

KRYSZYNA
RATAJSKA*



Czym są *Kwiaty polskie* Tuwima?

359

CZYM SĄ KWIATY POLSKIE TUWIMA?

Oto sporządzony na podstawie dokumentacji audiowizualnej zapis ostatniego publicznego wystąpienia prof. dr hab. Krystyny Ratajskiej (1938–2017). Miało ono miejsce podczas panelu dyskusyjnego *Nowe odczytanie „Kwiatów polskich”*, stanowiącego jedno z ogniw przedsięwzięcia *Urodziny Juliana Tuwima 2017*, zorganizowanego 13 września 2017 roku przez Dom Literatury w Łodzi.

Na początku chciałabym poruszyć dwie sprawy. Ta pierwsza to: jak próbowano określić przynależność rodzajowo-gatunkową *Kwiatów polskich*. I druga rzecz, która dla mnie stała się sprawą najważniejszą: co podpowiadał na ten temat Tuwim? Aby na to drugie pytanie odpowiedzieć, trochę musiałam poszperać tu i ówdzie. Szczególnie szukałam materiałów w listach, ponieważ żadnej wypowiedzi ciągłej na ten temat w dorobku Tuwima nie ma. Natomiast w listach do siostry, którą kochał nadzwyczajnie i z którą korespondował w czasie wojny, bardzo często wypowiadał się na ten temat.

Te moje wstępne rozważania postanowiłam zatytułować: „kwiatowanie”. To jest oczywiście określenie stworzone nie przeze mnie, ale przez Tuwima, który poruszając w listach do siostry różne tematy, pisał także o „kwiatowaniu”, czyli o procesie tworzenia *Kwiatów polskich*. A był to w tej korespondencji dla niego temat niemal najważniejszy. Tworzenie *Kwiatów polskich* zajmowało uwagę Tuwima w zasadzie od 1940 aż do 1944 roku. Wtedy zakończył pracę nad pierwszym tomem, dalsze były planowane. Niestety, nie mogliśmy ich ujrzeć i przeczytać. Tuwim poprzestał tylko na tym pierwszym.

* Dr hab.; emerytowany profesor Uniwersytetu Łódzkiego; dawny pracownik dzisiejszego Zakładu Literatury i Tradycji Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Wydział Filologiczny Uniwersytet Łódzki.

Bardzo ciekawa jest geneza samego pomysłu. Tuwim zaczął pisać swoje *Kwiaty polskie* po okresie strasznego regresu twórczego. Przeżywał te kłopoty zresztą, co zrozumiałe, bezpośrednio po wyjeździe z Polski – po ucieczce z kraju i po wędrówce – po pobytach w Paryżu i Lizbonie, a potem w Rio de Janeiro. Przeżywał okres twórczego impasu, który poważnie go gnębił z bardzo prostej przyczyny: był człowiekiem niezwykle twórczym, a ktoś taki odczuwa radość i pełnię życia tylko wtedy, kiedy tworzy – co oczywiście potwierdzają jego utwory, listy i liczne wypowiedzi.

I raptem, ni stąd, ni zowąd, w tym Rio de Janeiro stało się coś przedziwnego, wskazującego, że w przebiegu procesów twórczych istnieje coś takiego jak natchnienie, jak iskra boża. Tuwim pisał do Antoniego Słonimskiego w liście z 29 listopada 1940 roku, że po okresie milczenia nastąpiła „brazylijska eksplozja”. Oczywiście sformułował to potem w samych *Kwiatach polskich*¹: „Wybuchła polskich słów kwiaciarnia / I grzmi po Rio de Janeiro” (s. 233). I jeszcze inny fragment: „[...] Rio de Janeiro / Było tych kwiatów oranżerią” (s. 233). A siostrze donosił wtedy: „Piszę jak wariat”.

Wiemy jednak, że Tuwim był człowiekiem szalenie dwoistym w swoim pisaniu i w swoim życiu. Euforia i twórczy entuzjazm nie mogły trwać u niego zbyt długo. Kiedy chcemy zastanowić się nad procesem twórczym *Kwiatów polskich*, musimy wziąć pod uwagę także inne fragmenty z listów Tuwima do siostry. Wtedy przekonamy się, jak zaczynało go drażnić twórcze zwątpienie. Te *Kwiaty polskie* to jest – według niego – „próba bez wartości”; pisze też w ten sposób: „kwiaty wątłym ciureczkiem płyną”; „kwiaty leżą i schną”; „znowu się trapię, że nie piszę, a gdy zacznę, będę się trapił, że są mało warte”; „utwór nędzny, niepotrzebny, marny, kiepski, słaby, głupi”. I wreszcie, przytoczę coś niezmiernie istotnego (będzie to dla nas będzie pierwszy trop, związany z przynależnością gatunkową tego poematu): „Ten utrapiony soliter, ten kręty, zawily wąż morski, ta dziwaczna jedno-taśma dalej się ciągnie, zwija na długość i nie mogę się od niej odczepić; co wieczór wpadam w rozpacz, że to nic nie warte, że nie wybrnę, że nie poradzę. A nazajutrz znowu piszę. Com ja sobie narobił, zabrnąwszy w tę wierszowaną kolubrynę...”.

Chcę, żebyśmy zapamiętali tego „utrapionego solitera” i tego „krętego, zawilego węża morskiego” (zamierzam bowiem jeszcze w dalszych partiach mojej wypowiedzi nawiązać do tych sformułowań). Tymczasem można by dowcipnie stwierdzić, że wyrażenia te – jako określenia gatunkowe – są co najmniej nieprecyzyjne. Zwątpienie Tuwima w sens pisania wynikało na pewno z różnych przyczyn. Przede wszystkim z powodów nader poetyckich: te stany poezyjne nie zawsze nawiedzały Tuwima – to po pierwsze; a po drugie, zwątpienie w sens tworzenia wynikało też ze specyfiki czasów, w których przyszło mu żyć – na emigracji oczywiście: „Nielatwo pisać, gdy się jest całymi dniami w Warszawie, Londynie, Otwocku...”. Wiadomo, kto był w Warszawie. W Londynie była siostra. W Otwocku była matka, Adela

¹ Wszystkie cytowania poematu na podstawie wydania: Julian Tuwim, *Kwiaty polskie*, Warszawa 1977 (w nawiasach podajemy lokalizację cytatu na stronie).

