

***BAL W OPERZE – 75 LAT POEMATU***  
**TEKSTY POKONFERENCYJNE**

Koło Naukowe Poetyki i Teorii Literatury,  
Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski  
Stowarzyszenie „Nowa Humanistyka”  
Poznań 2013

*Bal w Operze – 75 lat poematu. Teksty pokonferencyjne*

Koło Naukowe Poetyki i Teorii Literatury

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Warszawski

ISBN 978-83-62854-05-9

Stowarzyszenie „Nowa Humanistyka”

Poznań 2013

**Redakcja:** Małgorzata Stanik

**Recenzja:** dr hab. Witold Sadowski, dr hab. Elżbieta Wierzbicka-Piotrowska,  
dr Maria Makaruk, dr Adam Pomorski

**Korekta:** Małgorzata Stanik, Barbara Górecka, Helena Markowska, Hanna  
Żbikowska, Agata Błaszczyk, Karolina Sowa, Karolina Józwiak, Jan Zdunik

**Skład:** Jan Zdunik

Niniejsza publikacja może być kopiowana oraz dowolnie rozprowadzana tylko i wyłącznie w formie dostarczonej przez Wydawcę. Zabronione są jakiegokolwiek zmiany w zawartości publikacji bez pisemnej zgody Wydawcy i/lub Autora. Zabrania się jej odsprzedaży.

**Wydawca:**

Stowarzyszenie „Nowa Humanistyka” ul. Wyspiańskiego 10/7c

60-749 Poznań

[stowarzyszenie@nowahumanistyka.pl](mailto:stowarzyszenie@nowahumanistyka.pl)

[www.nowahumanistyka.pl](http://www.nowahumanistyka.pl)

**Dystrybucja:**

Niniejsza publikacja pochodzi z serwisu Biblioteka Humanistyczna

[www.biblioteka.nowahumanistyka.pl](http://www.biblioteka.nowahumanistyka.pl)

**Małgorzata Stanik**

## **75 lat *Balu w Operze* Juliana Tuwima**

Zbiór artykułów opublikowanych w niniejszym tomie stanowi pokłosie ogólnopolskiej studencko-doktoranckiej konferencji naukowej „Bal w Operze – 75 lat poematu”, zorganizowanej przez Koło Naukowe Poetyki i Teorii Literatury przy Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w dniach 24–25 maja 2011 r.

W zamierzeniu organizatorów konferencja miała na celu interpretację *Balu w Operze* w świetle różnych kontekstów badawczych, z podziałem na bloki: literaturoznawczy, językoznawczy i kulturoznawczy. Na konferencji zostały zaproponowane do dyskusji m.in. następujące zagadnienia: *Bal w Operze* wobec biografii i historii; dzieje recepcji utworu; analiza stylistyczna *Balu w Operze*; filozofia słowa Tuwima; zagadnienia teoretyczne (przestrzeń, bohaterowie, świat przedstawiony, narracja); klasyfikacja genologiczna utworu; *Bal w Operze* w ujęciu komparatystycznym; muzyczność poematu (analiza strukturalna i funkcjonalna); problemy i próby translatorskie; odczytania i (re)interpretacje apokaliptyczności *Balu w Operze*; rola wątków demonologicznych; widowiskowy potencjał *Balu w Operze* (filmowe, radiowe i teatralne przedstawienia utworu).

Różnorodność poruszanych na konferencji zagadnień znalazła odzwierciedlenie w zróżnicowaniu artykułów składających się na niniejszy tom. W prezentowanej publikacji można znaleźć interesujące interpretacje języka poematu, rozbudowaną analizę przestrzeni utworu, reinterpretację motywu „ideolo” oraz odkrywcze ujęcia komparatystyczne, w których *Bal w Operze* sytuowano w kontekście twórczości Walta Whitmana, Józefa Baki i Adama Mickiewicza.

\* \* \*

Z okazji wydania tomu pokonferencyjnego w imieniu organizatorów konferencji raz jeszcze serdecznie dziękuję opiekunom naukowym dr hab. Witoldowi Sadowskiemu i dr Marii Makaruk, jak również goszczącym na konferencji prof. dr hab. Annie Węgrzyniak, prof. dr hab. Tomaszowi Stępniewi, pani Ewie Tuwim-Woźniak, która jako gość honorowy reprezentowała Fundację Juliana Tuwima i Ireny Tuwim, Leszkowi Możdżerowi, który podarował organizatorom płyty z muzyką skomponowaną do *Balu w Operze*, Michałowi Zdunikowi, który wyreżyserował towarzyszące konferencji czytanie performatywne *Balu w Operze*, oraz patronom honorowym –

Towarzystwu Literackiemu im. Adama Mickiewicza i Kolegium Artes Liberales UW.

W imieniu redakcji niniejszego tomu pragnę serdecznie podziękować recenzentom: drowi hab. Witoldowi Sadowskiemu, dr Marii Makaruk, dr hab. Elżbiecie Wierzbickiej-Piotrowskiej i drowi Adamowi Pomorskiemu oraz Stowarzyszeniu „Nowa Humanistyka”, dzięki któremu była możliwa publikacja niniejszego tomu.

## Aktualność *Balu w Operze*

Na temat *Balu w Operze* powstało wiele wartościowych prac. Zawsze czytano go w kontekście macierzystym (badano kompozycję, genezę i materię) jako diagnozę rzeczywistości schyłku dwudziestolecia. J. Sawicka – w znakomitej pracy o języku *Balu* – badając funkcje motywu „ideolo”, pisze o języku propagandy, w którym „podrabianie słów łączy się z podrabianiem idei”<sup>1</sup>. Analizuje Tuwimowe demaskacje kradzieży języka (czyli przechwycenie romantycznej frazeologii na potrzeby haseł totalitarnych), pokazuje, czemu służy ekspresjonistyczna hiperbolizacja. Odczytuje *Bal* jako krytykę współczesnego państwa i pieniądza będącego instrumentem reifikacji i zezwierżenia człowieka. T. Stępień, znawca „podkasanej muzy”, wskazując wykorzystanie realiów popularnej rozrywki dwudziestolecia, dowodzi, że wyjściowym twórczym poematu są widowiska rewiowe, melodeklamacje, farsy, szopki polityczne, różnorodne teksty (liryczne i satyryczne) kabaretowej składanki. Wizja *Balu* wiele zawdzięcza popkulturowej rozrywce epatującej seksem, a także pragmatycznej funkcji teatrzyków, które lansowały ułatwiony styl życia i oswajały odbiorców z polityką – mimochodem kształtując ich sympatie czy antypatie polityczne:

„Kabaret to specyficzna instytucja kulturalna o szerokim rezonansie społecznym [tu bawił się każdy], projektująca pewien homogenizujący sposób widzenia rzeczywistości jako niespójnego zbioru elementów: elementów polityki i ideologii, zjawisk życia kulturalnego i obyczajowego (ze szczególnym uwzględnieniem erotyki i seksu oraz roli pieniądza)”<sup>2</sup>.

L. Neuger, który też czyta *Bal* w kontekście dwudziestolecia (w dwu porządkach: werystycznym i symbolicznym), wiąże poemat z nurtem katastrofizmu lat 30. (w duchu O. Spenglera). Odwołując się do „wysokiej” twórczości Tuwima, zauważa opozycyjny względem strefy balu porządek prowincji: „świat nieskażony, czysty, realizujący swój własny porządek kulturowy. Świat, w którym istnieje wyłącznie czas realny, gdzie słowo nazywa rzecz”<sup>3</sup>.

Katastrofa się spełniła, II wojna światowa pogrzebała Drugą Rzeczypospolitą, aluzje stały się nieczytelne, a poemat Tuwima nadal do nas przemawia. W latach 70., 80., 90. recytowano go na deskach teatru, w radiu i telewizji, w roku 2011 studenci organizują sesję naukową. Jeśli *Bal* apeluje do wrażliwości odbiorcy wychowanego w innej rzeczywistości, czyli ma wartość ponadczasową

<sup>1</sup> J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, Wrocław 1974, s. 14.

<sup>2</sup> T. Stępień, *Z czego „zrobiony” był „Bal w Operze” (kabaretowe konteksty poematu Juliana Tuwima)*, [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 142-3.

<sup>3</sup> L. Neuger, *Juliana Tuwima De revolutionibus (propozycje interpretacyjne Balu w Operze)*, [w:] *Studia...*, dz. cyt., s. 170.

(sprawdza się w „długim trwaniu”), to warto przymierzyć dzieło do doświadczeń współczesnych, poszukać w nim prawdy o świecie ponad czy poza realiami okresu dwudziestolecia międzywojennego.

Z ustaleń wymienionych interpretatorów, rzecz jasna, korzystam, jednak czytam *Bal* poza jego kontekstem, jako rzecz nadal aktualną. Wcześniejsi interpretatorzy podkreślają złożoność gatunkową i podwójną rolę nadawcy (obserwator i prorok). Satyryczność łączy się tu z apokaliptyczną groteską – autor występuje w kilku równoczesnych rolach: jest satyrykiem, sędzią i prorokiem. Konsekwentnie stosowana poetyka przechodzenia od szczegółu do ogółu, różne przestrzenie balowe (stolica – świat – kosmos) i szereg znaków o podwójnym, potrójnym znaczeniu (np. Satanella) – to wszystko sprawia, że satyra na rzeczywistość społeczną lat 30. – adresowana do obywateli Drugiej Rzeczypospolitej – musi być interpretowana szerzej. Satyryk ośmiesza, szydzi; sędzia ocenia; prorok skazuje ten świat na zagładę (wszak poemat obejmuje rama cytatów z Objawienia św. Jana).

Czasoprzestrzeń świata przedstawionego jest tutaj konkretna i zarazem symboliczna. Kto zna przedwojenną Warszawę, natychmiast lokalizuje balowe zdarzenia: Opera, ulica przed Operą; z miasta przesuwamy się na przedmieście i dalej – na wieś. Wyraźne rekwizyty prowadzą do przedwojennej stolicy (o czym krytycy już pisali), ale przecież literatura nie jest dla znawców. W tekście płynącym z estrady sensory trzeba łapać natychmiast, warto więc zastanowić się nad tym, w jaki sposób odczytują *Bal* ci, którzy Warszawy nie pamiętają, nie widzieli lub jej historii nie znają. Można hipotetycznie założyć, że w XXI wieku czyta się *Bal* w kontekście naszej zabawy, naszej polityki, naszego „ideolo”. Poetyka poematu wręcz domaga się takiej lektury, gdyż Tuwim konsekwentnie zamazuje konkrety: miasto jest bezimienne, czas – nieokreślony (a raczej są to różne czasy – godziny: druga, trzecia, piąta; Karnawał, „rośnie zboże...”, „jakaś NOC...”). Mamy tu do czynienia z obrazowaniem typowym dla paraboli (zawsze/wszędzie).

Bale w operze/teatrze pod protektorem najwyższej władzy (prezydent państwa/miasta) odbywają się też dzisiaj w większości dużych miast (stolic państwa czy regionu) – w noc sylwestrową. Fragment „wszelka dziwka majtki pierze” mimochodem kojarzę z głośnym skandalem wokół balu w operze wiedeńskiej, gdzie znany milioner pojawił się z marokańską modelką, czy też – jak pisała prasa – młodocianą prostytutką, która robi karierę dzięki jurności Berlusconiego.

Motyw balu – często wykorzystywany w tekstach kultury Zachodu, w literaturze i filmie (przykłady można mnożyć) – pozwala opisać różne kręgi, sprzyja pokazaniu środowisk, konfrontacji poglądów. Wśród licznych wizji balowych tekst Tuwima wyróżnia się ekspresją „animalną”. W jego karykaturalnym ujęciu balowicze jedzą, piją, tańczą, spółkują jak zwierzęta:

„żłopania, parskanina, mlaskanina”, „kaczuczą”, „maciczą”, „jak zarzynane kwiczą”. Prezentacja bohatera zbiorowego korzysta z gradacji: od szpanu (gdy zajeżdżają) przez „koryto” i praktyki kopulacyjne, po zbiorową orgię. Współczesnemu odbiorcy taka kreacja może kojarzyć się z *Wielkim żarciem* Felliniego bądź też z tą odmianą kultury postmodernizmu, która epatuje wyuzdaniem.

W poemacie Tuwima opera – jako przestrzeń świata rozrywki – jest ting-taglem, a zabawa ma charakter upiornych bachanaliów. Pijany tłum baluje, tajniacy pilnują, zodiakalne/kosmiczne małpy patrzą z góry. Dla zachowania porządku (przejrzystości) – i w życiu, i w poemacie – można wyodrębnić różne przestrzenie: przestrzeń rozrywki, przestrzeń indoktrynacji i przestrzeń pieniądza (przed balem „dziwki na kredyt biorą kiecki”, na balu każdy załatwia swoje interesy), jednak w rzeczywistości trudno wytyczyć pomiędzy nimi granice. To pomieszanie, przenikanie, interaktywne zespolenie rozrywki, polityki i ekonomii znakomicie obsługuje symultaniczna kompozycja dzieła wzmocniona kakofonią głosów w części X i XI. Za sprawą mediów („drukarskiej farby”) IDEOLO prowadzi świat ku katastrofie.

Światem rządzi forsa – krach giełdowy to koniec świata, gdy przekreśli się finansowy zodiak, upadają mocarstwa, wybuchają wojny i rewolucje. Tak było zawsze, ale – jak apokaliptycznie ostrzega wybitny teoretyk kultury Paul Virilio – obecnie od krachu gospodarczego groźniejsza jest wojna informacyjna. Miasto rzeczywiste (Warszawa czy Nowy Jork) „ustępuje miejsca (...) zdeterytorializowanemu METACITY stającemu się ośrodkiem (...) metropolityki, której totalitarny, a raczej globalitarny charakter nikomu nie może już umknąć”<sup>4</sup>. Kiedyś w globalnej wiosce, dzisiaj w METACITY (które jest Babilonem) informacja korzysta z różnych form ludyczności. W Megalopolis ogromną rolę pełni reklama – osobliwy głos naszej cywilizacji – przejmująca „rząd dusz” nad konsumentem XXI wieku, zwłaszcza wtedy, gdy jest zabawna.

Związek polityki i kabaretu to też połączenie bardzo współczesne. Wprawdzie dzisiaj kabaret jako forma rozrywki przechodzi kryzys (po roku 1989 spada poziom programów kabaretowych), pośrednio zastępują go nowe gatunki radiowe czy telewizyjne, np. talk show, w którym showman chętnie czyni aluzje do polityki, do konkretnych postaci i sytuacji. Mimo słabnącej funkcji kabaretu ten związek wcale nie maleje, a przeciwnie, wręcz się umacnia, bo polityka – o czym trąbią media, o czym mówi ulica – coraz bardziej przypomina kabaret. Wielopartyjny system sprzyja żartom, szyderstwom i awanturom, a nasza młoda demokracja chętnie korzysta z przywileju wolności słowa, oferując społeczeństwu „parlamentarny kabaret”.

Kolejna kwestia dotyczy degradacji symboli, którymi żywi się wszechobecna reklama. Procesy liberalizacji, zasada „wszystko na sprzedaż” oraz inne cechy kultury masowej tak zatarły granicę

<sup>4</sup> P. Virilio, *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 16.

między *sacrum* i *profanum*, że osłabiły, a może zniszczyły, kody kultury (religijne, narodowe) organizujące życie Europy. Po upadku wielkich symboli zaczyna się „kabaretowa” zabawa motywami proveniencji biblijnej. Pojawiające się w *Balu* motywy biblijne (Archikrator – Chrystus Pantokrator, wąż, Babilon) – niezależnie od tego, jaką rolę wyznaczył im autor – współczesny odbiorca może (nie musi) odczytać jako postmodernistyczną grę zużytymi (pustymi) znakami. Ponieważ sens dzieła zależy od kontekstu, jaki proponuje interpretator, wszystko zależy od jego estetycznej wrażliwości. A trzeba pamiętać, że naszą wyobraźnię kształtuje reklama. Neil Postman, podejmując kwestię „upadku wielkich symboli”, poprzedza ją takim wprowadzeniem:

„Możliwe, że pewnego dnia, w niedalekiej przyszłości, na pracownika agencji reklamowej odpowiedzialnego za telewizyjne reklamy kalifornijskiego „Chardonnay” spłynie taka oto natchniona wizja: Jezus stoi samotnie w oazie na pustyni. Delikatny wietrzyk porusza liśćmi wspaniałych palm z jego plecami. Łagodna muzyka Bliskiego Wschodu pieści powietrze. Jezus patrzy miłośnie na trzymaną w rękach butelkę wina. Zwraca się do kamery i mówi: »Kiedy w Kanie przemieniłem wodę w wino, o to mi chodziło. Spróbuj już dziś. Nawrócisz się«<sup>5</sup>”.

Nie chodzi tu o bluźnierstwo, lecz o trywializację. Symbole są powtarzalne, więc ich sensy się zużywają. Po pierwsze – częste używanie symbolu osłabia jego znaczenie, po drugie – współczesna „kultura obrazka” tak zdegradowała wielkie symbole (religijne i narodowe), że najczęściej służą one zabawie. Przykładem nominowane do Nike 2011 *Balladyny i romanse* Karpowicza, a także rosnące powodzenie estetyki quire (np. proza Michała Witkowskiego).

W zależności od preferencji odbiorcy można *Bal* czytać serio: jako sąd nad rzeczywistością (Tuwima/naszą) i zapowiedź kresu – zmierzch judeochrześcijańskiej Europy, która budowała swój porządek moralno-prawny na Biblii (na księgach Starego i Nowego Testamentu) – lub z pozycji rzecznika postmodernizmu: jako zabawę zmurszałymi symbolami. Świat się bawi, to i my się bawimy – a trochę grozy nie zawadzi, wszak lubimy obrazy apokaliptyczne i horrory. W groteskowej wizji Tuwima świat zaczyna wirować (funkcja koła – kołowania) i miejsce porządku zajmuje chaos (słowa i obrazy migają jak w muzycznym wideoklipie). Parafrazując stare powiedzenie „Polska nierządem stoi”, można rzec: ten świat zabawą i nierządem stoi:

„Sześć tysięcy w jedno ciało  
Zrosło się i oszalało!  
Hucznie, tłusto, płciowo, krwawo,  
Brawo, brawo, brawo, brawo!”

Ziemski bal **bawi** mały, coraz szybciej<sup>6</sup> kręcą one kosmicznym kołem, pokazują światu

<sup>5</sup> N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1995, s. 196.

<sup>6</sup> W *Balu* wirowanie przyspiesza, nabiera zawrotnej prędkości. Zdaniem P. Virilia, który jest teoretykiem prędkości i twórcą dromologii, dzieje ludzkości to historia postępującego przyspieszenia (w każdej sferze). Gdy żyjemy coraz szybciej, świat nam ucieka i traci na znaczeniu.



„czerwone pulchne zadki”, a w finale poematu – **ze śmiechu** – spadają z zodiakalnej karuzeli. Podkreślam, że lecą w przepaść trzęsąc się ze śmiechu – zabawiły się kołem czasu na śmierć. „Nie ma już niebieskich znaków”, bo kosmiczny porządek świata zachwiał się pod rządami 12 małp. Zajawszy miejsce zodiakalnych znaków, zasiały „małpi **nierząd**”. W tym kontekście słowo „nierząd” znaczy podwójnie: planetarny nieporządek, bałagan (nie rząd, bo małpy tym światem nie rządzą), ale też rozpustę, prostytutkę (od nierządnic).

O ile dla współczesnych Tuwimowi zestawienie Apokalipsy św. Jana z małpami i wulgaryzmami było nie do przyjęcia, o tyle nas – przyzwyczajonych do tekstów mocniejszych (niekoniecznie tych z kulturowego śmietnika) – nic tu nie razi. Sądzę, że wiek XXI dorósł do estetyki *Balu*, który – rzecz można – antycypuje diagnozy współczesnych socjologów kultury. Dzisiaj, w epoce show-bisnesu miejsce rewii zajęły media (Tuwim ich oczywiście nie znał), które oferują nam wszechogarniającą rozrywkę. Cytowany już Neil Postman, autor głośnej książki **ZABAWIĆ SIĘ NA ŚMIERĆ**, w swoich diagnozach kultury amerykańskiej (mając na uwadze telewizję komercyjną) przewiduje rychłą agonię kultury. Banalizację i trywializację poważnego dyskursu (politycznego, dziennikarskiego, religijnego, edukacyjnego) uważa za znak epoki show-bisnesu (przypomina słowa Ronalda Reagana z lat 60., że polityka jest jak schow-bisness).

Dominacja obrazu nad słowem sprawia, że widowiskowość apeluje do emocji (co wyklucza myślenie), a ekscytacja wyklucza medytację. Zdaniem Postmana problem polega nie na tym, że TV przedstawia nam rozrywkową tematykę, lecz na tym, że wszelka tematyka jest przedstawiana jako rozrywka.

Duch kultury może zanikać na dwa sposoby. W przypadku pierwszego – Orwellowskiego – kultura staje się więzieniem. W drugim – Huxleyowskim – kultura przekształca się w burleskę<sup>7</sup>.

Ten pierwszy łatwiej rozpoznać i stawić mu czoło (bo słyhać głosy udręczonych), gorzej z drugim, bo znacznie trudniej walczyć z przyjemnością. Postman zastanawia się, czy mamy antidotum na kulturę wyjałowioną przez śmiech, i przypomina tyranów różnych epok, którzy wykorzystywali rozrywkę jako środek uwodzenia mas, przeciwdziałania buntom. Gdy nie ma wolności i chleba, trzeba dać ludziom igrzyska.

Jakże zachwyceni byliby wszyscy królowie, carowie i fűhrerzy przeszłości (oraz współcześni komisarze) wiadomością, że cenzura jest niepotrzebna, gdy polityczny dyskurs przyjmuje formę żartu<sup>8</sup>.

W poemacie Tuwima stale kręci się gładkie IDEOLO. W części XI IDEOLO przekształca się w IDEOL (idol) i w IDEAL (ideał), rymują się z nim słowa „malo”, „solo”, „Tolo”, a nawet „bal”

<sup>7</sup> N. Postman, *Zabawić się na śmierć*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2002, s. 219.

<sup>8</sup> Tamże, s. 200.

oraz „ile” (IDE/ OLO/„ Ile/ rebarabar?”), a także wszystkie słowa, które instrumentacyjnie „płyną kołem” (miętko, słodko, rozkosznie – przez powtarzanie „il’, „ol”, „al.”). Na tym polega „magia” IDEOLO, że ów pusty znak (który można ze wszystkim skojarzyć) dla ucha brzmi ciepło, płynnie, przyjemnie<sup>9</sup>.

Jeśli ideologię zdefiniujemy jako zbiór założeń, które ledwie sobie uświadamiamy, a które kierują naszymi wysiłkami nadania światu kształtu i spójności, to najpotężniejszym narzędziem ideologicznym okaże się technologia samego języka. Język to czysta ideologia<sup>10</sup>.

Pomijam kwestię „technologii języka” (to zbyt skomplikowany problem, by go tu omawiać), powtórzę jednak za Postmanem, że europejski humanista jest bezradny wobec kultury zabawy, bo jego mistrzowie (filozofowie, kulturoznawcy) zawsze występowali przeciw ideologiom poważnym, programowo zaangażowanym. Nie mamy więc żadnych wytycznych wskazujących, w jaki sposób bronić się przed **kulturą zabawy** – która jednak pojawia się **jako ideologia**, bo narzuca styl życia i układ stosunków między ludźmi i ideami.

Tuwimowe IDEOLO – znak i zarazem produkt kultury zabawy – atakuje „Z czterech estrad/ Z czterech rogów”, z czterech stron świata, jak czterej jeźdźcy Apokalipsy. Rozbite, zdegradowane (IDE-OLO) – puste i wieloznaczne – jest tutaj znakiem zagłady świata, który „zabawił się na śmierć” (to oczywiście parafraza tytułu Postmana).

**Świat się bawi – poeta jest prorokiem i przepowiada temu światu koniec** (klamrowe partie: Przedmowa i część XII – są cytatami z Apokalipsy św. Jana). Zostawmy katastrofizm lat. 30, prorocstwo się spełniło, po II wojnie zmieniły się Polska i świat – „wszystko wszystkich diabli wzięli” – ale to nie koniec apokalipsy. Motyw końca świata na stałe zamieszkał w popkulturze i sukcesywnie powraca w różnych okresach: przełom wieku XIX/XX, dymiący wulkan, katastrofa w japońskiej elektrowni jądrowej, przed nami rok 2012, w którym (jak głosi popkulturowa plotka, komentowana przez niektóre media) na pewno – wg kalendarza Majów – nastąpi koniec świata. W kulturze masowej apokaliptyka zawsze cieszyła się powodzeniem, zmieniło się jednak podejście do Księgi. Dla jednych Biblia nadal pozostaje „wielkim kodem”<sup>11</sup>, dla innych jest tylko zbiorem motywów, którymi swobodnie można żonglować, które można przetwarzać, łączyć je z motywami innych tekstów kultury.

Gdyby odczytać dzisiaj Apokalipsę św. Jana w duchu laickim, można by ją potraktować jako tekst surrealistyczny, nie próbując sprowadzać absurdu i oniryczności do dającego się rozszyfrować sensu dosłownego. Można by też zrozumieć ją odmiennie: jako tekst mistyczo-symboliczny, otwarty na wszelkie możliwe interpretacje, wywołujący najbardziej szalone wyobrażenia, tak, że

<sup>9</sup> Tuwim jest wszakże mistrzem literackiej „muzyczności” (autorem *Lokomotywy, Melodii Warszawy, Słopiewni*).

<sup>10</sup> N. Postman, *Technopol*, dz. cyt., s. 147.

<sup>11</sup> Zob. N. Frye, *Wielki kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998.

wszelka próba przypisania mu jednego konkretnego sensu byłaby zdradą jego poetyckiego bogactwa. „(...) W Średniowieczu było (...) możliwe pojmowanie Apokalipsy jako alegorii, każda alegoria zaś wymaga absolutnie precyzyjnego klucza interpretacyjnego”<sup>12</sup>.

Problem w tym – zauważa Eco – że w tym konkretnym przypadku, choć wizja końca świata utrzymuje się w stylu alegorii, to jednak trudno ją uznać za alegorię pełną, bo nie mamy do niej klucza interpretacyjnego:

„Prorok mówi, czym jest siedem gwiazd, ale nie wyjaśnia, kim jest Bestia wychodząca z morza. Mówi, że Smok jest Szatanem, ale początkowo nie wyjaśnia kim jest Bestia, która wyszła z ziemi – określi ją później jako fałszywego proroka, ale spowija tę identyfikację w kabalistyczną grę liczb i wątpliwe wywody dynastyczne”<sup>13</sup>.

Od siebie dodam, że choć wprawdzie recepcja Apokalipsy św. Jana dopuszcza różne interpretacje, to połączenie chrześcijańskiego Objawienia z zodiakiem wydaje się oryginalne, dość odważne i raczej w guście naszych czasów. W XXI wieku nadal jedni czytają Biblię i bardzo serio przepowiadają rychłą zagładę świata, a inni słuchają wróżbitów, astrologów (w grupie „innych” są miłośniczki horoskopów, czytelniczki „Wróżki”, a także politycy, którzy podobno bywają u wróżek przed wyborami). Zwolennicy wiedzy tajemnej utrzymują, że ponieważ korespondencje pomiędzy człowiekiem i zodiakiem składają się na podstawę relacji, do której nawiązywali myśliciele i mistycy wszystkich epok, tej tradycji nie można ignorować. Trudno też zignorować fakt, że w Tuwimowym zodiaku nie ma zwierząt zodiakalnych, ale małpy:

„Na przystankach dawnych zwierząt  
Siadło szpetnych małp dwanaście  
I zaczęły małpi nierząd  
W planetarne siac przepaście  
Gdy małpiarzy diabli biorą”.

Dlaczego małpy? Można snuć różne hipotezy (rekwizyt, rzeczywisty element oprawy balu; efekt gry lingwistycznej: małpa koresponduje z małpiarzem), jedno pewne, że na nich ciąży odpowiedzialność za katastrofę. Małpa – tu bardzo ważna z racji swej funkcji strukturalnej (miejsca, które zajmuje w świecie *Balu...*) oraz z uwagi na wieloznaczność, nieokreśloność symbolizowanych treści – zasadniczo podnosi atrakcyjność tego dzieła. Trzeba zatem przywołać różne znaczenia małpy (nawet wykluczające się), przymierzając ich symboliczne treści do „balowego” projektu świata. W kulturze Europy małpa od wieków symbolizuje „małpiarstwo”, czyli umiejętność naśladowania, głupotę, przebiegłość, złośliwość, próżność, bezwstyd, ale też

<sup>12</sup> U. Eco, *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, przeł. G. Jurkowlanec i in., Warszawa 2009, s. 205.

<sup>13</sup> Tamże, s. 206.

mądrość, inteligencję, umiejętność obserwacji, talent do naśladownictwa. Choć zawsze była znakiem ambiwalentnym, to w kulturze chrześcijańskiej symbolizowała raczej złe cechy: uleganie zwierzęcym instyktom, diabła, brzydotę, pogaństwo. Natomiast w innych kulturach małpie przypisuje się cechy pozytywne, np. w Chinach, gdzie zajmuje jedno z 12 miejsc zodiaku, symbolizuje mądrość, intelektualizm, ciekawość świata, indywidualizm. Ma też moc „udzielania zdrowia, powodzenia i ochrony”<sup>14</sup>. Z jednej strony małpa jest znakiem treści mrocznych, „aktywności nieświadomej”, z drugiej – jak wszelka moc nieświadoma – może dawać siłę, jakiej człowiek nie odkrył. Jest też znakiem nowoczesności mającej genezę w rewolucyjnym odkryciu Karola Darwina, który w pracy *O pochodzeniu człowieka* podaje, że człowiek pochodzi od formy niższej (mówiąc trywialnie – od małpy)<sup>15</sup>. Zważywszy na przełom (nie tylko w humanistyce), który dokonał się pod wpływem ewolucjonizmu, można zaryzykować twierdzenie, że nasz kosmiczny ład (mityczny czy zodiakalny) zburzyła MAŁPA.

