Pamiętnik Literacki CXVII, 2026, z. 1, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2026.1.1

PIOTR MICHAŁOWSKI Uniwersytet Szczeciński

„LUDZIE SWE LOSY WRÓŻĄ Z KWIATÓW" „KWIATY POLSKIE" JULIANA TUWIMA W PERSPEKTYWIE NARRATOLOGII

Pośród dotychczasowych opracowań poematu Juliana Tuwima problem narracji i narratora omawiany był jedynie cząstkowo i zwykle na marginesie innych rozważań, głównie tradycji gatunkowej poematu dygresyjnego i epiki romantycznej, a dynamikę wielotematyczności[1] często opisywano użytymi przez samego poetę metaforami, stanowiącymi niejako klucz do odczytania całości: analogiami do struktury bukietu[2], laboratorium chemicznego, „słoja pamięci", wreszcie odwołując się do zasad montażu filmowego albo działania „latarni magicznej"[3]. Wszystkie te spostrzeżenia, celne, niekiedy odkrywcze, ujawniają wprawdzie niektóre reguły kompozycji, ale nie interpretują utworu z perspektywy narratologicznej, nie wyjaśniają zatem ogólnej sytuacji komunikacyjnej ani zmienności wcieleń podmiotu opowieści, jego pozycji i horyzontu wiedzy, a także założonej koncepcji odbiorcy, włącznie z polem jego oczekiwań.

Celem niniejszej pracy jest wskazanie poziomów narracji obejmujących różne jej fragmenty oraz miejsc, w których dochodzi do wzajemnego przenikania bądź łączenia się owych poziomów, i niekiedy też kolizji między warstwami wspomnieniową a fabularną. Czytając uważnie dzieło, warto skupić się nie tylko na samych obrazach i wątkach, ale również na metamorfozach podmiotów i perspektyw opowiadania – następujących zazwyczaj dyskretnie, niemal niedostrzegalnie, tak że często nie są sygnalizowane nawet zmianą formy osoby gramatycznej. Dokonują się one na stykach i przejściach między tematami wypowiedzi – niby na neuronowych synapsach.

Fabuła i narratorzy

Rozpiętość czasu fabularnego w znacznym stopniu odpowiada czasowi biograficznemu autora, są to lata 1905–1940, a 3-częściowa segmentacja poematu rozdzie-

[1] Kategorię „wielotematyczności" poematu w miejsce koncepcji jego hierarchicznej dygresyjnej struktury zaproponował M. Głowiński w książce *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka* (Warszawa 1962, s. 216).

[2] Zob. K. Wyka, *Bukiet z całej epoki*. W: *Rzecz wyobraźni*. Wyd. 2, rozszerz. Warszawa 1977, s. 104–125. – P. Michałowski, *Bukiet, wiecheć, ikebana. Uwagi o kompozycji „Kwiatów polskich" Juliana Tuwima*. „Teksty Drugie" 1996, nr 6, s. 113–131.

[3] Zob. M. Warneńska, *Warsztat czarodzieja*. Łódź 1975 (tu rozdział: *Wiza na pustynię*). – A. Gronczewski, *Lampa czarnoksięska i lampa laboratoryjna*. „Miesięcznik Literacki" 1979, nr 4, s. 70–82. – P. Michałowski, *„Beniowski" i „Kwiaty polskie" – reguły montażu (filmowego)*. „Ruch Literacki" 2009, z. 6, s. 463–477.

la epoki historyczne: *Część pierwsza* obejmuje okres przed pierwszą wojną światową, *Część druga* czas samego konfliktu, *Część trzecia* międzywojnie[4]. W tę przeszłość przenika czas teraźniejszy, odpowiadający sytuacji emigranta i zarazem genezie utworu[5]. Prócz fabuły pojawiają się w poemacie fragmenty liryczne, które są w tej pracy przywołane jedynie wtedy, gdy mają związek z jej kreowaniem, oraz wspomnieniowe, o ile łączą się z wątkami opowieści i aspektami narracji. Przenikanie się reminiscencji z fikcją fabularną nasuwa oczywiście pytanie o autentyczność wydarzeń i postaci, a więc problem „prawdy w dziele literackim". Zagadnienie to, niewątpliwie interesujące dla badaczy biografii poety, znajduje się jednak poza zasięgiem problemowym niniejszej pracy, jako z perspektywy narratologii nieistotne, toteż wystarczy tu rozstrzygnięcie ogólne, na poziomie teoretycznoliterackim: chodzi nie o autentyczność faktów, lecz o ich prawdopodobieństwo i wiarygodność ich relacjonowania, przedmiotową konsekwencję, „wierność" reprezentacji, „szczerość" i zgodność z „ideą" zawartą w dziele[6].

W toku analizy istotne okażą się oprócz „narracji" i „narratora" kategorie „fokalizacji" i „fokalizatora", oznaczające perspektywę postrzegania i jego podmiot, często niezgodne z sytuacją opowiadającego. Ta innowacja w dziedzinie narratologii, wprowadzona przez Gerarda Genette'a, najdokładniej została wyłożona przez Mieke Bal, której praca posłuży tu za główne odniesienie teoretyczne, ponieważ przekonująco wpisuje „fokalizację" w siatkę pojęć przejętych z tradycyjnej narratologii strukturalistycznej z jej postrukturalistycznymi modyfikacjami[7].

Tradycyjne przeciwstawienie pozycji narratora: „zewnętrznej" i „wewnętrznej", w tym wypadku okazuje się mylące i nieprzydatne, gdyż dwa nadrzędne podmioty opowieści, choć w różnym stopniu, funkcjonują zarazem w dwóch równoległych światach przedstawionych. O pozycji całkowicie „zewnętrznej" trudno więc mówić nawet w związku z dygresjami autotematycznymi, z jednym wyjątkiem, *Epilogu tomu pierwszego*, który zostanie poddany analizie na końcu. Warto zatem określić narratorów inaczej i konieczna jest bardziej szczegółowa specyfikacja – dla przejrzystości oznaczam ich tu akronimami poprzedzonymi inicjalną literą „N"; analogicznie utworzone skróty rozpoczynające się literą „F" przydzielam podmiotom percepcji (fokalizatorom). Obok – pełniącego rolę marginalną – narratora bieżącego życia na emigracji (NEŻ) sytuuje się, niewątpliwie w centrum, narrator snutych na obczyźnie wspomnień (NEW), którego w pierwszym odruchu uznamy za instancję nadrzędną, jako najbliższą „teraźniejszości" genezy utworu, bo z niej przenoszą się w zamkniętą już przeszłość wszystkie retrospekcje. Z uwagi na dwoisty

---

4 Dlatego stwierdzenie Wyki (*op. cit.*) o „całej epoce" jest pewnym uproszczeniem.

5 O perspektywie emigracyjnej poematu zob. P. Michałowski, *Jenseits des Atlantiks der Sehnsucht. Zum Chronotopos der Emigration und Heimat in Julian Tuwims „Kwiaty polskie"*. W zb.: *Räume, Zeiten und Transferprozesse in der polnischen und anderen ostmitteleuropäischen Literaturen*. Hrsg. U. Jekutsch. Wiesbaden 2017, s. 147–167.

6 Zob. R. Ingarden, *O tak zwanej „prawdzie" w literaturze*. W: *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1957, s. 393.

7 M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Red. nauk., przekł. E. Kraskowska, E. Rajewska. Kraków 2012. Ów podręcznik odwołuje się wprawdzie do licznych prac badaczy reprezentujących tę dziedzinę, ale wiele z nich pomija, m.in. rozprawy polskich autorów zajmujących się narratologią, toteż konieczne okażą się dopowiedzenia pochodzące z tych źródeł.

charakter wspomnień narrator ten rozszczepia się na dwie role: autobiografisty (NEWa) oraz świadka (NEWś) wydarzeń wobec niego zewnętrznych, będącego nie ich uczestnikiem (aktorem), lecz jedynie obserwatorem, choć niekoniecznie bezpośrednim, ponieważ czerpie informacje również „z drugiej ręki"[8]. Na niższym poziomie sytuują się inni narratorzy „wewnętrzni", w dawnej nomenklaturze „personalni", w nowszej natomiast – „narratorzy-aktorzy" lub „narratorzy-postacie" (NP), np.: Aniela (NPA), Faf (NPF), aptekarz Kamil Rozpędzikowski (NPR), a zwłaszcza ogrodnik Ignacy Dziewierski (NPD). Pozycja tego ostatniego okaże się jednak podwójna, kiedy awansuje on na poziom narracji „zerowy" – jako nadrzędny kreator całej fabuły (NKF) oraz wszystkich narratorów-postaci. Czy stwarza on zatem również narratora autobiograficznego (NEWa)? Tę kwestię spróbuję wyjaśnić w toku analizy. W poemacie pojawia się bowiem sugestia, że tworzony przez ogrodnika bukiet jest prefiguracją losów postaci[9].

Struktura narracyjna jest jednak bardziej złożona niż dwupoziomowa hierarchia, ponieważ nieraz wewnątrz retrospekcji pojawiają się inne retrospekcje, a więc wspomnienia drugiego stopnia (wspomnienia o wspomnieniach, czyli meta-wspomnienia), oraz antycypacje. Ponadto poziomy opowieści splatają się i przenikają wskutek właściwego wypowiedzi autobiograficznej rozszczepienia tożsamości podmiotu: „ja" przeszłe różni się od „ja" aktualnego[10]. Narrator emigracyjnych wspomnień autobiograficznych (NEWa) niekiedy powierza bowiem rolę opowiadacza wcześniejszemu wcieleniu autora, Julkowi (NPJ), z dziecięcej i młodzieńczej perspektywy relacjonującego historie ze swego życia (NPJa) oraz wybrane wydarzenia zewnętrzne, których był świadkiem (NPJś).

Dynamika perspektyw nie pozwala więc mówić wyłącznie o strukturze hierarchicznej, jaką wykazuje kompozycja ramowa lub szkatułkowa, ani również o takiej, którą organizuje zmienny dystans modalności – niczym w poemacie Juliusza Słowackiego *Beniowski*. W *Kwiatach polskich* zależności są zwielokrotnione i ruchome, pozycje narratorów nietrwałe i względne, zwłaszcza w sytuacjach, w których ich miejsca nie potwierdza, a czasem wręcz je podważa, fokalizacja. Nierzadko ciągi narracyjne właściwe różnym podmiotom opowieści przenikają się wielospójnie, powodując dezorientację, przede wszystkim zaś – zacierając granice między kreacją fabularną a wspomnieniem.

---

8 Przyjęte, jako bardziej adekwatne, określenia „świadek" i „autobiografista" odpowiadają parze „obserwator" – „uczestnik (agens)", którą zaproponował W. C. Booth (*Rodzaje narracji*. W zb.: *Narratologia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2004, s. 217 ⟨przeł. I. Sieradzki⟩. Pierwodruk polski: „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 1, s. 229–244).

9 Zapewne ten motyw podsunął komentatorom nieprawomocne uogólnienia: o „groteskowej pałubiczności figur" (Gronczewski, *op. cit.*, s. 82) i sztuczności postaci niby „kukiełek" (Głowiński, *op. cit.*, s. 214), albo pogląd, że stanowią one „kolekcję dziwaków" (Wyka, *op. cit.*, s. 119–120). Trafną uwagę zgłosił natomiast J. Łukasiewicz (*Dwa nawiązania do „Pana Tadeusza": „Kwiaty polskie" i „Trans-Atlantyk"*. „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 3, s. 66), pisząc, że w miarę rozwoju opowieści – postaci usamodzielniają się i nabierają większej realności. Pomijając szczegóły, można stwierdzić, że w poemacie spełniona zostaje zasada sformułowana przez T. Todorova (*Ludzie-opowieści*. W zb.: *Narratologia*, s. 198–199 ⟨przeł. R. Zimand⟩. Pierwodruk polski: „Pamiętnik Literacki" 1973, z. 1, s. 269–281), iż postaci stanowią „potencjalną historię".