Tuwim, którą dzieci pozostawiły z konieczności w kraju – musiały uciekać z Polski. Zarówno Julian, jak i Irena znaleźli się na obczyźnie, a ich matka została w szpitalu psychiatrycznym w Otwocku, gdzie zamordowali ją Niemcy w 1942 roku.

Kiedy zwątpienie w sens jakiegokolwiek tworzenia w okrutnych czasach stawało się dla Tuwima nie do wytrzymania, sięgał po alkohol: „Zalewam wódką, łzami ten smutek, ten żal, a pisanie wydaje mi się niestosowne i powoduje tamy natury etycznej”. Cytuję te słowa, ponieważ często zastanawiamy się, dlaczego Tuwim nie napisał dalszego ciągu *Kwiatów polskich* i dlaczego przestał pisać po wojnie. Wydaje mi się, że hipotezy, które kiedyś nasunęły mi się na myśl, mają jakiś sens. Ale to zupełnie inny temat. Niezależnie od tych strasznych trudów, rozterek, rozpacz, zalewania wódką i tak dalej, jednak *Kwiaty polskie* – albo ciurkiem, albo gwałtownie i w sposób egzaltowany – powstawały.

Próby oceny tego tekstu odbywały się już w trakcie jego tworzenia. Należy się domyślać, że jako pierwsi fragmenty poematu poznawali przyjaciele – i oczywiście siostra. Pierwsza wiadomość o tych opiniach, wysłana do Ireny Tuwim, jest następująca: „Leszek [czyli Jan Lechoń], Kazio [czyli Kazimierz Wierzyński], Choromański – mówią, że to wspaniale. Nazywają to «Panem Beniowskim» – czyli sięgnięcie do dwóch najważniejszych utworów romantyzmu polskiego: *Pan Tadeusz* i *Beniowski*. Ale mają rację tylko co do tego drugiego utworu. Takim mniej więcej fantastycznym węzłem powieściowym jest ta moja pisanina”. Tuwim potwierdza zatem istnienie powinowactw *Kwiatów polskich* z poematem dygresyjnym – oczywiście romantycznym poematem dygresyjnym – odwołując się do słusznych racji przyjaciół na temat *Beniowskiego*.

Poemat dygresyjny – zgoda. Ale przecież nie tylko. Dla niektórych był to jednak pewnik, że Tuwim napisał poemat dygresyjny. Stąd wynikały nieporozumienia interpretacyjne. I teraz trochę o tym. Ponieważ poemat dygresyjny zawiera w sobie fabułę, ale najważniejsze są w nim fragmenty liryczne – liczne dygresje liryczne – w związku z tym oceniano całość w sposób następujący: „Fabuła – jeśli tak o tym powiedzieć można – *Kwiatów polskich* jest brednią nieprawdopodobną, niemającą pokrycia w życiu i przez to fałszującą wszystkie postacie. To niepojęte, że poeta o takiej magii humoru, jak Tuwim, tak o nim naraz zapomniał”. To Jan Lechoń – w swoim *Dzienniku*. Krytyczny jest też sąd Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, wypowiedziany zaraz po wydaniu *Kwiatów polskich* w 1949 roku: „Uczeń czarnoksiężki przebrał istotnie czarodziejstwa miarękę, gdy między wspaniałe dygresje poetyckie, oszałamiające opisy i hymniczne inwokacje wplótł opowieść o ludziach i zdarzeniach. Jest to historyjka wyjątkowo niezręczna i naiwna. Co w tej opowieści poetyckiej uderza, to zupełna obsesja Tuwima na punkcie krzyżowania ras”. I wreszcie głos Antoniego Słonimskiego, pozostającego jeszcze czas jakiś na emigracji: „*Kwiaty polskie* – obłudne i niemądre w pomyśle fabularnym i przepiękne w dygresjach i fragmentach”. Wniosek z tego jest chyba bardzo prosty: jednoznaczna ocena negatywna fabuły – zachwyty i podziwy dla dygresji lirycznych.

Oceny w Polsce także rychło były wypowiedzane. Miały one charakter podobny, choć dotyczyły również innych tematów. Przede wszystkim próbowano sobie odpowiedzieć na pytanie, czy Tuwim jest epigoński, czy też nowatorski? Odpowiedź, niestety, była jednoznaczna: epigoński. Po prostu stworzył poemat dygresyjny i nic nowego w nim nie wymyślił. Kazimierz Wyka pisał wówczas tak: „Ubogi krewny romantycznego poematu dygresyjnego”. Ignacy Matuszewski stwierdzał: „Od czasu romantyzmu wszelkie próby epiki poetyckiej kończą się co najwyżej *Panem Balcerem w Brazylii* – czyli fiaskiem” (co przy okazji wskazuje, jak nieładnie oceniał Matuszewski Marię Konopnicką). Mieczysław Jastrun powiedział mniej więcej to samo: „Tuwim «słowaczy», «puszkinizuje», ubiera się w purpury dziewiętnastowiecznego wiersza i niczego nowego nie tworzy”. Michał Głowiński zarzucał Tuwimowi niewyklarowaną koncepcję i jednocześnie to, co akurat dla tegoż teoretyka było bardzo ważne: „Nie inicjował drogi rozwoju nowej epickiej całości”. Był – krótko mówiąc – wtórny (skądinąd Głowiński jest wyjątkowo wytrwały w swoich sądach; na niedawnej sesji Tuwimowskiej, używając innych argumentów, wypowiedział mniej więcej takie samo zdanie). Wreszcie trzeba pamiętać, że *Kwiaty polskie* wychodziły w okresie modnych produkcyjniaków, więc krytyka socjologiczna była absolutnie miazdząca: „Nie można umieścić dzieła wśród dzieł postępowych i prekursorskich. To jest utwór dziwaczny, dający upust kompleksom, fobiom i ciągłotom mieszczańskim”. To oczywiście jasne: utwór nie był ani budujący, ani huraoptymistyczny, nie odpowiadał kanonom poetyki socrealistycznej, w związku z tym tylko tak jednoznacznie mógł być oceniany.

Wreszcie odwołamy się do jeszcze jednego autorytetu. „To jest ramota, szpargał. Gdy jest traktowany jako kraina pamiętek, jako świadectwo miłującej tęsknoty za ojczyzną, to jest to po prostu staroświecka opowieść, którą należy odłożyć do muzeum literatury” – powiada Czesław Miłosz. „Zamglona i histeryczna uczuciowość, malarstwo przełomu XIX i XX wieku, ale od tego czasu nauczyliśmy się cenić bardziej czyste i ostre przyprawy” – tak kończy swoją wypowiedź Miłosz (dyskutując zresztą z Matuszewskim). Mamy tu oczywiście jednoznaczny sąd na temat nie tylko wtórności, ale i braku jakiegokolwiek nowatorstwa. Ramota, szpargał – to są mocne i negatywne określenia.

