

ANTONY POLONSKY

BAL W OPERZE: ŻYDOWSKA APOKALIPSA WEDŁUG JULIANA TUWIMA

Trzasnęły dzieje – i wyskoczył
Ze swej retorty alchemicznej
Zdumione przecierając oczy
Poeta – bardzo polityczny

Julian Tuwim

Bal w Operze Juliana Tuwima to jedna z najwybitniejszych wizji apokaliptycznych powstałych w latach naznaczonych już złowieszczym przecuciem nadciągającej II wojny światowej. Mimo to pozostaje prawie nieznaną poza granicami Polski, a i w kraju opinie krytyków o tym utworze były bardzo podzielone. Artur Sandauer w swoim eseju *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku* nazwał *Bal* „właściwym jego [Tuwima] testamentem... rozpaczliwy[m] i genialny[m]”¹, podczas gdy Tadeusz Janiszewski, redaktor pierwszego pełnego wydania tego poematu, określił go jako „najwybitniejsze, obok *Kwiatów polskich* dzieło Tuwima”². Czesław Miłosz odniósł się doń z mniejszym entuzjazmem. W swojej *Historii literatury polskiej* przyznał, że w tym utworze łączą się „wszystkie talenty Tuwima jako autora lekkich wierszy, satyryka i poety tragicznego. Furii, z jaką opisuje generałów, dyplomatów, ban-

Prof. dr hab. ANTONY POLONSKY – emerytowany profesor Centrum Studiów nad Holocaustem na Uniwersytecie Brandeis w Waltham/Boston, główny historyk Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie; a-mail: polonsky@brandeis.edu

¹ A. SANDAUER, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku*, Warszawa 1982, s. 30.

² J. TUWIM, *Bal w Operze*, z ilustracjami B.W. Linkego, oprac. T. Januszewski, Warszawa 1982, nota edytorska, s. 43.

kierów, prostytutki i pracowników wywiadu na balu w pałacu faszystowskiego dyktatora Archikratora, odpowiada nerwowo, oszałamiający rytm wiersza...³. Jednak już w wydaniu z 1999 r., do którego napisał krytyczny wstęp, tak wyraził się o Tuwimie: „Był uczuciowy, spontaniczny, sensualny, natomiast intelektualne konstrukcje niewiele w jego poezji znaczyły, toteż zarzut «bezprogramowego witalizmu» stawiany grupie poetyckiej «Skamandra» stosuje się przede wszystkim do niego»⁴. Miłosz przedstawia przy tej okazji dość uproszczoną historię związków Tuwima z powojenną władzą w komunistycznej Polsce, podkreślając, że: „Tuwim powrócił do Polski entuzjastycznie pochwalając nowy ustrój, który był w jego wyobrażeniu wynikiem zwycięstwa dobra nad złem, czyli demokracji (łącznie z sowiecką) nad faszyzmem. Polska, jaką pamiętał sprzed wojny, była rasistowska i mentalnie faszystowska, toteż jedynie ustrój posługujący się przemocą i cenzurą był zdolny ją zmienić»⁵. Przyznaje wprawdzie, że Tuwim rzeczywiście interweniował u Bieruta w obronie skazanych za działalność w AK, ale nie wspomina o wyraźnych zastrzeżeniach Tuwima wobec stalinizmu w powojennej Polsce. Na usprawiedliwienie dodaje potem:

Byłoby źle, gdyby arcydzieło Tuwima zostało odsunięte w zapomnienie z jakichkolwiek względów, chociażby politycznych. Postaram się wykazać, że *Bal w Operze* jest czymś więcej niż satyrą polityczną, mimo jego ścisłego związku z miejscem i czasem, w którym powstał⁶.

Jeszcze bardziej krytycznie wypowiedział się Stanisław Barańczak. W artykule napisanym z okazji ukazania się w 1982 r. pierwszego nieokrojonego wydania poematu, ale opublikowanym dopiero po upadku ustroju komunistycznego, Barańczak pyta, czemu lektura tego wiersza wzbudza w nim zawsze „nieopanowany podziw i żywiołową niechęć”⁷. Barańczak dowodzi, że w ostatecznym rozrachunku wiersz się nie udał, ponieważ w poetyckiej metodzie Tuwima dokonuje się „zemsta na słowie reprezentującym zniechęconą rzeczywistość [...] fizyczna tortura słowa, jego gwałcenie, miażdżenie i kaleczenie, jest podstawową zasadą traktowania języka w poemacie, jego głównym «gestem semantycznym»”. Przyznaje przy tym, że na tym polega wszelka twórczość po-

³ Cz. MIŁOSZ, *History of Polish Literature*, London 1969, s. 389.

⁴ J. TUWIM, *Bal w Operze. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1999, s. 6.

⁵ Tamże, s. 16.

⁶ Tamże, s. 19.