10 Zob. J. Starobinski, *Styl autobiografii*. Przeł. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 1, s. 312.

Kreator fikcji i postać ogrodnika

Incipit poematu stał się cytatem najbardziej znanym i można powiedzieć, że „skrzydlate słowa" odleciały z macierzystego kontekstu do krajów pozaliterackich. Przedstawia on sytuację narracyjną osobliwą, zagadkową, a przynajmniej nieoczywistą:

> Bukiety wiejskie, jak wiadomo,
> Wiązane były wzwyż i stromo. [s. 73][11]

Wątpliwości powinna budzić presupozycja inicjalnego wypowiedzenia, na którą wskazuje prowokacyjna parenteza: „jak wiadomo". Znamienne, że nikt z komentatorów, ani tych z entuzjazmem witających oryginalne dzieło Tuwima, ani doń krytycznie nastawionych, nie zwrócił uwagi na pewne nadużycie narracyjne w konstruowaniu sytuacji nadawczo-odbiorczej, którym jest założenie oczywistości. Otóż narrator wciela się w rolę konesera kwiaciarstwa i bukieciarstwa, sugerując jednocześnie posiadanie tej wiedzy fachowej przez czytelnika. Tymczasem przyjęta z góry powszechna wspólnota referencji, rzekomo łącząca też narratora z wirtualnym odbiorcą, wydaje się co najmniej wątpliwa, gdyż na pewno nie każdy wiedzę z bukieciarstwa zdobył: ani pierwsi czytelnicy, wykazujący być może jakąś znajomość folkloru, ani tym bardziej późniejsi, dalsi od tradycji źródeł wiejskich. Prawdopodobnie narrator liczy, że albo nikt się do swej niewiedzy nie przyzna, albo sugestię „oczywistości" takiej wiedzy zlekceważy – nie dostrzegając w niej manipulacji i uznając za zwrot właściwy konwencji gawędy, pogadanki czy prelekcji popularnonaukowej – by cierpliwie wysłuchać dalszego ciągu wywodu, który oczekiwanej wiedzy dostarczy[12].

Jeśli zgodzić się, że początek utworu stanowi konwencjonalne retoryczne *exordium*, przyjąć można, iż chodzi w nim wyłącznie o funkcję fatyczną – wzbudzenie zainteresowania opowieścią – i stwierdzić, że ten cel został osiągnięty. Odbiorca, któremu przyznano pozycję partnerską i status członka kręgu „wtajemniczonych", powinien być na równi z prelegentem zainteresowany tematem, gdyż znalazł się w komfortowej sytuacji. Wmówiono mu bowiem (stosując szlachetny zresztą chwyt dydaktyczny), że swej wiedzy nie nabywa od stanu zerowego, lecz jedynie ją „rozszerza", podążając za dyskretnie kierującym nim nauczycielem; a tym samym przychylnie słucha (czyta) i skłonny jest bezkrytycznie przyjąć każde następne twierdzenie – niekoniecznie zgodne z etnograficzną wiedzą o ludowych wiązankach, ich kształtach, o doborze odmian i kolorów kwiatów. Przygotowany w ten sposób odbiorca otwiera się również na wszystkie przekazywane mu skojarzenia metaforyczne i może nie dostrzec w nich (albo udawać, że nie dostrzega) niekonsekwencji i sprzeczności. Najpierw mowa o kształcie podłużnym, strzelistym, o zboczach bliższych pionu niż poziomu („wzwyż i stromo"), ale już w następnych wersach takie wyobrażenie formy wiązanki zostaje zrelatywizowane szeregiem niezgodnych porównań:

---

[11] Wszystkie cytaty z poematu przytaczam według wydania: J. Tuwim, *Kwiaty polskie*. Wstęp, oprac. P. Michałowski. Kraków 2004.

[12] O „zasługiwaniu na uwagę" i odpowiadających temu chwytach retorycznych czytamy u T. A. van Dijka (*Działanie, opis działania a narracja*. W zb.: *Narratologia*, s. 110–111 ⟨przeł. M. B. Fedewicz⟩. Pierwodruk polski: „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 1, s. 145–166).

W barwach podobne do ołtarza,
Kształt serca miały lub wachlarza
Albo palety [...], [s. 73]

Do wskazanej „stromości" nie bardzo pasują kształty „serca" ani „wachlarza" (nawet rozwartego tylko nieznacznie, prawie złożonego), a jeszcze mniej – malarskiej palety, zwykle mającej formę owalu lub prostokąta, więc tę ostatnią cechę łatwiej powiązać z wcześniej wymienionymi „barwami" niż kształtem. Wyobraźnia zatem otrzymuje zadanie trudne, wręcz niewykonalne, toteż można przypuścić, iż zostaje celowo rozchwiana opisem poetyckim, wybiegającym daleko i wielopromiennie poza poddany deskrypcji obiekt, by stała się elastyczna, wyzwolona spod kontroli logiki i gotowa na niejedną niespodziankę, także szaleństwo migotliwych skojarzeń. Czyli już pierwsze zdanie pośrednio eksponuje ideę artystyczną zrealizowaną w organizacji dzieła, którą *implicite* zapowiada jako swobodę asocjacji i brak stałych reguł kompozycji.

Jakby na potwierdzenie tej swobody traktat o bukieciarstwie urywa się nagle, po przerzutni, już w połowie piątego wersu i wtedy okazuje się, że posłużył jedynie za wstęp do opowieści o jakichś zdarzeniach z udziałem jeszcze nieznanej postaci, za to umieszczonej w konkretnym ogrodzie, pośród kwiatów, z których układa konkretny bukiet. W ten sposób zostaje zainicjowany wątek fabularny Dziewierskiego, osoby na razie anonimowej, istniejącej głównie przez działanie, ale to opowieść o nim przynosi jakby mimochodem elementy charakterystyki bohatera – w formie niejasnych wzmianek o pasjach malarskich („Rafael Rawy i Studzianny", s. 73) i profesji ogrodnika. Zawiązuje się opowieść o zdarzeniach osadzonych w nieokreślonych jeszcze czasie i przestrzeni. Narrator przyjmuje rolę „wykładowcy" i niejako ilustruje swój wywód pokazem, dokonywanym przez asystenta-fachowca tuż obok katedry. Użycie czasu *praesens historicum* sugeruje, że obydwa zdarzenia, prelekcja i pokaz, toczą się w jakimś „tu i teraz" z udziałem słuchaczy i widzów, o czym świadczą apostrofy:

Spójrz, jak przejmuje i przetyka
[. . . . . .]
Patrz: znowu wybrał – odgryzł – wstawił, [s. 74]

Nawet jeśli sytuację jednoczesności pokazu i prelekcji uznać za nierealną lub mało prawdopodobną, a więc czysto umowną, to i tak stanowi ona zagadkę dotyczącą czasoprzestrzeni tego zdarzenia i perspektywy narracji. Najprościej byłoby zgodzić się na konwencję narratora „wszechwiedzącego", która dopuszcza każdą jego pozycję, i – na takim ustaleniu poprzestać. Warto jednak zapytać o sytuację, pozwalającą przedstawioną akcję unaocznić w teraźniejszości obejmującej prócz obserwatora-prelegenta jeszcze widownię. Są dwie możliwości: albo ogrodnik układający bukiet został zaangażowany do ilustrującego wykład pokazu, albo narrator-prelegent jedynie podgląda (np. zza płotu) codzienne czynności ogrodnika, nie wiedząc, że voyeur wykorzysta je w celu dydaktycznym. W tym drugim wariancie sceną pokazu byłby wszak nie ogród, lecz tekst, gdzie widoczne jest tylko to, co już zostało opisane i opowiedziane. Niemniej warto zauważyć, że prelegent w toku swego wykładu odsyła odbiorcę do licznych doświadczeń wzrokowych i tym samym kieruje jego uwagę na kontekst, którym są w jakimś stopniu „wspólne" z czytelnikiem kompetencje pozatekstowe: pamięć i wyobraźnia.

Przemieszczenia perspektyw, ich wymiana, przenikanie się, a nawet równoległe podwojenie, nie wydają się niczym nowym, przynajmniej od czasu *Beniowskiego* – dzieła będącego dla Tuwima źródłem inspiracji. Jednak eskalacja chwytu autotematycznego polega na tym, że na stronę widowni przechodzą także pojedyncze wykreowane postacie – za sprawą incydentalnej fokalizacji.

Przechodniość i inkluzja

Wspomniałem o niemożliwości wskazania nadrzędnego narratora zewnętrznego, gdyż jego pozycja jest ruchoma. Jeśli bowiem hierarchię narratorów podrzędnych wyrazić wzorem matematycznym z użyciem znaku „>", oznaczającym w tym wypadku wiedzę „większą od", powstanie taki szereg zależności:

N1 >N2 >N3

– okaże się, że ten linearny ciąg zamyka się również w kole, ponieważ:

N3 >N1.

To paradoks logiczny, spowodowany inkluzją, którą można łączyć z zasadą inwaginacji, czyli przemieszczenia względnego, w efekcie którego pozycja zewnętrzna staje się zarazem wewnętrzną.

Początkowo fabuła poematu prezentowana jest fragmentarycznie, z licznymi przeskokami i antycypacjami, migawkowo przebłyskując przez inicjalny traktat o bukieciarstwie, przechodzący płynnie w opowieść o pracy tymczasem anonimowego ogrodnika, którego portret i życiorys poznajemy wyrywkowo i niejako mimochodem: dowiadujemy się, że odnawiał ołtarze i dlatego zyskał lokalną sławę prowincjonalnego artysty, porównany do mistrza renesansu Rafaela. W opisie powstającego bukietu pojawia się dygresja, służąca pośredniej charakterystyce postaci: aprobowany model wiązanki jest zestawiony kontrastowo z pewnym zdarzeniem fabularnym, *implicite* ocenianym negatywnie – w domniemanej perspektywie ogrodnika i solidaryzującego się z nim narratora. Otóż akceptowany odcień czerwieni róż wybranych przez ogrodnika zostaje przeciwstawiony odmianie wprawdzie „poetycznej", lecz „nieopisanie seksualnej" (s. 75), jaką miały kwiaty przynoszone Anieli przez pewnego bogatego amanta. W tym momencie jednak nie wiemy nic o tożsamości wspomnianych osób: ani amanta, ani Anieli. Owa antycypacja zawiera zatem suspens wzbudzający oczekiwanie na wyjaśnienie w dalszym ciągu opowieści. Zaznaczenie różnicy w wyglądzie wiązanek odsyła do wątków tymczasem niepowiązanych z aktualnym tematem wypowiedzi, ale jak się okaże, znajdujących się w horyzoncie wiedzy narratora o dalszych, jeszcze nieopowiedzianych losach wzmiankowanych postaci. Decyzja użycia określonej odmiany kwiatów może być motywowana negatywną oceną relacji miłosnej. Nie wiadomo jednak, czy tej oceny dokonuje narrator „wszechwiedzący" (NKF), czy też jest to projekcja niechęci ogrodnika do amanta Anieli. W drugim wypadku dobór kwiatów wynikałby z przemyślanej decyzji Dziewierskiego, któremu złe wspomnienie nakazuje ów aktualnie tworzony bukiet niejako „ocenzurować" i który wówczas byłby fokalizatorem (FPD) jako podmiot wspomnień i rewizji własnych doświadczeń życiowych. Retrospekcja odbywająca się w świadomości postaci nakłada się wszakże na dokonaną przez narratora NKF antycypację zdarzeń opowiedzianych dopiero pod „KONIEC TOMU PIERWSZEGO" poematu, a nawet tych, które się w nim nie zmieściły, zaplanowane do tomu drugiego. Rozpiętość obydwu anachronii jest znaczna, ponieważ

przywołany zostaje epizod z historii, a tę mamy poznać dopiero w finale: oto w ogrodzie pojawia się wnuczka Dziewierskiego, już w roli utrzymanki Folbluta. Tymczasem jednak rozproszone napomknienia i aluzje do opowieści powstrzymanej prawem retardacji zagęszczają tajemnicę, która na pewno mieści w sobie jakąś tragedię i nieokreślone zło, gdyż równocześnie wprowadzony zostaje motyw alegoryczny: wąż z biblijnego Raju. Zagadka dotycząca losów postaci skłania czytelnika do domysłów zachęcających do dalszej lektury. Pełną wiedzę o dziejach Anieli posiadać może tylko ogrodnik. Na razie wszakże to on, jako fokalizator (FPD), stanowi centrum orientacyjne opowieści NKF, ale jak się okaże – efemeryczne i nie jedyne. Związana z nim perspektywa ograniczy się bowiem do charakterystyki wewnętrznej: uczuć i poglądów, do których zaznaczy dystans, jako instancja nadrzędna, NKF, choć ten, gdy chodzi o postawę wobec ogrodnika (jego przekonań politycznych i dziwactw hobbystycznych), balansuje między ironią a solidarnością i sympatią.

