jak najbardziej skamandryckiego, łączącego potoczny (tu: „zawiany” w znaczeniu „podpity”, „z pompą” – „uroczyście”) i obrazowe, często onomatopieczne neologizmy („przywiośnił”, „przeszeleścił”).

2.

Jak zatem odczytać *Powody*? Czy to rzeczywiście nic więcej niż banalna piosenka (a przecież piosence w warstwie tekstowej uchodzi więcej niż wierszowi lirycznemu)? A może jednak, wśród niedopowiedzeń i braku precyzji, szukać należy drugiego dna? Może to utwór z kluczem, może – satyra polityczna? Są w nim przecież i „miarodajne czynniki rządowe”, i jest policjant

¹ Tekst za: J. Tuwim, *Jarmark rymów*, oprac. Tadeusz Stradecki, Warszawa 1991, s. 130.

² „Cyrulik Warszawski” 1933, nr 23 (10 VI 1933), s. 1 (za: Julian Tuwim, *Jarmark rymów*, s. 280).

wzywający posiłki. Janusz Stradecki, idąc politycznym tropem, w objaśnieniach do wiersza uznaje „występne działanie” (w. 4) za aluzję do zamachu majowego³ (zapewne w kontekście użytego w wersie zamykającym utwór sformułowania „wypadki majowe”). Ale wiersz ukazał się siedem lat po zamachu stanu z 1926 roku, na łamach „Cyrulika Warszawskiego”, tygodnika satyrycznego związanego ze skamandrytami, wspieranego przecież organizacyjnie i finansowo przez sanację⁴.

Zaiste, dziwny to utwór. Trudno też uznać go, wbrew podtytułowi, za piosenkę rozumianą jako swoisty typ sztuki estradowej⁵, uprawiany chętnie i z wielkimi sukcesami przez Tuwima. Wiersz ten nie jest taką piosenką choćby ze względów rytmicznych. Warto przypomnieć, że w roku jego publikacji, 1933, Tuwim napisał niezwykle popularne później teksty szlagierów Hanki Ordonówny: *Na pierwszy znak* oraz *Miłość ci wszystko wybaczy*. Ten pierwszy jest wierszem sylabicznym nieregularnym, w którym dominuje siedmio- i ósmiozłogłowiec (o wzorcu rytmicznym 3+4 lub 4+4), ale są też wersy dłuższe, 10-złogłowe. *Miłość ci wszystko wybaczy* ma budowę zdecydowanie regularniejszą, poeta zastosował przeplatane wersy ósmio- i siedmiozłogłowe o wzorcu rytmicznym 5+3 i 5+2. *Powody. Piosenka na majową melodię* nieco różni się od konstrukcji tekstów dla Ordonki. Utwór nie jest jednolity wersyfikacyjnie. Chociaż bowiem wiersz został ujęty w rytmiczną ramę: pierwsza oraz przedostatnia i ostatnia strofy (VII i VIII) to regularny dziesięciozłogłowiec, ze średniówką po czwartej sylabie, to jednak pozostałe strofy, mimo średniówki po czwartej sylabie, są mniej regularne (II: 9-10-9-11; III: 9-9-10-10; IV: 10-10-10-9; VI: 10-9-10-9). Piąta strofa jest co prawda równozłogłowa, dziesięciosylabowa, ale pierwszy jej wers nie realizuje dominującego w wierszu wzorca rytmicznego 4+x, pojawia się też w nim wyrazista, wręcz zaskakująca przerzutnia.

Z jakiego powodu Tuwim nie zastosował jednego wzorca w całym wierszu – piosence? Ponieważ zmienny rytm służy tu celom semantycznym, niesie ze sobą treści, które nie są wyrażone wprost. Strofa pierwsza, w której regularnie powtarza się wzorzec 4+6, stanowi rodzaj przygotowania, zawiązania „akcji”. Dramatyczny, dynamiczny i niejasny ciąg zdarzeń wypełnia pięć kolejnych strof. Strofy przedostatnia i ostatnia to powrót do „spokojnego” wzorca rytmicznego strofy pierwszej, co świadczyć ma o zażegnaniu bliżej nieokreślonego konfliktu, jakiegoś „występnego działania”, oznacza – mimo policyjnych posiłków, alarmu, wizyty „miarodajnych czynników rządowych” – uspokojenie nastroju.

Tuwim najwyraźniej gra nie tylko wersyfikacją, ale i obrazowymi stereotypami. Nieznośna wręcz jest przecież, ponieważ nazbyt oczywista i poetycko ograna, personifikacja wiosny i wiatru, jakiej dokonuje ten wytrawny autor! *Powody* nie są, wbrew powierzchownemu odczytaniu, wbrew

³ Zob.: J. Tuwim, *Jarmark rymów*, s. 247.

