

Emiliano Ranocchi 

WALIZKA TUWIMA. RZECZ O TUWIMIE I O LIBERATURZE

SŁOWA KLUCZOWE

Julian Tuwim; liberatura; poezja wizualna

Na wstępie powinienem wytłumaczyć się z drugiego członu tytułu – „liberatura”. Trzeba bowiem zauważyć, że próba opisu zjawiska literackiego zwanego liberaturą natrafia na szereg problemów związanych z jego definicją¹. Słowo to oznacza z jednej strony pewien nurt literacki skupiający przedstawicieli odmiennych często formacji kulturowych i autorów różniących się między sobą światopoglądem, dla których jedyny wspólny mianownik stanowi podobne podejście do przestrzenno-wizualnej strony tekstu i do fizyczności książki, uznanych nie za dodatek do treści, lecz za atrybuty współtworzące sensy literackie. Z drugiej strony termin liberatura został ukuty, aby wypełnić domniemaną lukę w terminologii genologicznej, zatem – aby ustalić przynależność do kategorii przezeń opisaney nie tylko dzieł literackich powstałych po wynalezieniu terminu, lecz także wszystkich utworów, które spełniają kryteria przynależności, choć zaistniały wcześniej. Jak widać, mamy do czynienia z dwiema odrębnymi definicjami tego samego zjawiska, które jednak trudno oddzielić, tym bardziej że pomysłodawca terminu, Zenon Fajfer, sam jest zarazem pisarzem aspirującym do miana twórcy

Emiliano Ranocchi – dr, Dipartimento di Lingue e letterature, comunicazione, formazione e società (DILL), Università di Udine, via Zanon, 6, 33100, Udine, Italia (Wydział Języków i Literatur, Komunikacji, Kształcenia i Społeczeństwa [DILL], Uniwersytet w Udine, Włochy); e-mail: emiliano.ranocchi@uniud.it; <https://orcid.org/0000-0002-4483-4504>.

¹ Wybrane opracowania na temat liberatury: Bazarnik 2007, 2011; Kalaga 2010; Przybyśewska 2007, 2010, 2012; Ranocchi 2012. Przywołane artykuły zawierają nie tylko omówienie zjawiska, ale i niejednokrotnie obszerną bibliografię zagadnienia. Zob. też wybór wypowiedzi programowych: Fajfer 2010.

liberackiego. Nie wdając się jednak w zawiloci teoretyczne, po które odsyłam do pokaznej już literatury krytycznej, wystarczy tutaj zaznaczyć, że będę posługiwał się terminem liberatura raczej jako pewnym skrótem historyczno-literackim, na określenie wszystkich hybrydycznych gatunków literackich z pogranicza słowa i obrazu, które towarzyszą głównemu nurtowi, zarazem go przenikając, od zarania dziejów. Już chyba nikt dzisiaj nie wątpi, że sprawy te są ważne i bynajmniej nie marginalne dla historyka kultury i literatury, dlatego też warto przypomnieć, że Julian Tuwim był osobą niezwykle na owe „marginesy” wrażliwą, nawet jeśli właśnie one nastreczają kłopotów.