W kulturze późnego modernizmu (czy też postmodernizmu), z charakterystyczną dla niej „sztuką cytatu” (powtarzanie, przetwarzanie) i swobodnym tasowaniem pustych znaków nie odsyłających do żadnego wielkiego kodu, właśnie MAŁPA – nasza KUZYNKA<sup>16</sup> (albo siostra – z łańcucha ewolucji) i AKTORKA (naśladująca miny i gesty) – kręci „obręcz niebios” w paradoksalnym, przygodnym kalendarzu. Czytamy horoskopy, lecz kosmiczny zodiak jest atrapą, rodzajem ozdoby (na sztucznym świetle żyrandola/sztucznym firmamencie pustego nieba). W poemacie Tuwima kosmiczny zegar (12 miesięcy) łączy się z symboliczną dwunastką zodiakalnych znaków (miejsce po zwierzętach zajęły małpy) i dwunastką biblijną (12 apostołów), mamy zatem – w postmodernistycznym guście – melanz pustych znaków, odsyłających do martwych kodów kulturowych. Tę „małpią zabawę” odczytuję jako synonim kryzysu kultury symbolicznej, mającej u podstaw paradygmat mityczny. W *Balu* tylko jedna sekwencja jest utrzymana w tonacji serio, to liryczna relacja z życia wsi („Chłopki suche i dostojne idą boso...”), wiemy jednak, że miasto-Babilon zagarnia wieś, przenosi tam swój śmietnik („jadą na wieś wozy asenizacyjne”). I to właśnie jest koniec świata, koniec wspaniałej nowoczesności (cywilizacja wielkowiejska).

Pamiętając o apokaliptycznej ramie poematu i swoistym pęknięciu (poemat satyryczno-groteskowy, ale cytaty z Janowej Apokalipsy wybrzmiewają serio), biorąc pod uwagę spór uczonych ewolucjonistów (głównie filozofów i socjologów) ze zwolennikami naiwnej interpretacji Księgi Rodzaju, traktuję MAŁPĘ jako emblemat kultury bez transcendencji, bez zodiaku, bez paradygmatu.

<sup>14</sup> J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 243.

<sup>15</sup> Zob. I. Gielata, *Piętno darwinizmu*. „Świat i Słowo” 2010, nr 1(14).

<sup>16</sup> Tak małpę nazywa Wisława Szymborska (małpa to jej ulubione zwierzę), zob. wiersze *Małpa*, *Dwie małpy* *Bruegla*.

Pomijam kwestię tego, jakie znaczenie przypisywał małpie Tuwim. Przypuszczam, że jego demonologiczna biblioteka zawierała „diabelskie” wyobrażenia małpy z różnych epok (zwłaszcza w wersji ludowej). W ikonografii wczesnochrześcijańskiej małpa – jako istota błaznująca, naśladowująca człowieka – przedrzeźnia świętych, w opowieściach ludowych jest synonimem grzechu, w XX wieku doczekała się nobilitacji.

Współczesny odbiorca zorientowany na New Age (przypominam, że ten nurt ma kontynuację w popkulturze, czego dowodem niesłabnący popyt na książki Paula Coelho) zobaczy w małpie znak treści nieświadomych. Jeśli tak, to według najprostszej interpretacji psychoanalizy postfreudowskiej: **Światem rządzą namiętności – id/to – zwierzęce instynkty**. Odbiorca przywiązany do małpy z zodiaku chińskiego może wyczytać w poemacie inwazję chińskiego Smoka (zadłużenie Ameryki, na światowych rynkach produkty *made In China*).

Znaczenia związane z małpą można mnożyć. Człowiek jako „małpa Boga” (stworzony na wzór i podobieństwo) małpuje, nieudolnie naśladowuje Stwórcę albo inaczej – człowiek to małpa, która przedrzeźnia Stwórcę.

W poemacie Tuwima o balowiczach mówi się „małpiarze”, a właśnie pojęcie „małpiarstwa” jest dzisiaj bardzo popularne. O małpiarstwie i małpiarzach można mówić, przyjmując różne optyki, w różnych dyskursach, bo – w sensie najogólniejszym – „małpiarstwo” to naśladownictwo (teatralizacja życia, pozy, role), to bycie człowiekiem, który pisze swoją tożsamość, „małpując” autorytety. O wadze tego problemu świadczy lawinowo przyrastająca ilość prac na temat sztuczności jednostek i społeczeństw (prac socjologicznych, antropologicznych, psychologicznych). Może światem rządzi powszechne „małpiarstwo”? W każdej dziedzinie – od psychologii przez socjologię do politologii – można by podjąć poważne studia nad „małpiarstwem”.

W poemacie Tuwima mamy plan kosmiczny i ziemski, zejdźmy więc na ziemię: gdzie, jak zawsze:

„Bułka – grosz,  
Wojna – miliard:  
»Silni jednością,  
Silni wolą  
Czuj  
Duch»:  
IDE  
OLO”.

IDEOLO pojawia się tu w kontekstach, które mimochodem przywołują rodzinę wyrazów: idea, ideologia, idealizm – co one znaczą dzisiaj? Ideolo bywa wyraźne lub utajone, ale zawsze jest obecne w naszej rzeczywistości. Zatrzymam się tylko przy ważniejszych programach literackich:

ideolo nakręca socrealizm, z ideolo mocują się poeci Nowej Fali, od ideolo odżegnuje się większość pisarzy debiutujących po 1989 roku. Ideolo, które lubi przebieranki, organizuje każdą rzeczywistość społeczną. Niezależnie od systemu – zawsze jakieś wspólnoty „silne jednością” znajdują ideologiczne wsparcie w dążeniu do przejęcia władzy. I zawsze dla jakiejś idei, dla dobra: narodu, państwa, ludzkości...

W telegraficznym skrócie Tuwim kreśli perspektywę dziejów („Adiutanci poczynań i działań i dziejów,/ Atakują Verdun, atakują Pocięjów”), a jej mechanizm nakręca walka/wojna. Wojna to walka, walka to życie, a życie to bal (*Niech żyje bal.....* – śpiewa Maryla Rodowicz). Motyw balu – wariant toposu tańca ze śmiercią – łączący różne czasy i przestrzenie, pełni tu podstawową funkcję konstrukcyjną. Gdy jedni w Operze balują, inni pracują. Ale jak Tuwim tę pracę obrazuje! Ludzie, którzy właśnie wstali do pracy, będą: zabijali – nabijali – ubijali – wybijali – rozbijali – przybijali – wbijali – zbijali – odbijali. W wygłosie każdego wersu pojawia się słowo, które pochodzi od „bić”. Bić, rozbić, zabić – ta sekwencja wybrzmiewa szczególnie mocno i przystaje do każdej rzeczywistości. Zawsze gdzieś jakaś wojna, na stadionach kibole, retoryka walki w parlamencie... Agresja jest niezmiennie modna (zwłaszcza w kinie!) i podobno – jeśli ufać psychologom – jej poziom stale rośnie. Można się zastanawiać: kiedy, dlaczego, w jakich okolicznościach. X część tego poematu, w której splatają się wszystkie wcześniejsze wątki, otwiera ironiczny komentarz do **rol**i dziennikarzy, którzy „rozmyślając głęboko nad **rol**ą” (historyczną – jak na to wskazuje finał części IX), układają pobalowe IDEOLO, informują o „Wielkim balu z dziejową rolą!”. Tutaj poziom agresji podnosi retoryka wzywająca do czynu (od „Precz z niedolą....”). Warto podkreślić rytmiczną organizację poematu. Tuwim stworzył partyturę do ostrej, agresywnej recytacji, aż słuchacza ciarki przechodzą. Narracja jazzuje, maszeruje, wali nas po głowie... Genialny „muzyk” gra intonacją, rytmem, rymem w taki sposób, że nawet ktoś nie znający języka polskiego musi usłyszeć „melodię apokaliptyczną”.

**W porządku paraboli ideolo będzie pojęciem ogólnym**, ono włada światem – i kosmosem, wszak jego działanie przewraca zodiak. Przypisując Tuwimowi laicką koncepcję świata, nie podejrzewam go o fatalizm. Nasza wiedza o świecie/o kosmosie zależy od języka, idei, wyobrażeń. Gdy w miejsce religii, astrologii, teologii wchodzi scjentyzm, pragmatyzm i pojawia się nowa antropologia (biologiczna koncepcja człowieka – powiedzmy za Darwinem, którego w popularnych dowcipach oskarża się o depersonalizację człowieka przy intronizacji małpy), automatycznie zmienia się projekt świata. Człowiek jest istotą, która walczy o byt, walczy o lepsze miejsce w świecie. Jego życiowy program sprowadza się do „mieć i brać”. W finale „na gęstym pieniężnym potoku” wjeżdża Książę Karnawał, „czołg złotociekły, forsiasty praszczur” a na nim siedzi okrakiem „największa atrakcja balu” – naga, z neonową reklamą w kroku ikona XX/XXI wieku:

„Promieniejąca K.... Mać!  
K.... Mieć!  
K.... Brać!”.

W przywołanym cytacie mamy wojnę (czołg), forszę (forsiastry) i praprzodka szczura (praszczur). Dewiza „mieć i brać” towarzyszy ludziom zawsze i wszędzie, jednak życie społeczeństw zawsze regulują normy (religijne, obyczajowe, prawne). W świecie totalnego karnawału – w kulturze agresywnej zabawy – nie ma norm, są tylko transakcje i tajniacy.

Próbowałam odczytać *Bal w Operze*, pomijając aluzje do realiów Polski przedwojennej. W moim odbiorze poemat antycypuje obraz współczesnej kultury według diagnozy Postmana czy innych katastrofistów przerażonych konsekwencjami globalizacji, homogenizacji, demokratyzacji i innych chorób ludycznego „żarcia” na śmietniku europejskiej kultury.

W **porządku satyry – IDEOLO nabiera konkretności**. Aluzje do realiów Polski przedwojennej (adiutanci, ułani, akselbanty i lampasy, marki samochodów, Rotmistrz Rewski, cytat z legionowej piosenki „wojenko wojenka, cóżeś ty za pani..”, cytaty z sanacyjnej publicystyki) nie dla wszystkich są dziś czytelne. Sądzę, że w krzywym zwierciadle *Balu...* całkiem niezłe przegląda się Polska w roku 2011.

Bliski mojemu spojrzeniu na rzeczywistość Tomasz Jastrun pisze: „Krzepnie koncepcja polskości, która zakłada, że prawdziwym Polakiem jest tylko ten, kto Polskę idealizuje<sup>17</sup>. Trochę dalej felietonista wspomina wspólną jazdę samochodem z Krystyną Jandą, dzięki której wreszcie mogli ze sobą porozmawiać:

„Wracając, już blisko Warszawy, na chwilę o polityce. Bliźniaczość naszego czucia. Krystyna mówi: »Wiesz, dzięki temu co się dzieje, zrozumiałam, jak koszmarna była Polska przedwojenna«”.

Mam identyczne uczucie poznawczej wdzięczności dla PIS. Historia się nie powtarza, ale pewne sytuacje tak, historię bowiem budujemy z ludzkiej psychiki prawie niezmienionej na przestrzeni stuleci...<sup>18</sup>.

Nadal płynie „drukarska farba” – wzmocniona obrazami w TV – i media, silniejsze niż w latach 30., grają na patriotycznych emocjach, kształtują postawy, odwołując się do mitów Polski „prawdziwej”, gotowej stanąć w obronie honoru, krzyża i innych endeckich haseł, którymi żongluje balowy poemat:

„Miecz  
Krzyż

<sup>17</sup> Felieton T. Jastruna, „Newsweek” 2011 z 15 maja, s. 104.

<sup>18</sup> Tamże.

Duch  
Dziejów  
[...]  
Ideolo – ideolo  
    Czynem! duchem! wiarą! wolą!  
        [...]  
        Kupą, kupą ku potędze!  
        Czynu! czynu! Nic po słowie!  
        Ducha! Ducha! Więc po głowie”.

### **Bibliografia:**

- J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2006.
- U. Eco, *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, przeł. G. Jurkowlaniec i in., Warszawa 2009.
- N. Frye, *Wielki kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998.
- I. Gielata, *Piętno darwinizmu*, „Świat i Słowo” 2010, nr 1(14). *Zmagania z Darwinem*.
- T. Jastrun, felieton, „Newsweek” 15 maja 2011.
- L. Neuger, *Juliana Tuwima De revolutionibus (propozycje interpretacyjne Balu w Operze)*, [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982.
- N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1995.
- N. Postman, *Zabawić się na śmierć*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2002.
- J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, Wrocław 1974.
- T. Stępień, *Z czego „zrobiony” był „Bal w Operze” (kabaretowe konteksty poematu Juliana Tuwima)*, [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982.
- P. Virilio, *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.



**Tomasz Stępień**

## **Przestrzenie *Balu* w *Operze***

Powracam do *Balu* po wielu latach, przypominając sobie to, co już o nim napisano, przypominając również to, co ja o nim napisałem. Przywołuję zatem (rzecz jasna wybiórczo) jako pewną wiedzę zastaną – spostrzeżenia, tezy i hipotezy Michała Głowińskiego, Jadwigi Sawickiej, Leonarda Neugera, Stanisława Barańczaka, Anny Węgrzyniak oraz swoje własne<sup>1</sup>.

Kategorię przestrzeni traktuję tu dość dowolnie, jako termin pozwalający na przedstawienie różnych aspektów poetyki, światopoglądu i możliwych sposobów lektury poematu Tuwima.

### **1. Przestrzeń tekstu**

*Bal w Operze* bywa traktowany jako najwybitniejszy (lub jeden z najwybitniejszych) utwór Tuwima, synteza trzech podstawowych odmian jego twórczości. Tak zatem na przestrzeń tekstu poematu składają się „złoża” wywodzące się z twórczości (produkcji?) kabaretowej, „poważnej” satyry politycznej, wreszcie liryki, zwłaszcza tej „społecznej” (myślę o takich utworach, jak *Z wierszy o państwie*, *Złota polska jesień*, *Wiec*). Można zatem wskazywać na ramy kabaretowej melodeklamacji lub fantastyczno-satyrycznej ballady jako wzorce kompozycyjne poematu, a także przywoływać satyryczne „szkice robocze”, zawierające podstawowe motywy fabularne *Balu* (i tak np. rewolucja jako katastrofa pojawia się w kabaretowo-satyrycznej *Wielkiej Teodorze*, a orgiastyczna zabawa elity, wszechwładza kapitału, soldateski i totalitarnej propagandy są punktowane tytułową *Plajtą*). Można też podkreślać maestrię językową „imitatora głosów świata” – maestrię rodem z lirycznych zabaw, satyrycznych stylizacji i kabaretowych kalamburów oraz wskazywać na reifikację i torturowanie słów obarczanych winą za wynaturzenia rzeczywistości społeczno-politycznej.

W perspektywie światopoglądowej da się w *Balu* odnaleźć podstawowe „ideologemy” pojawiające się w całej (czyli zasadniczo międzywojennej) twórczości Tuwima: niechęć do elit politycznych i finansowych, krytyka ideologii hipnotyzujących masy, intuicyjny antykapitalizm (Sawicka przy okazji analizy *Balu* obficie – i słusznie – cytuje Marksa), anarchiczny wstręt do

---

<sup>1</sup> Zob. M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1964; J. Sawicka, „Apokalipsa” *Juliana Tuwima* („*Bal w Operze*”), [w:] tejsze, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, Wrocław 1975; L. Neuger, *Juliana Tuwima „De Revolutionibus”* (propozycje interpretacyjne „*Balu w Operze*”), [w:] tegoż, *Pomysły do interpretacji. Studia i szkice o literaturze polskiej*, Kraków 1997, s. 37-56; S. Barańczak, *Zemsta na słowie. Julian Tuwim: „Bal w Operze”*, [w:] tegoż, *Tablica z Macondo*, Londyn 1990; A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987, s.175-181; T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989, s. 158-230.

wszelkiego typu instytucjonalizacji, a wszystko to w ramach wojującego pacyfizmu. W konkluzjach pojawia się stwierdzenie, że Tuwim skazuje świat (cały świat? świat społeczno-politycznego establishmentu? świat pieniądza, totalitarnego państwa i „wielkiego żarcia”? swój dotychczasowy świat?) na zagładę. Tuwimowski katastrofizm ma za sobą autorytet *Apokalipsy* św. Jana, której fragmenty są bezpośrednio przywoływane w tekście poematu.

Tu warto zwrócić uwagę na fakt, że od roku 1936 po rok 1982 tekst *Balu* (pierwsze osobne wydanie) funkcjonował w obiegu czytelnicznym na kilka sposobów, a jego „przestrzeń” miała charakter nieco widmowy. Jak wiadomo, zarówno Tuwim jak i pierwsi czytelnicy z kręgów literackich założyli, że legalnie nie da się wydrukować całości tekstu. Widmo *Balu* krążyło zatem po Warszawie (i prowincji?), a oficjalnie można było przeczytać w wybranych pismach „łagodniejsze” fragmenty (gdzie i jakie – podają Januszewski i Stradecki). Wiadomo na pewno, że „widmowy” (międzywojenny) wariant tekstu miał dłuższą część I (w stosunku do pierwodruku w „Szpilekach”), ale nie wiadomo na pewno, czy zawierał *Przedmowę*, składającą się z trzech fragmentów *Apokalipsy* Jana z Pathmos. To, że zawierał jako XII część końcowy fragment Janowego *Objawienia*, można uznać za dowiedzione. Wiadomo również, że rękopis zaginął, a po wojnie Tuwim rekonstruował poemat na podstawie odnalezionych maszynopisów<sup>2</sup>.

Pierwszy powojenny wariant tekstu ze skróconą częścią pierwszą oraz fragmentami z *Apokalipsy* św. Jana (z *Przedmową* i częścią XII – cytaty według protestanckiej *Biblii Gdańskiej*) pojawił się w kolejnych pięciu numerach „Szpilek” z 1936 roku, z ilustracjami Eryka Lipińskiego. Osobne wydanie, do którego ilustracje zaczął robić Bronisław Linke, nie doszło do skutku.

„»Uznano«, że wydrukowanie plenis litteris słowa »K...mać« jest... pornografią, a w o b e c t e g o zaopatrzenie »pornografii« w cytaty z Pisma. Św. jest... bluźnierstwem” – pisał Tuwim w liście do siostry”.

W 1946 roku w polskiej kulturze literackiej panował jeszcze względny pluralizm, stąd też *Balu* cenzurowały środowiska katolickie (podobnie było z Gałczyńskim), później bluźnierstwem dla komunistycznej cenzury było umieszczenie cytatów ze św. Jana, a „brzydkie słowa” w kolejnych wydaniach *Balu* skrupulatnie kropkowano. Zatem po wojnie status „apokalipsowych” części pozostawał widmowy – odnotowywano, że były w prasowym pierwodruku, ale ponieważ w wydaniach książkowych nie istniały, to nie zajmowały również zbyt wiele miejsca w interpretacjach *Balu*. Jadwiga Sawicka jako jedyna cytuje i krótko komentuje 11 zdań z *Przedmowy* (s. 116-117), jednak ani ona, ani nikt inny (z wymienionych na wstępie autorów) nie wspomina o zakończeniu – XII części poematu.

<sup>2</sup> Wszystkie informacje na temat losów tekstu *Balu* przytaczam za pracą Janusza Stradeckiego (J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959) oraz opracowaniem Tadeusza Januszewskiego zawartym w edycji: J. Tuwim, *Balu w Operze*, il. B.W. Linke, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982.

Podsumujmy zatem: nie wiadomo, jak wyglądał rękopis *Balu* z 1936 roku; znamy natomiast pierwodruk z 1946 roku (wydany jako osobna publikacja w 1982). Wiemy również, że w 1946 roku Tuwim uważał fragmenty z *Apokalipsy* św. Jana za integralną część utworu.

## 2. Przestrzeń w tekście i jej mieszkańcy

Tekst *Balu* składa się z *Przedmowy* (zawierającej 3 fragmenty *Apokalipsy* św. Jana) oraz dwunastu części, sygnowanych cyframi rzymskimi (XII część to końcowy fragment *Apokalipsy*), a zatem z całości różnej długości, o bardzo zróżnicowanej strukturze wersyfikacyjnej i rymowej. Cechą charakterystyczną *Balu* jest wielogłosowość (zbliżona do polifonii językowo-ideologicznej w rozumieniu Bachtinowskim), obejmująca zarówno części narracyjne, jak i przytoczenia. W narracji można wyodrębnić zinstrumentalizowane semantycznie zabiegi metajęzykowe (Barańczakowe „tortury słowa”), poetykę ekspresjonistyczną i realistyczną, poetykę „witalistycznej” liryki. Przytoczenia to szereg cytatów, kryptocytatów i quasi-cytatów, czyli części tekstu odbieranych jako głos cudzy w stosunku do głosu własnego narratora. Są to „głosy”: szoferów, gazeciarzy, ludzi na targu, przekształcone fragmenty haseł politycznych i wierszy romantyków, przytoczenia fragmentów piosenek kabaretowych i wojskowych, głosy (i odgłosy) bawiącego się tłumu. Te różnorodne „cytaty z rzeczywistości” wchodzi niejednokrotnie w obręb narracji – narracja przerasta w cytat i odwrotnie.

Różnorodność językowo-stylistyczna wyznacza różnorodność przestrzeni (czy wręcz czasoprzestrzeni) świata przedstawionego *Balu*. Przestrzeń podstawowa to **metropolia** z jego centrum – Operą, w której odbywa się bal (również przestrzennie zróżnicowany: przyjazd gości, szatnia, sala balowa, scena występów estradowych). Tej przestrzeni są podporządkowane pozostałe – **miasto jest centrum świata**, konstytuowanego przez cyrkulację pieniądza (część VII) i obieg propagandy (część X–XI) oraz wymianę usług między sferą miejską i wiejską: „wozy asenizacyjne” – „wozy aprowizacyjne”. Obok niej jako kontrapunkt występuje przestrzeń **wsi** (a ściślej drogi ze wsi do miasta – część VI) i łącząca obie te sfery przestrzeń **przedmieścia** (VII). I wreszcie, nadające całości utworu sens uniwersalny – przestrzeń **kosmosu** (XII) i przede wszystkim **przestrzeń objawienia** (klamra poematu – *Przedmowa* i część XII). W zależności od rodzaju przestrzeni inny jest sposób modelowania świata: groteskowo-satyryczny (miasto – bal – zodiak) i realistyczno-liryczny (przedmieście, wieś). Różnorodności przestrzeni odpowiada różnorodność bohaterów – w strefie balu najbardziej wyodrębnione postacie to groteskowe indywidua z kręgu elity (jak np. grafini Macabrin, graf Ramolo, Ćwierciomirski z Podhajdańca, Donna Diana) oraz „prości ludzie” – tajniacy, pokazywani w zbliżeniu w całości V (Słowikowski, Mackiewicz,

Wańczak, „zwany Blindzia”, Kruman). Obok nich pojawiają się „szoferzy” i „pułk garsonów. Ludziom miasta przeciwstawiane są na ogół „chłopki suche i dostojne” z części „wiejskiej”.

Przyjrzyjmy się bliżej pozostałym, drugo i trzecioplanowym mieszkańcom przestrzeni *Balu*. W części wiejskiej – najłagodniej potraktowanej przez Tuwima – pojawią się jeszcze: ludzie jadący na wozach z zielenizną i śpiący w chatach („Jadą wozy, poskrzypują/ ludzie drzemią, poziewują”; „Ludzie w chatach przewracają się/ z boku na bok”); „małe dzieci”, gnające bydło na pastwiska; „chłop, prowadzący kulejąca krowę”; „ktoś pijany”, chrapiący w rowie; „jakiś duży w gaciach” (przed zagrodą), wreszcie „żołnierze z karabinami”, idący na ćwiczenia. W strefie przedmieścia (VII) obok „tłustej panny” i „gówniarza” pojawiają się: „pan w spodniach, ale boso”; „policjant z karabinem”, „gruby z wędką”.

Dziennikarze to najważniejsza grupa zawodowa w części X („Rozmyślając głęboko nad rolą/ Dziennikarze szybko pisali”). Oprócz nich Tuwim w bardzo charakterystyczny sposób przedstawia „ludzi pracy”, którzy „nabijają karabiny”, „ubijają interesy”, „wybijają wrogom zęby”, wrogów „przybijają do krzyża”, „zbijają grosz do grosza”.

W opisie cyrkulacji pieniądza (VIII) wskazane są bardziej konkretne grupy zawodowe: kelnerzy, lekarze, oficerowie, rzeźnicy oraz monterzy, zdunowie, stolarze, szoferzy. Są również ksiądz, szklarz i szewc – pracownicy szeroko rozumianego rzemiosła i usług. Wyraźnie jest wyodrębniony poeta („I poecie – za dar, za nazwisko, za czas”) i wreszcie sam autor poematu : „**Za papier – na którym te wiersze piszę**”. Wymieniłem tych wszystkich pobocznych bohaterów *Balu* nie bez przyczyny. Jak pamiętamy, XI część poematu kończy się „błyskawicznym zdjęciem, foto–ciosem, blasku cięciem” i formułą: „Wszystkich wszyscy diabli wzięli”// diabli wzięli// diabli wzięli”, decydującą o apokaliptycznej wymowie poematu. Czy wszyscy bohaterowie *Balu* zostali skazani na zagładę? Jak czytać „apokaliptyczną klamrę” poematu?

### 3. Przestrzeń (z) *Apokalipsy*

Zacznijmy od oczywistości. Potocznie apokalipsa oznacza totalną katastrofę, zagładę, kojarzona jest z katastrofizmem różnych okresów i utworów literackich (np. do *Apokalipsy* nawiązuje napisany w 1929 roku *Koniec świata* Gałczyńskiego). Warto jednak przypomnieć, że apokalipsa to z greckiego przepowiednia, objawienie. *Apokalipsa (Objawienie)* św. Jana przepowiada katastrofy, ale zagłada nie obejmuje wszystkich ludzi (ocaleje grupa naznaczonych), a po zasłużonej zagładzie Babilonu ostatecznie zatriumfują Baranek i Nowe Jeruzalem. Katastrofa ma zatem charakter oczyszczający: jeźdźcy Apokalipsy i inne katastrofalne nieszczęścia dotyczą winnych, a po ostatnim boju sił dobra i zła nastąpi Królestwo Boże, powstanie Nowe Jeruzalem.

„W tym świetle Apokalipsę można odczytywać jako przesłanie pozytywne, zmierzające do napiętnowania przewrotności i występków ludzkości z ich najbardziej katastrofalnymi skutkami – jak wojna, głód, despotyzm, bałwochwalstwo, choroba, chaos – by móc jakoś im przeciwdziałać. Inaczej nie sposób uzasadnić włączenia jej w zbawczy, wyzwalający kontekst ewangeliczny, który na pierwszym miejscu stawia pokonanie zła przez miłość.

Posługując się tym kluczem, objawienie przekazane przez Jana odszyfrujemy łatwo jako przepowiednię odrodzenia i radości, triumfu nad cierpieniem poprzez **odważny udział dobrych w walce Baranka z bestią piekielną** (pm-TS)” – pisze Franco Cuomo, współczesny komentator wielkich proroctw<sup>3</sup>.

Przypomnijmy, które fragmenty *Apokalipsy* wybiera Tuwim do swojego poematu:

### **Przedmowa**

(Z Objawienia św. Jana)

„I zrzucony jest smok wielki, wąż on starodawny, którego zowią diabłem i szatanem, który zwodzi wszystkich okrąg świata. Zrzucony jest na ziemię i aniołowie jego z nim są zruceni... (XII).

Chodź, okażę osądzenie onej wszetecznicy, która siedzi nad wodami wielkimi. Z którą wszeteczeństwo płodzili królowie ziemi i upili się winem wszeteczeństwa jej obywatele ziemi. I odniósł mię na puszcze w duchu. I widziałem niewiastę, siedzącą na szkarłatno-czerwonej bestii pełnej imion bluźnierstwa... A ona niewiasta przyobleczona była w purpurę i szkarłat, i uzłożona złotem i drogim kamieniem, i perłami, mając kubek złoty w ręce swej, pełnej obrzydliwości i nieczystości wszeteczeństwa swego... I widziałem niewiastę onę pijaną krwią świętych i krwią męczenników jesusowych. A widząc ją, dziwowałem się wielkim podziwieniem...(XVII).

Potem słyszałem głos wielkiego ludu na niebie, mówiącego: Alleluja! Zbawienie i chwała, i cześć, i moc Panu, Bogu naszemu. Bo prawdziwe i sprawiedliwe są sądy Jego, iż osądził wszetecznicę onę wielką, która kaziła ziemię wszeteczeństwem swoim, i pomścił się krwi sług swoich z ręki jej” (XIX).

[W finale poematu:]

XII

TAK MÓWI TEN, KTÓRY ŚWIADECTWO DAJE O TYCH RZECZACH:

ZAISTE, PRZYJDĘ RYCHŁO. AMEN.

I OWSZEM. PRZYJDZ, PANIE JEZUSIE!