Zależnie od wybranej perspektywy różnie będziemy postrzegać czas narracji. Jeśli przyjmiemy perspektywę NKF, który zna całą historię i widzi „z tyłu" losy postaci, to moment układania bukietu możemy umieścić w dowolnym punkcie chronologii fabuły, również znacznie wyprzedzającym przywołane okazjonalnie wielokrotne wizyty amanta Anieli w domu Dziewierskiego, a nawet jeszcze przed czasem fabularnym, który uruchomił dopiero NKF, początkowo mówiący wyłącznie o zasadach bukieciarstwa i tylko na prawach egzemplifikacji wspominający mimochodem jakieś wiadome już sobie epizody, zaplanowane może do innej opowieści. Jeśli natomiast wybór odcienia róż pod wpływem złego doświadczenia z romansującą wnuczką przypisać pamięci ogrodnika (tak jak jego wiedzę fachową i gust), to moment formowania bukietu należałoby umieścić wyłącznie pod koniec wątku amanta Fafa (którego personalia i charakterystykę poznamy znacznie później) albo nawet dopiero po rozpadzie nieszczęśliwego związku z Anielą, czyli – daleko poza horyzontem fabuły „TOMU PIERWSZEGO", jedynego, jaki powstał.

Sploty fabuły ze wspomnieniami

Wkrótce pojawia się jeszcze kolejna perspektywa narracyjna, bardzo ważna, mimo że zainicjowana jakby na marginesie innego zdarzenia. Mowa bowiem o potencjalnym trójkącie miłosnym. Jego trzeci wierzchołek stanowi rywal Folbluta, anonimowy poeta, który, oglądając bukiet przyniesiony przezeń do domu Anieli, odczuwa zazdrość, ale ponieważ nie ma szans w rywalizacji z bogaczem, jedynie upija się z rozpaczy w restauracji „Adria". Świadkiem jego pijaństwa jest „ja" autobiograficzne Tuwima, który z żoną siedzi przy sąsiednim stoliku. W opowieści wystąpi jeszcze parokrotnie jako narrator pierwszoosobowy Julek (NPJ). W tej scenie wszak po raz pierwszy ujawnia się jako postać w świecie przedstawionym, niby łącznik w splocie osobistych wspomnień z fabułą. Dziwić może odwrócona chronologia wymienionych wątków, która wprawdzie nie zaburza ich domniemanej hierarchii, ale przez chwilę stwarza złudzenie, że to nie wspomnienia rodzą fabułę, lecz fabuła stymuluje wspomnienia – w perspektywach zarówno NKF, jak i świadka niektórych zdarzeń, ulokowanego w świecie przedstawionym (NPJ = NEWś + FPJ). Pierwszoosobowy narrator autobiograficzny reprezentowany przez postać NPJ sytuuje się bowiem w bezpośrednim sąsiedztwie głównych wątków fabularnych albo na ich poboczach, zaledwie ocierając się o zdarzenia, ale nigdy nie stając się

ich uważnym obserwatorem w takim stopniu, aby stanowiły dla niego wystarczająco kompetentne źródło informacji. Można uznać, że NEWś odwołuje się do świadectw Julka, wykorzystując jego pamięć doznań. Zatem zachodzi tu fokalizacja złożona, odbywająca się na dwóch poziomach[13]: FEW > FPJ, którą należałoby nazwać obserwacją drugiego stopnia[14]. Pozycja tego ostatniego pozostaje jednak do końca niejasna, ponieważ, jak dowiemy się później, aczkolwiek ogrodnik był mu znany osobiście, o czym świadczy kilka przelotnych spotkań i może również obserwacja z odległości, przez większą część opowieści jest on postacią samoistną, stwarzającą wrażenie, że narodziła się jedynie prawem konfabulacji, będącej hipotetycznym dopełnieniem wspomnień. NEWś stwierdza wprawdzie, że zna z autopsji opisywane kwiaty – z ogrodów wiejskich – i potrafi odróżnić ich odmiany, lecz pośród nich wskazuje „Drobnomieszczańskie nasze róże", dopowiadając: „Tak jak je widzę i pamiętam" (s. 78). Natomiast o bezpośredniej relacji z Dziewierskim i jego wnuczką nie wspomina, przypisując tę relację tylko swemu młodzieńczemu wcieleniu (NPJ i FPJ). Owa enigmatycznie zarysowana pozycja świadka zdarzeń fabularnych przypomina nieco równie sztuczną deklarację kończącą *Pana Tadeusza*, która brzmi przekonująco jedynie w odniesieniu do nielicznych epizodów: „I ja tam byłem, miód i wino piłem, / A com widział i słyszał, w księgi umieściłem".

Następująca po scenie wiązania bukietu dłuższa sekwencja wspomnieniowa jest zupełnie oderwana od zaledwie w niej naszkicowanych i przez to niejasnych wątków ogrodnika, Anieli i Fafa. Odrębność tej sekwencji podkreśla zresztą chronologiczny przeskok do teraźniejszości, czyli czasu genezy utworu, i drugiej wojny światowej, gdyż zawiera ostrą tyradę przeciw najeźdźcy i okupantowi w opuszczonym przez poetę kraju. I nagle znów czas się gwałtownie cofa, by zatrzymać się na epizodzie autobiograficznym z 1912 roku – wakacji spędzonych w Inowłodzu. W owym wspomnieniu pojawiają się ogrodnik z wnuczką, obecnie 6-letnią – jako postacie przywołane przez narratora autobiograficznego (NEWś), ale widziane oczami młodzieńca, którego imię: „Julek", dopiero w tym momencie zostaje po raz pierwszy wymienione, co naprowadza (bez wyraźnej deklaracji) na jego tożsamość z osobą przyszłego autora. Następuje chwilowe nałożenie perspektyw narracyjnych i zjednoczenie narratorów: NEWś = NPJ. Podmioty narracji nadal są wszakże rozwarstwione w hierarchicznej zależności: NEWa wspomina siebie jako Julka wraz z jego widzeniem zdarzeń (FPJ), który z kolei widział i zapamiętał ogrodnika, toteż może o spotkaniach z nim opowiadać (NPJś). Jeśli przyjmiemy taki układ zależności, nadrzędnym narratorem historii ogrodnika pozostanie NEWś, choć jego horyzont wiedzy nabytej bezpośrednio jest ograniczony.

Bliskość Dziewierskiego jako autentycznej osoby, będącej pierwowzorem postaci zapamiętanej z dzieciństwa poety, prędko jednak zaciera się w wizji, w której przetasowują się czasy i miejsca. Przebłyski naocznego świadectwa w pierwszoosobowej narracji autobiograficznej (NEW) gubią się w labiryncie kalejdoskopowych

---

13 Zob. B a l, *op. cit.*, s. 163.

14 Nie można tu mówić o tożsamości, lecz raczej o podobieństwie i zależności tych instancji: pamięci młodzieńca i wspominającego dorosłego. Różnicę między tożsamością a podobieństwem w tekstach autobiograficznych podkreślał Ph. L e j e u n e (*Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. W. L a b u d a. „Teksty" 1975, nr 5, s. 42).

obrazów, nie pozwalając odróżnić wspomnień dotyczących osób realnie istniejących od kreowanej fikcji fabularnej. Oto bowiem w inowłodzkim ogrodzie pojawia się kolejny wąż, tym razem znad Gangesu – prawdopodobnie wzięty z młodzieńczej fantazji inspirowanej literaturą podróżniczą, trochę podobny do tego z biblijnego Raju, który skojarzył się już wcześniej. Służy on również za alegorię zła, ale jest zapowiedzią enigmatyczną – jak współcześnie montowane kinowe trailery, w których zestawia się najatrakcyjniejsze sceny i ujęcia, nie zdradzając rzeczywistego przebiegu akcji filmu, a nieraz wręcz wprowadzając w błąd potencjalnego widza. Tajemnica zatem wciąż narasta wskutek retardacji, zwiastując jakiś dramat w życiu bohaterów. Odbiorca spodziewa się, że chodzi o zainicjowany już wątek miłosny Anieli i Fafa, tymczasem pojawia się zapowiedź nowego wątku – Murzyna, do którego można odnieść biblijną alegorię, a który później okaże się grającym Otella w objazdowym teatrze aktorem, podejrzewanym przez Dziewierskiego (przewrotnie wobec tragedii Szekspira) o to, że był kochankiem jego żony Adeli.

Ekspozycja, za którą w pewnym stopniu wolno uznać wyrastające z traktatu o bukieciarstwie dygresyjne zapowiedzi wątków fabularnych, pozostaje dość nieoczywista, by rozbudzić głód czytelnika na poznanie spójnej fabuły przedstawionej w porządku chronologicznym. Jak na razie jednak oczekiwanie i niecierpliwość odbiorcy mają się jeszcze wzmagać, gdyż rozwinięcia zarysowanych konfliktów ulegają zawieszeniu na dłużej, opóźniane przez rozbudowane wspomnienie wakacji w Inowłodzu – z obszernym opisem letniska, charakterystyką społeczną i obyczajową mieszczańskich letników, którą motywuje „reporterska" ciekawość Julka widoczna w jego pierwszoosobowej opowieści (NPJ) o spacerze, altanie i czytanej tam poezji Leopolda Staffa.

Mniej więcej w tym fragmencie poematu może pojawić się wątpliwość czytelnika co do głównego tematu *Kwiatów polskich*, gdyż równoważą się proporcje zainicjowanych wątków fabularnych i snutych bezpośrednio wspomnień. Przenikają się bowiem perspektywy narracyjne i parokrotnie odwraca się ta relacja, toteż w dezorientującym splocie opowieści niełatwo określić status poszczególnych fragmentów[15]. Chodzi jednak nie o stosunek zależności między trudnymi do ustalenia pozycjami tematu i dygresji pełniących funkcję retardacyjną, lecz przede wszystkim o hierarchię modalności między poziomami narracji: czy można założyć nadrzędność, snutych z punktu widzenia emigranta (NEW), wspomnień o rzeczywistych osobach, czy też należy uznać owe reminiscencje wyłącznie w zakresie ograniczonym przez pamięć wykreowanego w trzeciej osobie Julka (FPJ)[16]?