⁷ S. BARAŃCZAK, „Zemsta na słowie”. *Julian Tuwim: „Bal w Operze”*, [w:] TENŻE, *Pomyślane przeпаście: osiem interpretacji*, Katowice 1995, s. 52.

etycka, ale „Tuwim doprowadza tę tendencję do wyzywającej skrajności [...] fanatyczna nienawiść do istniejącej rzeczywistości każe poecie mścić się na reprezentującym ją słowie i maltretować język”⁸.

W ostatecznym podsumowaniu nie ma dla *Balu* litości:

[...] *Bal* w samej rzeczy stanowi szczyt twórczości Tuwima, nieprześcigniony przez żaden z jego późniejszych utworów, *Kwiatów polskich* nie wyłączając. Co jednak stanowi nieprzeniknioną zagadkę, to fakt, że ten najlepszy utwór poety jest zarazem najbardziej bezlitosną ilustracją wszystkich słabości i ograniczeń jego poetyckiej wizji. Przyczyną tych wszystkich ograniczeń jest – odwrotnie rzecz ujmując – dokładnie ta sama zasada utożsamienia języka z rzeczywistością, bez której Tuwimowska wirtuozeria w ogóle nie byłaby możliwa...

Bal, szczyt możliwości poetyckich Tuwima, był zarazem krokiem w przepaść uproszczeń i emocjonalnych uprzedzeń, zasmucającego zaślepienia tak w politycznych miłościach, jak nienawiściach, którego świadectwem są zwłaszcza listy poety. Przekląć i unicestwić we wspaniałym wybuchu lirycznym jeden bal – po to, by w dziesięć lat później ocknąć się na drugim balu, na owym „balu UB”, na którym widzi postarzałego Tuwima Miłosz w *Traktacie poetyckim*... Najbardziej przejmująca jest jednak nie historia narastającej naiwności politycznej poety, lecz raczej historia jego poetyckiego zmierzchu. Uproszczenie wizji świata, jakie osiągnął konwulsyjnym niemalże wysiłkiem w *Balu w Operze*, stało się początkiem końca, odtąd Tuwim nie był już w stanie – chyba że za cenę odwrotu z zajętych pozycji, na co w jego przedwcześnie przerwany życie zabrakło już czasu – stworzyć niczego artystycznie przekonującego. Mszcząc się na języku, unicestwił pośrednio nie tyle znienawidzoną rzeczywistość, co siebie samego jako poetę⁹.

O kontrowersyjności poematu świadczą również jego wydawnicze dzieje. Napisany latem 1936 r., nie mógł, ze względu na swój silnie antyrządowy i prawdopodobnie bluźnierczy wydźwięk, ukazać się drukiem w pełnej wersji. Przed wojną opublikowano kilka mniej prowokacyjnych fragmentów (większość części I i całą III w bożonarodzeniowym numerze „Robotnika” i „Naprzód”, całość części VI w „Skamandrze” 1937, nr 87-9, oraz pierwszą połowę części VIII w roczniku „Dziennika Ludowego” z 1938 r.). Autorski egzemplarz maszynopisu przepadł z całym niemal archiwum Tuwima podczas Powstania Warszawskiego 1944, ale po powrocie do Warszawy w czerwcu 1946 r. poeta odnalazł jakiś inny egzemplarz. Zależało mu na opublikowaniu wiersza, namówił więc polsko-żydowskiego artystę Bronisława Linkego, który opatrzył rysunkiem fragment

⁸ Tamże, s. 65.

⁹ Tamże, s. 70, 72-73.

zamieszczony przed wojną w „Dzienniku Ludowym”, by go zilustrował, pisząc do niego 4 lipca 1946: „Załączam egzemplarz «Bal w Operze» – i bardzo proszę o zabranie się do roboty, jeżeli Pan trwa przy swojej zgodzie na moją prośbę”¹⁰. Całość ukazała się w pięciu kolejnych numerach satyrycznego tygodnika „Szpilki” (numery 30-34, począwszy od 23 lipca 1946). Poza pewnymi poprawkami stylistycznymi, wersja ta odbiegała od przedwojennej pod dwoma względami. W części pierwszej Tuwim pominął trzy fragmenty, które nie wносиły nic nowego do poematu, ale co ważniejsze, zabrakło prologu i epilogu z Objawienia (Apokalipsy) św. Jana.

Zamieszczenie poematu w „Szpilkach” miało poprzedzać wydanie książkowe, co jednak okazało się niewykonalne. Tuwim tak tłumaczył sytuację w liście pisanym do siostry w Waszyngtonie 18 września 1946:

Miał też wyjść „Bal w Operze”, ale „Czytelnik” zląkł się awantury („pornografia i bluźnierstwo”), jaką zrobiła „Gazeta Ludowa”, i tymczasem odłożył wydanie tego poemaciku. Awantura była typowa: nikczemna, hecarska, świadomie i cynicznie bezpodstawna. „Uznano”, że wydrukowanie plenis litteris słowa „K... mać” jest... pornografią, a wobec tego zaopatrzenie „pornografii” w cytaty z Pisma Świętego jest... bluźnierstwem. Reakcyjni szubrawcy chcieli z tego zrobić olbrzymią nagonkę na mnie, ale ich zamiary udaremniła cenzura, która artykuł w „Gazecie Ludowej” mocno złagodziła, a innych po prostu nie puściła. Bardzo słusznie. [...] Huczek wokół „Bal w Operze” (Bal w O-pe-pe-erze, jak mówi Borejsza) już ucichł. Myślałem, że się ktoś z kolegów pisarzy odezwie, weźmie mnie w obronę, ale „woleli nie”, bo to bądź co bądź „niewygodne”¹¹.