(Objawienie św. Jana, XXII, 20)

Cytaty pochodzą z *Biblii Gdańskiej* (1632), kanonicznego tekstu polskich protestantów. Tuwim korzysta z wariantu XIX-wiecznego (może to być Biblia wydana w Wiedniu w 1893 roku). We fragmencie pierwszym pojawia się wąż-smok-szatan (w *Apokalipsie* strącony na ziemię po przegranej walce Michałem i jego aniołami). Przypomnijmy, że Tuwimowski bies „rządzi teatrami, parlamentami, dyrekcjami, redakcjami i bankami”, bies rządzi również „planem budowy nowego Babilonu”. Te apokaliptyczne sygnały – wydobyte z wiersza *Walka* (1923) – stale towarzyszą satyrze i liryce „społecznej” Tuwima. Szatan jest tu demiurgiem kreującym współczesny Babilon – cywilizację pieniądza, konsumpcji, ogłupiającej ideologii, militarystyki i biurokracji.

Kolejne cytaty, przywołane przez Tuwima w *Przedmowie*, pochodzą właśnie z „babilońskiego”

<sup>3</sup> F. Cuomo, *Apokalipsa Janowa*, [w:] tegoż, *Wielkie proroctwa*, przeł. I. Kania, Kraków 2004, s. 56. *Apokalipsa* obrosła ogromną liczbą komentarzy, zob. na ten temat: U. Eco, *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, przeł. G. Jurkowlanec i in., Warszawa 2009, s. 206-233.

fragmentu *Apokalipsy*. Tuwim przywołuje fragmenty ustępów 1, 2, 4 i 6, zawierające szczególnie ekspresyjny opis bohaterki, na której czole „było imię napisane: Tajemnica, Babilon wielki, matka wszeteczeństw i obrzydliwości ziemi” (XVII, 5). W kolejnych ustępach jest opisana przyszła zagłada „wшетecznego” miasta oraz reakcje świadków: oto będą żałować miasta-wšeteczniczy, „królowie ziemi” i „kupcy ziemscy płakać będą i żałować nad niem, przeto iż towaru ich żaden więcej kupować nie będzie” (XVIII, 9, 11). Cieszyć się zaś będzie – o tym mówi fragment przywołany przez Tuwima – „wielki lud na niebie”.

Tak zatem *Przedmowa* zawiera fragmenty mówiące o pojawieniu się na ziemi metafizycznego zła oraz jego ludzkiej kontynuacji – Babilon jest wszak dziełem ludzi. Jednocześnie wyraźnie zapowiada osądzenie miasta-wšeteczniczy i co więcej istnienie sprawiedliwych (ocalonych od sądu i zagłady): „wielkiego ludu na niebie mówiącego: Alleluja”.

Dwunasta, zamykająca *Bal* całość to – jak wspominałem – cytat z końcowej części *Apokalipsy*. W tej części (rozdziały XXI i XX) Jan ogląda nowe Jeruzalem, a jeden z aniołów przekazuje mu słowa Chrystusa adresowane do wiernych. Tuwim jako ostatnią – **dwunastą** – część poematu wybiera przedostatni (20) ustęp *Apokalipsy* – dialog Chrystusa i Jana. Ostatni fragment, kończący zarazem wszystkie księgi Nowego Testamentu i adresowany do wiernych, brzmi po prostu: „Łaska Pana naszego Jezusa Chrystusa niech będzie z wami wszystkimi”.

#### 4. Przestrzeń spekulacji

Wizerunek Jezusa Chrystusa w *Objawieniu św. Jana* to zagadnienie wymagające dużych kompetencji teologicznych i chrystologicznych, jednak przy interpretacji *Balu* trudno pominąć obraz Boga i Chrystusa w twórczości Tuwima. To oczywiście temat na osobny tekst, ograniczę się zatem do przywołania kilku wierszy. W *Piosence* bohater-poeta zwraca się do Boga:

„Jeżelim, Stwórco posiadał Słowo, dar twój świętny,  
Spraw, by mi serce biło gniewem oceanów,  
Bym jak dawni poeci, prosty i szlachetny,  
Wichurą krwi uderzał w możnych i tyranów”.

W wierszu zaczynającym się od incipitu: „Zacisnąć pięści, zaciąć zęby” Bóg staje się partnerem poety-rebelianta i obaj wyrażają swoją miłość do świata w taki oto sposób:

„Zacisnąć pięści, zaciąć zęby,  
Spod bruzdy gniewu patrzeć w świat,  
Iść pod wysoki, szumny wiatr,  
Bijący w twarz, tłukący w świat,



(czy też w efekcie „Wielkiej Rewolucji Październikowej”) i jego polskiej ekspozytury – PKWN. Ostatecznie dokonuje się rozejście przyjaciół kręgu Skamandra, po jednej stronie „nieprzejednani”: Grydzewski, Lechoń. Wierzyński, po drugiej Tuwim i Słonimski. To do niego właśnie pisze Tuwim w styczniu 1946 roku, na kilka miesięcy przed ostateczną decyzją o powrocie do kraju:

„Strasznie zrobiło się na świecie. Wojna nie została zakończona, tylko przerwana. Rewolucję w kraju zastąpiły dekrety. Nie zjawił się polski Majakowski. Nie widać nawet *Dwunastu*, idących przez ruiny Warszawy...”<sup>5</sup>.

Czy Tuwim (złośliwie nazywany w międzywojniu „wieszczem sanacji”) chciał zostać polskim Majakowskim? A może raczej chciał powtórzyć gest Aleksandra Błoka (1880-1921), najwybitniejszego z rosyjskich symbolistów, poety *ancien regime’u*, który powitał rewolucję poematem *Dwunastu* (1918, polski przekład 1919). Jego zbiorowym bohaterem jest „dwunastu oberwańców z karabinami, chłopaków z krwi i kości, zdecydowanych przepalić świat rewolucyjnym pożarem”<sup>6</sup>. Przywołajmy ostatnią strofę poematu:

„Idą hardo, wiatr się wzmaga –  
z tyłu – wygłodniałe psisko,  
A przed nimi – z krwawą flagą,  
Niewidzialny na wietrzysku,  
nietykalny dla pocisków,  
W zaćmie, gdzie śnieżycą dymi  
Wydmuchami perlistymi,  
W białym wianku z róż, przed nimi -  
Jezus Chrystus”.  
(przekład Józef Waczków)

Jaki to wszystko ma związek z *Balem* z 1946 roku? Sądzę, że właśnie Chrystus Błoka (z krwawą flagą, z karabinem na ramieniu) był – w intencji Tuwima – tym, który zapowiada swoje rychłe nadejście w ostatniej, przypomnijmy **dwunastej**, części poematu.

I na takiej sugestii poprzestanę. Dalsza konkretyzacja w rodzaju: „nowe Jeruzalem” równa się odbudowywana Warszawa, a Polska Ludowa – szczęśliwy ustrój dla wybranych/ocalonych (czyli ludu pracującego miast i wsi, znajdującego się poza strefą balu) byłaby jednak nadmiernym uproszczeniem, niesprawiedliwym wobec „księcia poetów” międzywojnia. Powtarzając za Błokiem gest aprobaty wobec rewolucji, Tuwim nie był w stanie nadać mu artystycznego wyrazu, porównywalnego ze swoimi wcześniejszymi utworami. Powtórzył natomiast los Błoka – „zaangażowany w kulturotwórcze poczynania nowej władzy i występujący wobec jej przeciwników w tonacji surowej perswazji publicystycznej, przestał jednak pisać [...] i umarł w efekcie swoistej niemożności istnienia”<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> J. Tuwim, *Listy do przyjaciół pisarzy*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1979, s. 223.

<sup>6</sup> J. Waczków, *Błok i jego „Dwunastu”*, [w:] A. Błok, *Dwunastu*, przeł. J. Waczków, Warszawa 1977, s. 6.

<sup>7</sup> Tak pisze o Błoku Andrzej Drawicz. Zob. A. Drawicz, F. Nieuważny, W. Olbrych, *Literatura rosyjska*, Warszawa



## **Bibliografia:**

- S. Barańczak, *Zemsta na słowie. Julian Tuwim: „Bal w Operze”*, [w:] tegoż, *Tablica z Macondo*, Londyn 1990.
- F. Cuomo, *Apokalipsa Janowa*, [w:] tegoż, *Wielkie prorocstwa*, przeł. I. Kania, Kraków 2004.
- A. Drawicz, F. Nieuważny, W. Olbrych, *Literatura rosyjska*, Warszawa 1999.
- U. Eco, *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*, przeł. i in., Warszawa 2009.
- M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1964.
- L. Neuger, *Juliana Tuwima „De Revolutionibus” (propozycje interpretacyjne „Balu w Operze”)*, [w:] tegoż, *Pomysły do interpretacji. Studia i szkice o literaturze polskiej*, Kraków 1997.
- J. Sawicka, *„Apokalipsa” Juliana Tuwima („Bal w Operze”)*, [w:] tejże, *„Filozofia słowa” Juliana Tuwima*, Wrocław 1975.
- T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.
- J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959.
- J. Tuwim, *Bal w Operze*, il. B.W. Linke, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982.
- J. Tuwim, *Listy do przyjaciół pisarzy*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1979.
- J. Tuwim, *Wiersze nieznane*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1991.
- J. Waczków, *Błok i jego „Dwunastu”*, [w:] A. Błok, *Dwunastu*, przeł. J. Waczków, Warszawa 1977.
- A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987.

Daria Trela

## Rozmowy Tuwima z Mickiewiczem. *Bal w Operze a Dziadów cz. III*

Dama II

„Odtąd jak Nowosilcow wyjechał z Warszawy,  
Nikt nie umie gustownie urządzić zabawy:  
Nie widziałam pięknego balu ani razu.  
On umiał ugrupować bal na kształt obrazu”<sup>1</sup>.

Czas, w którym powstaje *Bal w Operze* jest okresem „romantycznym” w twórczości Tuwima, wówczas bowiem sięga do tekstów tej epoki. Jak zaznacza Głowiński, zwrot w stronę literatury dziewiętnastowiecznej „dokonuje się ze względu na aktualną historię [...], jest próbą uwspółcześnienia spadku romantyzmu, który funkcjonuje tutaj jako współczynnik kształtowania postawy poety wobec bieżących dziejów”<sup>2</sup>. Obejmuje on kilka aspektów: kreację „ja”, zdystansowanego do świata (na wzór „ja” romantyków), cytowanie fragmentów dzieł sprzed wieku i nawiązywanie do tekstów romantyzmu. Na powiązania poematu Tuwima z fragmentem dramatu Mickiewicza wskazywał już Miłosz: „Tuwim nie mógł też nie myśleć o *Balu u Senatora* w *Dziadach*, który trwa przy pełnym poczuciu bezkarności, choć diabli czekają tylko swojej godziny”<sup>3</sup>. Bal przedstawiony przez Mickiewicza w istocie mógł wzbudzić u Tuwima niezwykle sugestywne skojarzenie z ogromnymi balami, które za czasów sanacji odbywały się co roku w Teatrze Wielkim<sup>4</sup>. Analogie na pierwszy rzut oka są oczywiste. Ale przecież nie o pierwszy rzut oka nam chodzi. Zaznaczmy już na początku, że czas, w którym powstaje poemat Tuwima, jest okresem nad wyraz niekorzystnym. Polityka rządu zaczyna się coraz bardziej zastrzącać, wolność słowa zostaje postawiona pod znakiem zapytania, demonstracje są tłumione przy użyciu broni, a przeciwnicy polityczni oraz wszelcy działacze, którzy nie do końca zgadzają się z politycznymi zagraniami władzy, są przewożeni i osadzani w obozie, miejscu odosobnienia, w Berezie Kartuskiej<sup>5</sup>. Co więcej, prześladowania dotyczą i samego poeę. Jak podkreśla Sawicka:

„Aktywizują się elementy faszystowskie, z nimi wzmagają się objawy antysemityzmu. Ma to wpływ na postawę życiową Tuwima. Przerażony, załamany poeta boi się wychodzić na ulicę”<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> A. Mickiewicz, *Utwory wybrane*, T. 3. *Dziady*, Warszawa 1957, s. 194.

<sup>2</sup> M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. LIII.

<sup>3</sup> Cz. Miłosz, „*Bal w Operze*”. *Apokalipsa według Juliana Tuwima*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 55, s. 27.

<sup>4</sup> Zob.: A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987, s. 178.

<sup>5</sup> Przypomnijmy, że obóz funkcjonował od 1934 roku. Zob.: P. Siekanowicz, *Obóz odosobnienia w Berezie Kartuskiej: 1934-1939*, Warszawa 1991. Nie można też pominąć innego, chronologicznie wcześniejszego wydarzenia, a mianowicie tzw. „sprawy brzeskiej”, która pokazała, że można praktycznie bezkarnie aresztować działaczy opozycyjnych partii politycznych.

<sup>6</sup> J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 234. Autorka podaje też wspomnienia Hłakowiczówny, Starowieyskiej-Morstinowej oraz Bandrowskiej-Wróblewskiej, podkreśla poczucie alienacji poety, rosnące obawy, a

Hegemonia jednowładztwa, wprowadzanie rządów totalnych, prześladowania oraz likwidowanie niewygodnych działaczy są Polakom znajome. Fakt ten nie uszedł bynajmniej uwadze Tuwima, który był doskonałym obserwatorem. Stąd odwołania do *Dziadów* Mickiewicza. Były skamandryta, zwracając się w stronę romantyzmu widzi, że przechodzimy niejako powtórkę z historii, na innych jednakże zasadach. Wywiązuje się więc między nim a wieszczem rozmowa na tematy wykraczające poza przestrzenie bałów, tym bardziej, że nie wypełniają one całkowicie ani utworu Tuwima, ani – Mickiewicza.

O ile w kwestii owej analogii sytuacji dziejowej autor *Balu w Operze* nawiązuje i powtarza (w uwspółcześnionej wersji) wizję Mickiewicza, o tyle w kwestii metafizyki i posłannictwa dziejowego Polaków – ich zdania się rozmiągają. Widać to już na początku obu utworów, gdzie pojawia się figura astronomów, którzy zapowiadają nastanie nocy oraz są bezstronnymi obserwatorami zdarzeń w niebie i na ziemi (niczym starożytny chór grecki):

„Nocy cicha, gdy wschodzisz, kto ciebie zapyta,  
Skąd przychodzisz; gdy gwiazdy przed sobą rozsiejesz,  
Kto z tych gwiazd tajnie przyszłej drogi twej wyczyta!  
»Zaszło słońce«, wołają astronomy z wieży,  
Ale dlaczego zaszło, nikt nie odpowiada;  
Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży,  
Lecz dlaczego śpią ludzie, żaden z nich nie bada”<sup>7</sup>.

„Ze swych wież astronomowie,  
Zapatrzeni w gwiazdne mrowie,  
W teleskopach cud ujrzeli:  
Małpy biegły przez firmament!  
W zodiakalnej karuzeli  
Apokaliptyczny zamęt.  
[...]  
Nie ma już niebieskich znaków!  
Małpa toczy się w zodiaku!  
I wisząca ciężką zmorą  
Nad tą groźną nocą gwiazdną,  
Każe tańczyć gwiazdozbiorem,  
Gdy małpiarzy diabli biorą,  
Diabli biorą, diabli wezmą!”<sup>8</sup>.

O ile u Mickiewicza zapowiedź nastania nocy implikuje cały szereg ingerencji sił metafizycznych (boskich i diabelskich) w świat ludzki, czego będziemy świadkami podczas lektury

---

nawet strach przed nagonką i innymi, agresywnymi zagraniem ze strony władzy. Zob.: Tamże, s. 234-235.

<sup>7</sup> A. Mickiewicz, *Utwory wybrane*, T. 3. *Dziady*, Warszawa 1957, s. 123. Przy okazji kolejnego cytowania fragmentów tego tekstu, będę podawać w nawiasie za cytatem numery stron oraz skrót AM.

<sup>8</sup> J. Tuwim, *Bal w Operze*, [w:] Tegoż, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986, s. 222-223. I w tym wypadku, gdy będę cytować fragmenty poematu Tuwima, na końcu każdego z nich w nawiasie znajdować się będą numery stron i skrót JT.



zwrot<sup>11</sup>, który najpierw obejmuje tylko tańczących, potem zaś wszystkich bez wyjątku. Zwróćmy uwagę na to, iż Tuwim, tak jak i wieszcz, piętnuje bezwzględny ruch pieniędzy, którym człowiek balu (i tego u Senatora, i tego w operze) się podporządkowuje. Pisze wprost o „diabelsko robaczywych pieniądzach”, a tych, którzy im się zapredali określa następująco:

„I krąży, miliardząc, od biesa do czorta,  
Od czorta do diabła, rozplodem łapczywym,  
I ciągnie, i wre trędowata eskorta,  
Skacze i płacze się konwój parszywy” (JT, s. 237).

Nawiązując do cytatu-motta niniejszej pracy, przedstawiającego Nowosilcowa jako doskonałego organizatora balów i mistrza ceremonii (te słowa wypowiada dama w *Scenie VII, Salon warszawski*), oraz odwołując się do samego balu w Wilnie, któremu patronuje Senator, zacytujmy początek poematu Tuwima:

„Dzisiaj wielki bal w Operze!  
Sam potężny Archikrator  
Dał najwyższy protektorat” (JT, s. 218).

Postać bliżej nieokreślonego Archikratora, mogła zostać zainspirowana Mickiewiczowską sylwetką Senatora, który jest jednocześnie „wyśmienitym kreatorem” zabaw tanecznych, jak i przedstawicielem rosyjskiej władzy totalnej.

Poeci ponadto przedstawiają przestrzeń balów jako miejsce zdemoralizowanych zachowań objawiających się m.in. w nieznającym ograniczeń pijaństwie elit. Tuwim pisze wprost o powszechnej zwierzęcej „żłopaninie”, która ma miejsce przy bufecie, gdzie uczestnicy balu pożerają zapamiętałe podane potrawy. Tam też przelewa się rum „cum spiritu vini” (JT, s. 226). Sytuacja ta jest dobrze znana i Mickiewiczowi, który w usta Starosty wkłada słowa wyrażające zniesmaczenie postawą tańczących, zwłaszcza zaś Senatora: „jak od nich rumem czuć” (AM, s.239). Co więcej, obecna w Mickiewiczowskiej scenie balu „prawa strona”, reprezentująca siły dobra, dekonspiruje ponadto istotę działań i funkcjonowania jednostek będących u władzy:

„*Prawa strona, chórem.*  
Te szelmy z rana piją krew,  
A po obiedzie rom” (AM, s. 237).

Tuwim, u którego niezwykle wymowny jest ów brak prawej strony w świecie balu, nawiązuje do tej Mickiewiczowskiej frazy, stosując jednakże inny zabieg – nie przedstawia bowiem

---

<sup>11</sup> Używa czasu teraźniejszego, co podkreśla trwanie tego specyficznego procesu, później zaś stosuje, tak jak Mickiewicz, formy przeszłe: wzięli.

analogicznego faktu wprost. Na obraz złopanej o poranku przez sługusów cara krwi niewinnych ludzi nakłada bardziej metaforyczną i niepokojącą wizję wstającej także rano gwiazdy: „owoc słońca krwi nabiera” (JT, s. 230). Fragmenty te odnoszą nas do partii tekstów, obejmujących świat poza salą balową Senatora i operą Tuwima. W tym momencie przyjdzie nam przejść do bardziej zaszyfrowanych partii tekstu. Opuszczamy więc na moment przestrzenie samych balów.

Polityka władzy, bawiącej się nocą w operze, wykracza poza gmach i objawia się w postaci „współczesnych zsylek”. Dotyczyć one będą wysyłanych na wojnę ćwiczących żołnierzy, w usta których Tuwim wkłada zmodyfikowany przez siebie fragment legionowej przyspiewki. Zamiast:

„Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani,  
Ze ku tobie idą chłopcy malowani?”<sup>12</sup>.

Stosuje zakończenie:

„»...że na tobie giną, że na tobie giną  
Chłopcy malowani«” (JT, s. 231).

Gorzką refleksję na temat straceńczego losu młodych podkreśla fakt, iż kilka linijek dalej poeta pisze o wozach przyrównanych do karawanów (JT, s. 237, w. 509), które opuszczają teren miasta. Jest to obraz dobrze znany Polakom – wystarczy wspomnieć rozmowę ze sceny więziennej *Dziadów* cz. III, w której Jakub pyta „Czy nie ma nowin z miasta?” (AM, s. 137) i wraz z innymi więźniami dowiaduje się od Jana Sobolewskiego, że „dziś – na Sybir – kibitek dwadzieścia wywieźli” (AM, s. 137). U Tuwima kibitki wywożące młodzież wileńską zmienione są na wozy asenizacyjne, które wywożą nieczystości z miasta. Z perspektywy władzy (i tej w *Dziadach*, i tej w *Balu w Operze*) tymi nieczystościami byłiby wywożeni, usuwani poza przestrzeń miasta, niewygodni bądź „Bogu ducha winni” ludzie<sup>13</sup>. Co więcej, podając trasę, po której przetaczają się wozy Tuwim pisze:

„Przez Czterdziestego Kwietnia  
Przez Bulwary Misyjne –  
Jadą za miasto wozy  
Asenizacyjne” (JT, s. 232).

<sup>12</sup> *A gdy na wojenkę szli ojczyźnie służyć. Pieśni i piosenki żołnierskie z lat 1914-1918. Antologia*, oprac. A. Roliński, Kraków 1989, s. 290. Cytowany fragment stanowi początek utworu: *Wojenka* (autorstwa anonimowego).

<sup>13</sup> Ci, których się usuwa i wywozi w poemacie, są dla władzy wyrzutkami pozbawionymi wartości – niczym śmieci, z których należ oczyścić miasto.

Symbolika użytej tu nazwy ulicy jest nazbyt wymowna, bowiem oto wozy wywożące „nieczystości” przetaczają się po mistycznej liczbie 40 i 4<sup>14</sup>. W tym miejscu zdania Mickiewicza i Tuwima zaczynają się rozbiegać. Poeta zdaje się pokazywać wieszczowi, co współcześni zrobili z misją dziejową Polaków z czasów XIX wieku. Co bowiem dzieje się dalej:

„I przez puste ulice  
Jadą dalej i dalej<sup>15</sup>  
[...]  
Przyjechał nawóz na pole,  
I zaczęła nowy dzień ojczyzna,  
Żeby pełnić posłannictwo dziejowe  
I odegrać historyczną  
Rolę”<sup>16</sup> (JT, s. 233, 237).

Sens posłannictwa dziejowego został karykaturalnie przekształcony przez władzę, a hasłami romantycznymi zasłania się dziś w istocie „brudną” politykę oraz usprawiedliwia się zasadność wysyłania młodych ludzi („Karna Kadra”, JT, s. 240) na wyprawę, która jest jednokierunkowa i kończy się w ziemi, w grobie. Tymi samymi zwrotami przemawia język propagandy:

„Pokrzykują gazeciarze:  
»Wielki bal z dziejową rolą!«  
»Dzisiaj strraszne ideolo!«” (JT, s. 239).

Analogiczna sytuacja ma miejsce, gdy propaganda wykorzystuje wprost i inne postulaty, charakterystyczne dla czasów romantyzmu, kiedy Polska nie istniała na mapach Europy<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Pamiętamy doskonale jak Mickiewicz przedstawia namiestnika wolności na ziemi w *Widzeniu księdza Piotra*: „A imię jego czterdzieści i cztery”. (AM, s. 185).

<sup>15</sup> „Dalej i dalej” jest wyraźną aluzją do *Bema pamięci żałobnego rapsodu* Norwida: „Dalej – dalej – aż kiedyś stoczyć się przyjdzie do grobu/ I czeluście zobaczymy czarne, co czyha za drogą, [...] Aż się mury Jerycha porozwalają jak kłody,/ Serca zmdlałe ocucą – pleśń z oczu zgarną narody... / ..... / Dalej – dalej – p –” (C.K. Norwid, *Wiersze wybrane; Vade-Mecum*, wybór i posł. W. Smaszcz, Białystok 1993, s. 46). W wizji Norwida i Mickiewicza ukazana jest jednak perspektywa zmartwychwstania, wskrzeszenia duchowego narodu. Tuwim zaś, dokonując falsyfikacji dziejów, nie widzi perspektywy na współczesne przebudzenie i „opamiętanie się Polaków”. Jego kondukt żałobny kończy swoją trasę „na roli”, a złożone ofiary mają służyć władzy za nawóz, nic więcej. W koncepcji Tuwima z prochów tych nie powstanie już żaden mściciel.

<sup>16</sup> O tym, jak wielkie znaczenie miała dla Mickiewicza symbolika agrarna, traktuje Alina Witkowska w *Wielkim stuleciu Polaków*. Wieszcz nadaje wyższy sens ofiary młodzieży przyrównanej do ziarna (m. in. w bajce o diable i zbożu, którą opowiada współosądzonym Żegota). Na przestrzeni *Dziadów*: „grób pojęty [jest] jako kolebka, śmierć jako ziarno życia, wnętrze ziemi jako przestrzeń tajemnicy wegetacyjnej”. (A. Witkowska, *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987, s. 41). Jak już sygnalizowaliśmy to wyżej, tak optymistycznej perspektywy próżno szukać u Tuwima.

<sup>17</sup> Na to zjawisko zwracała też uwagę Jadwiga Sawicka: „Państwo współczesne, jego instytucje przywłaszczają sobie prawdy romantyczne odnoszące się do ojczyzny (problematyka *Wierszy o państwie i Balu w Operze*). Tuwim w latach trzydziestych przeciwstawia sobie pojęcia państwa i ojczyzny, wybiera jako istotną wartość ojczyznę, nietożsamą z państwem, żywiąc przeświadczenie, że on właściwie pojął »słownictwo romantycznych dzieł« [...], aż nazwie swoją ojczyznę tylko język ojczysty (polszczyzna)”. (J. Sawicka, dz. cyt., s. 202).





Nim was gniew Pański jak myśliwiec spłoszy” (AM, s. 292).

jest także opisem ówczesnego Babilonu<sup>19</sup>, zaprezentowanego przez Tuwima – ten jednakże nie zawiera w swojej wizji motywu gniewu Pańskiego. Jakie perspektywy otwierają się więc przed Polakami? W obliczu braku boskiej opieki, której istnienie tak silnie podkreślał Mickiewicz, braku aniołów i przedstawicieli symbolicznej, prawej strony? W świecie Tuwima zabrakło dotyku transcendencji, która zmieniłaby szaleńczy rytm jazzu podczas „wiru tej nocy” i wprowadziłby złowieszczą arię Komandora, która zapowiadałaby ukaranie elit. O ile wcześniej diabli brali tylko Senatora (*Scena VI*, sypialnia Nowosilcowa) i jego podwładnych-katów, o tyle w wersji Tuwima diabli biorą wszystkich znajdujących się na terenie opery.

Oferowana jest więc nam gorzka wizja totalna, Konrad zaś (a więc ten, w którym tyle nadziei pokładał Mickiewicz) jest w *Balu w Operze* mitem, nikłym śladem historii – jest tylko nazwą ulicy (40 i 4), po której przetaczają się wozy z nieczystościami. Co więcej, o ile kiedyś oprawcą Polaków (zwłaszcza młodzieży) były władze carskiej Rosji, o tyle współcześnie to „my sami gotujemy sobie taki los”. Z dialogu z Mickiewiczem wysnuwa więc Tuwim ponurą refleksję: od czasu wieszczą układ kat-ofiara funkcjonuje nadal, zmienili się (co gorsza) kaci. Co więc pozostaje uczynić poecie w obliczu wycofania się Boga ze świata, w perspektywie braku „prawej” metafizyki, gdzie sami swoim urządzają wywózki (podczas gdy elity bawią się na balach)? Otóż – tylko sięgnąć po ton apokaliptyczny.

---

<sup>19</sup> W trzeciej części *Dziadów* to Petersburg jest przyrównany do Babilonu. Przedstawiony świat w poemacie Tuwima jest, analogicznie, wizją „współczesnego Babilonu, hiperpotęgi zła”. (A. Węgrzyniakowa, dz. cyt., s. 180).

## **Bibliografia:**

- A gdy na wojenkę szli ojczyźnie służyć. Pieśni i piosenki żołnierskie z lat 1914-1918. Antologia*, oprac. A. Roliński, Kraków 1989.
- T. Makles, *Wobec ojczyzn. O ojczyznach ziemskich i idealnych w twórczości Juliana Tuwima i Antoniego Słonimskiego*, Katowice 1987.
- A. Mickiewicz, *Utwory wybrane*, T. 3. *Dziady*, Warszawa 1957.
- Cz. Miłosz, „*Bal w Operze*”. *Apokalipsa według Juliana Tuwima*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 55.
- C.K. Norwid, *Wiersze wybrane; Vade-Mecum*, wybór i posł. W. Smaszcz, Białystok 1993.
- J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986.
- P. Siekanowicz, *Obóz odosobnienia w Berezie Kartuskiej: 1934-1939*, Warszawa 1991.
- J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1986.
- A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987.
- A. Witkowska, *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987.

Jan Zdunik

## Dekonstrukcja mitu?

### *Tuwimowska fascynacja Whitmanem a Bal w Operze. Próba komparatystyki*

Walt Whitman był jedną z największych Tuwimowskich fascynacji w czasach młodości<sup>1</sup>. Jego oddziaływanie jest zatem szczególnie istotne do 1926 roku, kiedy został wydany tom *Słowa we krwi* – rozpoczynający dojrzały okres twórczości poety<sup>2</sup>. Po tym okresie – do 1936 roku, gdy powstaje *Bal w Operze* – zachwycenie codziennością, wyrosłe z poetyki wczesnego „Skamandra”, będzie zastępowane zwrotem ku tradycji i gorzką refleksją samotnego poety.