W pierwszych reakcjach na *Kwiaty polskie* uznano, że dygresje liryczne są jedyną wartością tego utworu, natomiast poza tym jest on gatunkowo wtórny. I raptem pojawia się coś nowego – wtedy, gdy zaczęto zastanawiać się nad tym, jak to jest właściwie z tą liryką i epiką w *Kwiatach polskich*, kiedy spojrzano na ten utwór nieco inaczej i stwierdzono, że właściwie należy przyznać rację prymatowi treści lirycznych. Artur Sandauer i powtarzający swoje sądy Michał Głowiński zaczynają rzecz traktować w sposób następujący: kiedy się spojrzy na ten utwór jako na tekst, który prezentuje jak gdyby wszechobejmujący liryzm, to ten liryzm może wchłonąć także fabułę. Do tej pory ten sąd utrzymują tuwimolodzy – na przykład Piotr Michałowski czy Piotr Matywiecki, który w swojej książce *Twarze Tuwima* mówi tak: „Umownie

podrzędna fabuła *Kwiatów polskich* sama też często jest dygresją, częściej niż inne dopuszczoną do głosu". Mamy zatem patrzeć na ten tekst – mimo że ma fabułę – jako na tekst liryczny.

Postaram się dorzucić do tego trochę własnego nowatorstwa. Bardzo ciekawe są spostrzeżenia samego Tuwima, zanotowane w trakcie tworzenia poematu, dotyczące tej różnorodności rodzajowo-gatunkowej, którą on próbuje realizować w swoim dziele. Pisząc do siostry, już w trakcie zaawansowanej pracy po 1942 roku, Tuwim powiada tak: „Otóż chciałbym, aby długi poemat epicki był jednym, ogromnym wierszem lirycznym. Wiem, że to niemożliwe, a jednak dręczy mnie żądza, żeby tak było. Magię poetycką, której krótkie spięcia przesywały czasem moje dawne wiersze, chciałbym włączyć w znaczeniu elektronicznym w całość utworu”. Tak wypowiada się 28 września 1943 roku. Z kolei, pisząc do Ireny 16 kwietnia 1944 roku, kiedy poemat jest już prawie ukończony, stwierdza tak: „Należy ten utwór traktować jako zbiór wierszy, ujęty w formę powieści”. Nader oczywisty jest w takim razie zamiar Tuwima, który jeszcze jest bardziej odkrywczy w innym sformułowaniu. Od początku tworzenia żywił przekonanie, że powstaje coś bardzo ważnego, i powiada tak: „Myślę, że będzie to najważniejsza rzecz, jaką w życiu napisałem. Epos, liryka, satyra, groteska – wszystko w magicznym powiązaniu”. Zatem sam Tuwim próbuje podpowiedzieć, że to jest jednak utwór zgoła synkretyczny gatunkowo i rodzajowo, i że nie należy tradycyjnych miar normatywnej poetyki wiązać z jego poetyckim tekstem.

W innych wypowiedziach powtarza się również sformułowanie, że to jest forma pojemna – że absolutnie nie może zmieścić się w niej jakiś jeden określony gatunek czy jeden rodzaj literacki – że to jest po prostu nowość, którą Tuwim sam wymyślił. To, co po pewnym czasie zostało w końcu dostrzeżone przez badaczy jego twórczości – to „magiczne powiązanie” gatunków i rodzajów w *Kwiatach polskich* – było przez niego po prostu zamierzone i przedstawione w listach pisanych w czasie pracy nad tym utworem.

Można więc rzec, że to jest taki tekst, w którym zmieścić się może wszystko i który reprezentuje – jak powiedziałam – nową jakość. Nie tylko formę pojemną, ale nową jakość, która dopuszcza rozmaite gatunki oraz sposoby mówienia o świecie. Słowem: taki barwny kalejdoskop. To bardzo nieprecyzyjne określenie jako termin teoretyczno-literacki, jednak musimy je – jak mi się wydaje – przyjąć. I jeżeli sam Tuwim stara się dokładniej wytłumaczyć, jaki to tekst, to jeszcze powiada tak: „Centralną postacią jest ogrodnik”. Próbuje zatem wyjaśnić jakiś zamysł związany także z bohaterem epickim czy – powiedzmy – epicko-lirycznym: „Centralną postacią jest ogrodnik, robiący bukiet. Ale wszystko tak się wije i plecie wśród tych kwiatów, taka tam odurzająca i oszalała od barw atmosfera, że znajdziesz w moim bukietcie i tatusia siedzącego w banku i grającego w bilard, i Ciebie w Dorset House, i aktora murzyńskiego, który w roku 1880 grał w Łodzi Otella i jakiegoś obłądnego walca, którego ze Stefą tańczyłem w Inowłodzu i prowincjonalnego aptekarza, który wariuje. I mnie, gdy zacząłem wiersze pisać, i mnie rozprawiającego się straszliwie z ozońcami i oenerem”.

W tej formie pojemnej zmieścić się mogą zatem różne jakości i różne tonacje stylistyczne. Mogą być wzniosłe, hymniczne inwokacje o sobie, mogą być liryczne zwierzenia. Wczytując się w *Kwiaty polskie*, znajdujemy liczne, poślednie zupełnie elementy gatunków. Możemy znaleźć i anegdoty, i kuplety nawet, i fragmenty operetkowych arii. A ponadto: cytaty, parafrazy, aluzje, kalambury i opowieści z tak zwanych „podwyrek” łódzkich. Usłyszymy więc łódzką mowę i piosenki z miejskiego folkloru. I wreszcie coś, co dla nas bardzo ważne, czego najmniej dotykamy, co wybiega znacznie poza poetyckość: wierszowaną publicystykę. Wszystkie polemiki, które Tuwim toczy w *Kwiatach polskich* – dzisiaj już zszarzałe i nie w pełni zrozumiałe ze względu na realia – stanowią echo jego przeżyć z dwudziestolecia międzywojennego i z okresu wojny. Dotyczą zatem bardzo konkretnych jego starć z krytykami literackimi oraz z prawicą – nie tylko literacką, ale i polityczną (z owymi OZON-cami i ONR-em). Te pozaliterackie formy wypowiedzi zajmują w utworze bardzo dużo miejsca i są osobistą rozprawą Tuwima z wszystkim, co było mu obce, jako przedstawicielowi nacji żydowskiej, która musiała przeżywać i znosić wszelkie antysemickie napaści. Wiąże się z tym coś jeszcze: refleksja na tematy polityczne rozwija się w historiozoficzne rozważania Tuwima o roli Rosji w wojnie i w demonstrację nienawiści wobec Niemców – w pragnienie ostatecznej z nimi rozprawy; stąd taka jego modlitwa: „Na wschód granicę daj sąsiedzką, / A wieczną przepaść od zachodu” (s. 91).