Wspomnienie wakacyjnego spaceru przez wieś i sad oraz Żyda-sadownika, który dorabiał szewstwem, naprawiając buty letnikom, ewokuje z kolei wspomnienie Łodzi; zatem czas fabularny może albo podlegać retrospekcji (jeśli podmiotem

---

15 Możliwe są różne perspektywy opisu kompozycji dzieła, również taka, w której uznaje się warstwę fabularną za nadrzędną, a motywy autobiograficzne jedynie za uwiarygodniające ją dodatki, niejako przekazane w depozyt fikcji. Takie ujęcie zaproponowałem w pracy *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji* („Teksty Drugie" 2000, nr 3, s. 179–195).

16 Trafna wydaje się sugestia A. D z i e n i s z e w s k i e j (*„Kwiaty polskie" Juliana Tuwima. Próba interpretacji*. „Przegląd Humanistyczny" 1963, nr 2, s. 75, 81), że zachodzi tu „apercepcja dziecięca" i „wspomnienie o wspomnieniu".

reminiscencji jest Julek), albo rozwijać się niezależnie od sytuacji tej postaci (FPJ) i poza jej świadomością, podlegając bezpośrednio emigracyjnemu procesowi wspominania w roku 1940 (FEW). Tę drugą możliwość utwierdza fragment, który mówi o docierających do Rio de Janeiro wieściach o bombardowaniu Londynu, gdzie przebywa siostra Tuwima – Irena. Następnie powraca sytuacja spaceru w Inowłodzu, zespolona z nierealnym pragnieniem, żeby powiadomić chorą matkę przebywającą w lecznicy w Otwocku, że Ircia żyje. Z Inowłodza do Otwocka byłoby łatwo się dostać, gdyby nie przepaść chronologiczna: Julek z roku 1912 oczywiście nie mógł przewidzieć wydarzeń drugiej wojny i okupacji. Łączą się więc dwie perspektywy świadomości – FEW i FPJ. Anachroniczna równoległość prezentowanych zdarzeń jest elipsą[17], którą wolno zracjonalizować jako wiedzę potencjalną. Sytuację tę da się opisać przez analogię do syntaktyki – wypowiedzenia złożonego ze zdaniem podrzędnym okolicznikowym warunku, sformułowanego w trybie przypuszczającym, z użyciem czasu zaprzeszłego: „Gdybym wówczas był wiedział, że matka trafi do sanatorium, zapewne byłbym ją odwiedził".

Potem następuje reportażowe wspomnienie zabaw biednych łódzkich dzieci ulicy, pojawia się w nim też obraz papierowej łódki płynącej w kałuży, który rozwija się w reminiscencję niedawnej podróży statkiem „Angola" przez Atlantyk. Kolejna reminiscencja to opowieść o występie podwórkowego sztukmistrza. Podmiotem narracji jest NEWś, który niejako wyciąga przypadkowe karty z potasowanej talii fotografii przeszłości przywoływanej w Brazylii (FEWś), co sugeruje zamknięcie ramy określającej dystans chronologiczny: „Dwadzieścia osiem lat minęło" (s. 107). Przenikają się więc autoportrety i obrazy percypowane przez „ja" z 1912 roku: Julka odwiedzającego Michałową w Inowłodzu, i z 1922 roku, kiedy tam przybywa ponownie i relacjonuje zmiany zauważone u „spadkobierców Michałowej" (s. 110). Powraca perspektywa obserwacji i rozmyślań podczas wakacyjnego spaceru w 1912 roku, w trakcie których Julek wspomina (albo tylko sobie wyobraża) ojca, wtedy zatrudnionego w biurze łódzkiego banku, a po pracy grającego w bilard – perspektywa zdarzeń iteratywnych, których mógł być świadkiem wcześniej. Obrazy chłopskiej nędzy pochodzą z percepcji bezpośredniej spacerującego Julka (FPJ). Wreszcie zamyka się najdłuższa w poemacie pętla czasu – prócz dygresyjnych wspomnień snutych z perspektywy emigracyjnej ma ona także konstrukcję ramową: „ja" teraźniejsze (NEW) wspomina „ja" wspominającego Julka (NEWa i NEWś), powierzając mu w różnym stopniu funkcję fokalizatora (FPJ).

Reminiscencja plenerowej zabawy w Inowłodzu, której podmiotem jest NEWś, ewokuje epizod autobiograficzny przywołany przez NEWa we fragmencie *Grande Valse Brillante*: „Czy pamiętasz, jak z tobą tańczyłem?..." (s. 114), gdzie domyślnym adresatem okazuje się żona poety – Stefania. Niejasny pozostaje związek dwóch sytuacji: czy mowa wciąż o tej samej zabawie, czy już o innej, przypomnianej na zasadzie asocjacji? Autobiograficzne „ja" pojawia się bowiem incydentalnie i znika równie nagle, jak się pojawiło, w obrazie tanecznego korowodu. Wreszcie scena zabawy zamienia się w alegoryczny bukiet, sugerując, że wszystkie splątane wspomnienia i cały świat przedstawiony stanowią depozyt pozostawiony w dłoniach

[17] Zob. B a l, *op. cit.*, s. 217–218.

ogrodnika jako nadrzędnego kreatora całej fikcji (NKF). Motyw bukietu zamyka *Rozdział pierwszy* w *Części pierwszej*, która wirtuozowskim zawikłaniem przewyższa *Pieśń V* w *Beniowskim*.

Dalsze fragmenty nie demonstrują już takich komplikacji. W *Rozdziale drugim* wspomnienie kolorów tramwajów, sumujące wrażenia z łódzkiego dzieciństwa poety, zatrzymuje się na epizodzie z rewolucji 1905 roku: szturmie rosyjskiego oddziału na robotniczą barykadę. NEWś przywołuje owe wczesne wrażenia Julka (FPJ) jako bezpośredniego obserwatora ulicy (z balkonu, z którego prędko zostaje przegnany przez matkę) i na chwilę również pierwszoosobowego narratora (NPJś). Mógł on być świadkiem nie tylko strzelaniny, ale także śmierci oficera dowodzącego oddziałem, Konstantina Iłganowa, oraz jego pogrzebu, skonfrontowanego z manifestacyjnym pogrzebem robotników poległych na barykadzie, wśród których znalazł się Jan Mergiel. Tożsamość tych postaci i ich późniejsze losy (włącznie z dziejami ich rodzin) pozostają poza zasięgiem zmysłów Julka, toteż w dalszym ciągu opowieści jako podmiot fokalizacji będzie on angażowany jedynie incydentalnie.

Fabuła w zmiennych narracjach i fokalizacjach

Wątki wdowy po oficerze Iłganowie, Zofii, a potem ich córki Anielki oraz osieroconego w wieku niemowlęcym Kazika Mergiela w różnym stopniu mogą być wykreowane na podstawie cudzych relacji albo stanowić swobodną konfabulację wysnutą z obserwacji bitwy na barykadzie. Nie mają bowiem umocowania w bezpośrednim świadectwie NEWś ani NPJś, choć ten ostatni wkracza epizodycznie w świat rodziny Dziewierskiego i jego wnuczki, lecz tylko te nieliczne spotkania w pewnej mierze uwiarygodniają fikcję jako integralną część udokumentowanych wspomnień. Większość losów postaci toczy się poza horyzontem pamięci i zasięgiem odpowiedzialnych za nią narratorów personalnych, na co wskazują niemożliwe z ich perspektywy fokalizacje, które przydziela im NKF.

W scenie pogrzebu Iłganowa, kiedy kondukt przechodzi ulicą, poznajemy bliżej postać i personalia wdowy Zofii, wychwycone jakby z podsłuchanej rozmowy z towarzyszącym jej pułkownikiem:

> Pułkownik twarz nachyla chmurną
> Do ucha Zofii: „Szto? Wam durno,
> Sofia Ignatiewna?" – „Niet... tolko..." [s. 129]

Chodzi o kompleks narodowej zdrady, obciążający wdowę po mężu-zaborcy, o traumę, którą odziedziczy ich córka Aniela, noszona w łonie Zofii. Ukazane zostają rozterka i wstyd Polki, że zakochała się w Rosjaninie, wrogu odpowiedzialnym za stłumienie powstania, a także poczucie współwiny za śmierć jego ofiar. Konflikt wewnętrzny i wyrzuty sumienia narastają bowiem, kiedy widzi znacznie liczniejszy orszak przeciwnego pogrzebu 16 poległych na barykadzie robotników. Fokalizacja odpowiada perspektywie widzenia Zofii i jej aksjologii zdarzeń, obejmując również myśli, prezentowane w mowie pozornie zależnej jako *soliloquium*. Wdowa umiera przy porodzie i wtedy dopiero poznajemy jej pełne personalia, spisane na nagrobku: „Zofia z Dziewierskich Iłganowa" (s. 130). Osierociła córkę, którą zaopiekuje się dziadek i która stanie się pierwszoplanową postacią dalszej opowieści – snutej częściowo z perspektywy jego przeżyć (FPD), ale przedstawianej przez NKF

i dlatego tylko w pewnym stopniu dającej się przypisać pamięci ogrodnika. Zauważyliśmy już jednak, że Dziewierski występuje w dwóch rolach: postaci i kreatora fikcji, więc zawartość jego pamięci jako FPD przenika się z wszechwiedzą NKF. Interferencja tych perspektyw narracyjnych niekiedy zaciera ich status fikcjonalny i relatywizuje „prawdziwość" punktów widzenia postaci oraz tryb ich przywoływania: retrospekcję lub antycypację. Nie wiadomo również, czyją własnością stają się wybrane reminiscencje: Dziewierskiego czy anonimowych świadków jego losu, pośród których wyróżniono tylko Julka, posiadającego niewielkie kompetencje tego rodzaju (NPJś). Wspomniane wcześniej mimochodem pasje ogrodnika i jego imię Ignacy poznajemy dopiero w tym momencie opowieści.

Potem w oderwaniu od owych perspektyw zostaje wprowadzony wątek drugi, symetryczny wobec losów Anielki, bo zawiązany też w scenie walki na barykadzie, ale po jej przeciwnej stronie: rosyjskiego oficera zastrzelił bowiem Mergiel, który osierocił syna, Kazika. Wątki obojga sierot, będących w podobnym wieku, przez resztę opowieści rozwijają się osobno, chociaż równolegle, toteż czytelnik czeka na moment ich przecięcia, ten jednak nie nastąpi, jako że był zaplanowany do nigdy nie napisanego tomu drugiego, z którego zachował się zaledwie naszkicowany przez Tuwima luźny fragment o incipicie: „Był kwiecień-plecień hiacyntowy" (s. 337–342).

Tymczasem wątek Kazika zostaje zawieszony i narracja prowadzona z abstrakcyjnej perspektywy NKF skupia się na portretowaniu Dziewierskiego, relacjonowaniu jego losów oraz na prezentowaniu otoczenia: znajomych i sąsiadów. Poznajemy więc Teklę Bielską (obok której w Łodzi mieszkał on z wnuczką w sezonie zimowym), aptekarza Kamila Rozpędzikowskiego i księdza Adama Komodę. W skrócie dowiadujemy się również o przeszłości ogrodnika: po śmierci żony Andzi jego obsesją stało się podejrzenie jej o zdradę z Murzynem – aktorem grającym Otella. Sam fakt obecności aktora na gościnnych występach w Łodzi zostaje potwierdzony zresztą też bezpośrednio – we wspomnieniu NEWś. Dręczące zaś Dziewierskiego domniemanie winy żony znajduje uzasadnienie nie tylko dzięki plotkom w jego najbliższym otoczeniu, lecz również w wyniku autopsji, gdyż materialnym dowodem są „murzyńskie" (s. 153) wargi Zofii, odziedziczone przez Anielę. Opowieść o przypuszczalnym akcie zdrady podejmuje głównie NKF, ale z perspektywy świadomości ogrodnika (FPD), którego niepokojące myśli częściowo pojawiają się także w narracji personalnej (NPD). Ingerencja NKF przerywa je i podważa komentarzem o plotkach i nieprawomocności amatorskich diagnoz antropologicznych; zwracając się wprost do czytelnika, NKF wygłasza tyradę przeciw pseudonaukowym urojeniom, aczkolwiek nie rozstrzyga kwestii słuszności podejrzeń Dziewierskiego.