Badanie związków młodościowej fascynacji z utworem zapewne najdojrzalszym może się wydać nieuprawnione i bezcelowe. Celem takiej analizy jest jednak nie tylko porównanie kilku tekstów Tuwima, lecz także prześledzenie na ich podstawie dekonstrukcji wczesnych poetyckich mitów, w które wierzył, wchodząc w artystyczny świat, a które potem musiały zostać brutalnie zweryfikowane.

*Bal w Operze* bowiem – i nie ulega to najmniejszej wątpliwości – nie ma w sobie już nic z radosnego witalizmu „wszechmiłości”, tak wyraźnego w szkicach młodościowych. Autor *Manifestu powszechnej miłości* i autor ostatniego poematu to dwie różne osobowości artystyczne.

Niniejsza praca ma na celu zarysowanie relacji pomiędzy wczesnymi próbami Tuwima a *Balem w Operze*. Ma to być dialog, w którym z odpowiednimi założeniami programowymi korespondują odpowiednie fragmenty poematu; próba pokazania – za pomocą różnorodnych tekstów – w jaki sposób „rozmawiają ze sobą” młody i stary poeta.

### **Whitman Tuwima. Rekonesans**

Niedawny jeszcze niedobór studium poświęconego Tuwimowskiej recepcji Whitmana został

---

<sup>1</sup> Por. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1960, s. 98.

<sup>2</sup> Ogólnie przyjęty podział twórczości Tuwima stawia linię demarkacyjną właśnie po *Czwartym tomie wierszy*. Jak jednak zauważa Ortwin, już wtedy widoczne było wewnętrzne załamanie wczesnej, radosnej poetyki „Skamandra” (por. O. Ortwin, *Juliana Tuwima „Wierszy tom”*, [w:] tegoż, *Żywe fikcje*, Warszawa 1970). Można też zastanawiać się, czy pewną antycypacją dojrzałej poezji nie były *Czary i czarty polskie*; tezę tę próbowałem udowodnić w referacie *O piekielnej przestrzeni w twórczości Juliana Tuwima* na konferencji *Diabeł, Szatan, Czart. Zło wcielone w zwierciadle humanistyki*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Stowarzyszenie „Nowa Humanistyka”, 22–24 listopada 2010 r.

nadrobiony niezwykle dokładną pracą Marty Skwary<sup>3</sup>. Właściwie wszystkie wnioski, przedstawione w książce, można uważać za słuszne. Zatem – ze względu na opracowania wcześniejsze – pełna analiza Whitmanowskich głosów w twórczości Juliana Tuwima nie wydaje się konieczna; przekraczałyby także możliwości i założenia niniejszego szkicu<sup>4</sup>. Należy określić przede wszystkim najważniejsze artystyczne postulaty skamandryty, związane z jego młodzieńczą poetycką „miłością”, których odbicie (bądź falsyfikacja) mogą być widoczne w *Balu...* Niezwykle przydatne w tym celu wydają się zwłaszcza wczesne próby prozatorskie, odgrywające rolę swego rodzaju manifestów i będące katalogiem tez Whitmana, na które powoływał się Tuwim. Teksty te to *Manifest powszechnej miłości* z 1916 roku oraz szkic *Walt Whitman. Poeta nowego świata*, napisany pięć lat później.

Jak podkreśla Głowiński, Tuwimowska fascynacja Whitmanem nie była niczym nadzwyczajnym, a amerykański poeta patronował w pierwszym dwudziestoleciu XX wieku wielu poetyckim inicjatywom<sup>5</sup>. Równocześnie należy pamiętać, że Tuwim – jak pisze w swoim artykule Teresa Kieniewicz – był spośród skamandrytów „najbardziej zdeklarowanym Whitmanistą”<sup>6</sup>. Amerykański poeta rezonował w twórczości autora *Słów we krwi* jeszcze długo po okresie studiów czy wydawania pierwszych tomów wierszy. Tuwim wielokrotnie wspomina o Whitmanie w korespondencji czasu emigracji, gdy przebywa w Stanach Zjednoczonych<sup>7</sup>. Wydaje się zatem pewne, że pamięta o nim także w roku 1936, kilka lat przed wojną, gdy tworzy *Bal w Operze*.

Na początku swojego pierwszego eseju o Whitmanie pisze: „Demokracja – to pierwsze słowo Whitmana. A drugie – to nauka. Nauka i demokracja; dwie nieuniknione, po których musi kroczyć przyszła ludzkość”<sup>8</sup>. Nie ma to być jednak nauka uniwersytecka, ale taka wiedza, która zmusza ludzkość, żeby „każdą kroplą krwi odczuła nową moc emocjonalną, nowe źródło tajemniczego jeszcze liryzmu”<sup>9</sup>. Te dwie kategorie – demokracja-wszechmiłość i emocjonalizm – są kluczami interpretacyjnymi, przez które Tuwim odczytywał amerykańskiego artystę. Jednocześnie wciąż silnie wpływała na niego estetyka młodopolska, co szczególnie

---

<sup>3</sup> Por. M. Skwara, „Polski Whitman”. *O funkcjonowaniu mitu poety obcego w kulturze narodowej*, Kraków 2010.

<sup>4</sup> Por. M. Głowiński, dz. cyt.; T. Kieniewicz, *Walt Whitman i Skamandryci*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, z. 3; J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986.

<sup>5</sup> Por. M. Głowiński, dz. cyt., s.100.

<sup>6</sup> T. Kieniewicz, dz. cyt., s.100.

<sup>7</sup> Por. P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2008, s. 340–341.

<sup>8</sup> J. Tuwim, *Manifest powszechnej miłości*, [w:] tegoż, *Dziela*, t. 5. *Pisma prozą*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964, s. 173.

<sup>9</sup> Tamże.

wyraźnie widać w pierwszym rozdziale szkicu, poświęconym quasi-religijnemu przeżyciu percepcji poezji. Whitman Tuwima był jednak Whitmanem niepełnym, poeta przemilczał niektóre nurty i schematy jego twórczości. W tłumaczeniach i parafrazach trudno odnaleźć choćby homoseksualizm Amerykanina, o którym, zdaje się, nie pamiętał<sup>10</sup>. Specyficzna wydaje się także metodologia tych prób. Tuwim posługuje się głównie książką rosyjskiego teoretyka, Czukowskiego, poświęconą Whitmanowi („dużo buchnąłem z Czukowskiego” – dopisze na marginesie kilkadziesiąt lat później)<sup>11</sup>. Stosunkowo mało korzysta z oryginałów, często przytacza niedokładnie, tłumaczy skrótowo<sup>12</sup>.

Jednak nie o warsztat tłumacza czy badacza w tym utworze chodziło, błędy młodego i niedoświadczonego poety możemy teraz pominąć. Oba teksty miały być przede wszystkim artystycznym *credo* u progu literackiej kariery.

Przywołana przed chwilą Whitmanowska demokracja oznaczała dla Tuwima nie więcej niż indywidualizm, uwielbienie i pochwałę dla każdej jednostki. „Nie ma nic lepszego, ani gorszego, żadnych hierarchii, żadnych kategorii [...]. Wszystkie czyny, rzeczy i uczucia są jednakowo piękne, ważne i potrzebne”<sup>13</sup>. Tuwim kontynuuje ten monolog, iście po Whitmanowsku tworząc katalog wielkich-małych rzeczy, które godne są zainteresowania poety-wieszczka, twórcy nowego świata<sup>14</sup>. Poetą mnożenia, poetą wiecznej multiplikacji staje się Walt Whitman dla młodego skamandryty.

Spojrzenie na każdą jednostkę, które w swoim artykule Tuwim sławi za Whitmanem, przyczynia się znacząco do ekstatycznych wrażeń: „Patos! Rozmach! Przepych! Ekstaza!”<sup>15</sup> – wylicza autor. Pełne ekspresji frazy amerykańskiego poety powieliła w swoim tekście; emocje Whitmana przepływają do niego w stanie praktycznie nienaruszonym.

Mimo tego w tekście pojawiają się wątpliwości: czy literatura, która patrzy na wszystkich – z uniwersalnej perspektywy całego wszechświata – może spojrzeć na pojedynczego człowieka jako na istotę wyjątkową? Jeżeli wszyscy są równi, to w jaki sposób egzystencja – egzystencja z „drugim” – może być egzystencją indywidualną? Wydaje się, że Tuwim wyjaśnia tę antynomię niezbyt precyzyjnie, jedynie poprzez cytat z książki Czukowskiego: „Rzeczywista indywidualność zaczyna się tam, gdzie kończą się cechy indywidualne – i przez te pstre, ułudne pokrycia dostrzega

---

<sup>10</sup> Por. M. Skwara, dz. cyt., s. 196.

<sup>11</sup> Tuwim dopisze także: „Wszystko to jest streszczeniem książki Czukowskiego!”. Por. J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959, s. 38–39.

<sup>12</sup> Por. M. Skwara, dz. cyt., s. 198–201.

<sup>13</sup> J. Tuwim, *Manifest powszechnej miłości*, dz. cyt., s. 176.

<sup>14</sup> Uczciwość wymaga, by powtórzyć ustalenia Marty Skwary, która twierdzi, że katalogi Tuwima są tak naprawdę parafrazami i tłumaczeniami Whitmana. Por. M. Skwara, dz. cyt., s. 195–203.

<sup>15</sup> J. Tuwim, *Manifest powszechnej miłości*, dz. cyt., s. 178.

poeta w każdym jedynej, ogólnej duszy ludzkiej<sup>16</sup>. Metodologiczną pomyłkę należy chyba zrzucić na karb niedoświadczenia – pisząc *Manifest...*, Tuwim miał zaledwie dwadzieścia dwa lata.

Poezja Walta Whitmana, której międzywojenną recepcję streszcza artykuł Tuwima, musiała wywrzeć pewien wpływ na ukonstytuowanie się specyficznej poetyki wczesnego „Skamandra”, pozwalającej spoglądać przede wszystkim na indywidualnego, prostego człowieka i na zwyczajne, codzienne sytuacje<sup>17</sup>. Trudno oceniać, jak silny był to wpływ – na całą grupę w ogromnym stopniu oddziaływały rozmaite inne inspiracje, przebiegające od tradycji romantycznej i młodopolskiej, przez symbolistów aż do rosyjskich futurystów. Wydaje się jednak, że rację ma Jadwiga Sawicka, która konstatuje, że to Whitman właśnie był w okresie młodzieńczym Tuwima inspiracją najważniejszą<sup>18</sup>. Być może właśnie wtedy – jak sądzi Adam Ważyk – pierwsze impulsy otrzymała tak częsta w twórczości skamandryty troska o „prostego człowieka”<sup>19</sup>.

Poezja Whitmana rezonuje u Tuwima nie tylko w taki drugorzędny sposób. Wiersze whitmanowskie *explicite* odnajdziemy przede wszystkim w juveniliach oraz we wczesnych tomach. Kilka przykładów<sup>20</sup>:

„Pieśni! pieśni! Wolna bądź,  
Wszecchobejmij, zespól wszystko”

(*Moje hasło, z juveniliów*)<sup>21</sup>;

„Wszystko Jednią jest tylko, wszystko odwiecznym  
spojrzeniem”

(*Hymn, z juveniliów*)<sup>22</sup>;

„Dostąpcie Bożej łaski!  
Nikt drwić z was tu nie będzie!  
Głupcy, gapy, głuptaski  
Każdy z was mądrość posiędzie!”

(\*\*\* [*Głupcy, gapy, głuptaski...*], z *Czyhania na Boga*)<sup>23</sup>.

---

<sup>16</sup> J. Tuwim, *Manifest powszechnej miłości*, dz. cyt., s. 184.

<sup>17</sup> Por. J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2001, s. 58–60.

<sup>18</sup> Por. J. Sawicka, dz. cyt., s. 61–64.

<sup>19</sup> Por. A. Ważyk, *Krótką historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 34.

<sup>20</sup> Istnieją też inne, bardziej znane nawiązania do poezji Whitmana: intertekstualne, manifestowe (*Poezja*), formalne (*Symfonia o sobie*).

<sup>21</sup> Cyt. za: J. Tuwim, *Juvenilia*, oprac. A. Bałakier, T. Januszewski, Warszawa 1990, t. 2, s. 372.

<sup>22</sup> Cyt. za: tamże, s. 361.

<sup>23</sup> Cyt. za: J. Tuwim, *Dzieła*, t. 1. *Wiersze*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1955.

Wyraźną cechą Whitmanowskiego ujęcia świata w niniejszych wierszach jest używanie symptomatycznego wyrazu „wszystko”, w rozmaitych odmianach i konfiguracjach; amerykański poeta w swoich utworach zaznaczał bardzo często konieczność zjednoczenia świata. Oczywiście, w trzecim utworze elementy poetyki „prostego człowieka” nie muszą wynikać tylko z fascynacji Whitmanem, lecz także ogólnej stylistyki całego Skamandra.

Tuwim kończy swój drugi artykuł o Whitmanie zdaniem: „Książka ta, nosząca tytuł «Żdźbła trawy», to objawienie i skarbnica wszechpiękna i wszechświętości, cudowny hymn, cudowna pieśń o powszechnej miłości”<sup>24</sup>.

W *Balu w Operze* z tych słów nie pozostanie prawie nic.

### ***Bal w Operze. Dekonstrukcja mitu***

Pomiędzy pierwszym artykułem Tuwima o Whitmanie a *Balem w Operze* mija dokładnie dwadzieścia lat. Julian Tuwim w tym okresie niewątpliwie dojrzał. W późnych tomach, poczynając od *Rzeczy czarnoleskiej*, coraz częściej kieruje swoje zainteresowania ku tradycji literackiej<sup>25</sup>. W drugim etapie twórczości miejsce poetyckiej ekstazy coraz częściej zajmuje pogłębiona refleksja metapoetycka, skupienie nad możliwościami i granicami wyrażania słowem (*Słopiewnie, Trawa, Słowo i ciało, Matematyka, Rzecz czarnoleska*). Coraz trudniej także odnaleźć radosne spojrzenie na otaczający świat, znane z dzieł młodzieńczych. „Inni” będą teraz nie indywidualami z poezji Whitmana, lecz odrażającymi Żydami i przerażającymi „mieszkańcami” z późnych utworów poety.

Wszystkie te elementy, będące falsyfikacją poprzedniej postawy poetyckiej, niczym w soczewce skupią się w *Balu w Operze*. Kilka przyczyn sprawia, że to właśnie *Bal...* okazuje się najważniejszym, granicznym dziełem w twórczości poety.

Przede wszystkim: *Bal...* powstaje w specyficznej rzeczywistości społeczno-politycznej, coraz mniej korzystnej dla autora poematu. W 1936 roku Tuwim ma za sobą już dwa incydenty, związane z publikacją wierszy politycznych *Do prostego człowieka* i *Generalowie*; nasilają się ataki środowisk nacjonalistycznych na poetę<sup>26</sup>. Sytuacja staje się na tyle trudna że niejako zmusza go do stworzenia dzieła politycznego, z wielowątkowymi odniesieniami do ówczesnej polityki. (Symptomatyczne, że Tuwim nie był poetą politycznym – nieliczne wiersze poświęcone sanacji czy marszałkowi Piłsudskiemu stanowią śladowy procent

---

<sup>24</sup> J. Tuwim, *Walt Whitman. Poeta nowego świata*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 5, dz. cyt., s. 195.

<sup>25</sup> Por. M. Głowiński, wstęp do: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. tenże, Wrocław 1990, s. LII–LIV.

<sup>26</sup> Por. P. Matywiecki, dz. cyt., s. 342–346.

w twórczości autora *Kwiatów polskich*<sup>27</sup>).

Co więcej, *Bal w Operze* jest jednym z pierwszych dzieł, w których Tuwim decyduje się na połączenie formy kabaretowej i poważnej poezji. Wcześniej skamandryta starał się oddzielać pracę nad twórczością niską, przeznaczoną dla rozrywki, od pracy nad zawartością tomików wierszy<sup>28</sup>. Już *Kariera Alfa Omegi*, satyryczno-katastroficzny utwór o egzystencji w kapitalizmie, antycypuje *Bal...*<sup>29</sup>. Jednak to dopiero w poemacie z 1936 roku satyra zostanie w pełni wyzyskana dla celów sztuki wysokiej. *Bal...* wydaje się zatem *summą* wszelkiej artystycznej aktywności Tuwima. Jak pisze Tomasz Stępień, to właśnie w tej artystycznej syntezie tkwi genialność całego utworu<sup>30</sup>.

Wreszcie: *Bal...* jest chyba najbardziej metafizycznym utworem Tuwima. Oczywiście poeta odnosi się do spraw ostatecznych także we wcześniejszej poezji – albo bardziej (w pierwszych tomach), albo mniej naiwnie. Dopiero jednak ostatni wielki utwór w pełni poświęca problemom metafizycznym. Zarysowana w poemacie wizja wydaje się apokaliptycznym proroctwem wnikliwego, ale też niesłyszanego nigdzie proroka-obszwaratora.

*Bal w Operze* to zatem Tuwimowskie *opus magnum*, najwyższe osiągnięcie dojrzałej twórczości; odbijają się w nim nie tylko cechy wcześniejszej poezji, takie jak językowa wirtuozeria (w poemacie tylko zmnożona), lecz także elementy nieznanne i nowatorskie. Nie dziwi więc, że to właśnie w *Balu...* Tuwim dokonał destrukcji poetyckich założeń młodzieńczej twórczości<sup>31</sup>.

Zaczyna się iście whitmanowsko: „Wszelka dziwka majtki pierze”. Amerykański poeta mówił o „wszechjedni” i „wszechmiłości” – być może mamy zatem do czynienia z nawiązaniem do tego typu środków słowotwórczych. „U fryzjerów ludzie mdleją” – na razie poeta posługuje się tylko liczbą mnogą, mówi o grupie, bezosobowo. W dalszych partiach tekstu ta tendencja nie podlega zmianie – liczba mnoga zdecydowanie przeważa: „tajniaki”, „astronomowie”, „chłopki”, „dzieci”, „dziennikarze”. Już na podstawowym, czysto gramatycznym poziomie języka dochodzi do dezindywidualizacji bohaterów. Innym znaczącym zabiegiem, tym razem na poziomie słowotwórczym, jest tworzenie form rzeczowników deprecjatywnych od trzeciej

---

<sup>27</sup> Ciekawy fragment wywiadu z Tuwimem zamieszcza Piotr Matywiecki, dz. cyt., s. 349: „– Czy nie pociąga pana w Puszkynie, że nie był on politykiem tak samo, jak pan, a miał tylko nastroje polityczne –Przepraszam, nie jestem apolityczny”. Wywiad został przeprowadzony w 1937 roku, czyli rok po ukończeniu *Balu w Operze*. Tuwim nie unikał zatem zaangażowania politycznego, choć raczej nie przejawiał go w twórczości i być może dlatego (błędnie?) był uważany za poetę niepolitycznego.

<sup>28</sup> Por. A. Sandauer, *O człowieku, który był diabłem (Julian Tuwim po raz wtóry)*, [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 75–76.

<sup>29</sup> Por. uwagi o *Karierze Alfa Omegi* w: T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989, s. 174–194.

<sup>30</sup> Por. tegoż, *Z czego „zrobiony” był „Bal w Operze” (kabaretowe konteksty poematu Juliana Tuwima)*, [w:] *Skamander*, t. 3. *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 153.

<sup>31</sup> Jak zostało wcześniej zaznaczone, Whitman miał wpływ na poetykę całego „Skamandra” – czasami trudno zatem oddzielić falsyfikację mitu Whitmanowskiego od destrukcji mitu „Skamandra” w ogóle; będę jednak starał się rozgraniczyć te dwie kategorie.



osoby liczby mnogiej, kolejnym – „reicyzacja” nazw odnoszących się do ludzi<sup>32</sup>. Cechami dystynktywnymi gości *Balu w Operze* nie są ich indywidualne, ludzkie cechy, ale posiadane dobra materialne; poprzez przywiązanie do rzeczy sami stają się przedmiotami: „Szambelany, / I buldogi pełnomocne / I terriery / I burbony i szynszyle / I orderzy / I sobole i grand-diuki / I goeringi”.

Zarysowany na początku artykułu Whitmanowski paradoks, polegający na współistnieniu wspólnotowości i indywidualizmu, udaje się Tuwimowi we wczesnych szkicach rozwiązać (choć tylko pozornie) i pogodzić dwie – jak się wydaje – sprzeczne kategorie. Po dwudziestu latach poeta chyba jednoznacznie opowiada się za pierwszą z tych kategorii. Co jednak symptomatyczne, w *Balu w Operze* wspólnotowość wiąże się z odebraniem bohaterom możliwości mówienia indywidualnego, mówienia za siebie. Zawsze (bądź prawie zawsze) bohaterowie mówią za wszystkich, a nie za siebie. Poeta przedstawia ich w sposób deprecjonujący, ukazuje ich zdegradowany obraz<sup>33</sup>. Odnosi się to zarówno do artystów, występujących na scenie, opisywanych na sposób zwierzęcy, jak i do gości balowych<sup>34</sup>:

„Tłum różowych świni z maciorą  
I kaczącą i maczicą  
I jak zarzynane kwiczą  
[...]  
Hucznie, tłusto, płciowo, krwawo,  
Brawo! brawo! brawo! brawo!  
Płciowo, hucznie, tłusto, biało”.

Tłum nie jest już wspólnotą, wypełnioną wszechmiłością i umiłowaniem dla każdej jednostki, jak traktował ją poeta w szkicach o Whitmanie. To tylko bezkształtna masa, poruszająca się w zwierzęcym rytmie i realizująca swoje najgorsze popędy. Od euforycznej filozofii młodości Tuwim przechodzi w drugą skrajność. Rozwiązuje paradoks młodzieńczego myślenia, nie jest to jednak w żadnym razie rozwiązanie pozytywne. Dezindywidualizacja nie niesie ze sobą pochwały dla wartości kolektywnych; mamy do czynienia raczej z podwójną falsyfikacją całej Whitmanowskiej teorii.

Nie oznacza to, że w *Balu w Operze* Tuwim rezygnuje z Whitmana całkowicie. W świecie postaci, którym odebrano własny głos, na pierwszy plan wysuwają się tajniacy, odpoczywający w przerwie balu. Scena ich rozmowy to fragment wyjątkowy z kilku przyczyn. Bohaterowie po raz pierwszy zostają nazwani i zidentyfikowani: „Słowikowski z trzeciej śledczej”, „Macukiewicz z jedenastki”, „Wańczak z piątki, zwany Blindzia”, „Kruman (karniak)”. Są to jedyne postaci

<sup>32</sup> Por. J. Sawicka, *Filozofia słowa Juliana Tuwima*, Warszawa 1975, s. 118.

<sup>33</sup> Por. tamże, s. 134.

<sup>34</sup> Por. tamże.

w utworze, których nie pozbawiono idiolektu. W świecie, w którym przez wszechobecne „Ideolo” nie można w żaden sposób dokonać aktu komunikacji, tajniacy są figurą wyjątkową<sup>35</sup>. Agenci rozmawiają o normalnych, codziennych sprawach (o naprawie obuwia), nie odnosząc się tym samym do dwóch najważniejszych kategorii, w poemacie niemal wszechwładnych: do ideologii i pieniądza. U każdego z nich można odnaleźć własny, indywidualny styl prowadzenia rozmowy: Wańczak pogwizduje, zmęczony Kruman ziewa, a Macukiewicz to być może prosty policyjny filozof, który „patrzy w szpice – widzi gwiazdki”. Wszyscy tajniacy są spoza sfery balu, przebywają w niej tylko zawodowo, na jakiś czas – dlatego są uodpornieni na destrukcję języka, dezindywidualizację jednostki czy na zezwierzczenie ludzkiej egzystencji. W *Balu w Operze* – zbudowanym z klisz, z szybko zmieniających się obrazów – Tuwim dokonuje spokojnego, wolnego zbliżenia poetyckiej kamery, którą kieruje ku prostemu człowiekowi, czystemu od zniszczenia wyuzdanym erotyzmem i materializmem. Pochyla się nad piękną zwyczajnością, tak samo jak sto lat przed nim Whitman, gdy słuchał każdego z całego świata i śpiewał: „I hear the chirp of the Mexican muleteer, and the bells of the mule”. Poprzez wyraźną figurę kontrastu scena staje się jeszcze bardziej whitmanowska, jednak ciągle whitmanowska *a rebours*. Wyraźne rozgraniczenie pomiędzy czystą normalnością a fałszywą wyjątkowością „elitaryzuje” zwyczajność i prawdziwość. O ile wcześniej Whitman był dla Tuwima głosem indywidualności i piękna w każdym, o tyle teraz grupa objęta zainteresowaniem zostaje znacząco ograniczona; zwyczajność staje się reglamentowana. Wcześniej sławiona w każdym, teraz chwalona jest w niewielu.

Drugą, najważniejszą kategorią, związaną z Tuwimowską recepcją amerykańskiego poety, jest „wszechmiłość”. Wiara młodego Tuwima w możliwości zbudowania utopijnego systemu powszechnej szczęśliwości została brutalnie zweryfikowana w *Balu*...

Światem poematu rządzą dwie główne siły – pieniądz i ideologia. To one właśnie konstytuują życie w apokaliptycznej wizji Tuwima, decydują o wszystkim. W doskonałej, VIII części dzieła narrator-obszernik kabaretowego widowiska wylicza:

„Za bilet, za nóż, za wodę, za gaz,  
Za armatę, musztardę, podkowę, protekcję,  
Za ślub, za grób, za schab, za lekcję,  
Za klej, za klamkę, za klops, za kliszę [...]   
I wszystkim za wszystko, z kieszeni do kas  
I z kas do kieszeni, na wszystkie strony”.

Zatem chyba słusznie Leonard Neuger uznaje strefę pieniądza za najważniejszą w całym

---

<sup>35</sup> Por. T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, dz. cyt., s. 225–227.

utworze<sup>36</sup>. Jest ona w stanie opanować nie tylko sferę balu, lecz także sferę wsi, gdzie rozmowy wprawdzie odbywają się bez ideologicznego zanieczyszczenia, jednak dotyczą tylko obrotu finansowego. „Lewiatan zły”, potwór symbolizujący w poemacie mamonę (a być może także ostatnia „atrakcja” balu), jest wszechobecny – pieniądze „Płyną na Celebes transatlantykami / I płyną rynsztokiem ulicy Dzikiej”. Wszelkie przejście między sferami, wszelki awans – są możliwe tylko za pośrednictwem pieniądza; źródłem ludzkich aspiracji są wyłącznie przyczyny finansowe. Taki model stosunków społecznych co do schematu spójny jest z modelem młodzieńczym, wzorowanym na Whitmanie – jeden, główny element konstytuuje w nim wszystkie relacje społeczne. O ile jednak we wczesnej twórczości podstawę stosunków stanowiła wzajemna przyjaźń wszystkich ludzi, o tyle w późnej socjologii Tuwim będzie większym pesymistą – w preapokaliptycznym świecie wszystko opiera się na pieniądzu.

Upadek jedności potwierdza także zniszczenie języka, opartego na ideologii. Najczęstszym być może słowem w teście jest „Ideolo” – występujące w każdej sytuacji: w rozmowach dygnitarzy balowych, na łamach gazet, nawet przy sklepie z bielizną. Nie ulega wątpliwości, że Tuwim kompromituje zideologizowany język – defragmentuje słowa („IDE / OLO”), wprowadza je w absurdalne konteksty stylistyczne („IDE OLO, IDE OLO / Ideolo ideali / Lari fari lafirindia”) czy semantyczne („Karna / Kadra / Ducha / Czynu / «Proszę za dziesięć groszy kminu»”). Ideologia jednak nie tylko uniemożliwia komunikację w sferze balu, lecz także morduje w imię wielkich-fałszywych słów: „Ducha! ducha! więc po głowie / I kolbami, i salwami / Ka / Ra / Bino / Wymi! / Raz! / Dwa!”.

Co najciekawsze, w *Balu...* Tuwim po raz kolejny przejawia sentyment do Whitmana – od ideologii ratuje wieś, która zdaje się nie reagować na ideologiczny język, przenoszony ze sfery balu. Przypadkowe i absurdalne hasła polityczne nie są w stanie przeszkodzić w komunikacji – mieszkańcy mówią tylko o pieniądzach (ta sfera dosięgła też ich), ale, co najważniejsze, mówią normalnie: bez wielkich-fałszywych słów, bez hasłowego kłamstwa, bez zniszczonego języka. Tuwim – użyję określenia Barańczaka – „mści się” na słowie tylko w strefie dygnitarzy balowych. Kolejna pochwała normalności – bo wieś w *Balu w Operze* jest właśnie sferą umożliwiającą normalną komunikację – nie tworzy jednak kategorii jedności. Duchowe wartości nie są w stanie przemieszczać się między wyłącznymi strefami.

Krąży tylko materia: wozy aprowizacyjne i asenizacyjne.

### Próba podsumowania

---

<sup>36</sup> Por. L. Neuger, *Juliana Tuwima „De revolutionibus” (propozycje interpretacyjne „Balu w Operze”)*, [w:] *Skamander*, t. 3, dz. cyt., s. 165–169.

Marta Skwara posługuje się metodologią Bloomowskiej hermeneutyki i twierdzi, że pod koniec życia Tuwim wyzwala się spod wpływu Whitmana – rezygnując z poetyki wszechmiłości, indywidualizmu i solidarności na rzecz intelektualnego spotkania poety z samym sobą<sup>37</sup>. W ogólnych założeniach nie sposób się z badaczką nie zgodzić. Jednak pewne elementy pozytywnych odniesień do Whitmana są obecne nawet w tak późnym utworze, jak *Bal w Operze*. Co więcej, pokazana w poemacie falsyfikacja młodzieńczych wartości jest po części dokonana *explicite* wobec amerykańskiego poety – szczególnie ważna wydaje się tutaj dekonstrukcja kategorii indywidualizmu i wszechmiłości.