Wolno było Tuwimowi dyskutować w *Kwiatach polskich* o wszystkim – nawet o roli papieża w czasie wojny (to niezwykle obszerny fragment). Wreszcie wśród tych form pozaliterackich, które uderzają nas swoją innością, znajdują się i takie, które zgoła nawet nie są publicystyką, ale jakąś postacią uczonego traktatu. Nie da się ukryć, że otworzywszy *Kwiaty polskie*, czytamy traktat o bukiciarstwie: „Bukiety wiejskie, jak wiadomo, / Wiązane były wżwyż i stromo. / W barwach podobne do ołtarza, / Kształt serca miały lub wachlarza” (s. 9). Nie będę cytować dalej, bo zgubię to wyrażenie: „jak wiadomo”. „Jak wiadomo” – gdzie takie wyrażenie znajduje zastosowanie? W wykładzie, w pogadance, w pouczeniu, w traktacie (dla przykładu: „jak wiadomo, nauczyliśmy się już tego i tego, a kontynuując wykład, będziemy rozmawiali i o tym, i o tym...”).

Czy Tuwim chciał stworzyć traktat o bukiciarstwie? To kwestia dość trudna do rozstrzygnięcia. Sprowadzanie *Kwiatów polskich* wyłącznie do takiej formuły na pewno zubaża ich interpretację. Ten temat był przez jakiś czas przedmiotem mojego zainteresowania, czego rezultatem stała się książka o mariażu bukiciarstwa z poezją. Spróbuję rzecz ująć najkrócej. Tworzenie bukietu – w przenośnym sensie – to komponowanie całości z rozmaitych i wyjątkowych elementów. W literaturze polskiej możemy odnaleźć niemało utworów, które mają w tytule: „wieńce”, „bukiety”, „wiązanki”, „wianki” (często są to zbiory pieśni). Wiemy, że Tuwim był namiętnym zbieraczem, a zajmowało go gromadzenie na przykład takich rzeczy: „Bukiet pieśni światowy, w którym się znajdują piosnki, dumki, arie, krakowiaki, mazury, pieśni miłosne, pasterskie, obyczajowe, towarzyskie, myśliwskie, studenckie,

wesołe, żartobliwe, wyjątki z oper i tak dalej”. Bukiet stanowi sumę czegoś, co szczególnie lubimy. W utworze Tuwima chodzi oczywiście o układanie bukietu kwiatów. „Ten bukiet, kto składa?” – wiemy. Wiemy, że te bukiety składa ogrodnik Dziewierski, główny bohater *Kwiatów polskich*. Ale też samo komponowanie tego poematu przez Tuwima można porównać do tworzenia bukietu – do składania barwnej całości z fragmentów gatunkowo różnorodnych, co sprawia, że mamy do czynienia z utworem synkretycznym, z literacką hybrydą.

O nowatorstwie *Kwiatów polskich* decyduje jednak nie tylko ich niezwykły, gatunkowo-rodzajowy kształt. Próbując przybliżyć specyfikę tego utworu, odwołałam się do słowa „bukiet”, ale wcześniej użyłam określenia „kalejdoskop”. Myślę, że jest ono bardzo trafne, szczególnie jeśli w patrzeniu na to Tuwimowe dzieło przyjmiemy odpowiednią perspektywę. Zacznę od cytatu. Hanna Mortkowicz-Olczakowa – przed wojną bliska znajoma i przyjaciółka Tuwima – po otrzymaniu pierwszego egzemplarza *Kwiatów polskich* powiedziała tak: „Odczytuję wciąż na nowo *Kwiaty polskie* – tę rewelacyjną księgę wiedzy o poecie, gorączkową spowiedź, pełną chaotycznych obrazów i splełanych wątków. I wszystkie minione lata mojej znajomości z Tuwimem wydają mi się właśnie barwnym kalejdoskopem chwil, zdarzeń, odczuć i wzruszeń, wyskoków temperamentu i wybryków pustoty, eksplozji twórczości, przesuwających się obrazów”.

Jeżeli *Kwiaty polskie* Tuwima to księga wiedzy o poecie, to użyjmy jeszcze innego sformułowania: ten utwór to lektura biograficzna. Tak sugeruje Mortkowicz-Olczakowa (zresztą, nie tylko ona). Myślę, że odczytywanie *Kwiatów polskich* jako lektury biograficznej – niezależnie od ich rodzajowej czy gatunkowej przynależności – ma sens. I tego w zasadzie nie trzeba udowadniać. Nie budzi przecież wątpliwości obecność w tym utworze ogromnego bogactwa wspomnień Tuwima – jego młodości i dzieciństwa tutaj w Łodzi, czy też wyjazdów do Inowłodza – tej jego ukochanej małej ojczyzny – albo spacerów po zaczarowanym ogrodzie, czyli Helenowie. Tuwim powiada tak: „Pejzaż ojczysty był moim ukochanym tematem – dlatego, że skoro byłem z dala od ojczyzny – tę ojczyznę nieznośną, Polskę, musiałem w sobie odbudować”. To deklaracja niewymagająca specjalnego objaśnienia, bo przecież większość szerzej znanych – i dziś tu odczytywanych – urywków *Kwiatów polskich* to po prostu fragmenty biograficzne, związane ściśle z Łodzią. Splełają się one także z historią. Był tu akurat czytany fragment dotyczący roku 1905, a więc czasu rewolucji czerwcowej w Łodzi, którą Tuwim oglądał na własne oczy, czemu poświęcił znaczny fragment w *Kwiatach polskich*. W tamtych dniach był u wuja Izydora Krukowskiego na Piotrkowskiej 88 i z balkonu patrzył na manifestację robotniczą. Widział oczywiście to krwawe starcie, w którym polegli bohaterowie; ich losy są potem przedmiotem bardzo powikłanych splotów akcji w *Kwiatach polskich*.