W powstałej w 2002 r. Czytelnicy Liberatury Małopolskiego Instytutu Kultury w Krakowie, której zbiory zostały później przeniesione do sąsiedniej instytucji pod nazwą Małopolski Ogród Sztuk przy Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej, gdzie nadal pozostają do dyspozycji publiczności, Tuwimowski zbiór esejów *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie* stanowił pozycję niezbędną. Książka ta powstała jeszcze przed drugą wojną światową, pozostawała jednak w rękopisie. Wraz z innymi papierami przetrwała wojenny czas zakopana w walizce pod domem Tuwima. Po raz pierwszy została opublikowana nakładem Czytelnicy w 1950 r. Niezmiernie się ucieszyliśmy, kiedy wydawnictwo Iskry po blisko sześćdziesięciu latach zdecydowało się na wznowienie tej legendarnej już pracy; trochę mniej, kiedy zaczęliśmy się wczytywać w tę pasjonującą lekturę i odkryliśmy, jak mało starannie książka ta została zredagowana (mankament to szczególnie dotkliwy w przypadku tekstu, w którym każdy edytorski szczegół może odgrywać istotną rolę). Niemniej nikt z nas nie wątpił, że książce tej należy się poczesne miejsce na półce obok innych ważnych pozycji poświęconych formom literackim pozornie uchodzącym za marginalne. Na tej podstawie czysto intuicyjnie uznałem, że warto przyjrzeć się Tuwimowi właśnie od strony wizualności tekstu literackiego, skoro zagadnieniu temu poeta poświęcił nieco miejsca i owoc tej refleksji, *Pegaz dęba*, był jedną z nielicznych prac w języku polskim temat ten poruszających, dopóki Piotr Rypson nie opublikował swojego fundamentalnego studium (Rypson 1989).

Niestety, powróciwszy do tej lektury po latach i z wyraźnie sformułowanym zapytaniem o stosunek Tuwima do zagadnienia wizualności tekstu literackiego, przeżyłem gorzkie rozczarowanie. W pamięci bowiem rozciągnąłem sprawy liberackie na sporą część książki, w rzeczywistości zajmują one zaledwie jeden rozdział, *Wiersze-kobierce i wiersze-obrazki*, poświęcony wierszom kratkowym (*carmina cancellata*) i figuralnym lub też obrazkowym (*carmina figurata*), przy czym przegląd wierszy figuralnych Tuwim poprowadził aż do współczesności, wkładając do jednego worka starożytnie *technopaegnia*, barokowe wiersze kunsz-

towne, zabawy z dziewiętnastowiecznych czasopism brukowych, kaligrama Guillaume'a Apollinaire'a i „słowa na wolności” Filippa Tommasa Marinettiego. O przynależności wszystkich tych, bardzo różnych przecież, propozycji do jednego gatunku decydują wyłącznie względy formalne. Poeta nie zastanawia się nad skrajnie różnym statusem znaku w starożytności, w wiekach średnich, w epoce baroku i we współczesności. Interesuje go jedynie strona formalna, owo formalne „dziwactwo”, które przyciąga swą pstrokatością z pogranicza gabinetu osobliwości i nowoczesnego kiczu oko takiego zbieracza kuriozów, jakim Julian Tuwim był, za co go zresztą nie sposób nie lubić. Trzeba dodać, że niezrozumienie literackich utworów i wytworów dotyczy nie tylko przeszłości, lecz także nowoczesności, czyli literatury awangardy jak najbardziej poecie współczesnej. Tworzenie wierszy obrazkowych nazywa on „pacykowaniem”, przy czym nie omieszkujecie dodać, że „i ojciec futuryzmu, Marinetti, stroił te żarty” (Tuwim 2008: 238). Nie trzeba koniecznie być wielbicielem twórczości poetyckiej Marinettiego, żeby odczuć pewien dyskomfort przy takim określeniu. Zwracam też uwagę na to, że o ile część rozdziału poświęcona wierszom kratkowym, choć siłą rzeczy skrótowa, posiada jednak tę niewątpliwą zaletę, że autor omawia wybrane utwory figuralne Optacjana Porfiriusza oraz Hrabana Maura i nie ogranicza się do ich pobieżnego opisu, lecz także towarzyszy czytelnikowi w rozszyfrowywaniu niewielkiej części tekstów (które skądinąd uznaje za niewarte uwagi: „Zanalizujmy formę tego niezwykłego utworu, treść bowiem, jak u Porfiriusza, mało lub wcale nas nie obchodzi” [Tuwim 2008: 233]) – tak, że paradoksalnie nawet po ukazaniu się monumentalnego studium Rypsona ta część pracy Tuwima nie straciła na przydatności – o tyle zawarty w dalszej części rozdziału komentarz do wierszy obrazkowych okazał się bardzo pobieżny i zajął nieco ponad stronę, po czym nastąpiły jedynie przykłady z różnych epok.