Jak zostało przed chwilą zaznaczone, z niektórych kategorii Tuwim nie wyzwala się jednak do końca swojej twórczości. W *Balu...* wybrzmiewa jeszcze, zaczerpnięta z młodzieńczego okresu, chęć zamieszkania w *Kutnie lub Łęczycy*<sup>38</sup>. Autor *Czyhania na Boga* proste, zwyczajne, wiejskie życie wywyższa ponad wielkomiejski blichtr tak samo, jak zapewne robiłby to Whitman – dlatego ochrania wieś przed zgubnym wpływem balu (choć niezupełnie). Podobny nastrój wciąż wyczuwalny jest w kolejnym dziele Tuwima – w wydanych po wojnie *Kwiatach polskich*<sup>39</sup>. Whitman u Tuwima zanika – zapewne z wielu przyczyn, których nie sposób zarysować w tym szkicu. Jednak Whitman u Tuwima nie umiera, Whitman tkwi w poecie aż do końca.

---

<sup>37</sup> Por. M. Skwara, dz. cyt., s. 212–216.

<sup>38</sup> J. Tuwim, \*\*\* [*Rzuciłbym to wszystko...*], [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, dz. cyt. s. 29 (z tomu *Siódma jesień*).

<sup>39</sup> Por. uwagi na temat romantycznego pochodzenia *Kwiatów polskich* w: K. Wyka, *Bukiet z całej epoki*, [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997.

## **Bibliografia:**

- M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1960.
- T. Kieniewicz, *Walt Whitman i Skamandryci*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, z. 3.
- J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2001.
- P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2008.
- L. Neuger, *Juliana Tuwima „De revolutionibus” (propozycje interpretacyjne „Balu w Operze”)*, [w:] *Skamander*, t. 3. *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982.
- O. Ortwin, *Juliana Tuwima „Wierszy tom”*, [w:] tegoż, *Żywe fikcje*, Warszawa 1970.
- A. Sandauer, *O człowieku, który był diabłem (Julian Tuwim po raz wtóry)*, [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977.
- J. Sawicka, *Filozofia słowa Juliana Tuwima*, Warszawa 1975.
- J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986.
- M. Skwara, „Polski Whitman”. *O funkcjonowaniu mitu poety obcego w kulturze narodowej*, Kraków 2010.
- T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.
- T. Stępień, *Z czego „zrobiony” był „Bal w Operze” (kabaretowe konteksty poematu Juliana Tuwima)*, [w:] *Skamander*, t. 3, dz. cyt.
- J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959.
- J. Tuwim, *Dzieła*, t. 1. *Wiersze*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1955.
- J. Tuwim, *Dzieła*, t. 5. *Pisma prozą*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1964.
- J. Tuwim, *Juwenilia*, oprac. A. Bałakier, T. Januszewski, Warszawa 1990, t. 2.
- J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1990.
- A. Ważyk, *Krótką historia awangardy*, Warszawa 1976.
- K. Wyka, *Bukiet z całej epoki*, [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997.

Hanna Żbikowska

## ***Bal w Operze a Uwagi śmierci niechybnej księdza Józefa Baki***

### ***Konwencja stylistyczna tańca śmierci jako klucz interpretacyjny do poematu Tuwima***

Lektura *Balu w Operze* narzuca wyobraźni czytelnika nieodparte wrażenia szaleńczego pędu, zawrotu głowy, oszalałego wirowania na oślep aż do nieuniknionej katastrofy. Podobnie silną sugestię gwałtownego, wirowego ruchu odnaleźć można w *Uwagach śmierci niechybnej* księdza Józefa Baki, wydanych po raz pierwszy w 1766 roku. Ich charakterystyczny, kołowy rytm „siekacza”<sup>1</sup> rodzi intuicyjne skojarzenie z wyrazistym, szybkim tempem poematu Tuwima, a ludyczny charakter przedstawień koszmarnego *danse macabre* – z groteskową apokalipsą ukazaną w *Balu*.

\*\*\*

U Tuwima wyrazistość i zmienność tempa, jego szybkość, nerwową ruchliwość nocy balowej oddaje silne zróżnicowanie długości odcinków rytmicznych, połączone z poetyką wyliczenia (anafory, paralelizmy składniowe, powtórzenia). Zabiegi te powodują, że odbiorca wyczekuje w napięciu na coraz szybsze pojawianie się kolejnych postaci, czynności czy miejsc („I znów / I znów / I jeszcze raz, / Za bilet, za nóż, za wodę, za gaz”<sup>2</sup>), a osiągnięta w ten sposób dynamika stanowi o sile ekspresji poematu, zwracając uwagę czytelników i interpretatorów.

Spośród nich Jadwiga Sawicka pisze o „męczącym natarczywym rytmie”<sup>3</sup> i o „opętanym tempie balu”<sup>4</sup>, Józef Duk nazywa dzieło „tym niewiarygodnie zdynamizowanym, rwącym jak górski potok poematem”<sup>5</sup>, a Artur Sandauer – „poematem [...] napisanym w tempie opętańczego kankana”<sup>6</sup>. Sawicka wydobywa ponadto wieloplanowość i symultaniczność tekstu oraz jego związki z techniką filmową: „cięcia, skróty, zbliżenia”, narastające „tempo zmian miejsc i ujęć”<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991, s. 63.

<sup>2</sup> J. Tuwim, *Bal w Operze*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982, s. 30.

<sup>3</sup> J. Sawicka, *Filozofia słowa Juliana Tuwima*, Wrocław 1975, s. 118.

<sup>4</sup> Tamże, s. 121.

<sup>5</sup> J. Duk, *Objawienie według Tuwima, czyli o poemacie „Bal w Operze”*, Piotrków Trybunalski 2001, s. 51.

<sup>6</sup> A. Sandauer, *Julian Tuwim*, [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977, s. 52.

<sup>7</sup> J. Sawicka, dz. cyt., s. 115.

Zawrotne tempo i nieregularny rytm związane są z inspiracjami estradowymi, w tym przede wszystkim z poetyką melodeklamacji i ze strukturą programu kabaretowego, które analizuje Tomasz Stępień<sup>8</sup>. Z nich właśnie wynikają zauważone przez Sawicką „recytacyjność” i „widowiskowość”<sup>9</sup> – tekst Tuwima w ogóle, jak formułuje to Anna Węgrzyniak, opiera się „na strukturze kabaretowo–rewiowej”<sup>10</sup>.

Najwyraźniej widać to, kiedy porównuje się go z opisem fragmentu rewii Andrzeja Własta pt. *Cala Warszawa* z 1929 roku, przytoczonym w artykule Stępnia:

„Do najciekawszych obrazów tej rewii należał półfinał *W ogniu piekielnym* oparty na piosence *Satanella*. Scena przedstawiała malownicze piekło, my diabłów kręcących się po schodach w ogniu piekielnym”<sup>11</sup>.

Zgromadzone tutaj motywy – Satanelli, diabłów, piekła i wirowania na schodach – to nie tylko prawdopodobne źródło inspiracji tematycznej dla motywów poematu<sup>12</sup>, lecz także wzór efektów scenicznych – ruchomości i widowiskowości – które Tuwim osiąga w tworzywie języka:

„Sześć tysięcy w jedno ciało  
Zrosło się i oszalało! [...]   
I po piętrach, i przez schody  
Opętany korowodem,  
Piekłem, żarem, płasem, tanem,  
Gąsienicą – Lewiatanem,  
Pterofiksem, Kikimorą,  
Archimałpą, Zadozmorą,  
Szampankanem, Pankankanem  
Grzmocą w tempie obłąkanem,  
Tak że wszystkich diabli biorą  
                          diabli biorą  
                          diabli biorą!”<sup>13</sup>.

Tu nawet układ graficzny przywodzi na myśl wirującą karuzelę (podobnie jak w kilku innych fragmentach).

Szybkie melodeklamacyjne tempo i widowiskowy charakter decydują o wrażeniu szalonego pędu i nerwowego kołowego ruchu nie tylko w scenie zbiorowego korowodowego tańca –

---

<sup>8</sup> Por. T. Stępień, *Z czego „zrobiony” był „Bal w Operze” (kabaretowe konteksty poematu Juliana Tuwima)*, [w:] *Skamander*, t. 3. *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982.

<sup>9</sup> J. Sawicka, dz. cyt., s. 115; por. też s. 119.

<sup>10</sup> A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987, s. 175.

<sup>11</sup> L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, s. 389. Cyt. za: T. Stępień, dz. cyt., s. 137.

<sup>12</sup> Por. T. Stępień, tamże.

<sup>13</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 18.

obezwładniające „hipnotyczne kołowanie” liryki Tuwima, o którym pisze Piotr Matywiecki<sup>14</sup>, w *Balu* osiąga pełnię i przyspiesza ze zwielokrotnioną siłą.

Wirowy ruch widać w tańcu Satanelli („serpentyna”, „młynek”, „centryfuga”, „Satanellę niebo kręci”<sup>15</sup>), w opisach zabawy balowej („pod żyrandol piruetem”<sup>16</sup>; „W wir tej nocy diabli biorą”<sup>17</sup>), w harcach małp na „zodiakalnej karuzeli” („Obręcz niebios w pęd szalony / Złe puściły małpiszony”<sup>18</sup>). Słysząc go w sposobie rytmizacji tekstu (zwłaszcza w wyliczeniach), w powracających refrenach (m.in. „diabli biorą” i „na tajniaka tajniak mruga”), w echowych nawrotach charakterystycznych układów brzmieniowych<sup>19</sup>.

Obłądną kolistością ruchu pokazuje opis krążenia pieniądza:

„I wszystkim za wszystko, z kieszeni do kas  
I z kas do kieszeni, na wszystkie strony,  
Rozdrobnione na grosze, spęczniałe w miliony,  
Labiryntem i mrowiem, kołowrotem splątany,  
Chaosem kierunków i linii pijanych,  
Buchające i schnące, znikające, rosnące  
Zakrążyły diabelsko robaczywe pieniądze”<sup>20</sup>.

Sawicka dostrzega nawet „wpisaną w utwór ukrytą figurę geometryczną koła”, będącą w dodatku „błędym kołem”, „kompozycją zamkniętych kręgów” – przestrzenią dla nieuchronnej, cyklicznie powtarzanej katastrofy (refren „diabli biorą”)<sup>21</sup>.

Także Stanisław Barańczak – przed przystąpieniem do opisu „brutalnego gwałtu”<sup>22</sup> dokonywanego na języku – pisze o „wszechogarniającym błędnym kole” oraz o „cyklicznej, bezwyjściowej powtarzalności”<sup>23</sup>. Jego zdaniem kołowy ruch dominuje w *Balu* całkowicie (za pośrednictwem wozów aprowizacyjnych i asenizacyjnych obejmując nawet wieś) i przerwać może go jedynie finalna katastrofa<sup>24</sup>. Aby oddać drastyczność zastosowanych przez Tuwima środków poetyckich i gwałtowność tego, co dzieje się w „wirującym” poemacie, Barańczak sięga

---

<sup>14</sup> P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007, s. 570.

<sup>15</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 14.

<sup>16</sup> Tamże, s. 12.

<sup>17</sup> Tamże, s. 22.

<sup>18</sup> Tamże, s. 12.

<sup>19</sup> Por. S. Barańczak, *Zemsta na słowie*, [w:] tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 35.

<sup>20</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 31.

<sup>21</sup> J. Sawicka, dz. cyt., s. 118.

<sup>22</sup> S. Barańczak, dz. cyt., s. 31.

<sup>23</sup> Tamże, s. 35.

<sup>24</sup> Por. tamże, s. 33.



po określenia takie jak „kaleczenie”, „miażdżenie”, „gwałcenie”, „ćwiartowanie” czy „chrzest łamanej kości”<sup>25</sup> – tak zaciekle, niepohamowane i dzikie okazują się tortury, zadawane językowi w rytmie kołowego tańca.

W miarę, jak odpowiadająca językowi rzeczywistość zbliża się do ostatecznej zagłady, tortury te stają się coraz intensywniejsze. Stępień, interpretując poetykę melodeklamacji w końcowym fragmencie części I, zwraca uwagę, że „tempo stylistyczne ewokuje tempo fabularne” i że „narastającemu tempu gry orkiestry i tańca odpowiada narastanie tempa językowych operacji aż do asemantycznego cięcia wyrazów na cząstki lub zestawianie na zasadzie podobieństwa brzmieniowego wyrazów nie powiązanych ze sobą znaczeniowo”<sup>26</sup>. Pod koniec poematu – wraz ze wzrostem napięcia i zbliżaniem się punktu kulminacyjnego – tendencja do dzielenia lub łączenia wyrazów na zasadzie brzmień zamiast znaczeń wydaje się przybierać na sile. Stąd na przykład nieoczekiwany refren piosenki o pannie Mani „Udibidibindia, udibindia!” w części X<sup>27</sup>, absurdalne echo „W dziejowej skali / –ali, –ali, –ali, –ali”<sup>28</sup>, a także coraz bardziej samodzielne życie „ideolo”. Sawicka chyba właśnie tego typu fragmenty tekstu nazywa „dźwiękami niesemantycznymi”<sup>29</sup> i to one – wyznaczając natarczywy rytm i zmienne tempo – aktywnie współtworzą sugestywną wizję rozpadu świata.

Okaleczone i rozbite słowa – jakby przemielone na dźwiękową papkę – tracą swój sens w wirującym korowodzie i przywołują obraz świata niespójnego, dziwnego. Taka destrukcja struktur językowych to z jednej strony rozpaczliwe świadectwo apokaliptycznego unicestwienia, odpowiadające makabrycznemu finałowi nocy balowej, z drugiej – wielka zabawa w zniszczenie, radość robienia z językiem, co się żywnie podoba. „Poemat jest pełen pomysłów, rozbłysków, konceptów, to wręcz czysty barok” – charakteryzuje *Bal* Piotr Kuncewicz<sup>30</sup>, a Sandauer wskazuje na „niebывалą nawet u Tuwima werwę i maestrię słowa”<sup>31</sup>. Dzieło Tuwima, pokazując „uczę przed katastrofą” czy „taniec na wulkanie”<sup>32</sup>, miesza to, co powinno być dopiero wybuchem wulkanu, z samym tańcem: wielki bal przed końcem świata okazuje się właśnie końcem świata, a zabawa balowa płynnie przechodzi w apokaliptyczną rzeź. To dlatego radosny, skandowany okrzyk „Am! /

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 39–41.

<sup>26</sup> T. Stępień, dz. cyt., s. 147.

<sup>27</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 34.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> J. Sawicka, dz. cyt., s. 118.

<sup>30</sup> P. Kuncewicz, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*, t. 2, Warszawa 1995, s. 368. Cyt. za: J. Duk, dz. cyt., s. 106.

<sup>31</sup> A. Sandauer, dz. cyt., s. 52.

<sup>32</sup> J. Sawicka, dz. cyt., s. 117.

Ba! / Sado! / Rowie!” można podmienić złowrogim „Ka / Ra / Bino / Wymi!”<sup>33</sup>, a apokalipsa przypomina wystrzał korka od szampana, eksplozję muzyki i wykonanie fotografii – w zdeformowanym, absurdalnym świecie dochodzi do groteskowego<sup>34</sup> zderzenia zagłady i zabawy.

Sandauer, budując wokół Tuwima opozycję „witalista – »mortalista«”, pisze o jego poezji: „rozszały bal kończy się gromadnym porwaniem do piekieł, a z kulminacyjnego punktu życia wyskakuje – jak z dna czarodziejskiej skrzynki – rozchichotany diabełek – śmierć”<sup>35</sup>. Choć zwycięża „mortalizm”, machina prowadząca do jego zwycięstwa przypomina w ujęciu krytyka odpustową zabawkę. Sam *Bal w Operze*, przesiąknięty widowiskową stylistyką rewii, odznacza się co prawda o wiele większym rozmachem niż prosta jarmarczna zabawa, ale na koniec redukuje się właśnie do tego rodzaju rozrywki: „Aż ze śmiechu małpy spadły / Z zodiakalnej karuzeli”<sup>36</sup>. Zabawa, estrada, wirowanie, szybkość – wszystko to jednocześnie porywa i przeraża niewyobrażalną intensywnością, nieopanowaniem, nadmiarem – aż nagle przesyty kończy się pustką i to właśnie ta pustka, jej nagłe nadejście, najgwałtowniej zderza ludyczność i grozę.

\*\*\*

Absurdalna deformacja rzeczywistości i groteskowe kontrasty, drastyczne zaburzenia struktury języka, niezwykle dynamiczna rytmizacja tekstu, szybkie, narastające tempo „stylistyczne” i „fabularne”, „recytacyjność”, „widowiskowość” i filmowy montaż, wrażenie wciąż przyspieszającego wirowego ruchu – wszystkie te cechy *Balu w Operze*, starannie odnotowywane w dotychczasowych interpretacjach, w znacznej mierze związane są z emocjami czytelnika, z najbardziej podstawowym, intuicyjnym odbiorem utworu. Razem układają się w sugestywną wizję poetycką, podsuwającą wyobraźni odbiorcy obrazy pędzącego w zawrotnym tempie korowodu.

\*\*\*

---

<sup>33</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 33.

<sup>34</sup> Por. uwagi o grotesce w *Balu w Operze* w: M. Głowiński, *Wstęp*, [w:] J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1964, s. LVII–LVIII.

<sup>35</sup> A. Sandauer, *O człowieku, który był diabłem (Julian Tuwim po raz wtóry)*, [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, dz. cyt., s. 82.

<sup>36</sup> J. Tuwim, *Bal w Operze*, dz. cyt., s. 40.

Warto zwrócić uwagę, że rozmach i „jarmarczość” *Balu w Operze* łączą się ze sobą nieprzypadkowo, ponieważ Tuwim – konstruując postacie poematu nie jako żywych ludzi, ale raczej jako kukły – czerpie ze stylistyki jasełkowej. Por. np. J.W. Goethe, *Faust*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2006, s. 13: „W tej szopce, w jednej ciasnej budzie / Glob cały obejdziecie, ludzie, / Miarowym biegiem popychani / Z nieba przez ziemię do otchłani” (*Prolog w niebie*).

Podobne wrażenie wywierają *Uwagi śmierci niechybnej*, w których w rytm obłąkańczego, konwulsyjnego tańca podryguje korowód ofiar czyhającej na nie śmierci. Ta skoczna „umieranka”<sup>37</sup> albo „czarny karnawał”<sup>38</sup>, jak określa utwór Aleksander Nawarecki, przypomina *Bal* pod wieloma względami. Oto, co o dziele księdza Baki pisze Marek Prejs:

„Cała ta część jego książeczki [*Uwag różnych rzeczy ostatecznych i złości grzechowej*] to jeden, nieprzerwanie płynący potok ludzi, zwierząt, rzeczy, obrazów i rymów, »szalona pieśń wizjonera«, jak ją nazywa Czesław Hernas”<sup>39</sup>.

Charakterystykę tę z powodzeniem można by odnieść do tekstu:

„Zajeżdżają gronostaje  
I brajtszwance,  
Barbarossy, oxenstierny  
I braganze,  
Zajeżdżają Buicki, Royce'y  
I Hispany,  
Wielkie wstęgi, śnieżne gorsy,  
Szambelany,  
I buldogi pełnomocne  
I terriery  
I burbony i szynszyle  
I ordery  
I sobole i grand-diuki  
I goeringi,  
Akselbanty i lampasy  
I wikingi,  
Admirały, generały,  
Bojarowie,  
Bambirały, grubasowie,  
Am!  
Ba!  
Sado!  
Rowie!”<sup>40</sup>.

To groteskowe, rytmiczne wyliczenie jest zbiorem ludzi, zwierząt i rzeczy, który staje się zbiorem słów. Tuwim wykorzystuje obco brzmiące wyrazy w swojej fantastycznej wizji świata, który oszalał i którego niespójne elementy tracą sens. Podobny chwyt stylistyczny zastosował Baka w uwadze *Cudzoziemcom*:

„Witam gości w naszym kraju [...]  
Ej, Francuzie!

---

<sup>37</sup> A. Nawarecki, dz. cyt., s. 80.

<sup>38</sup> Tamże, w tytule i *passim*.

<sup>39</sup> M. Prejs, *Poezja emocji*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, z. 3, s. 75.

<sup>40</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 8–10. Por. też przypisy M. Głowińskiego do tego fragmentu w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 211–212.

Mor w kapuzie  
Oślep chwyta,  
Ani pyta,  
Czy ty »La«?  
Czy »de La«?  
Czy ty Franc?  
Czy ty Hanc?  
Śmierć Francuza  
Jak kobuza,  
A Niemczyka  
Jak kulika  
Kusego,  
Tłustego  
Osiecze,  
Opiecze.  
Panie Niemcze,  
Cudzoziemcze!  
Przy defektach  
Nic po fektach,  
Nic »Was, was!  
Der, die, das«.  
Śmierć raux, raux!  
Kumerauz!<sup>41</sup>.

Obcojęzyczne elementy charakteryzują tu cudzoziemskich uczestników tańca śmierci tak, jak obce wyrazy – międzynarodową elitę we fragmencie *Balu*. Choć tekst Baki nie ma struktury jednostajnego wyliczenia, a krótkie oznajmienia i zdania układają się w dialogi i mininarracje, proponowana w *Uwagach* wizja świata wcale nie jest przez to bardziej spójna – o jego rozpadzie świadczą wyrwane z kontekstu fragmenty obcojęzycznych wyrażen, urwane początki nazwisk, bezsensowne cytaty z niemieckiej gramatyki (podobnie jak w *Balu* pocięty okrzyk „Am! / Ba! / Sado! / Rowie!”).

Nawarecki pisze nawet w odniesieniu do tego fragmentu o „»gwałcie« dokonany na języku”<sup>42</sup> – posługuje się zatem taką samą metaforą, jak Barańczak w odniesieniu do *Balu*. Podobnie we wnioskach z analizy Bakowskiej wersyfikacji:

„Cóż pozostało z krągłości gładkiego ośmiowiersza? Siekanina, miazga drobinowych cząsteczek, kikuty wersów złożonych z zaledwie 3 lub 4 sylab, co gorsza, zakończonych szarpiącymi rymami. [...] [Baka] wybrał formę najdzikszą i najbardziej hałaśliwą, ujawniającą pasję niszczycielską, w której konturach można dostrzec nie zagojone blizny wersyfikacyjnych zębów i szponów”<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> J. Baka, *Poezje*, oprac. A. Czyż, A. Nawarecki, Warszawa 1986, s. 114 i 116. Por. też przypis do w. 94, s. 173: „K u m e r a u z – zniekształcone niemieckie: komm heraus, odpowiednik zwrotu »wychodź ty« w zabawie-wyliczance. Świadoma deformacja słów”.

<sup>42</sup> A. Nawarecki, dz. cyt., s. 141.

<sup>43</sup> Tamże, s. 117.

Między innymi te cechy przebiegu rytmicznego i wersyfikacyjnego *Uwag* pozwalają na sformułowania typu „Sobole / Są bole”, nazwane przez Antoniego Czyża „mylnymi analogiami”<sup>44</sup>. Podobieństwo fonetyczne staje się w takich wypadkach źródłem konceptów językowych i nielogicznych, nonsensownych obrazów poetyckich, dzięki którym ksiądz Baka stwarza swój dziwny, groteskowy świat, pełen ukrytych, śmiertelnych pułapek. Podobnie bujny rozkwit najrozmaitszych kuriozów, połączony z językowym konceptyzmem, nie jest obcy poematowi Tuwima: „Promieniająca Kurwa – Mac / Kurwa – Mieć / Kurwa – Brać!”<sup>45</sup>; „Tempo: szampan, szatan, szantan”<sup>46</sup>; „A w basenie pełnym syren / Kozłonogi pływa Sylen”<sup>47</sup>.

Można nawet mówić o swoiście rozumianej barokowości *Balu w Operze*: z konceptycznością splatają się w nim bogactwo i widowiskowość, rozmach, przepych – i wrażenie ruchu.

Ten wirowy ruch, szybkie tempo i wyrazisty, dynamiczny rytm odpowiadają kolistemu, „siekącemu” rytmowi *Uwag*, o których Nawarecki pisze nawet – po dokładnej analizie rytmiki wiersza<sup>48</sup> – że przypominają „figurę wirującego okręgu”<sup>49</sup> i że „chodzi tu o koło młyńskie, wiatraczne i, oczywiście, popularne w ówczesnej ikonografii »koło śmierci«” – „zaopatrzone w łopatkę, skrzydła lub noże, które miarowo przecinają wodę, powietrze lub nić ludzkiego życia”<sup>50</sup>.

Poza tym wirowanie występuje w dziele Baki jako bezpośredni motyw tematyczny. Wiąże się z silnie zakorzenionym w tradycji baroku obrazem wirującego świata („Świata okrąg krętna cyga / Nędzna, szczupła jako figa”<sup>51</sup>; „Dzień z nocą / Karocą / Tak dąży, / Świat krąży”<sup>52</sup>), przypominającym Tuwimowskie obroty „zodiakalnej karuzeli” – a także z błędnym kołem ziemskiej codzienności, krzątaniem wokół kwestii materialnych – w uwadze *Dworskiej młodzi*:

„Kręci wirem świata morze,  
Paliwoda tyś we dworze,  
    Szeptami,  
    Plotkami  
    Dość sprawny  
    I jawny.  
Latasz wszędy, gdzie nie proszą,  
Szczęścia skrzydła cię unoszą:

<sup>44</sup> A. Czyż, *Groteska w poezji księdza Baki*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, z. 3, s. 155–156.

<sup>45</sup> J. Tuwim, *Bal w Operze*, dz. cyt., s. 38.

<sup>46</sup> Tamże, s. 12.

<sup>47</sup> Tamże, s. 18.

<sup>48</sup> Por. A. Nawarecki, dz. cyt., s. 58–63.

<sup>49</sup> Tamże, s. 60.

<sup>50</sup> Tamże, s. 63.

<sup>51</sup> J. Baka, dz. cyt., s. 72.

<sup>52</sup> Tamże, s. 79–80.

Ktoś mydłem,  
Ty skrzydłem  
Cię zdradzisz:  
Źle radzisz.

Z fortun kołem mózg się kręci,  
Fatów obrót nie w pamięci.

O kołku,  
Być w dołku!  
Z fortuny  
Do truny<sup>53</sup>.

Taka wizja świata budzi skojarzenia z obiegiem pieniądza i bezmyślnymi czynnościami „ludzi pracy”<sup>54</sup> w poemacie Tuwima (również odpowiadającymi kosmicznej kolistości ruchu).

\*\*\*

*Uwagi* i *Bal* łączy znacznie więcej wspólnych motywów. Ma to związek z pewnym szczególnym obrzydzeniem materia, podszytym skrywanym zachwytem. Jezuicki misjonarz Baka i skamandryta Tuwim pokazują przepyszne dekoracje świata, aby po chwilowym rozbłysku brutalnie je zniszczyć. Skazany na zagładę świat gwałtownie ożywa, wyładowuje całą swoją energię i w efekcie pograża się w niszczącym chaosie. Grzeszna materia musi zostać zgładzona.

W *Uwagach* wszystko przemija: potęga, sława, bogactwo, uroda, młodość, wszelkie rozkosze i wartości doczesne. Zanim jednak przeminą, zjawiają się w kalejdoskopowych obrazach, łudzą i nęcą zmysły, by z tym większym impetem odsłonić swoją pozorność w chwili śmierci.

W *Uwadze damom* – znanej z nastrojowego opisu Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w *Szkicowniku poetyckim*<sup>55</sup> – pojawiają się wyśmienite fryzury i stroje, kokardy, wachlarze, drogocenne tkaniny, klejnoty i biżuteria, atmosfera wykwinтного buduaru. Mowa tu o „cudnej cerze”<sup>56</sup> i o „pudrowaniu”<sup>57</sup>, a wszystko okazuje się marnością: „Zgnić w grobie / Ozdobie!”<sup>58</sup>. Motyw pięknego kobiecego ciała ulegającego rozkładowi, od średniowiecza inspirujący liczne plastyczne i literackie przedstawienia, u Baki przeobraża się w katalog wykwinnych, luksusowych przedmiotów, do których panie przywiązują ogromną wagę, a które w obliczu śmierci pozbawione są jakiegokolwiek wartości.

*Bal w Operze* wykorzystuje podobny obraz kobiet w scenie rozgrywającej się w operowej szatni:

---

<sup>53</sup> Tamże., s. 108–109.

<sup>54</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 33.

<sup>55</sup> Por. A Nawarecki, dz. cyt., s. 299–300.

<sup>56</sup> J. Baka, dz. cyt., s. 96.

<sup>57</sup> Tamże, s. 93.

<sup>58</sup> Tamże, s. 94.

„W szatni tłok  
W lustrach – setki,  
Potrzaskują  
Damskie torebki,  
Każda poprawia, każda zerka –  
I boty! numerki! bez numerka!  
I jeszcze pudrem  
I jeszcze usta  
I lustro lustrem  
I znów do lustra”<sup>59</sup>.

Motywowi zabawy, rozpusty i nieumiarkowanego użycia u Tuwima, rozwijanym właściwie we wszystkich scenach balowych, w *Uwagach* odpowiadają motywy analogiczne – choć jaskrawości grzechu nabierają one dopiero pod wpływem zwielokrotnienia i intensyfikacji w Bakowskim „siekańcu”. I tak w *Uwadze zabawnym czy zatrudnionym chmielem głowom* pojawia się motyw pijaństwa, w *Młodym uwadze* motyw zbytku i ziemskich uciech (np. tańców, żartów, jedzenia łakoci), a w uwadze *Bogaczom ciemnym oświecenie* – motyw pieniędzy oraz luksusowych dóbr: „Masz sepety / I kalety, / Masz gody, / Wygody / I futra / Do jutra”<sup>60</sup>.