Co do tego, że jest to lektura biograficzna, nikt nie zgłasza zastrzeżeń. Natomiast wątpliwości zaczynają się gdzie indziej. Co to bowiem za lektura biograficzna, co to za pamiętnik, w którym niczego doczytać się nie można?

Bo najpierw człowiek czyta w jakimś fragmencie o dzieciństwie gdzieś tam w Inowłodzu, a potem czyta, ni stąd ni zowąd, o tym, jakie to potrawy są na przykład serwowane w bufecie w Nowym Sączu. Oczywiście świadomie podają dosyć wyostrzone przykłady, o których zresztą pisze bardzo dobrze Herling-Grudziński. Otóż, lektura biograficzna jest możliwa, jeśli przyjmiemy pewne założenie: zastosujemy poetykę asocjacji, poetykę skojarzeń – mądrą poetykę skojarzeń – i postaramy się czytać ten tekst właśnie jak ten barwny kalejdoskop. A przecież kalejdoskop niczego nie pokazuje „po kolei”. Pamiętając o tym, zrozumiemy złożoność tego utworu. Wtedy zrozumiemy także to, co Tuwim chce nam podpowiedzieć – tym razem w tekście *Kwiatów polskich*, nie w liście do siostry. Podsuwa nam bowiem klucze interpretacyjne: czytając ten poemat, można szukać elementów biografii – wewnętrznej, zewnętrznej – poszukiwać śladów przy pomocy „lampy laboratoryjnej”, „słoja pamięci”, „lampy czarnoksięskiej”, „naftowej lampy pamięci”. Albo też pamiętać o tym, że jest to „wężysko zamorskiego chowu” (dlatego prosiłam, by pamiętać o soliterze i wężu). Albo też, że jest to „fantastyczny wąż powieściowy”. Do tej metafory Tuwim wraca po wielekroć – co zresztą zauważa Piotr Matywiecki, podkreślając, że obraz węża rozpadającego się na segmenty i zarazem łączącego się w całość jest jednym z najważniejszych w twórczości Tuwima: „W *Kwiatach polskich* jest jednym z szyfrów kompozycyjnych, sugerujących autonomiczność fragmentów, połączonych jednak w całość za sprawą pamięci”.

W takim razie: co rządzi tą poetyką logiką, przedstawiającą nam w *Kwiatach polskich* wydarzenia nie po kolei – w porządku asocjacyjnym, a nie chronologicznym? Otóż, rządzi tym porządkiem pamięć. A pamięć – dobrze o tym wiemy – niekoniecznie musi być chronologiczna. Ten liryczny pamiętnik Tuwimowski to jak gdyby ogromna gonitwa wspomnień, która – jak trafnie to określił Herling-Grudziński – jest niczym tropikalna przyroda. I rzeczywiście tak to w *Kwiatach polskich* wygląda. Porównywano nawet ten sposób Tuwimowego pisanie do sposobu wspominania, ukazanego w powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Oczywiście Tuwim też szuka „straconego czasu”, na przykład wprowadzając taki zwrot (inspiruje nas do tego, żebyśmy tak myśleli): „Spod podwójnego dna pamięci, / Z głębi serdecznej i letejskiej / Dobywam pasma dni kwieciste...” (s. 235) – czytamy w *Epilogu* poematu.

Jeśli będziemy podzielać ten sposób myślenia o *Kwiatach polskich*, to wówczas poemat ten wyda się nam sumą wspaniałych fragmentów. Choć skądinąd pamięć Tuwima bywała kapryśna. I raptem, obcując z jej wybujałymi „pasmami”, zaczynamy kojarzyć (ja tu coś lansuję własnego): co jest tym alinearnym bytem, który można komponować z różnych absolutnie elementów i jednocześnie – mimo wszystko – stwierdzać, że stanowi on całość? Można powiedzieć, że czymś takim jest wąż właśnie – albo soliter. Ale ja myślę, że coś ładniejszego: bukiet. I bukiet ten składa nieprzerwanie w tym poemacie (wraca ten wątek składania bukietu) ogrodnik Dziewierski.

I tu pojawia się nowość poetycka, która w naszej literaturze nie była tak bardzo rozpowszechniona. Ignacy Dziewierski to nikt inny, jak sam

poeta. Ta identyfikacja „ja” lirycznego z „ja” autorskim – to dopatrywanie się sobowtóra („sobowtórowej” koncepcji) – było bardzo charakterystyczne dla wypowiedzi badaczy już znacznie bardziej współczesnych. Pierwszy wpadł na ten trop Artur Sandauer, ale i późniejsi literaturoznawcy zwracali na to uwagę, zgodnie zresztą powtarzając, że Dziewierski to jest twórca obdarzony talentami samego Tuwima. Jest to przecież artysta, jest to przecież kolekcjoner, jest to zielarz – jest to człowiek, który uprawia różne sztuki. Stąd oczywiście określenia typu: „sobowtór”, „autorskie medium kreacji”, „przyjmuje rolę guślarza, który tworzy bukiet”. Przytaczam różne sądy (ale przede wszystkim myślę o Matywieckim i Michałowskim).

Ta sztuka Dziewierskiego jest trochę oddalona od Tuwimowej, ale czy na pewno? Jest to sztuka prymitywna i jarmarczna. Czym mianowicie zajmował się Dziewierski? Nazywa go Tuwim bardzo ładnie: „Rafael Rawy i Studzianny” (s. 9). Czytamy: „Malarstwem świętym się zatrudniał... / Najlepiej znał się na aniołach: / Złocił im skrzydła po kościołach, / Niebieścił, srebrzył je, wycudniał, / Rzeźbił im z gipsu trąbki śliczne, / Odznaki dawał hieratyczne” (s. 60). Oczywiście te jego folklorystyczne i nieco jarmarczne upodobania są jednocześnie traktowane ciepło. Zatem Tuwim chce przez postać Dziewierskiego coś zasugerować – podpowiedzieć, że po prostu poszerza granice sztuki i dokonuje syntezy różnych jej odmian: buduje pomost między sztuką wysoką a sztuką niską. Formuluje tę podpowiedź w swym poemacie, pisząc między innymi o sztuce Dziewierskiego: wychodząc od sztuki Dziewierskiego, zmierza do przedstawienia pewnych konkluzji. Otóż, opiekun sztuk, Apollo – dowcipnie zauważa Tuwim – sprzyja nie tylko arcydziełom, „[...] nie samym / Szopenom w gwiazdach zapisanym, / Dantom astralnym i Horacym, / Lecz i Dziewierskim, tym Ignacym, / I tworom sztuki ich ubogiej: / Apollo bowiem lubi ogień / Nie tylko gorejących krzaków, / Ale i świeczek na choince / I fajerwerków barwne młyńce; / [...] Ale i kosa, który śwista / U szewca na Podwalu w klatce, / I skromny, przepisany czysto, / Prowincjonalny wiersz w szufladce, / I fotoplastykonu cuda, / I śmieszna zwrotkę, gdy się uda, / I kicz jarmarczny nieporadny, / I bukiet wiejski, jeśli ładny” (s. 66–67).