Oprócz tego rozdziału, omawianie form w jakiś sposób spokrewnionych z myśleniem liberackim można znaleźć w tekstach poświęconych kolejno akrostychom, anagramom, palindromom, relacjom zachodzącym między wierszami a liczbami, tautogramom i lipogramom: wszystko to formy, które można znaleźć albo we wzorcowym dziele liberackim, jakim jest *Oka-leczenie* Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik (2000), albo też – jak w wypadku lipogramu – w bynajmniej nie zabawnej powieści Georges'a Pereca *La Disparition* (1969). Tuwim oczywiście nie zna tych utworów, napisanych wiele lat po jego śmierci, nie zdradza jednak najmniejszego śladu przecucia niewykorzystanego potencjału owych form. Wreszcie, w ostatnim rozdziale książki, wymownie zatytułowanym *Varia i inne variactwa*, znajdziemy m.in. *versus quadratus*, *versus concordantes*, zagadki literowe. Na końcu tego rozdziału znalazły się także „błażeństwa futurystów

i dadaistów”, „czasem wesołe, czasem ponure”, którymi „można by zapełnić drugi tom takiegoż *Pegaza dęba*” (Tuwim 2008: 413). W charakterze ilustracji wystąpiły trzy wiersze – kolejno: Anatola Sterna, Stanisława Młodożeńca i Tytusa Czyżewskiego (na temat *Mechanicznego ogrodu* Tuwim ironizuje: „Tytus Czyżewski hodował »mechaniczne ogródki«” (Tuwim 2008: 414). Podobnie jak w rozdziale o wierszach obrazkowych, tutaj też *de facto* brak adekwatnego komentarza, przytoczone zostały tylko przykłady, chyba w milczącym przekonaniu, że same są wystarczająco wymowne i zapewne szkoda czasu, by się nad nimi dłużej rozwodzić.

Zapewne nie może dziwić zdystansowany stosunek Tuwima do utworów futurystów – jego kolegów po fachu i zarazem rywali. Nie trzeba też przywoływać podręcznikowych definicji poetyki Skamandra, by wytłumaczyć, dlaczego akurat ta formacja czyniła Tuwima wyjątkowo mało podatnym na „wybryki” awangardzistów, choć równocześnie nie przeszkadzała mu (i na tym polega jego geniusz), kiedy chciał, nie odchodząc od własnej poetyki, tworzyć dzieła na wskroś awangardowe, jak *Słopiewnie*. Nie miejsce też na rozważanie, dlaczego Tuwim deklarował się jako „pierwszy futurysta” (por. Tomassucci 2010) – to zagadnienie oddaliłoby mnie bowiem od głównego przedmiotu tego artykułu.

W przedostatnim akapicie ostatniego rozdziału książki *Pegaz dęba* autor przypominał propozycję nieco dziś zapomnianego Jana Nepomucena Millera, opublikowaną w 1922 r. na łamach warszawskiego czasopisma „Ponowa”. Miller, w tych kwestiach pilny uczeń Marinettiego, dostrzegłszy ekspresywny potencjał znaków przestankowych, przewidywał w tym tekście nową poetykę z pogranicza poezji, grafiki i malarstwa. Była to całkiem niebanalna intuicja odnośnie do tego, co miało dopiero nadejść (albo już nadchodziło w utworach innych, niepolskich ruchów awangardy), a co dzisiaj byśmy nazwali poezją konkretną. Tuwim cytuje fragment artykułu Millera: „W ten sposób [...] mogłaby się rozwinąć dość złożona symbolika graficzno-przestankowa stanów uczuciowych na podobieństwo *nut muzycznych*”, po czym słowa te kwituje: „Nie rozwinęła się, i Bogu dzięki” (Tuwim 2008: 416–417). Fakt, że tekst Millera pozostał przed wojną bez echa, Piotr Rypson wyjaśnia tym, iż „słowo nie było jeszcze dostatecznie martwe” (Rypson 1989: 291), czego dowodem właśnie ma być drwina Tuwima zawarta w *Pegazie dęba*. To słuszna uwaga, niemniej w kontekście powyższych obserwacji niewystarczająca.