Motyw zbytku w obydwu utworach wiąże się z prezentacją elity społecznej. W *Balu* następuje ona przede wszystkim w scenie, w której do Opery przybywają wytworni goście, natomiast u Baki – w *Panom uwadze*:

„Wy panowie,  
Wy grandowie,  
Czy krzesłowi,  
Czy drążkowi [...]  
Krzesła, trony  
Jej [śmierci] ogony  
Zacierają  
I chowają  
Ordery  
Do pery”<sup>61</sup>.

W Bakowskiej opowieści o zniszczeniu wszystkich i wszystkiego pojawia się nawet uwaga *Patriotom Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego*, w której – dzięki intencji satyrycznej – symbole narodowe biorą udział w groteskowej zagładzie świata podobnie jak „ideolo” Tuwima:

„Orły w herbie biorą góry!  
Z gór strącają Park pazury,  
Na spony  
Obrony  
Nie dójdą,

---

<sup>59</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 10.

<sup>60</sup> J. Baka, dz. cyt., s. 84.

<sup>61</sup> Tamże, s. 89 i 91.

W dół pójda.  
 Śmierć papuga lada jaka  
 Uczy gadać twego ptaka:  
   »Tu ślisko,  
   Grób blisko:  
   Gnij nisko,  
   Orlisko!«  
 Ej, Polaku, orli ptaku,  
 Nie ulecisz na rumaku.  
   Śmierć sidłem,  
   Wędzidłem  
   Uchodzi,  
   Dogodzi. [...]

Czy ty orzeł, czy ty kawka,  
 Wkrótce zdłabi kaszel, czkawka [...]

Mój Litwinie,  
 W dobrej minie  
 Junak z ciebie,  
 Nim w pogrzebie  
 Śmierć kroczy,  
 Utroczy  
 Pogonia  
 Bez konia<sup>62</sup>.

\*\*\*

Bogaci i możni, dworzanie i młodzież, damy, opoje, patrioci – wszystkich ich w końcu dopadnie i porwie śmierć, po drodze tratując otoczkę dóbr ziemskich. Dzieło księdza Baki, utrzymane w skocznym rytmie mazowieckich tańców ludowych<sup>63</sup> i w atmosferze makabrycznej groteski, rozwija w ten sposób motyw tańca śmierci. Dobitnie świadczy o tym już samo zestawienie tytułów poszczególnych uwag:

- *Do czytelnika*
- *Uwaga śmierci wszystkim stanom służąca*
- *Starym uwaga*
- *Młodym uwaga*
- *Bogaczom ciemnym oświecenie*
- *Panom uwaga*
- *Uwaga damom*
- *Rycerzom uwaga*
- *Duchownym*
- *Dworskiej młodzi*
- *Patriotom Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego*
- *Cudzoziemcom*
- *Panom dysydentom*
- *Miasta obywatelom*

<sup>62</sup> Tamże, s. 111–112.

<sup>63</sup> Por. C. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. 1. *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965, s. 129 oraz A. Nawarecki, dz. cyt., s. 93.



- *Nędznym tu kmiociom*
- *Uwaga zabawnym czy zaprawionym chmielem głowom*
- *Rada wszystkim stanom*
- *Suplika wszystkich stanów*
- *Uwaga prawdy z rozrywką*
- *Uwaga nikczemności świata*
- *Rhythmus de vanitate mundi.*

\*\*\*

Ikonograficzny motyw *danse macabre*, który *Uwagi* wyraźnie przypominają kompozycją, sensem i groteskową stylistyką<sup>64</sup>, to przede wszystkim dziecko kultury średniowiecza, ale istnieją także jego późniejsze realizacje. Należą do nich między innymi polskie bernardyńskie tańce śmierci – część tej samej kultury zakonnej późnego baroku, co dzieło Baki<sup>65</sup>. Jedno z takich malowideł, najstarsze i będące wzorem dla późniejszych – obraz z kościoła Bernardynów w Krakowie, uzupełniony krótkimi, mnemotechnicznymi wierszykami – opisuje Marek Prejs:

„Ma on wyraźnie wyodrębnione dwa sektory. Pierwszy to obramowanie pola środkowego, składające się ze scenek (w kształcie medalionów) zaproszeń do tańca. Kolejno, począwszy od górnego lewego rogu i dalej zgodnie z ruchem wskazówek zegara Śmierć zaprasza papieża, cesarza, króla, kardynała, biskupa, księży i kanoników, księcia świeckiego, senatora, szlachcica, kupca (bławatnego), chłopą, żołnierza i żebraka, Turków i Żydów oraz na końcu błazna i dziecko”<sup>66</sup>.

Podobnie w poemacie Tuwima – na wielki rządowy bal ciągnie korowód przedstawicielei najrozmaitszych środowisk i warstw społecznych: do uroczystości przygotowują się wojsko i policja, „ulica”, dziwki; przybywają przedstawiciele elit, w szatni rozbierają się panie, wszędzie przewijają się tajniacy, na estradzie występują artyści; w miejskim szaleństwie – za pośrednictwem stosunków gospodarczych – biorą udział przedmieścia i wieś.

Zabawę cały czas przeplata natrętny refren „diabli biorą”, przypominający, jaki jest ostateczny cel balowej nocy i że zagłada dosięgnie każdego (najpierw „małpiarzy”<sup>67</sup>, potem tancerzy, w końcu – „wszystkich”<sup>68</sup>). Refrenowi diabli pełnią w poemacie tę samą funkcję, co rozkładające się trupy i szkielety w tańcach śmierci. Co więcej, groteskowo-makabryczna wyobraźnia Tuwima jest w ich obrazie pokrewna wyobrażeniom sprzed wieków, jako że śmierć w średniowiecznych *danse macabre* występowała czasem w postaci furii, małpy, Murzyna, muzykanta albo właśnie diabła<sup>69</sup>.

<sup>64</sup> Pierwszy zauważył to J.I. Kraszewski. Por. A Nawarecki, tamże, s. 54.

<sup>65</sup> Por. tamże, s. 54–55.

<sup>66</sup> M. Prejs, *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*, Warszawa 2009, s. 39–40.

<sup>67</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 14.

<sup>68</sup> Tamże, s. 18 i n.

<sup>69</sup> Por. C. Pirożyńska, *Lacińska „Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią” – Dialogus magistri Polycarpi cum morte*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 3, Wrocław 1969, s. 97–100.

A oto opis sektora środkowego na bernardyńskim obrazie:

„Tworzy go krąg taneczny złożony z trzymających się za ręce, na przemian, kobiecych reprezentantek różnych stanów i grup zawodowych oraz wdzięcznie uginających nogi w kolanie szkieletów wykonujących taneczne kroki. [...] na dole przedstawiono grającą kapelę z mińskim cymbałem, przy czym ręce cymbalisty i skrzypka także prowadzą personifikacje Śmierci”<sup>70</sup>.

W prawym dolnym rogu wyobrażono piekło:

„zgodnie z tradycją staropolską jako rozdziawioną paszczę potwora, wynurzającego się z ziemi, w którą z wdziękiem wpadają potępieni”<sup>71</sup>.

W dole umieszczono czterowiersz:

„Szczęśliwy kto z tego tańcu  
Odpocznie w Niebieskim szańcu.  
Nieszczęsny, kto z tego koła  
W piekło wpadłszy biada woła”<sup>72</sup>.

Stylistyczno-estetyczne pokrewieństwo z *Uwagami śmierci niechybnej*, podobna dynamika i kolistość ruchu pozwalają spojrzeć na *Bal w Operze* jako na taki właśnie taniec śmierci – *danse macabre* w kształcie koła – diabelski młyn, z którego albo księżyc porywa Satannellę – do nieba, albo „diabli biorą” – do piekła.

\*\*\*

Jak zauważa Nawarecki, dzieło Baki nawiązuje do poetyki dziecięcej wyliczanki i wydaje się skonstruowane na podobnej zasadzie: na kogo wypadnie, ten umrze<sup>73</sup>. Chcąc wyjaśnić drastyczność

---

Odnosnie do groteskowej wyobraźni Tuwima i *danse macabre* por. też utwór kabaretowy *Bal wisielców*:

„Z suchych gałęzi, klamek, haków,  
Z młynów i strychów, wsi i miast,  
Ta klientela głodnych ptaków  
Na szubienicach ma dziś zjazd.  
[...] To sznur konopny zrównał stany:  
Wisi bandyta, złodziej, łyk.  
Spod ciemnej gwiazdy jaśnie pany  
Też noszą namydlony stryk.  
Drewniana dama – serc ich pani  
Na balu godnie wodzi rej!  
[...] Dziś ich nie trapi żaden żal,  
Bo mają bal, wspaniały bal!”

Cyt. za: J. Tuwim, *Kabaretiana*, oprac. T. Stępień, Warszawa 2002, s. 41–42.

<sup>70</sup> M. Prejs, dz. cyt., s. 42.

<sup>71</sup> Tamże.

<sup>72</sup> Cyt. za: tamże.

<sup>73</sup> Por. A. Nawarecki, dz. cyt., s. 110–113.

kar w tej śmiertelnej grze, badacz powołuje się na ustalenia Rogera Caillois, który żywił destrukcji „wiąże ze skutkami wszelkich zabaw polegających na szybkim ruchu obrotowym, takich jak: »karuzela«, »bąk«, czy »korowód«<sup>74</sup>.

*Bal* także jest takim wirującym korowodem z upiorną wyliczanką:

„Rotmistrz Rewski z miss Lenorą,  
Oxenstierna z panią Fiorą,  
Borys Silber z księżną Korą,  
Na kwadransik, szofer! Wio!  
Potem znów ich diabli biorą  
                                          diabli biorą  
                                          diabli biorą,  
W wir tej nocy diabli biorą,  
Roztańczeni diabli bio – – – !”<sup>75</sup>.

Fragment ulicznego przekleństwa, euforyczny, balowy okrzyk i jednocześnie skrócony opis upadku w otchłań piekielną – refren „diabli biorą” przypomina groteskowe *memento mori* *Uwag* – skrótowe, rytmiczne formuły, takie jak „Pomrzecie, / Zgaśnicie / Jak śmiecie / Na świecie”<sup>76</sup> czy „Źle żyjesz, / Zawyjesz! / Śmierć nie śmiech, / Dudy w miech”<sup>77</sup>.

Szaleństwu wirowego ruchu towarzyszy znacznie więcej gwałtownych przyspieszeń: „Raz! / Dwa!”<sup>78</sup>; „I bac! w blask, w oklaski, brawo”<sup>79</sup>; „I nagle duszną tuberozą”<sup>80</sup>; „I nagle – kotłującym ściskiem / Rzuciła się sala z piskiem, wizgiem!”<sup>81</sup>. Nagłemu wciągnięciu w wir zabawy odpowiada nagle wciągnięcie do piekieł, a tak samo błyskawicznie i łatwo jak kolejny korowodowy taniec można rozpocząć kolejną wojnę („Bułka – grosz, / Wojna – miliard: / Cyk! / Buch! / Zgierz: Asyria.”<sup>82</sup>) – albo zabić ludzi w masakrze na placu:

„I bac! bac!  
I plac opustoszał,  
I do bramy wloką truposza.  
I bac, bac! zza rogu, z sieni,  
I w bruk, w bruk tętniącemi

<sup>74</sup> Tamże, s. 111 (por. R. Caillois, *Żywiół i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 325).

<sup>75</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 22.

<sup>76</sup> J. Baka, dz. cyt., s. 91.

<sup>77</sup> Tamże, s. 87. Por. też A. Nawarecki, dz. cyt., s. 44. Dwuwiersz „Źle żyjesz, / Zawyjesz!” zaskakująco krótko streszcza popularny motyw homiletyki XVIII-wiecznej (i wcześniejszej), obfitujący w szczegóły i rozbudowane wizje mąk piekielnych.

<sup>78</sup> J. Tuwim, *Bal w Operze*, dz. cyt., s. 10.

<sup>79</sup> Tamże.

<sup>80</sup> Tamże, s. 11.

<sup>81</sup> Tamże, s. 37.

<sup>82</sup> Tamże, s. 31.

Kopytami bac po głowie  
Ka  
Wa  
Le  
Ryjскими!  
Raz!  
Dwa!  
Hurra, panowie!  
Mało, panowie!  
Brawo, panowie!  
I bac, bac!  
Słońce na ziemi!  
Człowiek na ziemi!  
I krew na ziemi!  
I bac jazz!”<sup>83</sup>.

Wszystko to wydaje się bardzo podobne do wyliczankowej, „niechybnej” śmierci księdza Baki. W *Rycerzom uwadze* pojawia się na przykład fragment „Trąby ra! ra! / A śmierć gra! gra! / Kotły bum! bum! / Z domu rum! rum!”<sup>84</sup>, w którym onomatopieczne wykrzyknienia, bardziej niż odgłosy orkiestry wojskowej i prawdziwej wojny, przypominają hałaśliwą dziecięcą zabawę. Są jednak odgłosami wojny, a ludyczna śmierć *Uwag* – z pozoru niegroźna – tym bardziej zaskakuje i przeraża w momencie, gdy już zada swój gwałtowny cios: „Aż jękniesz / I pęknie!”<sup>85</sup> – ostrzega sługa boży, ot tak.

W *Balu* apokaliptyczne „blasku cięcie” przypomina nagłe uderzenie kosą, puentę *Napisu na statuę abo na obraz śmierci* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego:

„[...] Jako kosarz ziele  
Ostrą kosą ściele;  
Tak ta wszystko składa,  
Ani opowiada  
Nikomu swojego  
Zamachu straszego.  
I wy, co to ćiecie,  
Prawda, że nie wiécie,  
Jeśli nie przymierza  
Ta sroga szampierza  
Któremu do szyje.  
Strzeż się: oto bije!”<sup>86</sup>.

„I gdy w strop szampitrem strzelił  
Metaliczny tusz kapeli,  
Ani się nie obejrzeli,  
Ani zdążył z żyrandziaka  
Mrugnąć tajniak na tajniaka –  
Jak błyskawicowym zdjęciem,  
Foto-ciosem, blasku cięciem  
Wszystkich wszyscy diabli wzięli  
diabli wzięli  
diabli wzięli  
Aż ze śmiechu małpy spadły  
Z zodiakalnej karuzeli”<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> Tamże, s. 36.

<sup>84</sup> J. Baka, dz. cyt., s. 100.

<sup>85</sup> Tamże, s. 80.

<sup>86</sup> M. Sęp Szarzyński, *Napis na statuę abo na obraz śmierci*, [w:] *Staropolska. Tradycja – Kultura – Literatura* [online], red. R. Mazurkiewicz, 2000–2011, [http://www.staropolska.pl/barok/Sep\\_Szarzynski/napis\\_na\\_statue.html](http://www.staropolska.pl/barok/Sep_Szarzynski/napis_na_statue.html), data dostępu: 20.07.2011.

<sup>87</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 38.

Jednocześnie – podobnie jak śmierć w *Uwagach* – nie traci swojego groteskowego charakteru.

\*\*\*

Poemat Tuwima opiera się na tym samym sylogizmie, który w logice Baki wytropił Nawarecki: „kto się bawi, ten ginie, a śmierć i zabawa to jedno”<sup>88</sup>. Także źródła inspiracji, wprowadzające zabawę do obu tekstów, wydają się w pewnym sensie analogiczne: komercyjna twórczość kabaretowa i kultura popularna dwudziestolecia u Tuwima – u Baki przysłowia, kolędy-pastorałki i ludowe przyspiewki<sup>89</sup> oraz gry towarzyskie i dziecięce<sup>90</sup>; cytaty z piosenek i fragmenty programów kabaretowych w *Balu* – w *Uwadze nikczemności świata* przeróbka refrenu pieśni pijackiej *Zaleta gorzałki* z „Gorzałeczka grunt!” na „Łaska Boska grunt, grunt, grunt”<sup>91</sup>.

O pokrewieństwie metod twórczych świadczą też elementy ruchomości i widowiskowości. W *Uwagach* sam motyw tańca śmierci zawiera duży potencjał teatralności, bywał też inscenizowany:

„Spróbujmy wyobrazić sobie wystawienie takiego widowiska, uzmysłwić sobie barwy, ruchy, ślizganie się światła i cieni po tańczących, a ów silny dreszcz, który Taniec Śmierci wywoływał w sercach widzów, uczujemy jeszcze lepiej” – pisze Johan Huizinga<sup>92</sup>.

Finał rewii Własta *W ogniu piekielnym* musiał rodzić podobnie silne emocje – oddane przez Tuwima tak, jak makabra tańca śmierci przez Bakę – w języku.

Podczas gdy widowiskowość i filmowość łączy *Bal w Operze* z rewią, Nawarecki zauważa, że „nieomal fizyczna namacalność ruchu zbliża *Uwagi* do zmechanizowanych jasełek, obrotowego serwisu czy jeźdźca spadającego z konia u stóp katafalku”<sup>93</sup> – to estetyczne pokrewieństwo pełni w strukturze dzieła Baki podobną funkcję, co inspiracje sceniczne w *Balu*. Jest także równie mocno osadzone w ówczesnych realiach – w czasach saskich ruchoma szopka zyskała sobie bardzo dużą popularność, a na Białorusi istniała „lokalna wersja jasełkowego teatrzyku, niezwykle żywiołowa, okrutna i groteskowa »betlejka«”<sup>94</sup>.

---

<sup>88</sup> A. Nawarecki, dz. cyt., s. 89.

<sup>89</sup> Por. M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989, s. 237–275.

<sup>90</sup> Po. A. Nawarecki, dz. cyt., s. 92–108.

<sup>91</sup> Por. M. Prejs, dz. cyt., s. 244–245 oraz C. Hernas, *Poezja grozy i żartu*, [w:] tegoż, *Barok*, Warszawa 1998, s. 561. Baka powielił w tym przypadku pomysł innego poety „rzeczy ostatecznych”, Dominika Rudnickiego.

<sup>92</sup> J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. S. Brzostowski, Warszawa 1992, s. 176.

<sup>93</sup> A. Nawarecki, dz. cyt., s. 61.

<sup>94</sup> Por. tamże, s. 56.

Poza tym Nawarecki interpretuje *Uwagi* jako wyobrażenie wystawnej, sarmackiej uczy, która zastępuje pompacyjny rytuał pogrzebowy i w czasie której zmarli – chwytni jak łowna zwierzyna i zjadani – zostają sprowadzeni do roli potraw<sup>95</sup>. Temu umieraniu-konsumpcji na stole-katafalku towarzyszy „nieokiełznany koncept i groteskowy ruch”<sup>96</sup> (przypominający ożywienie biesiadników i służby), a wyjątkowa brutalność w połączeniu z taneczną skocznością sugerują dynamiczny, niepohamowany rozpad świata.

W *Balu*, o analogicznej wizji totalnej destrukcji decyduje podobna stylistyka: przy bufecie widelec jednego z gości trafia „w cyc grafini Macabrini”<sup>97</sup>, ginącym światem wstrząsają gwałtowne tortury (przede wszystkim językowe), a konwulsyjny wirowy ruch odzwierciedla niszczycielską pasję poematu.

\*\*\*

To stylistyczne pokrewieństwo nie powinno dziwić. Na związki poetyki Tuwima z „poetami drugorzędnymi” i „literaturą »kuriozalną«” wskazuje Michał Głowiński<sup>98</sup>, a Nawarecki, śledzący uważnie literacką recepcję *Uwag*, w jednym z przypisów sugeruje:

„Lista utworów »podejrzanych« o związki z poetyką *Uwag* mogłaby być znacznie dłuższa. Co myśleć np. o *Balu w Operze Tuwima?*”<sup>99</sup>.

Oba teksty – mając wiele cech wspólnych – w podobny sposób pobudzają wyobraźnię i emocje czytelnika, a ich niezależne interpretacje podobnie nazywają nawet pewne cechy, wyjaskrawiają podobne wrażenia. Także sensy świata przedstawionego *Balu*, niesione przez groteskową stylistykę, w pewnym stopniu odpowiadają sensom, jakie niesie motyw tańca śmierci w ujęciu księdza Baki: *Bal w Operze* to poemat o zagładzie świata, o destrukcji – i o towarzyszącej tej destrukcji euforii, o olśnieniu i niezdrowej fascynacji, o uniesieniu przypominającym nerwowe podniecenie uczestników *danse macabre*.

Karuzelowy świat Tuwima wiruje po zwijającej się do wewnątrz spirali – tak jak upiorny taneczny korowód, do którego wciąż przyłączane są nowe ofiary. Budynek Opery jest centralnym punktem, końcem spirali, wszystko kręci się w jego kierunku, „wkręca się” w ten punkt. Niczym kosmiczna czarna dziura wsysa on każdą rzecz czy osobę, która znajdzie się w jego zasięgu (a w końcu znaleźć musi się tam wszystko).

---

<sup>95</sup> Por. tamże, s. 66–79.

<sup>96</sup> Tamże, s. 73.

<sup>97</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 20.

<sup>98</sup> M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 262.

<sup>99</sup> A. Nawarecki, dz. cyt., s. 353.

Leonard Neuger wyznaczył w poemacie strefę balu i strefy pozabalowe, które zaproponował przedstawić w formie koncentrycznych kręgów, rozchodzących się od żyrandola i sali wielkiej w budynku Teatru Wielkiego w stronę przedmieść i wsi i dalej w świat od wyznaczonego w ten sposób centrum państwowego<sup>100</sup>. W jego ujęciu wygląda to „tak, jakby strefa balu promieniowała na cały świat, jakby wszystko było nią skażone”<sup>101</sup>. Przy potraktowaniu *Balu* jako tańca śmierci temu skażeniu czy promieniowaniu odpowiada zagarnianie, wsysanie w czarną dziurę, wciąganie do tanecznego kręgu.

W tej konwencji wieś jest dopiero zapraszana do *danse macabre*, przedmieścia – już wciągane do korowodu taneczników. Poemat Tuwima – jak bernardyński obraz – najpierw pokazuje centralną scenę kołowego tańca, a potem zmusza wzrok do przeskoczenia na obrzeża, gdzie panuje jeszcze względny spokój, ale: „Owoc pękł – i mokrym świtem / Oróżowił miejską ziemię. / Zawieszony pod sufitem / W żyrandolu tajniak drzemie”<sup>102</sup>.

Budynek Opery jest znakiem ludzi w środku, przedstawicieli państwowej i cywilizacyjnej maszyny, w której pieniądz i ideologia poddają wszystko swojej niszczącej sile działania. Ze stosunkami gospodarczymi, łączącymi bal, miasto, przedmieścia i wieś, związana jest wszechobecność krążących „diabelsko”, „robaczywych”<sup>103</sup> pieniędzy (odpowiadająca wszechobecności śmierci w dziele Baki). Jak zauważa Sawicka, pieniądz jest dla Tuwima „uosobieniem sił zła, demonicznych sił epoki”<sup>104</sup>.

„Twoje złoto / Jako błoto”<sup>105</sup> – pisze autor *Uwag*; „Zło tkwi w samym złocie” – wnioskuje badaczka<sup>106</sup>. Grzeszny, materialny świat, odznaczający się niepohamowaną ruchliwością, czeka zagłada. „*Bal*, skupiający wydarzenia jak soczewka, staje się syntezą katastroficzną epoki” – stwierdza dalej Sawicka i dodaje w przypisie cytaty z *Kwiatów polskich*: „O *danse macabre*! Gdy wbijali / Tym tańcem gwoździe w naszą trumnę”, rozpoznanie samego Tuwima, dotyczące polskiej i międzynarodowej sytuacji politycznej w czasach *Balu*<sup>107</sup>.

\*\*\*

---

<sup>100</sup> Por. L. Neuger, *Juliana Tuwima „De revolutionibus” (propozycje interpretacyjne „Balu w Operze”)*, [w:] *Skamander*, t. 3, dz. cyt., s. 164.

<sup>101</sup> Tamże, s. 163.

<sup>102</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 27.

<sup>103</sup> Tamże, s. 31.

<sup>104</sup> J. Sawicka, dz. cyt., s. 141.

<sup>105</sup> J. Baka, dz. cyt., s. 85.

<sup>106</sup> J. Sawicka, dz. cyt., s. 141.

<sup>107</sup> Tamże. Por. też J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1993, s. 110–111 i objaśnienia.

Klamra cytatów z Apokalipsy, obejmująca ten kipiący gniewem poemat, zapowiada przyście Chrystusa, a więc zbawienie świata po zniszczeniu zła. Ta nie do końca wiarygodna obietnica, niemieszcząca się w poetyce groteski, przypomina rozwiązanie księdza Baki: „Do nieba / Potrzeba, / Ta meta / Zaleta”<sup>108</sup>. W interpretacji Antoniego Czyża w *Uwagach* także nie ma nic pewnego, jest za to „totalna negacja”, nihilizm i „świat bez Boga, poddany śmierci”<sup>109</sup>. Wątpliwości co do ewentualnego ratunku przed unicestwieniem w przypadku obydwu tekstów rodzą się dlatego, że żaden z nich nie zajmuje się tą kwestią dość rzetelnie: *Bal w Operze* i *Uwagi śmierci niechybnej* przede wszystkim zachwycają i przerażają efektowną, porywającą wizją samego procesu zagłady, wprowadzając w stan obrzydzenia i olśnienia.

W tej wizji olśniewa przede wszystkim energia nieustannej śmierci i nieustannego zmartwychwstania, zrównanych ze sobą w rzeczywistości, w której nic, co materialne, nie jest żywe. Tu życie staje się śmiercią, a śmierć staje się życiem – w korowodzie równoczesnego niszczenia i odradzania przez niszczenie<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> J. Baka, dz. cyt., s. 72.

<sup>109</sup> A. Czyż, dz. cyt., s. 156.

<sup>110</sup> W kontekście powyższych wniosków niezwykle ważny okazuje się motyw gnoju, np.: rym „złoto” – „błoto” u Baki, wozy asenizacyjne i aprowizacyjne u Tuwima.



## Bibliografia:

- J. Baka, *Poezje*, oprac. A. Czyż, A. Nawarecki, Warszawa 1986.
- S. Barańczak, *Zemsta na słowie*, [w:] tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990.
- A. Czyż, *Groteska w poezji księdza Baki*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, z. 3.
- J. Duk, *Objawienie według Tuwima, czyli o poemacie „Bal w Operze”*, Piotrków Trybunalski 2001.
- M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.
- C. Hernas, *Poezja grozy i żartu*, [w:] tegoż, *Barok*, Warszawa 1998.
- C. Hernas, *W kalinowym lesie*, t. 1. *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965.
- J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. S. Brzostowski, Warszawa 1992.
- P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.
- A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991.
- L. Neuger, *Juliana Tuwima „De revolutionibus” (propozycje interpretacyjne „Balu w Operze”)*, [w:] *Skamander*, t. 3. *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982.
- C. Pirożyńska, *Łacińska „Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią” – Dialogus magistri Polycarpi cum morte*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 3, Wrocław 1969.
- M. Prejs, *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*, Warszawa 2009.
- M. Prejs, *Poezja emocji*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, z. 3.
- M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989.
- A. Sandauer, *Julian Tuwim oraz O człowieku, który był diabłem (Julian Tuwim po raz wtóry)*, [w:] tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977.
- J. Sawicka, *Filozofia słowa Juliana Tuwima*, Wrocław 1975.
- T. Stępień, *Z czego „zrobiony” był „Bal w Operze” (kabaretowe konteksty poematu Juliana Tuwima)*, [w:] *Skamander*, t. 3, dz. cyt.
- M. Sęp Szarzyński, *Napis na statwę abo na obraz śmierci*, [w:] *Staropolska. Tradycja – Kultura – Literatura* [online], red. R. Mazurkiewicz, 2000–2011, [http://www.staropolska.pl/barok/Sep\\_Szarzynski/napis\\_na\\_statue.html](http://www.staropolska.pl/barok/Sep_Szarzynski/napis_na_statue.html), data dostępu: 20.07.2011.
- J. Tuwim, *Bal w Operze*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982.
- J. Tuwim, *Kabaretiana*, oprac. T. Stępień, Warszawa 2002.
- J. Tuwim, *Kwiaty polskie*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1993.
- J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1964.
- A. Węgrzyniakowa, *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987.

## Tmeza, apokopa i *licentia poetica* – czyli o „torturowaniu” języka w *Balu w Operze*

Trzy grzechy główne świata *Balu w Operze* to chciwość, nieczystość oraz nieumiarkowanie w jedzeniu i picciu. Jednak cielesność w poemacie Tuwima to nie tylko zwierzęce popędy seksu i jedzenia („seksualny kontredansik”, „żłopanina, parskanina, mlaskanina”), lecz także brutalne obnażenie fizyczności słowa – słowa, które jest „torturowane”, „siekanie”, „rąbane”, „poddawane amputacji”, „okaleczane”:

„[...] dla opisu operacji językowych Tuwima wypada tak często uciekać się do terminologii katowskiej<sup>1</sup>, wziętej wprost z szafotu czy izby tortur. W istocie rzeczy, na tym właśnie polega jego gwałt na słowie w *Balu w Operze*: [...] wszystkie stylistyczne ekscesy Tuwima w tym poemacie to rozmaite formy maltretowania języka. Słowo, zdanie, wers objawia najpierw całą swoją niemal namacalną cielesność – po to, aby można je było następnie łamać kołem, ćwiartować, gilotynować, rozciągać na łożu tortur, poddawać amputacji [...]”<sup>2</sup>.