Jeśli chcemy poszukiwać źródeł kultury współczesnej w *Kwiatach polskich*, to tu je znajdziemy: połączenie – budowanie mostów – między sztuką niską i wysoką. Sam Tuwim jest znakomitym tego przykładem. To był przecież miłośnik szpargałów, sztuki marginesowej, kiczowatej, kuriozalnej – namiętnie zbierał jej świadectwa. Był znanym bibliofilem. W ten sposób nobilitował to, co było dla jemu współczesnych (nie dla nas) kompletnie niezrozumiałe i pozbawione większej wartości. Tuwim w dwudziestolecium międzywojennym, łącząc w swych artystycznych poczynaniach wielką lirykę z twórczością estradową, wyraźnie nobilitował swoje upodobania kabaretowe i rewiowe, i swoje zainteresowania miejskim folklorem. Słowem: uprawiał sztukę w pełniejszym tego słowa znaczeniu – sztukę, która niekoniecznie musi być i wielka, i wysoka.

Ale poprzestawanie na tych spostrzeżeniach grozi popadnięciem w banał. Tuwim jest bowiem tym artystą, który próbując poszerzyć granice sztuki,

jednocześnie od tej sztuki wiele żąda. Zwróćmy uwagę na to, że ten ogrodnik Dziewierski, który układa bukiet, jest kwiaciarzem doskonałym – to jest doskonały florysta. Układa te bukiety „[...] z kunsztem, z ładem, / Z przewodnią myślą i układem” (s. 9). Dalej – bukietarz ten jest bardzo czuły na harmonię i rozkład sił między barwami. Aluzja jest nader wyraźna – to aluzja do precyzji warsztatu artysty. A więc warsztatu bukietarza, lecz i warsztatu poetyckiego. Dziewierski zмага się z anarchią kwiatów, ale jest jednocześnie surowy wobec siebie. Tak jak Tuwim, który zmagał się z anarchią słowa i z jego niedocieczonymi wątkami. Nakazywał: „Surowo składać i odmierzać / Wysokim kunsztem słowa ściśle” (*Do losu*).

Kiedy mówimy o trudzie poetyckim Tuwima, śledząc jego drogę artystyczną od pierwszych tomików do *Kwiatów polskich*, wówczas uświadamiamy sobie, że jest to twórca, któremu można przypisać całe mnóstwo określeń. Możemy powiedzieć, że to łowca słów, że to – tak jak chciał – magik i alchemik, że to człowiek odbywający niezwykle trudne podróże do źródeł słowa. Ale zarazem to ktoś, kto zabiega o warsztat poetycki – odmierza słowa ściśle, używając sformułowań, że poezja musi być „lampą laboratoryjną”, „farmaceutką śliczną”. Musi być zatem doskonała – spełniać podstawowe warunki dzieła sztuki. I ten tak wiele oczekujący od sztuki Tuwim jednocześnie chce być – i bywa – jarmarcznym poetą.

Takie spojrzenie na sztukę jest dla nas – ludzi współczesnych – w pełni zrozumiałe. Nie było jednak łatwe do zaakceptowania przez osoby z generacji Tuwima. Dyskusje na ten temat toczyła z nim siostra. Był to także przedmiot ciągłych utarczek między nim a Skamandrytami. Na przykład Iwaszkiewicz nie mógł zrozumieć, jak poeta tak wybitny – obdarzony taką mocą i witalnością słowa – poeta-kreator, jednocześnie zajmuje się poezją kabaretową. Nam te polemiki są już obce.

Jeżeli jednak chcemy szukać kolejnych powinowactw między poetą a bohaterem *Kwiatów polskich* – rozpoznawać tego sobowtóra w osobie Dziewierskiego – powinniśmy przyrzeć się jeszcze innej sferze. I to jest chyba najciekawszy dla mnie obszar poszukiwań filozoficznych.

Tuwim uchodził za poetę bardzo wesołego, bardzo radosnego, bardzo spontanicznego, bardzo egzaltowanego. Czy na pewno taki był? Z *Twarzy Tuwima* Matywieckiego wypisałam wybrane zwroty – co cechowało Tuwima: egzaltacja, spontaniczność, ekscytacja, entuzjazm, euforia, afekcja, emfaza, brawura, frenezja, fascynacja. A obok tego: melancholia, depresja, myśli o śmierci, beznadziejność, poczucie nicości, melancholia i lęk, melancholia myśli, melancholia nudy, melancholia daremności. Ponieważ Matywiecki sam jest poetą, bardzo dobrze rozumie Tuwima. I można się z nim zgodzić. Podobnie złożony jest portret Dziewierskiego ukazany w *Kwiatach polskich*. Ten bukietarz to również bardzo smutny człowiek, który przeżywa głęboko wewnętrzny dramat – dramat zazdrości – i akcentuje przez to swoją dwoistość. Tuwim nazywa go bardzo ciekawie i trafnie: „Zyżyłuk”.

Dzięki planowemu łączeniu i mieszaniu w poemacie przez poetę „ja” lirycznego z „ja” autorskim możliwe staje się intrygujące spotkanie Ignacego

Dziewierskiego z Julkiem Tuwimem. Spotykają się w kawiarni „U Rożka” w Łodzi (była taka wybitna kawiarnia, o której wszyscy zapomnieliśmy – i to smutne, bo była śliczna i wspaniała), by wymienić poglądy. Niedrukowany fragment *Kwiatów polskich*, pozostający poza tekstem głównym, zawiera między innymi coś takiego: „«Coś Julciowi powiem. Ja długo chory byłem człowiek. Chodziłem jak ten ślepy człowiek, śmierć odczuwałem. Gdzie się ruszyć – śmierć. A wie Julcio, jakem uszedł? Drobiazgiem: farbki, pacyk, pacyk, aniołki, obrazeczki, sztuczki, tu figureczka, tu pajacyk. I co? Odeszł!». Pan Ignacy wyrażał się dość lakonicznie: «Jeszcze przydało się dla wnuczki. Bo się bawiła nimi ślicznie». Tu westchnął i pomilczał chwilę”. Natomiast w samym poemacie napotykamy takie oto zdania, gdy w duszy Dziewierskiego zaległa pustynia nieustającej śmierci, „[...] puścił się w ucieczkę / Przed tą potęgą przeraźliwą... / Więc dokąd? / W bliską, ziemską żywość, / W drobne i barwne ulubienia, / W radości sztuki – w Domu Zbawienia / Dla osaczonych szarą zgrozą...” (s. 66).