⁴ Zob.: J. Łojek, J. Myśliński, W. Władyka, *Dzieje prasy polskiej*, Warszawa 1988, s. 118.

⁵ Oczywiście o ile odnieść się do pojęcia „piosenka” jako „utworu słowno-muzycznego, przeznaczonego do wykonania przez solistę lub zespół.” Zob. *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 357. Pojęcie „piosenka” nie pojawia się jako osobne hasło w późniejszym *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.

zastosowanemu przez poetę sztafażowi, naiwnym wierszem o tym, że żywioł wiosny oraz moc budzącej się do życia przyrody (stąd „rwące się w błękit ogrody” przewyższają wysiłek poety próbującego towarzyszyć tej radosnej porze roku poprzez swoją twórczość. To nie jest, jak można by początkowo wnosić, metapoetycki banał. Dlaczego? Pozbierajmy rozrzucone, ale znaczące sygnały innej lekcji tego wiersza, mając jednak świadomość poruszania się po gruncie niepewnym, wśród niedopowiedzeń i niejasności. W wykreowanej sytuacji lirycznej dzieje się chyba coś jeszcze, coś ważniejszego nad wiosenną scenerię. Wiatr, wiosenny wiatr, wyrывa kartki kalendarzowe między kwietniem a czerwcem, jakby należało coś zatrzeć, o czymś, co wydarzyło się w tych miesiącach, zapomnieć – a przecież wokół (stereotypowo, najoczywściej) piękna wiosna! Ten czas, między kwietniem a czerwcem, te wyrwane kartki kalendarzowe układały się w tomik wierszy „[n]iespokojny, obcy, innowierczy” (w. 11). I chyba wcale nie dlatego taki, że składał go „zawiany” (czyli pijany) introligator, lecz dlatego, że introligatora owionęła – tu użyjmy cudzysłowu, bo najpewniej nie o porę roku chodzi – „wiosna”: ta, która robi w mieście zamieszanie. Ów zatem „zawiany” (więc owładnięty „wiosną”) introligator, łączący wyrwane kartki z kalendarza, to – pójdźmy konsekwentnie krok dalej – ktoś utrwalający to, co miało ulec zapomnieniu (czyli jakąś niemeteorologiczną wcale „wiosnę”, trwającą od kwietnia do czerwca), ktoś skłonny wprowadzić do obiegu niepokojące treści, treści obce, „innowiercze”, różne więc od akceptowanych w otaczającym go świecie. Gotów był on je rozpowszechniać zapewne także w postaci ulotek, bo czymże innym są w wierszu „lotne listki” (w. 14)? Szkodliwej „wiosennej” działalności, która mogłaby ogarnąć miasto (w. 20) zapobiegł policjant, wzywając posiłki, a w dalszej kolejności włączyły się do sprawy „miarodajne czynniki rządowe” (w. 30). Policjant miał „intymne”, „swoje, majowe” (w. 23 i 24) powody – by użyć siły przeciw „wiosennej” aktywności. Warto zwrócić uwagę na zastosowany przez Tuwima eufemizm o dyrygowaniu przez policjanta „pałeczką zakwitłą” (w. 26) i przywołanie w tym kontekście Enrico Rastellego, zmarłego niedługo przed powstaniem wiersza, bo w 1931 roku, najślynniejszego żonglera i akrobata międzywojnia w Europie, dzięki czemu poeta przesłania brutalną przemoc groteskowym entourage’em i zachowuje atmosferę lekkiej wiosennej piosenki⁶.

Porozrzucone elementy, nadal niejasne aluzje, układają się w taką oto sekwencję: między kwietniem a czerwcem doszło do społecznych niepokojów, które zostały stłumione przez policję, a w sprawę włączyły się później, uroczyście, „z pompą”, „czynniki rządowe” (w. 29 i 30). Obecne w wierszu niedopowiedzenia i niejasności („te i owe powody” – czyli jakie?), rytualizacja wypowiedzi charakterystyczna dla języka oficjalnego („czynniki rządowe”) naprowadzają czytelnika po szkole PRL na lekturę wiersza w porządku *stricte* politycznym. Kluczowy zdaje się zwłaszcza eufemizm „wypadki majowe”, przywołujący na myśl demonstracje, protesty, strajki, wiece, zamieszki – bo to w propagandowej nowomowie PRL oznaczał rzeczownik „wypadki” (czerwcowe, grudniowe, sierpniowe).