Oczywiście, w ocenie podejścia Tuwima do przedmiotu swojej książki powinniśmy brać pod uwagę też czynniki – jakbyśmy dzisiaj powiedzieli – natury marketingowej. Jest to ewidentnie książka przeznaczona dla szerokiego grona odbiorców – dla czytelnika ciekawego, ale raczej nie dla specjalisty (a o specjalistów z tej dziedziny w ówczesnej Polsce było naprawdę trudno). Zbiór ma

zatem charakter popularyzatorski, czego nie zamierzam tutaj w żaden sposób deprecjonować. To rodzaj popularyzacji zakrojonej na miarę tamtych czasów, kierującej się horacjańską zasadą (cytowaną zresztą przez poetę na zakończenie wstępu) łączenia pięknego z pożytecznym. I nie ma w tym nic nagannego.

Z tego powodu nie mam Tuwimowi za złe, że nie posiadał wiedzy historyczno-literackiej Piotra Rypsona ani że nie dysponował darem intuicji, którym obdarzeni bywali czasem twórcy mniej od niego utalentowani i zasłużeni, a jednak dalej widzący; ani że nie miał temperamentu i dyscypliny teoretyka literatury, w związku z tym mieszał razem bardzo różne rzeczy. Jest to książka poety, tak należy ją czytać, a poety nie obowiązują to, czym musi się wylegitymować krytyk lub badacz. Jednak poeta też, nawet jeśli nie wiąże go rygor historyka literatury, może czytać głęboko lub nie. I tu pojawia się, moim zdaniem, problem. Rzecz w tym, że kiedy czytamy żarty, od których roi się ta książka, takie jak „akrostych nie jest chorobą skórną” (Tuwim 2008: 212) albo „nie rozwinęła się, i Bogu dzięki” (Tuwim 2008: 417), czujemy pod spodem Tuwima kabarecistę, rozpoznajemy ten dowcip, który przychodził mu tak lekko, tak cisnął mu się na usta (albo przynajmniej takie robi wrażenie) jak muzyka Mozartowi. Niestety to, co przychodzi łatwo, bywa też czasem zdradliwe, bo nie zmusza do zastanowienia się. Autor nie musi się głowić, nawet nie chce, bo po co ma się powstrzymać, jeśli może zgarnąć poklask publiczności albo wzbudzić podziw czytelnika? Lepiej jak najtrafniej, jak najcelniej, jak najszybciej dążyć do puenty, w przeciwnym razie cały wic się zepsuje i o to chodzi, żeby widz albo czytelnik miał swoją zabawę, a autor swoją daninę dobrego samopoczucia, kompensację swoich kompleksów z dzieciństwa, swojego niedosytu miłości, ludzkiego ciepła, poczucia integracji ze społeczeństwem chętnym go przyjąć – jego, tego Żyda z czarną myszką na lewym policzku – pod warunkiem że będzie umiał je dobrze bawić i zadziwić, jak nikt przedtem – tak wybornie, że będą gotowi nawet zapomnieć o jego pochodzeniu: miał być lepszy od wszystkich poprzedzających go polskich poetów, ten Mozart polszczyzny. No i był, skoro musiał i mógł. Nie ma się zatem co dziwić, że Tuwim, czasem lub często, z okazji takich, jakich nadarzało mu się mnóstwo w ciągu życia, korzystał, kiedy mógł. A jednak szkoda. I smutno się robi, bo pośpiech, z jakim rzucał się na ten chwilowy sukces, na tę błyskotkę, którą los tak łatwo i tanio mu użyczał, stawał się efektem wcale nie całkowicie wolnego wyboru czy natury próżnej i łapczywej – taką naturą Tuwim stanowczo nie był – lecz odruchem neurotyka, przymusem powtarzania.