Jeżeli przyjmiemy, że Dziewierski jest portretem duchowym Tuwima (a jest!), to zauważymy jeszcze jedną prawdę: „Zgyźluk”, który siedział w Tuwimie, także szukał terapii. A tą terapią była sztuka. Była oczywiście i pociechą, i ucieczką przed lękiem i śmiercią, ratunkiem przed bezsens – chociażby czasów wojny. Tuwim o swoim wewnętrznym dramacie wspominał także w listach. Pisząc do Bolesława Micińskiego, między innymi mówił o natchnieniu poetyckim. Przeczytam jedno zdanie: „Twórczość jest doprawdy przewyciężeniem śmierci. Lepiej: przewyciężaniem”. Możemy chyba uznać to zdanie za pewnego rodzaju *credo*. Tak było. Tak było oczywiście. Twórczość dla Tuwima była życiem. Bezruch, utrata talentu, odejście od pisania – były śmiercią. I to zdanie, które wypowiedział na emigracji Józef Wittlin, bardzo mnie przekonuje, że „nikt nie był takim dobrym psychologiem i psychiatrą własnej melancholii jak Tuwim”. To oczywiście zaprzecza wypowiedzanym niekiedy opiniom, że Tuwim był absolutnie utalentowany, że go Pan Bóg obdarzył iskrą bożą, ale zarazem był nieinteligentny – po prostu głupi. Nie podzielam podobnych sądów. Kiedy bowiem zaczynamy głębiej poznawać twórczość Tuwima, ostatecznie odczytujemy w jego biografii poetyckiej i w jego biografii myśli jakąś głębię. Oczywiście należałoby też doszukiwać się w jego utworach głębi metafizycznej, ale to już zupełnie odrębny temat.

Tenże sam Tuwim – skoro już poszukiwał różnych źródeł – starał się myśleć nie tylko o swoim wewnętrznym „ja”, ale także o świecie i historii; był jednocześnie twórcą czegoś, co dziś nazywamy mikrologią poetycką. Wydaje się, że można świat postrzegać – tak zresztą Tuwim uważał – podwójnie. Można go widzieć poprzez rzeczy, poprzez szczegół, konkret i jednocześnie można szukać wielkich syntez historycznych. I *Kwiaty polskie* są tego przykładem. W liście do siostry pisał Tuwim tak: „nie tylko nie umiem, ale nie chcę rezygnować z drobnostek, szczegółów, opisów, porównań, skojarzeń. Myślę, że to jednak z drugiej strony słuszne – bo właśnie drobnostki, właśnie szczegóły stanowią o prawdzie życia – realistycznej czy poetyckiej. Odejmij

w *Panu Tadeuszu* tysiąc genialnych szczegółików, a mało zostanie. Cały Gogol jest pełen drobnostek. Tak zwana wielka idea daje w poezji takie słabizny jak *Król Duch* Słowackiego". Bogactwo świata konkretnego w *Kwiatach polskich* sprawiło, że Tuwima zaczęto porównywać z Mickiewiczem. Odpowiadała na te stwierdzenia niezwykle ostro: „Porównywanie mnie pod tym względem z Mickiewiczem jest bluźnierstwem. Mickiewicz jest wielki diament, a ja jestem przy nim kurze gówno”.

W zakresie mikrologicznych upodobań wzorem i sobowtórem jest ponownie Dziewierski. Tworzył rzeczywiście cuda mikrologiczne. Przeczytałem tylko fragment o jednym cudzie – o tym, jak stworzył Psalm Dawidowy: „Tak na kółeczku kartonowym, / Co się w zegarku mogło zmieścić, / Kaligraficzny cud wypieścił: / Psalm Dawidowy, przepisany / Czarnym i srebrnym atramentem / «W sprężynkę» dośrodkowo, kręto / Z mikroskopijną lutnią w centrum” (s. 67–68). Można by rozwinąć w tym momencie niezmiernie ciekawą opowieść, jak to tą pasją mikrologiczną został zarazony Tuwim, dając temu wyraz nie tylko w poemacie, ale także w życiu. Nas przede wszystkim interesuje poemat. To są oczywiście najpiękniejsze fragmenty *Kwiatów polskich*. Te liczne skojarzenia, związane z utraconym domem, Polską, wydobywają tę pamięć szczegółu. Dobrze znany jest fragment o szufladzie, która skrywa pamiętki przeszłości. Ile razy go czytam, to – jak uważam się za strasznego bałaganiarza – to natychmiast się rozgrzeszam: „Wygasłe kwity, wizytówki, / Resztki żarówki, ćwierć-ołówki... / Leży tam spinka, fajka, śrubka,” (s. 85). I konkluzja: „Jak z tą szufladą, tak z ojczyzną: / Nic nie wyrzucisz. Coś ci wzbrania / Przetrzęsnać lamus przywiązania / I «niepotrzebne», «nieużyte» / Usunąć – niech zostanie z tobą” (s. 86). Tuwim buduje obraz ojczyzny przede wszystkim ze zmysłowych ułamków, drobin, okruchów, śladów. Ojczyzna to wąż: „[...] i nagle: / Swąd dymu w polu, choć ogniska / nie widzisz. + Biała chata niska / W sadku wiśniowym. + Na mokradle / ognik wieczorem [...]” (s. 82). To oczywiście niewspółczesne realia, ale wiemy, o co chodzi.