⁶ Czynność „dyrygowania” uzasadnia dodatkowo nazwanie *Powodów* „piosenką”.

3.

Podejmijmy zatem próbę zdekodowania ukrytych politycznych sensów *Powodów. Piosenki na majową nutę*, traktując wiersz jako aktualny, acz zawoalowany komentarz do sytuacji społecznej w Polsce w 1933 roku. Jeśli odnieść utwór do faktów z tamtego czasu, jawi się jako tekst wręcz okolicznościowy, gorący, pisany pod wrażeniem chwili. To czas głębokiej recesji, ostatni etap wielkiego kryzysu, okres licznych strajków i manifestacji⁷. Najgłośniejszy był, nieco wcześniejszy w stosunku do okresu wskazanego przez Tuwima, marcowy strajk górników Zagłębia Dąbrowskiego w kopalniach Mortimer i Klimontów (rozpoczął się 3 marca, 14 marca doszło do lockoutu górników, a w jego konsekwencji do strajku okupacyjnego na dole kopalni, który zakończono 24 marca). Po nim jednak, w najbardziej interesującym nas czasie, między kwietniem a czerwcem 1933 roku, nastąpiło znaczne nasilenie akcji strajkowych w całym kraju. Wybuchły 33 strajki okupacyjne, które często były tłumione przez policję⁸. I to one, być może, stały się dla Tuwima impulsem do napisania *Powodów*. Zważywszy na pewne realia wiersza (maj, interwencja policji, a po niej pojawiające się „z pompą / Miarodajne czynniki rządowe” , w. 29–30), które bagatelizująco odniosły się do protestów⁹, można pójść o krok dalej i zaryzykować stwierdzenie, że w największym stopniu zainspirował poetę jeden, konkretny, komentowany żywo w całym kraju strajk – w Tomaszowskiej Fabryce Sztucznego Jedwabiu (TFSJ), który w kolejnych odsłonach, z przerwami, trwał od 12 kwietnia do początku czerwca 1933 roku. Pisano o nim dużo w „Robotniku”, a sam Tomaszów, rodzinne miasto żony Tuwima, Stefanii, był chyba poecie szczególnie emocjonalnie bliski¹⁰.

Jak zatem wyglądały te tomaszowskie „wypadki majowe” między kwietniem a czerwcem? Pierwszy strajk trwał cztery dni, między 12 a 15 kwietnia 1933 roku, i zakończył się zawarciem umowy o warunkach zatrudnienia pomiędzy pracownikami a właścicielami fabryki. 6 maja, w związku z nieszanowaniem zapisów umowy i znacznym ograniczeniem zatrudnienia, w TFSJ wybuchł drugi strajk okupacyjny, zorganizowany siłami Narodowej Partii Robotniczej Praca. Po niemal dwu tygodniach jego trwania, 18 maja, strajkujący (od 2600 do 3800 osób) ogłosili głódówkę. Do znaczącej eskalacji napięcia doszło 20 maja. O godzinie 22.30 Tomaszów i okolice zostały zaalarmowane biciem w dzwony kościelne i okrzykami, że policja szturmuje fabrykę i morduje robotników. Tłum z miasta i pobliskich wsi starł się z policją pod bramami TFSJ. Potyczki trwały trzy godziny, policja nie użyła jednak na szczęście broni palnej, lecz głównie pałek¹¹. W tym czasie w pobliskiej

⁷ Zob.: A. Jezierski, C. Leszczyńska, *Historia gospodarcza Polski*, Warszawa 2010.

⁸ Poza robotnikami strajkowała też inteligencja i urzędnicy (m.in. nauczyciele warszawskich szkół średnich, pracownicy magistratów Grodna i Warszawy). Zob.: B. Wachowska, *Strajki okupacyjne w łódzkim okręgu przemysłowym w latach kryzysu gospodarczego 1929–1933*, Łódź 1967; też, *Strajk okupacyjny w Tomaszowskiej Fabryce Sztucznego Jedwabiu*, „Rocznik Łódzki” 1964 (t. 12), s. 17.

⁹ „[...] stwierdziły wesoło, że są to / Te i owe wypadki majowe” (w. 31–32).

¹⁰ Świadectwem tej bliskości jest choćby wiersz *Przy okrągłym stole* z tomu *Siódma jesień* (1922).

¹¹ W wierszu *Powody* policjant „Zaczął śpiewać o pomoc, posiłki, / Dyrygując pałeczką zakwitłą.” (w. 25–26).