### 1. Słowo stało się ciałem... Słowotwórcze pryncypia stylistyczne *Balu w Operze*

W jaki sposób Tuwim osiąga mistrzostwo w torturowaniu języka? Dwa główne zabiegi, które służą realizacji tego celu w *Balu w Operze* to reifikacja słowa (dokonywana przez obnażenie fizyczności znaku językowego) oraz fragmentaryzacja wyrazów (rozbitcie ich na części składowe). W niniejszym artykule zajmę się właśnie problemem słowa, które jako materialny znak językowy zostaje najpierw zreifikowane, a następnie poddane fragmentaryzacji, co zostało uzyskane przez Tuwima m.in. dzięki zastosowaniu różnorodnych przekształceń słowotwórczych.

W *Balu w Operze* można wyróżnić zabiegi słowotwórcze dwojakiego rodzaju<sup>3</sup>: konstrukcyjne (np.: „ulica Kociołbska”; „wsząc się”; „pchłąc się”; „Macabrini”; „Archimałpa”)

<sup>1</sup> Warto przytoczyć z artykułu Barańczaka przykładowe określenia przynależące do „terminologii katowskiej”: „gwałt na słowie”, „okaleczenie słowa”, „amputacja fragmentu słowa”, „deformacja znaczeń”, „odrywanie przemocą znaczeń od dźwięków”, „maltretowanie języka”, „lingwistyczna brutalność”, „brutalne zniweczenie integralności słowa”, „Tuwimowskie tortury”, „fizyczna tortura słowa”, „egzekucja”, „miażdżenie słowa”, „ćwiartowanie słowa”, „sadystyczne operacje”, „słowo posiekane na kawałki”, „chrzest łamanej kości”, „słowa wtłoczone we wspólny kontekst z ostantacyjną przemocą”, „łamanie kołem słowa”, „gilotynowanie słowa”, „rozciąganie słowa na łożu tortur”, „gwałt na gramatyce”, „gwałt morfologiczny”, „gwałt na fonetyce”, „gwałt rytmiczny”, „gwałt na składni”, „gwałt semantyczny”.

<sup>2</sup> S. Barańczak, *Zemsta na słowie*, [w:] tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 42.

<sup>3</sup> Wydzielenie przeze mnie dwóch rodzajów zabiegów słowotwórczych w *Balu w Operze* to uproszczony podział stworzony na potrzeby tego artykułu, służący wyłącznie uwidocznieniu rangi fragmentaryzacji słowa w poemacie Tuwima i niemający dalszego zastosowania dla systemu słowotwórczego polszczyzny.

i dekonstrukcyjne (np.: „IDEOLO”; „na le”, „na pra”; „nie po..”; „Kurr”; „gene orde dzwoni rami”).

Konstrukcyjnym zabiegom słowotwórczym podlegają w utworze różne części mowy: rzeczowniki (np.: „ogniomiot”, „nabiodrnik”, „Centaurzyca”, „Zadozmora”, „Macabrini”, „Archimałpa”, „parskanina”, „mlaskanina”, „żłopanina”, „Szampankan”, „Pankankan”, „Pterofiks”, „kontredansik”), czasowniki (np.: „przeszeleścić”, „przetraścić”, „oderżec”, „oróżowić”, „miliardzać”, „szczurzać”, „wszacz”, „pchłacz”, „pozgrzytuja”), przymiotniki (np.: „złotociekły”, „koźłonogi”, „Kociołbska”, „wymioniasta”), przysłówki (np.: „człapem”, „mlaskiem”).

W *Balu w Operze* znacznie ciekawsza wydaje się jednak słowotwórcza dekonstrukcja, którą Barańczak nazywa „gilotynowaniem” i „łamaniem kołem”. Istotą tego rodzaju przekształceń wyrazowych jest wieloaspektowa deformacja:

„Deformacja językowa w *Balu* jest bardzo daleko posunięta. Słowotwórstwo zastosowane w utworze jest częściej niszczeniem, rozbijaniem, zlepianiem groteskowych twórców językowych niż tworzeniem nowych wyrazów [...]. Kreacje słowotwórcze w *Balu* to najczęściej skróty, cięcia, zlepki słowne”<sup>4</sup>.

Zabiegi tego rodzaju to przede wszystkim wykorzystanie apokopy (rzadziej tmezy czy licencji poetyckiej). Katowska terminologia Barańczaka, odnosząca się do języka poematu Tuwima, bardzo dobrze oddaje ogólną zasadę takich słowotwórczych środków stylistycznych, jak właśnie: apokopa (opuszczenie liter lub głosek na końcu wyrazu), tmeza (przestawienie części wyrazów, rozbicie ich częściami innych wyrazów) i *licentia poetica* (dostosowanie kształtu wyrazu do rygorów rytmu lub rymu).

Również „IDEOLO” – jeden z natrętnie powracających refrenów poematu, konstytutywny dla sensu utworu – został utworzony przez dekonstrukcyjny zabieg słowotwórczy:

„»Ideolo« jest syntezą deformacji językowych poematu, językowym wykładnikiem nonsensu, absurdu otaczającej rzeczywistości. [...] »Ideolo« jest rdzeniem, sensem, a jednocześnie parodią pełnoznacznego wyrazu – ideologia”<sup>5</sup>.

„Widmowe, deformujące się absurdalnie słowo »ideolo« staje się wykładnikiem niekoherencji”<sup>6</sup>.

## 2. Dekonstrukcyjne zabiegi słowotwórcze w *Balu w Operze*

Istotę słowotwórstwa *Balu w Operze* w moim odczuciu można sprowadzić do operowania trzema środkami stylistycznymi: apokopą, tmezą oraz licencją poetycką. Co znamienne,

<sup>4</sup> J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, Wrocław 1975, s. 121.

<sup>5</sup> Tamże, s. 131–132.

<sup>6</sup> A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 182.

terminologia katowska zaproponowana przez Barańczaka do opisanie języka poematu Tuwima bardzo dobrze oddaje formę przekształcania wyrazów przez zastosowanie tych właśnie dekonstrukcyjnych zabiegów słowotwórczych (apokopa jest nazwana „amputacją”, *licentia poetica* – „ćwiartowaniem”, a tmeza – przemieszaniem pociętych cząstek słów)<sup>7</sup>.

## 2.1. Tmeza

Tmeza to rzadki środek stylistyczny, który jest definiowany jako:

„Podział wyrazu na części, pomiędzy które wprowadzone zostają inne wyrazy: rodzaj inwersji w obrębie słowa, stwarzającej wyrazisty efekt poetycki [...]. Dość skomplikowany przykład tmezy pochodzi z *Balu w Operze* J. Tuwima [...]”<sup>8</sup>.

W poemacie Tuwima tmeza pojawia się kilkakrotnie i zostaje ciekawie wykorzystana, przede wszystkim jako rozczłonkowanie słowa „udami”, powtórzone w różnych wariantach oraz skojarzone i zestawione z frazą: „da mi, da mi”:

„**uda uda da mi da mi**  
gene **orde** dzwoni **rami**”<sup>9</sup>;

„I już - wziąć, i już – udami  
I już - **da mi! da mi! da mi!**”<sup>10</sup>;

„Udibidibindia, udibindia!  
**Da mi! da mi!** Z Olą Tolo  
Barszczyk piją, wódę golą [...]”<sup>11</sup>.

## 2.2. Apokopa

Apokopę można zdefiniować jako:

„Opuszczenie głoski lub sylaby na końcu wyrazu (np. dawne *tako*, dzisiejsze *tak*). W poezji pojawia się zwykle ze względu na rytm bądź rym [...]”<sup>12</sup>.

W poemacie Tuwima apokopa znalazła częste, zręczne i ciekawe wykorzystanie, np. w wyrazie

<sup>7</sup> Zob. S. Barańczak, dz. cyt., s. 42: „Jeśli zabieg tego rodzaju określić jako amputację, inna forma gwałtu na morfologii zasługuje na miano ćwiartowania. Jak na katowskim pieńku, »ciało« słowa zostaje zupełnie dosłownie posiekane na kawałki. Najprostszym tego sposobem jest przeistoczenie zdania czy słowa w skandowany okrzyk, rozbity na jednosylabowe linijki. Ale można posunąć się jeszcze dalej, nie tylko porąbać słowo, lecz w dodatku przemieszać jego posiekane cząstki [...]”.

<sup>8</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, s. 583.

<sup>9</sup> J. Tuwim, *Bal w Operze*, il. B.W. Linke, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982, s. 12. We fragmentach *Balu w Operze* cytowanych w niniejszym artykule zostały wyłuszczone wyrazy istotne w analizie.

<sup>10</sup> Tamże, s. 12.

<sup>11</sup> Tamże, s. 34.

<sup>12</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 38.

„Chrystus”, którego przycięcie do „Chry...” z jednej strony służy utworzeniu rymu: „skry” – „Chry...”, wpisującego się w dynamiczny rytm poematu, a z drugiej strony sugeruje rodzaj zadyszki, utraty głosu z wrażenia czy zamilknięcia z podziwu, co wzmaga jeszcze satyryczność tekstu (w rymie postać Chrystusa została zestawiona ze skrami):

„Szef policji pierś wysadza  
I spod marsa sypiąc skry,  
Prężnym krokiem się przechadza...  
Co za gracia! Co za władza!  
Co za pompa! **Jezu Chry...**”<sup>13</sup>.

W innym fragmencie utrwalone połączenie wyrazowe „nie po nogach!” zostaje ucięte do „nie po...!”, po którym następuje słowo „buch”, sugerujące, że ostrzeżenie zostało wypowiedziane za późno:

„solo! solo! małpa! nie **po...!**  
buch magnezja foto ślepo”<sup>14</sup>.

W wyniku wykorzystania apokopy z generała zostało już tylko „gene”, które współtworzy rytm wersu wraz z enigmatycznym „orde” („**gene** orde dzwoni rami”).

Coraz szybsze przemieszczanie się w tańcu z lewej strony na prawą zostało odzwierciedlone w zreifikowanych słowach „le” i „pra”, których końcówki zagubiły się w tłumie wirującym na parkiecie:

„Na lewo, na prawo, **na le, na pra**,  
A w środku już orkiestra gra,  
Orkiestra gra! Orkiestra gra!”<sup>15</sup>.

W wirowym ruchu tanecznym zostaje również urwana refreniczna fraza „diabli biorą”, dzięki czemu powstaje rym: „Wio!” – „**bio ---!**”:

„Na kwadransik, szofer! Wio!  
Potem znów ich diabli biorą  
diabli biorą diabli biorą.  
W wir tej nocy diabli biorą,  
Roztańczeni diabli **bio ---!**”<sup>16</sup>.

Także „Ideolo” można uznać za pochodne od wyrazu „ideologia”<sup>17</sup>, przekształconego słowotwórczo na podobnej zasadzie:

<sup>13</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 8.

<sup>14</sup> Tamże, s. 12.

<sup>15</sup> Tamże, s. 10.

<sup>16</sup> Tamże, s. 22.

<sup>17</sup> Zob. Rozdz. 1.

„Na potłuczonej szybie  
Sklepu z konfekcją »Lolo«  
Widać kawałek gazety:  
Litera **IDEOLO...**”<sup>18</sup>.

Innym przykładem jest mimetyczne odwzorowanie nawoływania gazeciarza:

„»**Kurrr** Stołeczny Fioletowy«  
»**Kurrr** dzisiejszy; **Kurrr** dziejowy!«  
»**Ideo** za dziesięć **groo!**...«  
»Bal w Operze! **Katastroooo!**«  
»**Kurrr** Poranny z opisami!«”<sup>19</sup>.

### 2.3. *Licentia poetica*

Licencję poetycką w odniesieniu do poematu Tuwima będę rozumiała jako:

„Uleganie rygorom wiersza (rymowi, rytmowi) prowadzące do złamania reguł gramatycznych; najczęściej jest to niezgodna z normą zmiana końcówek fleksyjnych”<sup>20</sup>.

Do najbardziej charakterystycznych przykładów wykorzystania licencji poetyckiej w *Balu w Operze* należą następujące fragmenty:

„**Am!**  
**Ba!**  
**Sado!**  
**Rowie!**  
Hurra, panowie!  
Hurra, panowie!  
Hurra, panowie!”<sup>21</sup>;

„Kopytami bac po głowie  
**Ka**  
**Wa**  
**Le**  
**Ryjskiemi!**  
Raz!  
Dwa!  
Hurra, panowie!  
Mało, panowie!  
Brawo, panowie!  
I bac, bac!”<sup>22</sup>;

„**Ka**  
**Ra**  
**Bino**  
**Wymi!**

<sup>18</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 29.

<sup>19</sup> Tamże, s. 34.

<sup>20</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 275.

<sup>21</sup> Tamże, s. 10.

<sup>22</sup> Tamże, s. 36.

Hurra, panowie!  
Ducha, panowie!  
Czynu, panowie!  
Raz! Dwa! Solo! Solo!”<sup>23</sup>.

Podzielenie wyrazów na jedno- bądź kilkusylabowe wersy, których granice zostały wzmocnione wykrzyknikami, doprowadziło do powstania szeregu neosemantyzmów. Ten zabieg można uznać za licencję poetycką, gdyż był on motywowany względami rytmicznymi (oddanie rytmu wojskowego skandowania) i rymem (rozbity na części wyraz „Am! / Ba! / Sado! / Rowie!” – zrymowany z „Hurra, panowie!” – został całkowicie podporządkowany swojemu rymowi, a wręcz do niego dostosowany).

Ten charakterystyczny rytm pojawia się w poemacie czterokrotnie, jako że okrzyki na cześć ambasadorów zostają powtórzone w tej samej formie:

„Am!  
**Ba!**  
**Sado!**  
**Rowie!**  
Raz!  
Dwa!  
Hurra, panowie!  
Brawo, panowie!  
Mało, panowie!  
...Raz...Dwa...Druga, panowie...”<sup>24</sup>.

W innych fragmentach wydobyte na zasadzie eholalii części „-kiestra” oraz powtarzane niczym echo „-ali” nawiązują do rytmicznych powtórzeń części schematów melodycznych:

„Ostro gra orkiestra-**kiestra**,  
Z czterech rogów, czterech estrad  
Pryska extra bluzgi grzmiące [...]”<sup>25</sup>.

„Hop! siup! W dziejowej skali,  
**- ali, - ali, - ali, - ali,**  
I zecerzy w całym państwie  
Czcionki gigant układali  
IDEOLO, IDEOLO  
Ideolo ideali”<sup>26</sup>.

### 3. Gwałt *per procura*. Zemsta na słowie w *Balu w Operze*?

<sup>23</sup> J. Tuwim, dz. cyt., s. 33–34.

<sup>24</sup> Tamże, s. 22–23.

<sup>25</sup> Tamże, s. 10.

<sup>26</sup> Tamże, s. 34.

Dekonstrukcyjne zabiegi słowotwórcze, takie jak apokopa, tmeza czy licencja poetycka, można uznać za dominantę stylistyczną *Balu w Operze*. Jak jednak zinterpretować Tuwimowską fragmentaryzację słowa? Czy jako konstytutywna dla stylu poematu wyznacza ona ogólny sens dzieła? A może przeciwnie – z destrukcyjną siłą rozsadza jądro utworu i wybija ostry, męczący i jednostajny rytm wiersza?

Barańczak klasyfikuje zabiegi językowe Tuwima jako gwałt na słowie:

„Jeśli reakcją czytelnika *Balu w Operze* jest do dzisiaj coś w rodzaju wstrząsu, dzieje się tak [...] dlatego, że w poemacie tym na naszych oczach dokonuje się brutalny gwałt. W dodatku gwałt *per procura*: zemsta na słowie, reprezentującym znieawidzoną rzeczywistość”<sup>27</sup>.

Należy przy tym podkreślić, że dla Barańczaka reifikacja słowa jest jednoznacznie negatywna, a zemsta na słowie dokonuje się *per procura, in effigie*:

„Poeta karze język nie za jego własne winy. Zemsta na słowie jest egzekucją *in effigie*: język zostaje ukarany za zbrodnie rzeczywistości. A skoro tak, to [...] Tuwim całkowicie i bez zastrzeżeń utożsamia język z rzeczywistością; słowo nie jest dlań nawet wierną reprezentacją rzeczywistości – jest rzeczą samą”<sup>28</sup>. Słowo w *Balu w Operze* „[...] podlega wprawdzie zemście, karze, torturom, ale karane jest przecież nie za swoją niedoskonałość czy zwodniczość – przeciwnie, jak niewinny człowiek, który ma nieszczęście być sobowtórem przestępcy, zostaje zmaltretowane z winy faktu, że w oczach poety jest wiernym odbiciem Rzeczy. Więcej: jest z nią utożsamiane. Jak lalka w rękach szamana, kaleczona przezeń i rozdzierana po to, aby zemścić się na żywym człowieku, język musi tu odpowiadać za to, co przeskrobała rzeczywistość. A skoro rzeczywistość [...] zasługuje wyłącznie na unicestwienie, słowo musi stanąć na szafocie jako substytut świata”<sup>29</sup>.

Czy rzeczywiście wzorcowe wykorzystanie środków stylistycznych z klasycznych podręczników poetyki możemy określić świadomym katowskim torturowaniem słowa? Na czym właściwie polega identyfikacja słowa i rzeczy w tym poemacie? Polemicznie do tezy Barańczaka pragnę wykazać, że słowotwórczego kunsztu Tuwima nie można sprowadzić do brutalnej deformacji i gwałtu na słowie, gdyż złożone przekształcenia stylistyczne ukazują również potencję języka i odsłaniają nowoczesne możliwości słowotwórcze, a ich nadrzędną funkcją jest mimetyczne odwzorowanie apokaliptycznego rozpadu świata („Wizji apokaliptycznej [...] jest podporządkowana cała poetyka poematu – jego męczący natarczywy rytm, zmienne tempo, wszystkie dźwięki niesemantyczne, które znaczą dzięki asocjacom brzmieniowym i kontekstowi”<sup>30</sup>).

Podobnie do konstatacji Barańczaka o języku *Balu...* Sawicka pisze o świecie przedstawionym poematu, przy czym szczególną uwagę zwraca na niemal reżyserskie operowanie różnorodnymi cięciami, skrótami i zbliżeniami:

<sup>27</sup> S. Barańczak, dz. cyt., s. 31.

<sup>28</sup> Tamże, s. 42.

<sup>29</sup> Tamże, s. 44.

<sup>30</sup> J. Sawicka, dz. cyt., s. 118.



„Tuwim [...] połączył lirykę, groteskę, satyrę i kabaret, aby ukazać niejednorodną, niekoherentną rzeczywistość. Zastosowana technika symultaneistyczna ukazuje wielość planów poematu, ich nieprzyleganie, ich kontrast.

W czasie jednej nocy balowej jawią się obrazy różnych odcinków rzeczywistości, ukazane w sposób przypominający technikę filmową: jednoczesne dzianie się w wielu płaszczyznach, cięcia, skrót, zbliżenia, sposób operowania tłumem”<sup>31</sup>.

Wydaje się zatem, że „cięcie” słów przez Tuwima nie jest zemstą za grzechy rzeczywistości i że to nie dekonstrukcja języka ma doprowadzić do zagłady znienawidzonej rzeczywistości. To rozpadająca się rzeczywistość powoduje, że wraz z nią degeneracji podlega również język:

„Takie zabiegi jak cięcia słów [...] ukazują niemożność powiązania nie tylko większych całości – zdań, ale nawet słów. Semantyczną konstrukcję zdania doprowadzają do bełkotu. Deformacja języka, porozrywane słowa, części słów, oderwane słowa – stanowią ekwiwalent opętanego tempa balu, bezsensu sytuacji. Operacje te ujawniają części wyrazowe tkwiące w świadomości ludzi, ich skojarzenia wynikające z tempa balu, rytmu erotyki, parady wojskowej, niezintegrowane ułamki demonstrują chaos sytuacji”<sup>32</sup>.

Jedynie mowa ostentacyjnie ułomna może oddać autentyczny rozpad przedstawionego świata. Warto zwrócić tu uwagę na paralelizm między właściwościami materiału tematycznego a właściwościami materiału językowego (doświadczeniom granicznym odpowiadać ma język graniczny – mowa kaleka, przekraczająca ramy systemu, zdeformowana). Właśnie dlatego słowotwórstwo dekonstrukcyjne wyznacza rytm i styl całego poematu. Dekonstruacji podlegają najistotniejsze słowa, które natrętnie powracają w refrenach, zbitkach słownych czy w od razu rozpoznawalnych, choć nieregularnych schematach dźwiękowych. Przy cięciu słów i skandowaniu słychać „chrzęst łamanej kości”, a liczne refreny na zasadzie ekwiwalencji oddają wirowy ruch, kołowy taniec i cykliczną, bezwyjściową powtarzalność.

#### 4. Konkluzje

*Bal w Operze* epatuje dosadnymi opisami popędów i zezwierzęcenia człowieka, a główne zabiegi językowe poematu to reifikacja i fragmentaryzacja słowa. Do opisu tych zabiegów Barańczak używa określenia „zemsta na słowie” jako adekwatnego ujęcia problemu języka *Balu w Operze*. Barańczak argumentuje, że przez gwałt na słowie Tuwim pośrednio mści się na rzeczywistości, którą to słowo reprezentuje. Polemicznie do powyższej tezy starałam się w niniejszym artykule wykazać, że zabiegi językowe Tuwima nie doprowadzają do zniszczenia przedstawionej rzeczywistości, tylko odwzorowują jej rozpad, który zachodzi równolegle. Na przykładzie dekonstrukcyjnych zabiegów słowotwórczych (zwłaszcza tmezy, apokopy i licencji

---

<sup>31</sup> Tamże, s. 115.

<sup>32</sup> Tamże, s. 121.

poetyckiej) argumentowałam, że stosunku Tuwima do języka nie można zaklasyfikować jako zemsty *per procura* czy *in effigie*, gdyż nie tylko język, lecz także rzeczywistość poematu zostaje zgwałcona.

Wydaje się, że celem zabiegów językowych w *Balu...* jest skupienie uwagi czytelnika na fizycznej stronie znaku (przy jednoczesnej desemantyzacji), tak aby nie prześlizgnął się ponad nią, ale na niej zatrzymał, co służy odwzorowaniu rozkładu świata w rozpadzie słów. Dlatego też reifikacja jest jednym z podstawowych chwytów poematu (zreifikowany jest nie tylko język, lecz także rzeczywistość – rzeczami stają się w poemacie słowa, ludzie i zwierzęta). Torturowanie języka jest przy tym niejednokrotnie efektem dążności mimetycznej, gdyż ma realistyczne motywacje, np.: skandowanie wyrazów; przytoczenie czyjejś wypowiedzi, w której pod wpływem emocji została urwana część słowa; ekonomiczność słowa w reklamie; widoczne tylko pół słowa na przedartej gazecie. W ten sposób zachodzi oddanie absurdu sytuacji, demonicznego chaosu i niekoherencji rzeczywistości w niespójnych, pozbawionych znaczenia słowach, w których pobrzmiwa jedynie echo dawnych wyrazów. Tak motywowana fragmentaryzacja słowa jest wyrazem tendencji do zachowania paralelizmu między właściwościami materiału tematycznego a właściwościami materiału językowego w *Balu w Operze*.

### **Bibliografia:**

S. Barańczak, *Zemsta na słowie*, [w:] tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wy tłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990.

M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998.

J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, Wrocław 1975.

J. Tuwim, *Bal w Operze*, il. B.W. Linke, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982.

A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966.

## Osobliwości językowe poematu *Bal w Operze*

Bal kojarzy się zazwyczaj z czymś dostojnym, przynależącym do wyższych sfer; język poematu *Bal w Operze* sprawia, że, przedstawione w nim wydarzenie ma zupełnie inny charakter. Wpływają na to m. in. użycie końcówek powodujących deprecjację, np. w słowie „admiralty”, lub uwznioślenie, np. w wyrazie „grubasowie” (na wzór takich nazw jak „ambasadorowie” – tak jakby tusza czyniła kimś ważnym), stosowanie niepoprawnych form fleksyjnych, np. „szofera”, „jadź”, czy uproszczeń: „archikrator” jako: naczelny kreator, czyli organizator, lub Antychryst<sup>1</sup>.

Brak „e” w wyrazie „archikr(e)ator” stwarza także nawiązanie do krat, a więc więzienia: archikrat-or. Język jest bowiem w poemacie nie tylko nośnikiem informacji, lecz także narzędziem kreacji artystycznej, która zawiera istotniejszy sens.

Najważniejszym i najczęściej powtarzanym w poemacie zwrotem są słowa: „diabli biorą”. Utwór sprawia wrażenie, jakby był skonstruowany wokół tych wyrazów. Dlatego też będą one stanowiły centrum moich rozważań. Po raz pierwszy zwrot ten pojawia się pod koniec drugiej części utworu. Poprzedzony jest informacją o opanowaniu przez małpy kosmosu. Dopełnieniem w zdaniu (kogo „diabli biorą”?) są małpiarze:

„Gdy małpiarzy diabli biorą,  
Diabli biorą, diabli wezmą!”<sup>2</sup>.

Kontekst stwarza możliwość wieloznacznego rozumienia słowa „małpiarze” i tym samym zwrotu „diabli biorą”: mogą to być albo astronomowie, którzy na skutek zawładnięcia przez małpy wszechświatem zmienili nazwę zawodu z astronomów na małpiarzy. Termin ten byłby wtedy utworzony na wzór takich słów jak żeglarz: czyli „ten, który zajmuje się żeglarstwem”. Małpiarz to „ten, kto zajmuje się małpiarstwem”, a więc „badaniem małp”. W tym przypadku zwrot „małpiarzy diabli biorą” oznaczałby: astronomowie ogarnięci są gniewem, ponieważ widzą „szpetnych małp dwanaście” zamiast dwunastu gwiazdozbiorów. Tym samym słowa „diabli biorą” byłyby rozumiane przenośnie.

Określenie „małpiarze” można także rozumieć jako odnoszące się do zachowania określonych nim osób. „Małpiarze”, czyli „uzwierzęceni, zachowujący się nie jak ludzie, lecz jak zwierzęta” (ze

<sup>1</sup> Sawicka twierdzi, że ten neologizm „nie tylko brzmieniowo kojarzy się z Antychrystem”. Por. też, „*Filozofia słowa*” Juliana Tuwima, Wrocław 1975, s.132.

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty za: J. Tuwim, *Poezje*, Warszawa 1999, s. 179 -201.

wszystkimi możliwymi konotacjami tego ostatniego słowa: złość, dzikość, brutalność), dlatego też diabli mogą zabrać ich do siebie. Taka interpretacja zakłada deleksykalizację zwrotu „diabli biorą”. Na udosłownienie tego zwrotu w omawianym fragmencie wpływają także występujące we wcześniejszych wersach określenia: „apokaliptyczny zamęt” (a więc skojarzenie z apokalipsą), „groźna noc”, „planetarne przepaście”. Wyrażenia te zapowiadają koniec, pochłonięcie przez moce piekielne.

Warto zauważyć, że ów atak, wymieszanie sił piekielnych ze światem stworzonym przez Boga przejawia się w warstwie językowej przez zestawienie grozy z humorem: słowo „apokalipsa” występuje przy wyrazie „zamęt”, który łagodzi wymiar końca świata. Rzeczownik „zamęt” oznacza przecież chwilowe, niegroźne w skutkach zamieszanie<sup>3</sup>. Podobnie wyrażenie „wisząca ciężką zmorą” użyte obok określenia „groźna noc” osłabia grozę nocy. Przysłówek „ciężka” sprawia, że zmora czyli zjawia, duch, coś niematerialnego nabiera cech namacalnych, staje się oswojone, wpisane w kategorie tego świata. Tak samo występowanie w bliskim sąsiedztwie wyrażen „planetarne przepaście” i „małpi nierząd” wywołuje efekt bagatelizacji zagrożenia.

Powyższe przykłady pokazują, że w poemacie występuje kilka warstw nastroju: groza zamaskowana zostaje komizmem. W tym kontekście należy rozpatrywać zwrot „diabli biorą” jako wieloznaczny: na pozór potoczny, wypowiedziany często w sytuacjach życia codziennego, odnosi się do błahych spraw, ale w wyniku pozbawienia go znaczenia przenośnego rozumiany dosłownie nabierają innego, nasyconego strachem i powagą znaczenia. Na deleksykalizację zwrotu oprócz kontekstu wskazuje także zmiana czasu gramatycznego czasownika: „diabli wezmą”. Czas przyszły: „wezmą” nawiązuje do zapowiedzi jakiegoś proroctwa, do apokalipsy.

W trzecim fragmencie poematu zwrot „diabli biorą” odnosi się do tancerzy. Można znów rozpatrywać go na dwóch poziomach: przenośnym i dosłownym. Znaczenie przenośne warunkują wydarzenia rozgrywające się na scenie: Satanellę porwał księżyc i jej miejsce zajęły pawie oraz kwiczące świny. W takich okolicznościach nie ma nic dziwnego w tym, że tancerzy „diabli biorą”. Choć można mówić jednocześnie o deleksykalizacji zwrotu, którą sugeruje zamaskowany humorem obraz grozy: „Satanellę księżyc porwał<sup>4</sup>” (ale wcześniej „na tajniaka tajniak mruga” – należy więc łączyć jej zniknięcie z zaplanowaną akcją tajnych służb). Następnie przedstawiony zostaje obraz „ogniomiotu zórz bengalskich” oraz zarzynania świń. Wszystko to zwiastuje koniec, pochłonięcie przez diabły tancerzy. Stoją oni na scenie, na której rozgrywają się te wydarzenia, a więc najbliżej, dlatego też to właśnie ich „diabli biorą”.

<sup>3</sup> Por. *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, hasło: „zamęt”.

<sup>4</sup> *Satanella* – to może być córka lub żona szatana od *satan* – z francuskiego szatan, końcówka „-ella” przywodzi na myśl zakończenie form żeńskich z języka włoskiego (typu *bella*), co ukazuje hybrydyczność budowy tego neologizmu.