Drugi niezbyt przyjemny aspekt, który rzuca się w oczy i wiąże się z powierzchownością spojrzenia i intencją – skądinąd chwalebna – zabawienia czytelnika, jest czymś, czego z braku lepszego określenia nie potrafię nazwać inaczej jak „postkolonializmem” filologicznym. Terminu „postkolonializm” używam tu

w cudzysłowie i na zasadzie pewnej analogii do postawy człowieka Zachodu przyjmowanej przez niego wobec wszystkich kultur niezachodnich. W przypadku Tuwima przedmiotem uwagi są nie kultury inne od zachodniej (takie bowiem z racji niewystarczających kompetencji autora znalazły się w *Pegazie dęba* zaledwie w śladowych ilościach), lecz przeróżne formy literackie z przeszłości, których jedyny wspólny mianownik stanowi kategoria „dziwności”. Jak pisze autor we wstępie: „kompilacja, przedstawiająca się na zewnątrz jako zbiór artykułów, w istocie jednak” jest „antologią kuriozów wersyfikacyjnych i ciekawostek językoznawczych” (Tuwim 2008: 7). Problematyczne podejście do zawartości książki doskonale streszcza następujące zdanie:

Felietony te (mądrym dla zabawy, głupim na pociechę, że bywali jeszcze głupszy, a wszystkim dla nauki, że to tylko igraszki, nie twórczość poetycka) można by też potraktować jako przyczynki do dziejów „niepróżnującego próznowania” i... cierpliwości ludzkiej (Tuwim 2008: 7).

Nawet pomijając fakt, iż na podstawie tej definicji trudno się domyślić, że w prezentowanym gabinecie osobliwości literackich znalazły się również utwory należące do domeny poezji wizualnej (zapewne jako „kurioza wersyfikacyjne”), zwraca uwagę niesłychanie nacechowane słownictwo, jakim poeta posługuje się na określenie zawartości książki: są to dziwactwa, wariactwa, dziwolągi, kurioza, osobliwości, ekstrawagancje, ciekawostki, sztuczki, pseudopoetyckie saltomortalia etc. Na dowód jeszcze dwa cytaty: „Kto potrafi przewidzieć, w jakim druczku czy rękopisie który dziwak wypocił jakieś mozolne głupstwo?” (Tuwim 2008: 11); „Twórcami tych sztuczek i faramuszek są zazwyczaj podrzędne, często anonimowe postacie, interesuje się nimi szczupła garstka takich samych jak oni dziwaków” (Tuwim 2008: 13). W języku tym fascynacja „dziwnością” miesza się z poczuciem wyższości, typowym dla kontaktu białego człowieka z innymi kulturami. Tym razem jednak innym jest nie dzikus z Afryki czy z Oceanii, nie Turek czy Chińczyk, lecz „dziwak” z naszej starej Europy, ktoś, kogo przestaliśmy rozumieć, bo straciliśmy wspólną encyklopedię, wspólny kod – ten kod, który mógłby utrzymywać między nami nieć ponaddźwiękowego i międzyepokowego porozumienia. Czymże bowiem będzie w tym kontekście kategoria dziwności? Czy aby nie tym samym, co kategoria egzotyizmu, tylko skierowana do środka własnej kultury? Dziwność jest właściwością spojrzenia tego, kto patrzy i nie rozumie, bo widzi coś innego niż siebie, podobnie jak egzotyizm jest właściwością spojrzenia tego, kto patrzy i nie rozumie, bo widzi coś innego niż siebie. Dziwność jest egzotyizmem czasu, podobnie jak egzotyizm to dziwność przestrzeni.