Kolejny fragment poematu prezentuje obraz zimy, służący za tło dla następującej sceny: podczas gdy ogrodnik opiekuje się wnuczką, będącą jeszcze w wieku niemowlęcym, przywiduje mu się zmarła żona. Tu oczywiście on jest podmiotem fokalizacji, ale wciąż niejasne pozostaje źródło wiedzy o jego myślach i snach. Ponieważ jednak pozycję narratora czytelnik zwykle stara się racjonalizować, zwłaszcza kiedy fabuła rozwija się równolegle do autobiograficznych wspomnień, oczekuje jakiegoś naocznego świadka zdarzeń fabularnych, który mógłby potwierdzić ich asercję: że też należą do „prawdziwej" przeszłości i stanowią dokument. W opiece nad Anielą pomagały dziadkowi sąsiadki: „pani Bielska" i „pani Kamilo-

wa" (żona aptekarza), a także „poczciwa Michałowa" (s. 151). Znajomość tej ostatniej z Julkiem została już przedstawiona przez NEWa i NPJ, co uwiarygodnia jej autentyczność. Michałowa mogła więc służyć za informatorkę o zdarzeniach toczących się poza zasięgiem percepcji Julka. Opis sytuacji wprawdzie sugeruje przestrzenną bliskość tej postaci, co zwiększa prawdopodobieństwo, że była bezpośrednim źródłem wiedzy, ale nie przesądza o drodze przepływu informacji:

Więc, jak mówię,
Siedziało się śród worków z mąką, [s. 152]

Bezosobowa forma owego wyznania i następująca po nim charakterystyka sklepiku, skupiająca się w pewnym momencie na landrynkach, wydają się unikiem przed jednoznacznym potwierdzeniem współobecności tam Julka; mowa jest bowiem wyłącznie o tożsamości miejsca, nie zaś czasu. Julek staje się fokalizatorem ledwie na chwilę, gdyż dalsze wydarzenia toczyły się prawdopodobnie już za ścianą i były niedostępne dla jego percepcji. Zresztą wspomnienie obecności w sklepiku może mieć charakter iteratywny i wskazywać na wielokrotne w nim przebywanie, niekoniecznie zbiegające się w czasie z ważnymi faktami w życiu małej Anielki. Następnie zaprezentowany zostaje dialog Dziewierskiego z wnuczką, która próbuje dociec swojego niejasnego pochodzenia, kiedy razem odwiedzają na cmentarzu groby jej rodziców. Pojawia się wtedy kolejna sugestia usytuowania NEWś (= NPJ) wewnątrz świata przedstawionego, gdzieś w bliskim sąsiedztwie miejsca zdarzenia; źródłem wiedzy o nim są zaś niewątpliwie osoby trzecie. To sytuacja osobliwa, gdyż początkowo, kiedy Aniela wybucha płaczem, nie rozumiejąc konfliktu swego, właśnie odkrytego, polsko-rosyjskiego pochodzenia, dziadek ją uspokaja, lecz jego perswazja, podobnie jak wcześniejszy dialog, przytoczona zostaje w mowie niezależnej:

[...] „Nie płacz. Wstań no.
Już dobrze. Nie płacz! Wstyd pannicy
Być taką beksą"... A sam szlochał
I tulił ją... jak ja tę powieść. [s. 154]

Nagły przeskok z perspektywy nieznanego świadka tej sceny do autotematycznej fokalizacji „zerowej" kreatora fikcji (FKF) ma wprawdzie sugerować jedynie analogię między akcją w świecie przedstawionym a czynnością opowiadania, ale dalszy ciąg sceny już wyraźniej sugeruje, że chodzi nie tylko o bezpośrednie przenikanie się warstw utworu – fabuły i narracji:

Nie wiedział dotąd, jak ją kochał!...
Kogo? Ach – – kogo! – – –
Po odpowiedź
Pojechał autor w antypody.
Wiedział i w Polsce oczywiście,
Lecz że tak mocno go to ściśnie,
O tym nie wiedział, wolny, młody,
Po tamtej stronie Wielkiej Wody, [s. 154]

Przez chwilę czytelnik może trwać w złudzeniu, że motywacja zachowania postaci zostanie wyjaśniona dzięki bezpośrednim świadectwom NEWś albo Julka jako jego ówczesnego wcielenia (NPJś). Tak się jednak nie dzieje, gdyż opowiedzia-

na przed chwilą „niewiedza" Dziewierskiego wcale nie zostaje „usunięta" na poziomie NEW, dysponującego większą wiedzą o postaci niż ona sama. Owa „niewiedza" okaże się natomiast pretekstem do ucieczki w dygresyjny komentarz, w którym patriotyczna rozterka ogrodnika znajdzie uogólnienie w niezbyt celnej analogii do sytuacji emigranta. Tu bowiem następują, należące do najbardziej popularnych, fragmenty poematu – ten rozpoczynający się zdaniem: „Ojczyzna jest to Węch" (s. 155), i długa enumeracja wspomnieniowych impresji z kraju, spajanych znakiem „+". Wreszcie narracja ustępuje przed lirycznym *credo* z manifestem politycznym (znanym również jako *Modlitwa*) o incipicie: „Chmury nad nami rozpal w łunę" (s. 163), po którym obszernym rozliczeniem z sanacją i antysemityzmem zamyka się *Rozdział drugi* i zarazem *Część pierwsza* poematu. Opowieść o losach Dziewierskiego i Anielki zostaje na dłużej zawieszona.

Wyprawa za ocean, „po odpowiedź" na „antypody", to oczywiście nieprawdziwa motywacja opuszczenia kraju przez autora, o czym wiemy z kontekstu biograficznego. Natomiast „autor", występujący jako figura wpisana w dzieło, ma prawo do każdej autokreacji, a w tym wypadku wcale nie zakłada, byśmy mu uwierzyli. Istotne jest, że znowu zachodzi interferencja poziomów opowieści, implikująca osobistą znajomość „autora" z Dziewierskim, która postać tę uwiarygodnia i przenosi chwilowo w świat wspomnień o autentycznych zdarzeniach. NKF niejako zawiera efemeryczny sojusz z NEWś i przelotnie deleguje go do realnego świata z przeszłości[18]. Owe przemieszczenia w kompozycji poematu zawsze są zaledwie dyskretną sugestią, daleką od jakiegokolwiek deklarowania dokumentalnej asercji przedstawianych zdarzeń i postaci, toteż nie można mówić o zawarciu nawet namiastki paktu referencjalnego[19], choćby w minimalnym zakresie, jaki zakłada intencja powieści autobiograficznej. W *Kwiatach polskich* fabuły wspomnieniowe i fikcjonalne stykają się ze sobą jedynie punktowo, a związek między nimi do końca utworu pozostaje niepewny.

Część drugą rozpoczyna inwokacja: „Poezjo! Jakie twoje imię?" (s. 179), po której przywoływane są wspomnienia (NEWa) o narodzinach Tuwima jako poety, maturze w 1914 roku i złożonym wówczas w magistracie wniosku, by rzeźbie Pegaza na budynku lecznicy weterynaryjnej przyznać z tej okazji status zabytku. Kwestia autentyczności pisma nie jest tu tak istotna, jak podwojona perspektywa: NEWa przywołuje bowiem punkt widzenia ówczesnego Julka (FPJ).

Dalej następuje opowieść NEWś o działaniach wojennych w trakcie konfliktu światowego (1914–1918), popłochu ludności cywilnej, pożarach i zniszczeniach. Wykazuje ona niemal reporterską naoczność, którą wzmacnia użycie *praesens historicum* i skierowany do czytelnika zwrot „spójrz" (s. 183) – jakby narrator pokazywał fakty utrwalone na fotografii lub w filmie albo wprowadził czytelnika bezpośrednio na scenę wydarzeń. Takie unaocznienie przypomina sytuację opo-

---

[18] Tego rodzaju przesunięcia, w których instancje autora i protagonisty zostają okazjonalnie utożsamione, mieszczą się w formule „ja" sylleptycznego, opisanej przez R. Nycza (*Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W zb.: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996, s. 48–53), ale w poemacie Tuwima są bardziej skomplikowane i efemeryczne.

[19] Zob. Lejeune, *op. cit.*, s. 38–43.

wiadania adiutanta, narratora *Reduty Ordona*: „Patrz, tam granat w sam środek kolumny się nurza"[20]. Stosunki deiktyczne uruchomione zwrotem do adresata jako współuczestnika obserwacji sugerują jednak, że fokalizatorem jest Julek (FPJ) jako świadek wydarzeń, ponieważ ponownie dochodzi do jego przelotnego spotkania z Dziewierskim, którego perspektywa widzenia (FPD) również zarysowuje się na chwilę, oraz z jego wnuczką, a ponadto przed zgliszczem sklepiku pojawia się Bielska. Jakby aluzyjnie do sceny poprzedniego zetknięcia się tych postaci powraca motyw landrynek, teraz stopionych przez pożar w niejadalną bryłę, co zostaje skomentowane żartobliwym traktacikiem o ich istocie, którą jest pojedynczość: „Landrynka lubi być landrynką" (s. 185).

Perspektywa emigracyjna NEW decyduje o wyborze faktów zapamiętanych w młodości, toteż wydobywa z zasobów pamięci drugi obraz, stanowiący metaforyczną antycypację żeglugi przez Atlantyk: uszkodzony dach i ulewa spowodowały znaczne straty w pokoju Dziewierskiego, więc pojawiła się kałuża, a na niej unosił się model korsarskiego statku z jego kolekcji. Zdarzenie to zostaje skomentowane parafrazą łacińskiej sentencji:

> Sprawdziło się przysłowie stare,
> Że „*vivere non est necesse,*
> *Sed est necesse navigare*". [s. 185]

Podmiotem fokalizacji jest naoczny świadek (FPJ), którego doznanie wzrokowe jako bezpośredniego obserwatora przywołuje emigrant (NEWś). Przy czym wspomnienie bliższe, o rejsie przez ocean, nie ma dalszego ciągu, to zaledwie wzmianka, będąca wątpliwą analogią do obrazu modelu żaglowca w kałuży, który ożywia inne zasoby pamięci: dziecięce marzenia o przygodach odkrywców i piratów; zatem podtrzymana zostaje perspektywa FPJ. Ponieważ jednak porównanie modelu żaglowca, jako obiektu zobaczonego wcześniej, do znacznie późniejszych doświadczeń rejsu przez Atlantyk (a nie na odwrót) jest wyraźnym anachronizmem, w tym miejscu czytelnik może znowu się zastanawiać nad porządkiem dwupoziomowej narracji: czy fabuła wchłania okruchy wspomnień, czy też wspomnienia rozszerzają się w fikcję przez apokryficzną konfabulację zapamiętanych faktów? Wolno jednak inaczej odczytać anachroniczną motywację kojarzenia obrazów, pochodzących z różnych czasów i przestrzeni – racjonalizując proces psychologiczny, czyli zakładając, że porównanie powstało jeszcze na pokładzie statku „Angola", wskutek wtedy dokonanej retrospekcji, a następnie, że retrospekcja ta została przypomniana przez emigranta w Rio. Byłaby to więc retrospekcja w retrospekcji w takim następstwie i zależności: emigrant w 1940 roku wspomina siebie na pokładzie statku i to, jak wspominał na nim model żaglowca widziany w 1916 roku. Uzasadnieniem procesu reminiscencji jest zatem kontekst prawdziwej przeprawy transatlantyckiej jako nieoczekiwanego spełnienia dziecięcych marzeń o egzotycznych wyprawach morskich.