Spale przebywał w swojej rezydencji prezydent Ignacy Mościcki. Wojsko było zaniepokojone o jego bezpieczeństwo. Wysłannik Mościckiego oświadczył robotnikom nazajutrz po starciach z policją, 21 maja, że prezydent jest po ich stronie i podejmie się mediacji. Strajkujący wysyłali więc do Spały kilkunastoosobową delegację, której jednak Mościcki nie przyjął, żądając, by najpierw robotnicy przerwali protest. Uczynili to 22 maja i tego samego dnia Mościcki spotkał się z przedstawicielami robotników, ubolewając z powodu ich ciężkich warunków materialnych oraz obiecując im „wsparcie moralne”, między innymi poprzez przedstawienie ich sprawy w Sejmie¹². W tej sytuacji strajk zakończył się uroczystą mszą świętą odprawioną w tomaszowskim kościele 25 maja. Protokół likwidacyjny strajku, zawierający dość nieznaczne ustępstwa ze strony zarządu fabryki, przedstawiciele robotników i właścicieli, włosko-belgijskiego konsorcjum, podpisali w Ministerstwie Opieki 1 czerwca 1933 roku¹³.

4.

Powody. Piosenka na majową nutę to najpewniej aktualny wiersz polityczny, ukrywający jednak poważne treści społeczne w formie niezobowiązującego, żartobliwego czy wręcz groteskowego obrazka. Tuwim gra w nim stereotypami „piosenek o wiośnie”, bawi się aluzją i niedopowiedzeniem. Skąd ta zawoalowana forma? Niewątpliwa i żywa wrażliwość społeczna Tuwima zderzyła się w ten niegroźny w istocie sposób z jego, jakby to nazwać?, wrażliwością towarzyską. Strajk w obronie praw pracowniczych, w dobie głębokiej recesji (aczkolwiek zorganizowany przez związek zawodowy łączony z endecją, co nie było zapewne dla Tuwima bez znaczenia) poruszył sumienie poety, ale nie mógł przecież zburzyć jego realnej jeszcze wówczas przyjaźni z członkami obozu władzy, tymi „boskimi sanacyjczykami”¹⁴, których, owszem, ostrożnie kąsał, lecz nie bez sympatii, „siedząc w oknie baru na Nowym Świecie i obserwując ożywiony ruch [rządowych – przyp. aut.] samochodów”, o czym pisał w wierszu opublikowanym na łamach „Cyrułika Warszawskiego” dwa tygodnie po *Powodach. Piosence na majową nutę*¹⁵.

¹² Do tego faktu odnieść można by kąśliwe słowa utworu: „[...] na alarm zjawiły się z pompą / Miarodajne czynniki rządowe” (w. 29–30).

¹³ Przebieg strajku zrelacjonowałem za: Barbara Wachowska, *Strajk okupacyjny w Tomaszowskiej Fabryce Sztucznego Jedwabiu*, s. 17–38.

¹⁴ Julian Tuwim, *Z Iliady*, w. 25. Wiersz opublikowany w „Cyrułiku Warszawskim” 1930, nr 48 (29 XI 1930), cyt. za: tenże, *Jarmark rymów*, s. 128.

¹⁵ Tenże, *Poeta, siedząc w oknie baru na Nowym Świecie, obserwuje ożywiony ruch samochodów*, „Cyrułik Warszawski” 1933, nr 25 (24 VI 1933), s. 2. Tekst za: tenże, *Jarmark rymów*, s. 132.

BIBLIOGRAFIA

- Julian Tuwim. *Biografia. Twórczość. Recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2007.
- A. Jezierski, C. Leszczyńska, *Historia gospodarcza Polski*, Warszawa 2010.
- J. Łojek, Myśliński Jerzy, Władyka Wiesław, *Dzieje prasy polskiej*, Warszawa 1988.
- J. Tuwim, *Wiersze*, t. I-II, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1986.
- J. Tuwim, *Jarmark rymów*, oprac. Tadeusz Stradecki, Warszawa 1991.
- B. Wachowska, *Strajki okupacyjne w łódzkim okręgu przemysłowym w latach kryzysu gospodarczego 1929–1933*, Łódź 1967.
- B. Wachowska, *Strajk okupacyjny w Tomaszowskiej Fabryce Sztucznego Jedwabiu*, „Rocznik Łódzki” 1964 (t. 12).

SUMMARY

Tomasz Cieślak

The strange song of Tuwim

The article is an attempt to analyse Julian Tuwim's poem *Reasons. A Song to a May Tune* from June 1933 year. The author reconstructs the likely circumstances of its creation (the strike of the workers of the Tomaszów Silk Factory between April and June 1933), which reveal hidden political meanings, to which this seemingly playful text alludes.