Wprawdzie można odczuć, że poeta męczy się, tak jakby nie umiał się wytłumaczyć ze swojego nie do końca poważnego (w jego oczach) zamiłowania do (we

własnym mniemaniu) podrzędnej literatury, a równocześnie nie byłby sobą, gdyby nie wyczuwał pod spodem powagi sprawy. W nieraz już tu cytowanym wstępie autor zadał sobie pytanie o pobudki do tego rodzaju twórczości i próbował na nie odpowiedzieć. Zatem „[...] bodźcem do uprawiania pseudopoetyckich saltomortaliów jest wrodzona człowiekowi skłonność do **pokonywania trudności**” albo wręcz „również w wielu wypadkach pewna łagodna odmiana ascetycznego samoudręczenia” (Tuwim 2008: 13). Dalej poeta przytacza, jakże słusznie, pradawną wiarę „w mistyczne własności słów i liter” (Tuwim 2008: 14) – czynnik to fundamentalny dla zrozumienia nie tylko dawnej poezji wizualnej, ale także nowoczesnej liberatury. Zaraz potem jednak wymienia znowu rolę mody, potrzebę rozrywki i zabicia czasu (Tuwim 2008: 15), które określają zupełnie innego rodzaju literaturę niż tę uprawianą przez średniowiecznych twórców, kabalistów i..., dodajmy, niektórych współczesnych liberatów – literaturę popularną, rozrywkową, do której określone formy przedostały się wraz z upływem czasu z literatury wysokiej i kunsztownej, podobnie jak pewne sploty akcji z komedii klasycznej albo renesansowej czasem ożywają w międzywojennych komediach filmowych, co jednak nie uprawomocnia traktowania ich na równi, chyba że właśnie w celu wytropienia filiacji. Wątpliwe i dyskusyjne pozostaje bowiem samo kryterium gromadzenia (i w konsekwencji oceny) utworów – na podstawie wyłącznie pokrewieństwa strukturalnego, bez uwzględnienia kulturowego i semiotycznego kontekstu.

Jeśli jednak, wykonując woltę, spojrzymy wreszcie na zawartość tej książki z zupełnie innego punktu widzenia, nienaukowego i niehistorycznoliterackiego, właśnie jak na symboliczną zawartość owej walizki zakopanej w ziemi na początku września 1939 r., tylko w części ocalałą (i z tej to części właśnie wziął się między innymi *Pegaz dęba*), staje się ona wówczas wielką metaforą nie tylko poezji Tuwima, lecz w ogóle poetyki i estetyki kraju, z którego pochodził, a szerzej: całego obszaru kulturowego dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Różne obrazy tej estetyki przewijają się w polskiej literaturze od dawna, począwszy od *Fraszek* Jana Kochanowskiego:

Najdziesz tu fraszkę dobrą, najdziesz złą i średnią,
Nie wszystko mury wiodą materyą przednią,
Z boków cegłę rumiejszą i kamień ciosany,
W pośzodek sztuki kładą i gruz brakowany.
(Kochanowski 1998: 44)

Fraszki tu niepoważne z statkiem się zmieszały;
Komu by drugie rzeczy więc nie smakowały,
Wziąwszy swą część, ostatek niech drugim podawa;

Ty to wolisz, a ów zaś przy owym zostawa.
 A ja, jako bogaty kupiec w sklepie wielkim,
 Rozkładam swe towary cudzoziemcom wszelkim:
 Tu bisiór, tu koftery, tu włoskie zaponki,
 Sam dalej półhatłasie i czarne pierścionki.

(Kochanowski 1998: 142),

przez *Ogród...* Wacława Potockiego:

OGRÓD, ALE NIE PLEWIONY;

Bróg, ale co snop, to inszego zboża;
 Kram rozlicznego gatunku:
 na cóż chwalić?