Prócz tego, że tworzy ciekawą asocjację, wspomnienie rejsu do Brazylii okazu-

---

20 A. Mickiewicz, *Reduta Ordona. Opowiadanie adiutanta.* W: *Dzieła wszystkie.* Seria 1: *Dzieła poetyckie, proza artystyczna i pisma krytycznoliterackie.* T. 1, cz. 3: *Wiersze: 1829–1855.* Oprac. Cz. Zgorzelski. Wrocław 1972, s. 18.

je się też użyteczne narracyjnie, umożliwia bowiem powrót do wątku Dziewierskiego przez powiązanie go z epizodem, który wydarzył się już po zakończeniu rejsu Angolą. Oto fantazje o konkwistadorach i piratach znajdują jeszcze jedną analogię – do zdarzenia w brazylijskim porcie: emigrant zapamiętał bowiem czarnoskórego taksówkarza, który zaproponował mu podwiezienie do hotelu. Motyw Murzyna (zresztą nietrudny do odnotowania w Brazylii jako świecie przedstawionym) okrężnie więc powraca, co pozwala wznowić opowieść o dręczącym ogrodnika podejrzeniu dawno nieżyjącej żony o zdradę z „Otellem". Ale tu również ów motyw służy tylko wzmiance podtrzymującej suspens – tajemnicę do końca poematu niewyjaśnioną.

Kontynuację fabuły zapoczątkowuje charakterystyka lokacji mających nastąpić zdarzeń:

Apteka cudem ocalała,
A miałby ogień używanie! [s. 191]

Późniejszy opis dynamiczny jest ciekawy nie tylko dlatego, że fokalizacja (FPJ) ujawnia dziecięcą pasję piromańską Tuwima jako domorosłego alchemika, ale także ze względu na potencjalność (zaznaczoną użyciem trybu przypuszczającego) wyobrażonej eksplozji.

Kolejny epizod z pierwszej wojny światowej przywołano we fragmencie powstałym znacznie wcześniej, w kraju, jako osobny utwór *Parademarsz*. Krytycznym obserwatorem pruskiej defilady w Łodzi jest Julek (FPJ), który początkowo występuje w narracji NEWś, wkrótce jednak staje się pełnowymiarowym bohaterem i relacja świadka (NEWś) zmienia się w relację autobiograficzną (NEWa), ale paradoksalnie Julek występuje już nie jako NPJ, lecz postać prezentowana w trzeciej osobie. Podkreśla to dystans NEWa do tego wcielenia, przy zachowaniu perspektywy personalnej owej postaci (FPJ). Wszak po trzecioosobowym zrelacjonowaniu zdarzenia, kiedy „on" jeszcze jako anonimowy „młodzian" i niedawny obserwator defilady „wpadł do cukierni" (s. 194), narracja nagle przybiera formę pierwszoosobową. Zapewne ta niekonsekwencja jest śladem montażowym po niedokładnym dopasowaniu starszego fragmentu tekstu, ale dynamika perspektyw opowiadania i widzenia wydarzeń (zmiana pozycji zewnętrznej na wewnętrzną) organizuje również wartościowanie wspominanych faktów – podtrzymywanie bądź korektę dawnych postaw i poglądów. W tym wypadku punkt widzenia emigranta pozostaje zbieżny z emocjami Julka, jeśli chodzi o sympatie i antypatie polityczne: prorosyjskość i antygermanizm, które kolidują z poparciem dla piłsudczyków jako wyzwolicieli wkraczających z pruską armią. Niemniej przedstawienie zachowań Julka przez NEWa i jego powstrzymanie się przy tym od oceny sugerują wahanie: między całkowitym utożsamieniem się z dawnym wcieleniem a krytycznym do niego dystansem.

W cukierni zbierają się goście reprezentujący ścierające się stronnictwa: jedni entuzjastycznie witają piłsudczyków, inni (endecy) szemrzą przeciw ich pruskim koneksjom oraz mundurom, natomiast „ja" wobec tego konfliktu odczuwa dysonans poznawczy i patriotyczną rozterkę. Pojawia się tam Dziewierski w mundurze legionisty i zwraca się już wyraźnie do „Julka", pytając go, czemu do legionów nie wstąpił:

Słucham nieprzytomny,
Co opowiada pan Dziewierski, [s. 197]

Dochodzi zatem do kolejnego spotkania postaci, w którym jednoczą się fabuły i przenikają narracje NKF i NEW z fokalizacją FPJ. Z ich rozmowy wynika, że znają się od dzieciństwa (Julka). Scena ta w całym poemacie wyraźnie oraz wprost potwierdza związek wątku fabularnego z autobiograficznym, umacniając sugestię, że postać i wątek Dziewierskiego pochodzą z autentycznych doświadczeń życiowych autora, ale nadal nie rozstrzyga, czy podobną genezę ma cała fabuła. Następna scena rozgrywa się bowiem już poza zasięgiem fokalizacji Julka (FPJ), który wiedzę o przebiegu dalszych zdarzeń mógł czerpać wyłącznie ze źródeł pośrednich. Dziewierski odwiedza adwokata, by omówić z nim dwie sprawy mające w jakimś stopniu naprawić krzywdy i uporządkować przeszłość rodzinną. Po pierwsze: pod wpływem patriotycznego wzmożenia w nowej sytuacji politycznej ogrodnik chce zmienić nazwisko wnuczki, „Iłłganówna", na własne. Po drugie: pragnie ustalić okoliczności śmierci zięcia (rosyjskiego oficera) oraz odnaleźć syna jego domniemanego zabójcy, robotnika poległego na barykadzie.

Wątek Kazika Mergiela powraca niejako w odpowiedzi na poszukiwania Dziewierskiego, ale poza jego wiedzą (a tym bardziej wiedzą Julka), toteż większa część dalszego ciągu fabuły zostaje opowiedziana przez NKF. Historia o biednym dziecku ulicy, chłopcu zarabiającym na życie różnymi zajęciami, skupia się na jego głównym zatrudnieniu: wyrobie papierosów z tytoniu odzyskiwanego z niedopałków. O postaci tej mówi się w trzeciej osobie, z empatią, a warsztat pracy i proces produkcji opisany jest z podziwem i znajomością technologii; narrator przyjmuje zatem punkt widzenia Kazika (FPK).

Napięcie wynikające z oczekiwania na to, że Dziewierskiemu uda się odnaleźć chłopca, sięga zenitu w scenie ich przypadkowego zetknięcia się na ulicy, kiedy Kazik nieskutecznie oferuje swój towar ogrodnikowi, którego ów przygodny kontakt naprowadza wprawdzie na jeden z możliwych tropów (na oko zgadzał się wiek poszukiwanego chłopca), ale nie dochodzi do rozpoznania tożsamości młodego sprzedawcy. Wiedza narratora wyprzedza zatem wiedzę postaci. Dalsze losy Kazika (zwanego też „Śpikulcem" ⟨s. 204⟩), jego zabawy z grupą rówieśników, którą „dowodzi", łącznie z fantastyczną wizytą u króla Jana IV Dobrego, wydającego ucztę i dekret ustanawiający „chłopackie prawa" (s. 216), opowiadane są z perspektywy NKF, choć wsparte fokalizacją postaci (FPK), wprowadzającą w świat dziecięcej wyobraźni.

Wspomnienie autobiograficzne (NEWa) o przeprowadzce do stolicy, zamykające *Rozdział pierwszy* i zarazem *Część drugą* poematu:

> Nie miałem serca do Warszawy,
> Gdy opuszczałem miasto Łódź, [s. 229]

– niejako sugeruje ograniczenie horyzontu wiedzy przygodnego świadka NEWś (i Julka jako jego wcielenia), który utracił kontakt z wybranymi postaciami, znanymi przezeń osobiście. Wskutek zmiany adresu dalsze ich losy znalazły się na dłużej poza zasięgiem jego percepcji.

Część trzecią i *Rozdział pierwszy* otwiera inwokacja: „Wiatr Tobie, Boże, huczał pieśni" (s. 233), w której pamięć i akt kreacji zostają niemal utożsamione ze sobą i z dziełem Stwórcy. Dopełnieniem tego porównania jest refleksja o istocie tragedii. Następuje sekwencja potasowanych migawkowych wspomnień NEW: o bufecie

w Nowym Sączu oraz o, kontrastującym z poruszonym właśnie tematem tragedii, „Wieczorze humoru i satyry". Przygotowuje to – jako niejasna jeszcze zapowiedź – grunt pod narrację zarówno wspomnieniową, jak fabularną oraz towarzyszące im ambiwalentne emocje: radość i gorycz. Odległe miejsca wydarzeń łączy motyw wiatru: podobny wiał w Inowłodzu, w którym zostaje ukazana 13-letnia Aniela czytająca książkę *Krótki zarys dziejów narodu rosyjskiego*. W tej scenie, przedstawionej w narracji pierwszoosobowej NPJ, Anielę nieoczekiwanie odwiedza Julek i po raz pierwszy w poemacie nawiązuje z nią rozmowę, pytając o losy znajomych osób, po czym gwałtownie interweniuje:

A dziadek, dziadek, gdzie najmilszy?
Co z panią Bielską? Z prowizorem?
A co w aptece słychać?
Milczy
I coś tam sobie szepce tymi
Wargami z lekka mięsistymi,
Schylona chmurnie nad... A co to?
Książka? Ukradkiem? Późną nocą?
Pokaż!
Nieufna i surowa
Podnosi oczy, książkę chowa;
Wyrywam. Zerwie się i krzyknie
[. . . . .]
„A panu co?..." I w płacz. Niech beczy. [s. 239]

Wiek dziewczyny wskazuje, że do spotkania dochodzi w 1918 roku, z czego wynika, że Julek odwiedza Inowłodz już po swej przeprowadzce do Warszawy.

W kolejnej scenie, zaprezentowanej w narracji personalnej NPD, Dziewierski w mundurze legionisty porządkuje grób żony. Potem powraca motyw wiatru, co służy wprawdzie opisaniu sytuacji meteorologicznej późnej jesieni, ale zarazem stanowi symboliczno-nastrojową zapowiedź wydarzenia politycznego – 11 XI 1918: „Wył wicher, wył, aż dnia się dowył..." (s. 241).

Po owym opisie następuje scena w kościele, gdzie odbywa się uroczysta msza z okazji odzyskania niepodległości. Pojawia się w niej Dziewierski z wnuczką, którą strofuje za to, że wspomina swego ojca, twierdząc, iż mógłby dziś być generałem i dziadek musiałby słuchać jego rozkazów. Scena zostaje przerwana wspomnieniem autobiograficznym NEWa o maju w Łodzi, a także dygresją o religijności, porównywanej w różnych poznanych miejscach świata: Rzymie, Rio de Janeiro z Chrystusem-krzyżem na górze Corcovado i na Manhattanie, gdzie napotkał czarnoskórego kapłana. Dygresję tę należałoby uznać za komentarz fabularny, ponieważ powraca po niej scena w inowłodzkim kościele. Prezentowana jest obszernie i szczegółowo, łącznie z psychologią postaci. Narastające napięcie, wzmagane parokrotną retardacją (przez dygresje i portrety uczestniczących w scenie innych aktorów), pozwala mówić o punkcie kulminacyjnym akcji. Rozgrywające się zdarzenia opowiadane są prawdopodobnie już bez udziału Julka jako świadka, przez dysponującego „wszechwiedzą" NKF. Perspektywa jest jednak dynamiczna i niepewna, bo od tego momentu opowieść staje się projekcją świadomości Anielki jako podmiotu fokalizacji FPA. Zaraz wszakże pojawia się autotematyczne wytłumaczenie zastosowanego chwytu, pozwalającego wniknąć w sferę uczuć postaci:

Dziwność i żałość... (To nie ona
Te słowa myśli, zamyślona,
Wpłakana ciepłym zapatrzeniem
W mgłę, mżącą złocistością świateł:
To ja wyręczam ją uczenie
W doborze brzmień i słów ocenie;
Nie ona rządzi poematem.) [s. 251]

Analityczny opis psychologiczny sprzecznych emocji Anieli jest dziełem narratora NKF, wreszcie wymyślającego neologizm „miłożal" (s. 252) na określenie ambiwalentnego uczucia, które nią rządzi, lecz z czego nie zdaje sobie ona sprawy.