Zagadkowe wydaje się także wyrażenie „bystre biodra centryfuga”. Rzeczownik „centryfuga”<sup>5</sup> oznacza wirówkę, urządzenie kojarzone z wirem, być może z obłądem. W wierszu urządzenie nabiera cech ludzkich: ma biodra. Być może, oznacza to, że maszyna może zamienić się w człowieka, podobnie jak człowiek w maszynę. Warto zwrócić uwagę na określenie „bystre”, które należy rozumieć, jako „szybkie, rwące”. Znaczenie to jest warunkowane znaczeniem, jakie ma ten wyraz w języku rosyjskim – odnosi się on tam tylko do szybkości, nie tak jak w języku polskim – do zdobywania wiedzy, inteligencji. We wskazanym fragmencie chodzi przecież o ukazanie zawrotnego pędu maszyny, która jak wirujące błędne koło patronuje przedstawionemu światu i pochłania go. To rozpędzenie widoczne jest także w dalszej części omawianego fragmentu („wrą w zabawie”, „wybuchają”, „wbiega sforą”), kulminacyjnym zaś momentem jest interwencja diabłów. Odtąd tempo wyraźnie zwalnia, później bowiem pojawia się Włoch Tęsknotti śpiewający piosenki o miłości.

Słowo „lama” również wydaje się wykraczać w tekście poza swoje polskie znaczenie. Wyrażenie „oblana srebrną lamą” przywodzi na myśl tkaninę przetykaną złotymi lub srebrnymi nitkami, materiał na szykowne suknie, w który odziana jest Satanella. Jednak nie należy zapominać, że jest to „lama bystrych bioder centryfuga”, a więc metal, część maszyny. Słowo *lame* oznacza po francusku ostrze, wyrażenie: *lame de rasoir* – żyletkę. To, że Satanella oblana jest srebrną lamą należałoby więc rozumieć jako to, że widoczny jest na jej ciele srebrny odbłask wirującego urządzenia, które na końcu pochłonie wszystkich „blasku cięciem”.

Autor poematu, doskonały tłumacz z języka rosyjskiego i francuskiego, wykorzystał więc skojarzenia znaczeniowe z innych języków, by wywołać efekt grozy. To powoduje, że zwrot „diabli biorą” nabiera większej ekspresji, odbierany jest jako oznaczający finał makabry zaszyfrowanej we wcześniejszym fragmencie tekstu.

Warto zwrócić uwagę na inne osobliwości językowe występujące w omawianym fragmencie. Świnie nie tylko kwiczą, lecz także „kaczuczą” i „macziczą”, a więc wykonują jakieś tańce o obco brzmiących nazwach, nawiązujących fonetycznie do nazwy znanego tańca *cza-cza*<sup>6</sup>, w której również występuje powtórzenie głoski „cz”. Ponadto należy zauważyć, że w słowie „macziczą” występuje zmiękczone głoska „cz”, a więc dźwięk pojawiający się w polszczyźnie jedynie w wyrazach zapożyczonych, co w zestawieniu z wyrazem *maciora* wywołuje efekt humorystyczny. Czasowniki „kaczuczą”, „macziczą” mogą oznaczać nie tylko tańczenie, lecz także określać dźwięki podobne do tych, które wydają kaczki lub maciory – a zestawione z obco brzmiącym

<sup>5</sup> Por. tamże, hasło: „centryfuga”.

<sup>6</sup> Por. T. Stępień, *Z czego „zrobiony” był „Bal w Operze” (kabaretowe konteksty poematu Juliana Tuwima, [w:] Studia o poezji Juliana Tuwima, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 138; tegoż, Kabaret Juliana Tuwima, Kielce 1989, s. 211.*

elementem „czu”, „czy” świadczyć o obyciu (świń) w szerokim świecie.

Humor wywołuje również porównanie księżycy do bębenka w zwrocie „zawisnął tamburinem”. Takie jak ta, częste w poemacie konstrukcje składniowe, w których przejawia się nadużywanie narzędnika, mogą też świadczyć o uprzedmiotowieniu świata, stanowiącego tylko narzędzie w rękach mocy piekielnych.

Występujący później obraz śpiewającego Włocha Tęsknottiego warunkuje przenośne znaczenie zwrotu „diabli biorą”, gdyż śpiew Włocha, a także występ duo „Pitt and Kitty” można odczytać jako powód zdenerwowania tancerzy. Trzykrotne powtórzenie słów „diabli biorą” może zaś świadczyć o stopniowym narastaniu ich gniewu:

„Potem śpiewa Włoch Tęsknotti  
Zakochane totti-frotti,  
Potem duo Pitt and Kitty,  
Kłowny się po pyskach piorą  
I śpiewają:  
    I Am Pitty  
    I Am Pitt  
    I love you Kitty;  
Aż tancerzy diabli biorą  
diabli biorą  
    diabli biorą!”.

Zresztą nie tylko śpiew Tęsknottiego, lecz także sama postać śpiewaka, zostały wyśmiane<sup>7</sup>. Nazwisko Tęsknotti nawiązuje do typowego zakończenia włoskich nazwisk, które były tworzone od liczby mnogiej imiesłowów (Condotti, Ramazotti itp.). Mamy więc do czynienia z karykaturą słowotwórczą utworzoną na zasadzie hybrydy. Następuje bowiem kontaminacja polskiego słowa „tęsknota” z afiksem „-tti”, pochodzącym z języka włoskiego. Taki zabieg potęguje obecne w całym zresztą powyższym fragmencie wrażenie nieszczerości uczuć i wtłoczenia ich w obce, niepasujące do nich schematy.

Sposób opisu dalszych wydarzeń rozgrywanych na scenie warunkuje znaczenie przenośne późniejszego zwrotu „diabli biorą”. Wpływa on bowiem na wytworzenie się dystansu do języka utworu, który to dystans przekłada się na odbiór słów „diabli biorą” jako zleksykalizowanego zwrotu. W kolejnych wersach pojawiają się wyrażenia nadające opisowi charakter groteskowy: „aria końska”, „piekłem”, „żarem”, „pląsem”, „tanem”; oraz nowotwory słowotwórcze: „zadzomora”, „szampanka”, „pankankan” (nawiązujący do nazwy francuskiego tańca *kankan*). „Archimałpa” powstała z przyłączenia cząstki „archi” do rzeczownika „małpa”. Przedrostek ten wchodzi w skład wyrazów złożonych oznaczających: naczelny, główny; władający. W tym

<sup>7</sup> Por. tamże, s. 139. Stępień uważa, że omawiany fragment stanowi „satyryczną interpretację programu »wstawki« kabaretowej” odwołującą się do rzeczywistych programów.

przypadku występuje wyraźna asocjacja z terminem „małpa naczelna”, a także wyrażeniem „stojący na czele”, co w połączeniu z rzeczownikiem „małpa” wywołuje groteskowy efekt:

„Archimałpą, Zadozmorą,  
Szampankanem, Pankankanem  
Grzmocą w tempie obłąkanem,  
Tak że wszystkich diabli biorą  
                                            diabli biorą  
                                            diabli biorą!”.

Jak wskazuje dopełnienie w zdaniu: „wszystkich diabli biorą”, irytacja rozszerza się na zasadzie radiacji. Najpierw to tancerzy stojących na scenie diabli biorą, później ten gniew udziela się także pozostałym uczestnikom balu i przeradza się w szaleństwo, furię: szatańską libację ogarniającą wszystkich.

Na deleksykalizację zwrotu „diabli biorą” w omawianym fragmencie wpływają natomiast występujący po raz pierwszy w tekście bezpośrednio termin „piekło”: „piekłem, żarem, płasem”, a także wyraz „Lewiatan” – jedno z imion szatana lub potwora morskiego występującego w Biblii, zwiastującego kres życia. Ponadto słowo „Lewiatan”<sup>8</sup> ma jeszcze szersze znaczenie: to m. in. tytuł traktatu filozoficznego napisanego przez Thomasa Hobbesa i opublikowanego w 1651 roku, „uznawanego za jeden z najwcześniejszych i najbardziej wpływowych przykładów teorii umowy społecznej”<sup>9</sup>, a także „organizacja zrzeszeń gospodarczych powstała 15 grudnia 1919, reprezentująca polski przemysł wobec władz państwowych i społeczeństwa w okresie międzywojennym”<sup>10</sup>. Te dwa ostatnie znaczenia mogą być w tym przypadku symbolem dążenia człowieka do zysku, zaślepienia pieniędzmi, co przenosi go do kręgu piekieł.

Dosłowne rozumienie słów „diabli biorą” w czwartym fragmencie warunkuje opis rozpusty:

„W okolicznych hotelikach  
Całą noc robota dzika  
Seksualny kontredansik:  
Na momencik na kwadransik”.

Zachowanie ludzi przenosi ich do sfery piekielnej. Wymowę fragmentu wzmacnia groteska obecna w języku – w wyrażeniach takich jak „cyc Grafini” czy „serpentyna flaków”, w których można zauważyć zestawienie wyrazu używanego w stylu podniosłym, książkowym: „Grafini”, „serpentyna” z wyrazami wulgarnymi: „cyc”, lub potocznymi: „flaki”, czyli wnętrzości.

<sup>8</sup> O konotacjach słowa *Lewiatan* pisali m. in. L. Neuger (tegoż, *Juliana Tuwima "De revolutionibus"* (propozycje interpretacyjne „*Balu w Operze*”, [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima*, dz. cyt., s. 172), J. Sawicka (też, dz. cyt., s. 137), J. Stradecki (tegoż, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 242).

<sup>9</sup> [www.wikipedia.org/wiki/Lewiatan\\_\(utwór\)](http://www.wikipedia.org/wiki/Lewiatan_(utwór)), data dostępu: 13.10.2011.

<sup>10</sup> [www.wikipedia.org/wiki/Lewiatan\\_\(organizacja\)](http://www.wikipedia.org/wiki/Lewiatan_(organizacja)), data dostępu: 13.10.2011.

Taka sama tendencja przejawia się w zwrocie „tknąć widelcem”. Termin „tknąć” jest używany w odniesieniu do abstrakcji, a wyraz „widelec” kojarzy się z konsumpcją z prozaizmem, codziennością. Ponadto „tknąć”<sup>11</sup> może również oznaczać wykorzystać kogoś seksualnie, takie znaczenie wpisywałoby się w opis wyuzdania obecny w tym fragmencie.

Ponadto w środkach językowych wyrażona jest, ukryta pod warstwą groteski, makabryczność opisywanych scen, której patronuje grafini Macabrini. „Serpentyna flaków” może przywołać na myśl wijące się wnętrzności zwierzęce lub nawet ludzkie. Na talerzu odzywa się zamordowany wół, który prześladuje ludzi i tym samym nie pozwala zapomnieć o swoim cierpieniu. Imiesłów „zamordowany” odnosi się zresztą tylko do ludzi, więc określone nim zarznięcie wołu na potrzeby balu jawi się wręcz jako akt bliski ludobójstwu. Księżę gruziński „rwie zębami”, czyli jak krwiożerczy drapieżnik zajada się świńskim mięsem. Wszyscy wpływowi dostojnicy, Burbon, Donna Diana, prync gruziński, mają krew na rekach (dosłownie i w przenośni). A kultura, którą powinni reprezentować, okazuje się całkowitym zdziczeniem.

Należy zwrócić uwagę na grę semantyczną w wyrażeniu „spiritu vini”:

„Szach Kaukazu, po butelce  
Rumu cum spiritu vini”.

„*Spiritus vini*” to łacińska nazwa etanolu. Przy czym zwrot rozumieć można też metaforycznie: „*spiritus*”: jako nawiązanie do słowa „duch”: „*spiritus*”(łac.) i „*vini*” – do czasownika „*veni*”, czyli po łacinie „przyjdź”. Kojarzy się to z nawoływaniem do przyjścia Ducha Świętego, co biorąc pod uwagę kontekst tego fragmentu, w tym występujące blisko wyrażenie onomatopieczne „rum cum”, wydaje się bluźnierstwem.

Charakterystyczne nie tylko dla tego fragmentu, lecz także dla całego poematu jest również przypisywanie zwierzętom cech ludzkich, m. in. w takich wyrażeniach jak: „tłum świń”, „koń podryguje”, „ptaszek gwizdnął”, nienaturalność tego ostatniego warunkowana jest przez kontekst:

„Zaszeptaly wiewem brzozy,  
W zagajniku ptaszek gwizdnął”.

W omawianym fragmencie wskazaną cechę widać w zwrocie „kaczki wrzeszczą”:

„Rozdzierane kaczki wrzeszczą,  
Tłuszczem ciekną, w zębach trzeszczą”.

---

<sup>11</sup> Por. *Słownik współczesnego języka polskiego*, Warszawa 1996, hasło: „tknąć”.



Antropomorfizacja zwierząt jest w poemacie równoczesna ze zwierzęciem człowieka ogarniętego grzechem i dlatego zabranego później przez diabły. Warto przyjrzeć się dokładnie składni zwrotu kaczkę „w zębach trzeszczą”. Mogą one trzeszczeć w zębach, brzmieć nieprzyjemnie na skutek pęknięcia, rozgryzania ich lub same wydawać dźwięki drażniące słuchającego na takiej samej zasadzie jak „ryczy wół zamordowany”. Potęguje to makabrę tej części poematu. Wskazane środki językowe ukazują zepsucie moralne człowieka, co wpływa na deleksykalizację zwrotu „diabli biorą”. Diabli mają powód, by zabrać człowieka do siebie.

Kolejny raz zwrot „diabli biorą” pojawia się we fragmencie dziesiątym, w którym następuje ukazanie rzeczywistości poza bałem:

„Dziennikarze szybko pisali:  
– ideolo – ideolo – ideolo – A tancerzy w hucznej sali  
Jeszcze ciągle diabli brali  
                    diabli brali  
                    diabli brali”.

Warto przyjrzeć się uważnie temu zestawieniu dziennikarzy i tancerzy. Podobnie jak tancerze, dziennikarze, którzy szybko piszą „ideolo, ideolo”, być może są opanowani przez diabelskie siły. Tym samym neologizm „ideolo” jest dowodem opętania dziennikarzy przez diabły. Warto zastanowić się nad znaczeniem tego rzeczownika. Jest on skróconą wersją słów „ideologiczny” lub „ideologia”. Abrewiacja nazwy sprawia, że wyraz nabiera potocznego charakteru. Jest to jakby kpina z ideologii, którą to kpinę podkreśla kontekst:

„Rozmyślając głęboko nad rolą  
Dziennikarze szybko pisali – ideolo...”.

Nie można przecież jednocześnie rozmyślać nad czymś głęboko i szybko pisać. Na związek między hasłem „ideolo” a diabelskimi siłami wskazuje też trzykrotne powtórzenie słów „ideolo” oraz „diabli brali”. Istnienie takiej relacji, a także zmiana czasu gramatycznego, powodują deleksykalizację zwrotu. Natomiast na utrwalenie przenośnego znaczenia ma wpływ odwołanie się do wcześniejszych wydarzeń z trzeciego fragmentu. Wtedy tancerzy „diabli brali” na widok pawów i kwiczących świń pojawiających się na scenie. Obecnie omawiany fragment wskazuje na trwanie ich gniewu. Związek między fragmentami podkreśla wyrażenie „jeszcze ciągle”:

„A tancerzy w hucznej sali  
Jeszcze ciągle diabli brali...”.

Tautologia wyrażenia „jeszcze ciągle” zaznacza ponadto przedłużanie się sytuacji, ciągle panujący gniew, królujące zło, podczas gdy, jak czytamy w dalszym fragmencie: „już ludzie pracy wstali”. Wydaje się, że taki zabieg ma pokazać nieużyteczność władzy spędzającej czas na zabawach, podczas gdy inni ciężko pracują.

Dalszy ciąg utworu wskazuje, że wszyscy o władnięci są nową niby-ideologią; neologizm „ideolo” pojawia się m.in. na kawałku gazety leżącej na potłuczonych szybie sklepu z konfekcją „Lolo”. Rym pomiędzy trywialnym i niepoważnie kojarzącym się słowem „Lolo” i hasłem „ideolo” może stanowić ukryty komentarz wpływający na negatywny i ośmieszający wydźwięk wskazanego neologizmu. W innym fragmencie został on użyty jako hasło, które towarzyszy adiutantom walczącym na wojnie. Ponadto po słowie „ideolo” w ósmym fragmencie przywołany zostaje obraz wijącego się „złego Lewiatana” i pojawia się stwierdzenie mówiące, że na dźwięk słowa „ideolo” „tancerzy diabli biorą”. Te zabiegi jednoznacznie wywołują negatywne skojarzenia związane z neologizmem.

W omawianym do tej pory dziesiątym fragmencie słowo „ideolo” zostaje wplecione w parodię *Ody do młodości*:

„Nad poziomy w lot i w polot!  
Czas uderzyć w czynów stal!  
Ideolo – ideolo –”.

Warto zwrócić uwagę na osobliwą konstrukcję składniową: „w polot”. Słowo „polot”<sup>12</sup> oznacza swobodę lekkość, inwencję, co w przywołanym kontekście można rozumieć jako ucieczkę w trywialność odnoszącą się do słowa „ideolo”. Staje się ono parodią hasła, podobnie jak cały fragment jest parodią *Ody do młodości*<sup>13</sup>.

Negatywne znaczenie słowa „ideolo” zostało podkreślone także przez kontrasty:

„I zecerzy **w całym państwie**  
Czcionki **gigant** układali:  
IDEOLO, IDEOLO [...]  
A maszyna wali, wali:  
          IDEOLO, IDEOLO  
**Malo malo solo solo**”<sup>14</sup>.

Wyrażenie absolutyzujące „w całym państwie” zostaje przeciwstawione określeniu „solo”. W całym państwie hasła: „ideolo, ideolo” są więc odebrane jako zupełnie oderwane od

<sup>12</sup> Por. *Słownik współczesnego języka polskiego*, dz. cyt., hasło: „polot”.

<sup>13</sup> Por. L. Neuger, dz. cyt., s. 172.

<sup>14</sup> Podkreślenia moje – A. K.

rzeczywistości, czytane solo. Podobnie określenie „gigant” przy rzeczowniku „czcionki” stanowi antonim do „malo”. To może oznaczać, że nawet jeśli hasło „ideolo” będzie wszędzie widoczne dla odbiorców, nic nie znaczy, jest „małe” w sensie przenośnym<sup>15</sup>. Transformacja słów „ideolo ideali” jest jakby skróconą wersją czasownika ideali(zowali). Ta abrewiacja sprawia, że całe słowo, a także zawarte w nim przesłanie, odbierane są jako uproszczone i niezrozumiałe: są pustym, nieznaczającym sloganem.

Ponadto „ideolo” jest hasłem, które można kupić: „ideolo za dziesięć groo”, a więc hasłem sprzedajnym, ideologią nie mającą żadnej wartości. Jest też „Kurrem Stołecznym”, „Kurrem dzisiejszym”, czyli zapewne kurierem, nośnikiem informacji, i w końcu „Kurrem dziejowym”, który przez analogię do wcześniej wymienionych może być traktowany jako pismo będące zbiorem prawd o świecie. Są one jednak sprzedawane przez gazeciarzy jedynie za dziesięć groszy. Ich znaczenie w dziejach świata jest więc mrzonką, podobnie jak historia „wielkiego balu z dziejową rolą”, podczas którego nic oprócz szaleńczej zabawy się nie działo. Są to więc hasła stworzone wyłącznie na potrzeby ideologii. Niska cena sprawia, że łatwiej je upowszechnić.

Choć z drugiej strony to w czasie balu wszystko ulega zniszczeniu. „Wielki bal” (jeden z tematów pisma) ma więc istotny wpływ na losy świata, tym samym „Kurr dziejowy”, informując o „Katastroooo”, staje się głosi-cielem niedocenionych lub niezauważonych prawd. Cena za ich poznanie jest bowiem stanowczo za niska. Słowo „kurr” kojarzy się ponadto z biblijnym kurem zwiastującym wydanie Chrystusa. Napisanie wyrazu przez dwa „r” potęguje wrażenie nieprzyjemnego dźwięku, który świdruje w uszach. Zakończenie poematu sugeruje, że wyraz „ideolo” należy łączyć także ze słowem „ideal”, czyli ideał:

„O, IDEOL! O, IDEAL!  
Takie małe, małe, słodkie IDEOLO!”.

Taką modyfikację można traktować jako wskazówkę dotyczącą genezy słowa „ideolo”. Zostało ono stworzone z myślą o ideale. Ponadto słowo „ideolo” trzeba łączyć z nazwami rodzaju nijakiego zakończonymi na „o” typu „dziecko”, stąd określenia: „takie”, „małe”, „słodkie”. Łączenie hasła z rodzajem nijakim zdaje się podkreślać jego nieokreślenie, nierozwinięcie, właśnie – nijakość.

Pod koniec poematu zwrot „diabli biorą” zostaje uzupełniony o słowa „wszystkich wszyscy”, dokonuje się więc absolutyzacja. Wszystko się skończyło. Na deleksykalizację tego zwrotu wpływa występujący wcześniej sparodiowany opis końca świata: „Na salę wpełza tłusty Jaszczur”, co może

<sup>15</sup> Warto wspomnieć o genezie neologizmu „malo solo” wskazanej przez Stępnia. Badacz uważa, że te słowa stanowią nawiązanie do piosenki Miry Zimińskiej z przewodnią frazą „w twych ramionach czuję się taka mała”. (Por. tegoż, dz. cyt., s. 136; Por. tegoż, *Kabaret Juliana Tuwima*, Kielce 1989, s. 207).

być nawiązaniem do smoka z Apokalipsy św. Jana. Jaszczury występują też w hymnie Kasprowicza *Dies irae* mówiącym o końcu świata. W tekście jaszczur przyrównany został do praszczura, a więc istoty prastarej<sup>16</sup>, co także motywuje skojarzenie z szatanem, którego początki datuje się w zamierzchłej przeszłości. Określenie „forsasty” można, nawiązując do wyglądu zewnętrznego praszczura, kojarzyć z przymiotnikiem „futrzasty” – „okryty futrem” – a więc w tym przypadku: „okryty forsą”.

O nawiązaniu do Biblii w omawianym fragmencie świadczy także zwrot „ryczy ze śmiechu Odwłok Wspaniały”, czyli obłok wspaniały określający Boga pojawiającego się w Biblii często na obłoku<sup>17</sup>. Ponadto wyrażenie „Promieniejąca K... – mać” jest, jak się wydaje, również określeniem Boga. Imiesłów „promieniejąca” kojarzy się z egzaltacją, z mocą, promieniami otaczającymi boski majestat, natomiast „K... – mać” jest skróconym przekleństwem. Tu warto wspomnieć o pojawiającym się wcześniej skrócie „Jezu Chry...”. Wydaje się, że takie zabiegi mają za zadanie podkreślić, że wizerunek Boga jest uproszczony, że spotyka się on z lekceważeniem. Wyrażenie „K... – mać” może ponadto wskazywać istnienie Boga przeklinającego świat lub wyklętego przez świat.

Rozumiany dosłownie zwrot jak „bal to bal maestro wal” wskazuje, że bal przemienia się w libację: „wal”, czyli „nalej”. Zwrot ten można rozumieć także przenośnie: „bal” oznacza przecież także grubą drewnianą belkę<sup>18</sup> lub kulę, pocisk (fr. *balle*), stąd uzasadnione zostaje użycie dalszego słowa „wal”. „Maestra” można kojarzyć z Bogiem zrzucającym pociski. Na deleksykalizację zwrotu „wszyscy diabli wzięli” występującego w zakończeniu poematu wpływa ponadto zmiana czasu gramatycznego w porównaniu do utartego zwrotu, w którym czasownik ma formę czasu przyszłego: „Niech to diabli wezmą”. Czas przeszły „wzięli” podkreśla realny wymiar apokalipsy, która rzeczywiście miała miejsce w tej groteskowej rzeczywistości. Wywołuje ona śmiech zamiast grozy, lecz jest to raczej diabelski śmiech, zadowolenie, że ten świat tak łatwo udało się zniszczyć<sup>19</sup>.

Możliwe jest także uwzględnienie przenośnego znaczenia omawianego zwrotu jako: „coś zginęło bezpowrotnie, przepadło bez śladu”<sup>20</sup>. Jest to mocny akcent kończący utwór. Dwa poziomy przenośny i dosłowny omawianego zwrotu nakładają się na siebie: coś zginęło bezpowrotnie, bo

<sup>16</sup> Por., *Słownik...*, dz. cyt., hasło: „prastary”.

<sup>17</sup> „OBŁOK I CHMURY w starożytnych religiach i mitach były przedstawiane jako mieszkanie, odzienie lub pojazd bogów. Symbolika ta ujawnia się także w porównaniach starotestamentalnych. Chmury rozciągnięte pod niebem wydają się zasłaniać mieszkanie Boga: „Obłok i ciemność wokoło Niego, sprawiedliwość i prawo podstawą Jego tronu” (Ps 97,2). W przesuwających się po niebie obłokach jeden z największych proroków Izraela widzi obraz Boga wyruszającego na wojnę z ludem, którego siła militarna opierała się na rydwanach: „Oto Pan, wsiadłszy na lekki obłok, wkroczy do Egiptu. Zadrzą przed Nim bożki egipskie, omdleje serce Egiptu w jego piersi” (Iz 19,1)”.  
<http://biblia.wiara.pl/sownik/67ca4.Sownik-biblijny/slowo/OBLOK-I-CHMURY>, data dostępu: 14.10.2011.

<sup>18</sup> Por., *Słownik...*, dz. cyt., hasło: „bal”.

<sup>19</sup> Małpy (bo to one się śmieją) w poemacie przedstawione są bardzo negatywnie, por. fragment II: „małpi nierząd”, „szpetnych małp dwanaście”. To przywodzi na myśl skojarzenie ze złem, z szatanem.

<sup>20</sup> Por., *Słownik...*, dz. cyt., hasło: „diabli wzięli”.

zostało pochłonięte przez diabelskie siły. Apokalipsa dopełniła się.

Warto zauważyć, że zdanie „wszystkich wszyscy diabli wzięli” jest modyfikacją zwrotu „diabli biorą”, który został zabsolutyzowany przez dodanie: „wszystkich wszyscy”. To pochłanianie świata przez diabły dokonywało się stopniowo. Najpierw występował czas teraźniejszy i przyszły z zapowiedzią mającej się dokonać zagłady. Dotyczył on zesłania sił piekielnych do kosmosu ogarniętego przez mały: „małpiarzy diabli biorą diabli wezmą”. Następnie w toku rozwoju akcji występuje tylko czas teraźniejszy: „diabli biorą” i czasownik odnosi się do tancerzy, co świadczy o tym, że piekielne siły przeniknęły na ziemię, a później – wszystkich. Wskazuje to więc na radiację szatańskich mocy<sup>21</sup>. Takie ujęcie świadczy o tym, że poemat nie zawiera w sobie oskarżenia ludzi o dokonane zło, gdyż wskazuje, że zło narodziło się samo bez ich udziału i stopniowo przenikało na ziemię, aż do jej zniszczenia. I wtedy też nastąpił koniec poematu. Utwór nie mówi więc o balu, lecz o stopniowej zagładzie świata, która dokonuje się pod maską balu. Dosłowne rozumienie zwrotów użytych w poemacie pozwala ujrzeć tę mroczną prawdę: gdy blichtr balu zostanie odkryty, nie pozostanie już nic.

### **Bibliografia:**

[http://www.wikipedia.org/wiki/Lewiatan\\_\(utwór\)](http://www.wikipedia.org/wiki/Lewiatan_(utwór)), data dostępu: 13.10.2011.

[http://www.wikipedia.org/wiki/Lewiatan\\_\(organizacja\)](http://www.wikipedia.org/wiki/Lewiatan_(organizacja)), data dostępu: 13.10.2011.

<http://biblia.wiara.pl/slownik/67ea4.Slownik-biblijny/slowo/OBLOK-I-CHMURY>, data dostępu: 14.10.2011.

M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Łódź 1962.

J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” *Juliana Tuwima*, Wrocław 1975.

*Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996.

T. Stępień, *Z czego „zrobiony” był „Bal w Operze”(kabaretowe konteksty poematu Juliana Tuwima*, [w:] *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982.

J. Tuwim, *Poezje*, Warszawa 1999.

T. Stępień, *Kabaret Juliana Tuwima*, Katowice 1989.

---

<sup>21</sup> O kompozycji *Balu w Operze* pisał m. in. M. Głowiński. Por. tegoż, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Łódź 1962, s. 200.

## SPIS TREŚCI

Małgorzata Stanik, <i>75 lat <b>Balu w Operze</b> Juliana Tuwima</i> .....	3
Anna Węgrzyniak, <i>Aktualność <b>Balu w Operze</b></i> .....	5
Tomasz Stępień, <i>Przestrzenie <b>Balu w Operze</b></i> .....	17
Daria Trela, <i>Rozmowy Tuwima z Mickiewiczem. <b>Bal w Operze</b> a <b>Dziadów cz. III</b></i> .....	26
Jan Zdunik, <i>Dekonstrukcja mitu? Tuwimowska fascynacja Whitmanem a <b>Bal w Operze</b>. Próba komparatystyki</i> .....	35
Hanna Żbikowska, <i><b>Bal w Operze</b> a <b>Uwagi śmierci niechybnej</b> księdza Józefa Baki. Konwencja stylistyczna tańca śmierci jako klucz interpretacyjny do poematu Tuwima</i> .....	46
Małgorzata Stanik, <i>Tmeza, apokopa i <b>licentia poetica</b> – czyli o „torturowaniu” języka w <b>Balu w Operze</b></i> .....	66
Anna Krasuska, <i>Osobliwości językowe poematu <b>Bal w Operze</b></i> .....	75