W ogrodzie chwastu, gdzie pokrzywa sparza-ć;
 W brogu plugatswa, gdzie matonóg zawróci-ć głowę;
 W kramie szpilek, którymi zakłóć, zwierciadeł,
 w których się przejrzeć możesz między towarem na poły.
 Rzeczy, powieści, przygody,
 podobieństwa, przykłady,
 które, jeśli nie były, być mogły w obojej płci,
 w różnych stanach i wieku
 żywota ludzkiego

Tudzież

ethica dla cnoty, *moralia* dla obyczajów,
sacra dla nauki, *seria* do przestrogi wiodące
 poważnych i uważnych
Festiva, *ludicra*, *satyrica*, *salsa*, aluzje z imion,
 przezwisk, urzędów i kompleksyj różnych,
 krom zgorzenia cnotliwego człeka,
 bo czystemu wszystkie rzeczy są czyste,
 próżnujących zabawiające ludzi;
 Są i żarty
 z podufałymi bez sarkazmów przyjaciół,
 choćci

I w różej, i lilijej, i w wonnym krokosie,
 Gdzie pszczele o miód, łącno o truciznę osie.
 Acz tamta i z pokrzywy, i z kołającej szczotki
 Kędy ta żądło ostrzy, wysysa miód słodki

(Potocki 1987: 5),

by przejść przez Schulzowską ulicę Krokodyli, aż po docenioną przez Tadeusza Kantora Rzeczywistość Niższej Rangi. Kto szuka czystości stylu i gatunku, jednorodności języka i jednolitej jakości, ten niech jedzie do innych krajów.

Ale kogo pociągają formy otwarte, kultura, która potrafi tworzyć nowe rzeczy z odzysku, czasem z odpadków cywilizacji zachodniej, gdzie przestaje rządzić tyrania gustu i uniwersalności, gdzie człowiek nie jest nigdy Człowiekiem, wpisanym w koło i w kwadrat, a zawsze pozostaje pojedynczy i niedoskonały, jak żołnierz Leśmiana, gdzie w szczelinach bytu mieści się życie, czasem niskie, czasem wysokie, podłe, szlachetne – ten niech przyjedzie tu, pod Lipę.

Jak często bywało, Tuwim nie zawsze wszystko rozumiał, ale intuicje i intencje miał dobre. Jego umysł czasem nie nadążał za jego zmysłem. Nieraz mu ten brak synchronizacji potrafił splatać figle. Wspomniana walizka, pełna różnych strzępów i wycinków z literatury europejskiej, gromadzonych, jak próbowałem tu argumentować, na bardzo dyskusyjnych zasadach – ta walizka, uratowana spod ziemi przed wojenną pożogą – ta walizka, której zawartość tylko po części ocalała, dodaje zarazem nowy obraz do wcześniejszych, przed chwilą przywoływanych: murarki, kramu, ogrodu, ulicy. Nie umiem rozłożyć tego obrazu na elementy pojęciowo-werbalne. Jest w nim pewna demokratyczność kultury, w której wszystko zostaje wymieszane, ale nie zniwelowane. Jest też kruchość kultury, którą tak łatwo wymazać z ziemi, a jednak czasem się zdarza, że coś w cudowny sposób ocaleje i wtedy dostajemy taką walizkę pełną rzeczy różnych, nieuporządkowanych albo źle sklasyfikowanych. I cóż nam wówczas pozostaje? Chyba tylko próbować je uporządkować na nowo, tak jak potrafimy? W końcu porządkowanie to jedna z czynności wpisanych w ludzką naturę.

BIBLIOGRAFIA

Bazarnik Katarzyna. 2007. *Liberature. A New Literary Genre?* W: *Insistent Images*. Red. Elżbieta Tabakowska, Christina Ljungberg, Olga Fischer. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins. ISBN: 978-90-2724-341-6. S. 191–208.