Scena w kościele rozrasta się, zapowiadając niemal operowy finał. Msza zostaje porównana do przedstawienia teatralnego, ale jego główna aktorka początkowo znajduje się na widowni (w tłumie zgromadzonym w kościele), a dopiero potem jej świadomość ustanawia osobną scenę – niby teatr w teatrze. Perspektywa Anielki, skupionej na bieżącej chwili i zarazem przywołującej pamięć minionych wydarzeń, motywuje interferencję kilku poziomów narracji, obejmujących różne czasy i fakty, które wyjaśniają sytuację postaci, wśród nich te, których nie mogła być świadkiem. Zanim zostanie opowiedziane owo główne zdarzenie w kościele, następuje długa retardacja, składają się na nią fragmenty innych wątków, zarówno kluczowych, jak drugorzędnych, ujętych przeważnie w formie streszczenia. Dowiadujemy się bowiem, że ksiądz Komoda (postać, której charakterystyka przekształca się w karykaturę) jest zielarzem, rywalizującym i skłóconym z aptekarzem Rozpędzikowskim. Potem narracja powraca do sceny w kościele, gdzie Komoda głosi kazanie – niezgodnie z przebiegiem liturgii, gdyż po zakończeniu mszy. Anachroniczność ta jednak nie dziwi w porządku bliskim „strumienia świadomości" pierwszoplanowej postaci, którą jest Anielka (FPA). Kazanie, właściwie jego strzępy, poznajemy tylko w takim zakresie, na jaki pozwala skupienie i rozproszenie uwagi słuchającej dziewczyny. Anielka wychwytuje z niego motyw miłosny z *Pieśni nad Pieśniami*, czy raczej przywołuje go z innych źródeł – jako wspomnienie prywatnej lektury *Biblii*, albo może z warsztatu majsterkowicza dziadka, gdzie znajdowała rozmaite artefakty. Wzbiera w niej pobudzenie erotyczne, skojarzone z tańcem.

Wreszcie sytuacja przedstawiona w formie sceny okazuje się jednak nie bieżącą perspektywą postrzegania przez postać, ale wskrzeszoną z przeszłości, a więc retrospekcją:

– O, jak wyraźnie i widomie
Zaiskrzył w zjawie czarodziejskiej
Ów sprzed lat ośmiu ołtarz wiejski [s. 261]

Aniela wspomina bowiem scenę w kościele po ośmiu latach, kiedy jest już występującą w teatrze tancerką:

I gdy z widowni przyciemnionej
Tysiąc strzał oczu ją przeszywa,
Napływa na nią czas miniony, [s. 263]

Stwierdzenie, że fokalizacja obejmuje zdarzenia z przyszłości, wymagałoby przyznania postaci zdolności do prekognicji, sprzecznego z prawdopodobieństwem, fokalizacja zwykle ma zaś podstawy realistyczne. Dlatego zachodząca tu surrealistyczna interferencja czasów może być domeną wyłącznie narratora NKF, który

portretując bohaterkę, dowolnie dobiera materiał fabularny z różnych okresów jej życia, dokonuje również antycypacji, by umotywować kształtowany wizerunek związkami przyczynowo-skutkowymi. Natomiast porządek scen pojawiających się w świadomości dziewczyny może być wyłącznie retrospektywny: Aniela tańcząc na scenie wspomina, jak przed ośmioma laty słuchała kazania, w którym kaznodzieja potępiał zdradę narodową z aluzyjnym wskazaniem na nią jako na owoc owej zdrady, a parafianie przyglądali się temu ze współczuciem. Występując na scenie, mogła wrócić pamięcią do tamtej sytuacji kazania, ale jeśli przyjąć zależność odwrotną, czyli taką, w której kościół kojarzy się dziewczynie z teatralną sceną, to porównywać go mogła jedynie do przedmiotu swych niespełnionych jeszcze marzeń.

Aniela wspomina też rodziców, co zostaje podsumowane w komentarzu:

> Czy ich kochała? To zagadka.
> Nie wiem. [...] [s. 265]

Łatwiej byłoby przyjąć, że ona sama nie orientowała się w drzemiących w niej ambiwalentnych uczuciach (FPA), tymczasem to narrator NKF, wykazujący „wszechwiedzę" i zdolność wniknięcia głęboko w świadomość postaci, nagle przyznaje się do niewiedzy i bezradności w diagnozowaniu uczucia dziewczyny. Można by zrozumieć owo wycofanie się z kompetencji, gdyby chodziło o brak dopływu informacji do narratora personalnego NPJ, który prócz tego, że zdobywa wiedzę dzięki efemerycznej współobecności w świecie przedstawionym, czerpie ją prawdopodobnie również pośrednio – od świadków sceny w kościele. Tryb opowieści jednak okazuje się wciąż suspensem – większym niż wzmiankowana przez narratora NKF zagadka psychologiczna dotycząca miłości Anieli do rodziców.

Potem zostaje opowiedziany trzypiętrowy sen Anieli, który zaciera porządek zdarzeń, dopuszczając oniryczne zarówno retrospekcje, jak i antycypacje, gdyż śnić można nie tylko o tym, co się wydarzyło, ale też o tym, co wydarzyć się powinno (pragnienia i lęki), wydarzy się w przyszłości lub nie spełni się nigdy:

> Otóż tańcząca (co w kościele
> Kazania słucha jednocześnie)
> Wspomnieniem wpełza pod wspomnienie...
> Są takie sny: sen śni się we śnie.
> Trzy kondygnacje: 1) Wiatr się wzmaga
> W muzycznym lesie. Jęk mazurka
> Porywa myśli, jak huragan,
> I w szopenowym listopadzie
> Wiruje oficerska córka.
> 2) Gdy ksiądz „moskiewskich zbirów" gromi
> I „rzundy carskich sług mordercze" –
> Gniewnie zaczyna tłuc w niej serce,
> Na twarz gorące biją pąsy;
> Powolnym półobrotem głowy
> Wymierza prosto w twarz dziadkowi
> Wzrok groźnie o coś pytający...
> Bez odpowiedzi. – 3) W tym momencie
> Kościół w jej wizji zaczął mętnieć,
> Maleć i ściemniać się. Noc duszna
> W komórce przy aptece. [...] [s. 266–267]

Dalej dochodzi do przypomnienia sceny z molestowaniem Anieli przez apteka-

rza. Sekwencja oniryczna zachowuje jednak porządek logiczny podwójnej retrospekcji i nie trzeba pomocy psychoanalityka, by zrozumieć, jaki związek istnieje między trzema wydarzeniami. Motywacja następstwa obrazów wydaje się jasna: ujawnia implikację, która pozwala się zapisać spójnikiem „ponieważ": zdarzyło się 1), ponieważ wcześniej zdarzyło się 2), a to zdarzyło się, ponieważ wcześniej zdarzyło się 3). Zgodnie z założeniami psychoanalizy źródłem (zła i nieszczęścia) jest zatem trauma z dzieciństwa. Aptekarz leczył swą niemoc płciową balsamami, ale bez skutku. Dopiero jego pożądanie Anieli i zaloty do niej wzmogły potencję. Nęcił ją pornografią i pokazem cieni na ścianie. U dojrzewającej dziewczyny spowodował pierwsze pobudzenie erotyczne, lecz nie dowiadujemy się, czy doszło do gwałtu. Z narracji wynika, że największym złem, jakie wyrządził Anieli, było wyjawienie prawdy o jej pochodzeniu (z toksycznego połączenia krwi polsko-rosyjskiej) i wywołanie kompleksu mieszańca.

Następnie powraca scena kulminacyjna w kościele, rozbudowana z operowym rozmachem, i stanowi wciąż centrum orientacji czasowej, choć chronologicznie została umieszczona w fabularnej przeszłości, jako wspominana przez występującą w teatrze tancerkę. Ciągle trwa kazanie księdza Komody, Aniela słucha i cofa się myślami do zalotów aptekarza, co powoduje u niej pobudzenie seksualne, którym „zaraża" wpatrzonego w nią kaznodzieję. A ten, by zwalczyć swą pokusę, wygania Anielę z kościoła; sam jednak mdleje, uderzając głową o balustradę ambony. To finał długiej sceny, zamykającej inowłodzko-łódzki etap życia głównych bohaterów. Dziewierski decyduje się na przeprowadzkę z wnuczką do Warszawy i tam toczyć się będą ich dalsze losy.

Rozdział drugi w *Części trzeciej* poematu rozpoczyna się wprowadzeniem postaci, o której wcześniej pojawiały się jedynie wzmianki: Fryderyka Alfreda Folbluta, w skrócie akronimowym zwanego Fafem. Z obszernego przedstawienia jego genealogii dowiadujemy się, że jest synem fabrykanta Artura, birbanta i lwa salonowego, chcącego żyć jak arystokrata. Mimo szlachetnych wysiłków matki, która pragnęła w nim zaszczepić wzniosłe ideały, został utracjuszem i dziwkarzem. Jego charakterystyka przypomina Puszkinowski portret Oniegina, ale narrator nie obdarza Fryderyka sympatią, przeciwnie, jego bogactwo ukazuje krytycznie i satyrycznie, kontrastując je z własnym (autora) ówczesnym ubóstwem. Także w odniesieniu do tej postaci rodzi się pytanie o jej miejsce w porządku narracji: czy Fryderyk jest niezależnym tworem wyobraźni w świecie fikcji opowiadanej przez NKF, czy też mieści się w sferze wspomnień NEWś lub Julka (NPJś)? Pojawia się wszak sugestia bezpośredniego świadectwa i przynajmniej jednostronnej znajomości, a więc znowu przecinają się wątek postaci z wątkiem wspomnieniowym.