Utwór był pisany w czasie wojny – kiedy działały się rzeczy grzmiące i wielkie, i okrutne jednocześnie. Raptem ojczyzna jest tym, co osobiste i dotykalne – co jest po prostu konkretem – co ma się uobecniać według Tuwima w codziennej mitologii: „Nagłych z zaułka zjawień, olśnień / To z barwy, z linii, to z melodii, / Chwila ojczyzną ci wyrośnie. / Zjawi się taka niewątpliwa, / Wylączna, nie do podrobienia, / Że poznasz z echa, zwęszysz z cienia / To ona, twoja własna, żywa”. Ten fragment sąsiaduje z urywkiem, w którym Tuwim z gniewem protestuje przeciw kreowaniu historii, stającej się narzędziem manipulatorów – tak zwanej „wielkiej” historii. Przeciw tym twórcom mitów ojczyźnianych i bogoojczyźnianych gorąco protestował w wielu fragmentach: „A to silniejsze” – właśnie ten konkretny – „niż potęga / Batorych, Chrobrych, Jagiellonów, / Niż pompacyjna dziejów księga, / [...] / O, te histriony historyczne, / O, ci histerycy historii, / Rymarze «glorii» i «wiktorii», / Gęsi skrzeczące na zapłotkach / O swych kapitolinińskich przodkach!” (s. 86). To potępienie tworzenia

egzaltowanej, bogoojczyźnianej mitologii, którą Tuwim nazywał „bajczarstwem historiozoficznym”.

I jeżeli mamy w jakiś aktualizujący sposób rzecz zamknąć, to powiedziałabym tak: gdyby Tuwim nie wpadł w to bajczarstwo historiozoficzne, a pozostał wierny takiemu oto zdaniu, które pisał do siostry – zaraz je zacytuję – to mielibyśmy innego Tuwima: „Przekleństwo wielkim ideom i ideałom. Ireczko, pomyśl, ilu ludzi spalono i wyrżnięto w imię Chrystusa. Nie ma większych wrogów człowieka, niż tak zwani wielcy reformatorzy i przyjaciele ludzkości. Pozbaw nas, Boże, snów o potędze, wszelkich mocy sił, władzań energii, żelaznych charakterów. Bo kłamstwem jest i fałszem, że te cechy można zużytkować dla dobra człowieczeństwa. Precz z heroizmem, bohaterstwem, sięganiem szczytów i tak dalej”. Lekarstwem miała być codzienna mitologia. Można ułożyć bardzo bogatą antologię wypowiedzi Tuwima na emigracji i z listów do siostry na temat Niemców, potęgi Rosji, potęgi stalinizmu, i jednocześnie zapłakać rzewnie nad tym, że tak bardzo się mylił. Ale jednocześnie upewnić się, że nie był cyniczny.

Tekst do druku przygotował Jerzy Wiśniewski

STRESZCZENIE

Tekst jest zapisem ostatniego publicznego wystąpienia prof. dr hab. Krystyny Ratajskiej (1938–2017), poświęconego *Kwiatom polskim*, przedstawionego 13 września 2017 roku w Domu Literatury w Łodzi podczas panelu dyskusyjnego, stanowiącego fragment imprezy *Urodziny Juliana Tuwima 2017*. W wykładzie tym zostały na wstępie przypomniane okoliczności genezy i kwestie gatunkowej przynależności *Kwiatów polskich*. Przytaczane przez Autorkę wypowiedzi Tuwima, zaczerpnięte z jego korespondencji, wiodą do spostrzeżeń dotyczących nowatorstwa formalnego tego poematu. *Kwiaty polskie* można nazwać „barwnym kalejdoskopem” – formą pojemną, stanowiącą nową jakość, która dopuszcza rozmaite gatunki oraz sposoby mówienia o świecie. To utwór, w którym mogą się zmieścić różne jakości i rozmaite tonacje stylistyczne. Można też komponowanie tego poematu przez poetę porównać do tworzenia bukietu – do składania barwnej całości z fragmentów gatunkowo różnorodnych, co sprawia, że staje się on utworem synkretycznym – literacką hybrydą. *Kwiaty polskie* Tuwima to także zbudowana z przeróżnych fragmentów „lektura biograficzna”, której niechronologicznym, asocjacyjnym porządkiem rządzi pamięć. Autorka wykładu przypomina również o powinowactwach głównego bohatera poematu – Ignacego Dziewierskiego – z Tuwimem. To, podobnie jak poeta, twórca utalentowany, uprawiający sztukę różnego typu (zarówno wysoką, jak i niską). Może on jednak być także postrzegany jako jego portret duchowy – poszukający w uprawianej przez siebie sztuce pociechy i ucieczki przed lękiem, bezsenssem i śmiercią. Według Autorki *Kwiaty polskie* to, w końcu, utwór zrodzony z mikrologicznej pasji

Tuwima – z zamięłowania do szczegółów i drobiazgów – ukazujący świat, w którego kreacji budulcem stają się zmysłowe ułamki, drobiny, okruchy, ślady.

Słowa kluczowe

polska poezja XX wieku, twórczość Juliana Tuwima, *Kwiaty polskie*

SUMMARY

What is *Kwiaty polskie* by Tuwim?

The text is a record of the last public appearance of Prof. Krystyna Ratajska Ph.D. (1938–2017) devoted to *Kwiaty polskie* (Polish Flowers) presented on 13 September in Dom Literatury in Lodz during a discussion panel being a fragment of the event *Urodziny Juliana Tuwima 2017* (Julian Tuwim's Birthday 2017). The introduction to the lecture recalls the circumstances of the origin and issue of genre affiliation of *Kwiaty Polskie*. Tuwim's utterances from his correspondence lead to observations concerning the formal innovative character of the poem in question. *Kwiaty Polskie* may be called a "colourful kaleidoscope", a catch-all form representing new quality which allows for different genres and ways of speaking about the world. This is a poem which may contain different qualities and stylistic tones. Composing this poem by the poet may be also compared to creating a bunch of flowers, assembling a colourful whole from fragments diversified with regard to the genre, which makes it a syncretic work, a literary hybrid. Tuwim's *Kwiaty polskie* is also a "biographical reading" composed of different fragments whose unchronological, associative order is governed by memory. The author of the lecture also recalls the relations of Ignacy Dziewierski, the poem's main protagonist, with Tuwim. Like the poet himself he is a talented artist dealing with art of different kinds (both high and low). He may be also perceived as his spiritual portrait seeking consolation and escape from fear, emptiness and death in his art. According to the author, *Kwiaty Polskie* is, all in all, a work born out of Tuwim's micrological passion and his attention to detail, depicting the world in the creation of which sensory elements, particles, pieces and traces become the building material.

Keywords

Polish poetry in the 20th century, Julian Tuwim's literary output, *Kwiaty polskie*