Bazarnik Katarzyna. 2011. *Liberatura, czyli o powstawaniu gatunków (literackich)*. W: *Od liberatury do e-literatury*. Red. Eugeniusz Wilk, Monika Górka-Olesińska. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego. ISBN: 978-83-7395-440-3. S. 15–27.

Fajfer Zenon. 2010. *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Red. Katarzyna Bazarnik. Kraków: Korporacja Ha!art. ISBN: 978-83-64057-77-9.

Fajfer Zenon, Bazarnik Katarzyna. 2000/2009. *Oka-leczenie*. Kraków: Wydawnictwo Ha!art. ISBN: 978-83-6140-722-5.

Kalaga Wojciech. 2010. *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. Włodzimierz Bolecki, Adam Dziadek. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. ISBN: 978-83-6155-231-4. S. 74–104.

Kochanowski Jan. 1998. *Fraszki*. Oprac. Janusz Pelc. Wyd. 3. Wrocław: Ossolineum. ISBN: 83-04-04411-0.

- Perec Georges.** 1969. *La Disparition*. Paris: Denoël.
- Potocki Waław.** 1987. *Dzieła*. Oprac. Leszek Kukulski. T. 2. *Ogród nie plewiony i inne utwory z lat 1677–1695*. Warszawa PIW. ISBN: 83-06-01272-0.
- Przybyszewska Agnieszka.** 2007. *Liberatura*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, nr 1–2. ISSN: 0084-4446. S. 255–258.
- Przybyszewska Agnieszka.** 2010. *Dziesięć lat liberatury. (Historia w dużym skrócie)*. W: Zenon Fajfer. *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Red. Katarzyna Bazarnik. Kraków: Korporacja Ha!art. ISBN: 978-83-64057-77-9. S. 164–173.
- Przybyszewska Agnieszka.** 2012. *Liberatura/literatura totalna*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. Grzegorz Gazda. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. ISBN: 978-83-01-17241-1. S. 521–526.
- Ranocchi Emiliano.** 2012. *Liberatura między awangardą i tradycją. Bilans pierwszego dziesięciolecia*. W: *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*. Red. Monika Górka-Olesińska. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego. ISBN: 978-83-7395-515-8. S. 19–36.
- Rypson Piotr.** 1989. *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*. Warszawa: Akademia Ruchu.
- Tomassucci Giovanna.** 2010. *Julian Tuwim: il primo futurista?* W: *Gli altri futurismi. Futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania. Atti del convegno internazionale, Pisa, 5 giugno 2009*. Red. Giovanna Tomassucci, Massimo Tria. Pisa: Plus–Pisa University Press. ISBN: 978-88-8492-758-3. S. 93–112.
- Tuwim Julian.** 2008. *Pegaz dęba*. Warszawa: Iskry. ISBN: 978-83-2440-079-9.

Emiliano Ranocchi

TUWIM'S SUITCASE. TUWIM AND LIBERATURE

(abstract)

The article explores the connection between Julian Tuwim's oeuvre and the concept of liberature. Coined by Zenon Fajfer in the 1990s, the term liberature accentuates the visual and spatial aspects of a literary text and highlights the fact that the meaning of a text depends on its material form. The author reconstructs Tuwim's approach to formal experimentation related to the spatial and visual aspects of a text. To this aim, he analyses *Pegaz dęba* (written before 1939, first published in 1950, and republished in 2008), whose manuscript survived the war in a suitcase buried close to Tuwim's house. The book is a collection and study of various genres and other forms of artistic expression which

showed liberary features long before the term was coined. Ranocchi argues that although Tuwim treated what is now called liberature as an insignificant and marginal curiosity, he nevertheless defined it as an area of interest for both literary historians and writers. Thus, *Pegaz dęba* can be seen as the first Polish attempt to systematize the literary works that have more recently been labelled as liberature and as such won critical acclaim.

KEY WORDS

Julian Tuwim; liberature; visual poetry