Tymczasem jednak widzimy Fafa w loży. Wskutek długiej retardacji akcja zatrzymuje się: przed oczami czytelnika roztacza się panoramiczna wizja minionej wojny oraz jej końca, z odzyskaniem niepodległości. Potem następuje powrót do kontrastowo komfortowej sytuacji postaci: „Faf dopił kawę" (s. 295), która przejściowo staje się fokalizatorem (FPF), kiedy wspomina swoje hulanki i wieczór w kawiarni poetyckiej z udziałem Słonimskiego. Przedmiotem retrospekcji są więc realnie istniejące miejsce i osoba skamandryty, które naturalnie łączą się ze wspomnieniem autobiograficznym (NEWś), ale jedynie na moment – mamy tu wszak do czynienia zaledwie z sugestią, że Julek i Faf uczestniczyli w tym samym wydarzeniu kultu-

ralnym, lecz niekoniecznie doszło do ich spotkania. Podobna sugestia zbliżenia, również bez wyraźnego stwierdzenia bezpośredniego kontaktu z postacią, następuje po ogólnikowym wyznaniu, które podkreśla synchronię wątków, lecz nie tożsamość miejsca, gdzie mogłoby dojść do zetknięcia się Julka z Fafem: „W tych czasach autor tej gawędy" (s. 299). Po owych słowach pojawia się bowiem wspomnienie NEWa o życiu w kuchni i ubóstwie, skontrastowanym z przepychem salonu. Potem zaś – opis salonu, z którego Faf wzywa służbę. Nie ma mowy o tożsamości tych miejsc na poziomie autobiografii i fabuły, zaznaczona została jedynie analogia, czyli oba wątki łączą się znów „bezdotykowo" i tylko metaforycznie, a w tym przypadku nawet okrężnie. Julek nie jest gościem salonu Fafa, choć mógł odwiedzać kuchnię, ponieważ znał zatrudnioną tam kucharkę, którą została Bielska, ta z kolei rekomendowała Anielę (swoją chrześnicę) na służącą Fafa, Dziewierskiego zaś na jego ogrodnika. Wnętrze wypełnione bogatymi przedmiotami z monogramem właściciela: „F", oglądamy oczami Anieli (FPA) – w opisie realizującym „model operacyjny"[21], gdyż najpierw zostają wymienione naczynia i sztućce, jako najbliższe kuchni i obowiązkom służącej – poczynając od monogramu na łyżeczce, któremu dziewczyna przypatruje się z bliska podczas picia herbaty. Być może wieści o tych wyglądach i zdarzeniach docierają do Julka właśnie przez kuchnię, niestety znów brakuje wyraźnej informacji o ich źródle.

Jednoznacznie natomiast wspomina się o kontakcie Dziewierskiego z Julkiem i prośbie o współpracę, ogrodnik zamierza bowiem zatrudnić go jako dostarczyciela tekstów do planowanego teatru marionetek. Kolejny raz – niczym na początku – ogrodnik staje się fokalizatorem FPD. Dowiadujemy się, że Faf pożąda Anieli, którą chce uczynić utrzymanką, lecz na razie zatrudnia ją do opieki nad swą chorą matką Amelią (zwaną Muszką). Na chwilę poznajemy perspektywę Anieli i jej postrzeganie Muszki (FPM) – zawarte w opowieści o tym, jak matka Fafa pielęgnowała swój płód, sięgając do muzyki i poezji, oraz że napisała w tej sprawie list do Elizy Orzeszkowej. Ową opowieść przerywa nie bardzo pasujący do kontekstu traktat o miłosierdziu, a zaraz pod nim umieszczono napis: „KONIEC TOMU PIERWSZEGO", zapowiadający kontynuację poematu. Wątki urywają się, fabuła pozostaje niedomknięta i wyraźnie otwiera się na ciąg dalszy, jego przebieg częściowo pozwala się przewidzieć na podstawie luźnego fragmentu, który prawdopodobnie miał się znaleźć w tomie drugim. Jest to scena projektująca przecięcie się wątków Anieli i Kazika po tym, jak przypadkowo spotykają się przed kwiaciarnią „Złocień". Sytuacja ta zwiastuje ponadto konflikt Anieli z pracodawcą. Planowany dalszy przebieg zdarzeń jest jednak nieznany.

Kreator tekstu

Otwartość układu fabularnego ulega wszak podważeniu w *Epilogu tomu pierwszego*, gdzie domyka się rama kompozycyjna z powracającym motywem bukietu.

---

[21] Charakterystykę tego modelu (jednego z trzech) dokonaną przez J. Sławińskiego (*O opisie*. W zb.: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982, s. 28–29) trzeba uznać za najbardziej przekonującą; natomiast mniej przekonuje typologia Bal (*op. cit.*, s. 46–47), która wyodrębnia aż sześć typów opisu.

W kontekście emigracyjnej genezy utworu, którą przedstawiają NEW i rzadziej NEŻ, niepewna dotąd sytuacja narracyjna całości zostaje (tymczasowo) rozstrzygnięta: utwierdza się nadrzędna pozycja kreatora fikcji (NKF) przemieszczonego na zewnątrz. W *Epilogu* powraca również zwrot do adresata, ale znajduje nowe uzasadnienie i zyskuje inny sens. W perspektywie napisanej i gotowej do odczytania całości utworu bukiet staje się bowiem alegorią w pełni wykreowanej fikcji: zamkniętego świata przedstawionego, czyli rzeczywistości wirtualnej – istniejącej warunkowo, jedynie dzięki tekstowi, który ją wytwarza, oraz dostępnej czytelnikowi wyłącznie przez słowa. Mówi o tym fragment:

Patrz!
Patrzę. Tak do raju wglądał
Ciekawy swoich stworzeń Pan Bóg.
Tam, z kwietnych narodzeni przyczyn,
Ludzie swe losy wróżą z kwiatów
I liczą wiersze poematu,
Jak więzień dni zostałe liczy. [s. 330]

Tu oczywista jest, jako już bezspornie prawomocna, perspektywa autotematyczna, znana również z *Beniowskiego*: autor gotowego dzieła przypatruje się mu z krytycznym dystansem (ale i zachwytem) – niby malarz, który, odłożywszy pędzel, cofa się od sztalugi, by ocenić finalny efekt własnej pracy. W ten sposób kreator fikcji (NKF) utożsamia się z kreatorem tekstu, czyli autorem.

W metaforycznym „więzieniu" – niby wystawionej na scenie klatce, skazańcami stają się na równi z postaciami wszyscy narratorzy, niezależnie od pozycji, jakie zajmowali w poemacie. Do ostatniego wersu odliczać mogą czas do wyjścia na wolność. Będzie to wszak tylko zwolnienie warunkowe, pociągające za sobą alternatywne konsekwencje: jeśli figury te mają pierwowzory realne, wrócą do porządku swych prawdziwych biografii i historii; jeśli natomiast są całkowicie zmyślone, znikną po zakończonej lekturze, pozostawiając ślad jedynie w pamięci czytelnika.

Tymczasem na zewnątrz funkcjonuje już tylko nieokreślony narrator autorski, który przyłącza się do również zewnątrztekstowej „widowni". Obserwuje on wespół z czytelnikiem napisane dzieło, antycypując niejako przyszłą fokalizację wydrukowanej książki. Fokalizacja ta musiałaby objąć zatem trzy przenikające się warstwy: tekst (w którym rytm jambów w domyślnym schematycznym zapisie stóp metrycznych przypomina regularną kratę), wszystkie zamknięte już narracje i fokalizacje oraz cały świat przedstawiony z postaciami i fabułą. I, tak samo jak czytelnik, musiałaby przyjąć odwrotną niż podczas aktu tworzenia kolejność warstw poematu, zgodną z porządkiem percepcji w lekturze: tekst – opowieść – fabuła, ponieważ w akcie czytania najpierw postrzegamy tekst, następnie z tekstu odczytujemy opowieść (narrację), która finalnie powiadamia nas o fabule[22].

---

22 Perspektywę czytelnika przyjmuje również B a l (*op. cit.*), omawiając kolejno: struktury tekstu i jego formy językowo-stylistyczne, następnie problematykę narracji („opowieści") i jej aspekty, a dopiero na końcu elementy fabuły – jako przez narrację ustanawiane. Warto zwrócić uwagę na ten porządek, ponieważ we wcześniejszych opracowaniach najczęściej punktem wyjścia była struktura fabularna, natomiast narrację traktowano jako funkcjonalnie służebną warstwę

Według koncepcji Romana Ingardena oznacza to percepcję czytelnika obejmującą cztery ułożone w hierarchicznej zależności i zespolone związkiem przyczynowo-skutkowym warstwy dzieła literackiego: brzmień (wiersz jambiczny), znaczeń (desygnaty słów), przedmiotów przedstawionych (elementy świata przedstawionego) oraz wyglądów uschematyzowanych, które można rozumieć jako stereotypy wyobrażeniowe odbiorcy, kształtujące się w procesie dokonywanej przezeń konkretyzacji.

Najsilniej taki porządek ujawnia poezja, eksponująca przede wszystkim właśnie tekst – stawiający opór przez nietransparentność idiolektu, który manifestuje pełną świadomość sztuczności wykreowanej opowieści, a ta z kolei dopiero na trzecim poziomie ustanawia fikcję. Natomiast *explicite* ową sztuczność częściowo demaskują zawarte w poemacie refleksje autotematyczne i metapoetyckie, zwłaszcza ta otwierająca *Część drugą* i będąca apoteozą nierealistycznej struktury narracji. Warto do niej powrócić po zakończonej lekturze całości, by odczytać ją *implicite* jako manifest programowy:

Poezjo! Jakie twoje imię?
Tworząca? Cóż ty tworzysz? Siebie.
Krzesiwem jesteś – ogniem – dymem –
Żniwem się złocisz w samym siewie.
[. . . . .]
Ty gwiazdą jesteś i jej śladem.
O, czaro, która sama przez się
Już winem jest i upojeniem,
I pieśnią pijaną jednocześnie,
A potem samą sobą we śnie,
A potem – o tym śnie wspomnieniem, [s. 177]

Jeśli manifest ten odnieść również do struktur fabularnej i narracyjnej, to liczne przemieszczenia powodujące dezorientację, niekonsekwencje, omyłki i załamania logiki uzasadni idea przenikania i wielokrotnych odbić wzajemnych, w których mieszają się przyczyny ze skutkami, podmioty wypowiedzi poetyckiej z jej przedmiotami (tematami), a wysiłek pamięci autobiograficznej z wolą kreowania niepodległej fikcji.

---

wtórną, gdyż o fabule powiadamiającą. Dla polskiego badacza oczywiste wydaje się w tym kontekście odwołanie do monografii R. Ingardena *O dziele literackim* (Wyd. 2. Warszawa 1988) i wyodrębnionych tam przezeń „warstw" dzieła literackiego (s. 52–58). Podobnie w przypadku innego problemu: Bal (*op. cit.*, s. 47) przy okazji teorii opisu wspomina o „miejscach niedopowiedzenia", podczas gdy znacznie dokładniej tę kwestię wyjaśnia polski badacz (*O dziele literackim*, s. 316–326), pisząc o „miejscach niedookreślenia". Niestety fundamentalna praca Ingardena znalazła się poza horyzontem rozważań Bal (choć przecież oryginał powstał w dostępnym, także dla holenderskiej autorki, języku niemieckim); jest zresztą powszechnie ignorowana przez uczonych zachodnich. Pozostaje więc postulować taką integrację badań (nie tylko narratologicznych), która objęłaby również „przeoczone", lecz przydatne w narratologii teorie.

Abstract

PIOTR MICHAŁOWSKI University of Szczecin
ORCID: 0000-0002-8716-9655

"LUDZIE SWE LOSY WRÓŻĄ Z KWIATÓW [PEOPLE TELL THEIR FORTUNE FROM FLOWERS]" JULIAN TUWIM'S "KWIATY POLSKIE" ("POLISH FLOWERS") IN A NARRATOLOGICAL PERSPECTIVE

The article is an attempt at a narratological interpretation of Julian Tuwim's poem, in which the fictional plot is inextricably mixed with an autobiographical thread. As a result, the position of the narrative subject and his position in the world presented are altered, as are those of the personal narrators and focalizers. Though the subject of memories is one of the protagonists and has varying degrees of contact with the characters who participate in the fictional narrative, he also appears in peculiar situations in which the range of information about the deeds of other characters that he possesses cannot be justified by his copresence in the course of action. The autothematic fragment of the poem is treated as a key to the technique of creation employed in the work, but it also complexifies the mechanisms of fictional creation. The figure responsible for that is gardener Ignacy Dziewierski one of the main protagonist, erstwhile third person singular character. A suggestion placed at the end of the piece is that it was Tuwim who conjured all the figures when observing the making of a floral bouquet described in the first lines of the work.