Wraz z tym listem Tuwim przesłał siostrze artykuł z „Gazety Ludowej” (autorstwa Stanisława Dzikowskiego), atakujący także przedwojennego prawicowego poetę, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, który po wojnie przeszedł na stronę komunistów. W prasie, zwłaszcza katolickiej, rzeczywiście ukazało się szereg artykułów potępiających publikację wiersza. Tuwim zachował w swoim archiwum artykuł redakcyjny opracowany przez Witolda Bieńkowskiego dla czasopisma „Dziś i Jutro” na 1 września 1946 pod tytułem „Po prostu – świństwo”, którego cenzura nie dopuściła do druku.

Poemat ukazał się w druku dwukrotnie za życia Tuwima; najpierw w zbiorze *Piórem i piórkiem* (1951), a potem w *Nowym wyborze wierszy* (1953), za każdym razem bez cytatu z Objawienia św. Jana i bez części XII. W tej samej formie

¹⁰ J. TUWIM, *Bal w Operze*, przyp. 44.

¹¹ Tamże, s. 46.

odtworzono go w dziełach zebranych Tuwima. Dopiero w 1982 r. udało się „Czytelnikowi” opublikować w małym nakładzie pełną, nieokrojoną wersję poematu z dziewięcioma ilustracjami Linkego. Wznowienia tego wydania ukazały się w 1991 i 1999 r., a utwór opublikowało także, ze wstępem Czesława Miłosza, Wydawnictwo Literackie z Krakowa.

Dlaczego utwór wzbudzał ciągle tyle kontrowersji? Pisząc go Tuwim cieszył się już ustaloną pozycją jednego z czołowych Skamandrytów. Spośród nich Tuwim bywał celem najzjadlejszych ataków. Prawicowa inteligencja wymyślała mu za „plugawienie” polszczyzny i za „semicki” sensualizm. Dla wileńskiego dziennikarza i pisarza Józefa Mackiewicza Tuwim w ogóle nie był poetą polskim, podczas gdy krakowski pisarz i publicysta Karol Hubert Rostworowski określał go mianem „poety żydowskiego piszącego po polsku”. Prawicowy publicysta Adolf Nowaczyński mawiał o nim „Jozue” Tuwim. Po ukazaniu się wiersza Tuwima w przekładzie na jidysz „Gazeta Krakowska” donosiła, że wreszcie zdecydował się on pisać w „swoim” języku. Prawicowy tygodnik literacki „Prosto z mostu” specjalizował się w nagłówkach typu „Tuwim i Słonimski stuprocentowymi Żydami”, „Nowa reduta masonerii powstała w Warszawie”, „Ghetto w literaturze”, „Żydowska poezja w języku polskim”¹².

W odpowiedzi Tuwim chlubił się tymi napaściami i obracał je przeciw napastliwcom. Artur Sandauer twierdził, że na „demonizację” swojej osoby odpowiadał „autodemonizacją”¹³. Stąd też być może wywodzi się jego fascynacja diabłem, częstym gościem w utworach Tuwima. Obsesję potęgowało duże znamię (myszka) na twarzy, sprzyjające poczuciu wyobcowania, a mające być, jak sam poeta niekiedy twierdził, skutkiem spotkania z diabłem. Tuwim raził zresztą oponentów ripostami iście zabójczymi, jak np. w wierszu o prawicowym krytyku Stanisławie Pieńkowskim¹⁴. Co nie oznacza jednak, że Tuwim nie odczuwał tych napaści szczególnie dotkliwie. Utożsamiał się zdecydowanie ze zwykłym mieszkańcem miasta, ale w Polsce właśnie drobnomieszczaństwo, dla którego pragnął tworzyć, było bardzo skażone antysemityzmem. Tuwim miał tego bolesną świadomość i dlatego zażarcie zwalczał prowincjonalizm i filisterskie skłonności tej grupy, jak np. w wierszu *Protest*¹⁵.

¹² O tych i innych atakach na Tuwima zob. J. RATAJCZAK, *Julian Tuwim*, Poznań 1995, s. 102-103.

¹³ A. SANDAUER, *O sytuacji pisarza*, s. 28.

¹⁴ *O St. P.*, [w:] J. TUWIM, *Jarmark rymów. Tylko dla dorosłych*, Warszawa 1991, s. 68-69.

¹⁵ *Protest*, [w:] tamże, s. 80-81.

Wciąż pozostawał jednak problem miejsca, jakie wybrać dla siebie. „Pójdę w dal, bo ciężko, strasznie mi w ojczyźnie” – napisał w latach 1930.¹⁶, a przy innej okazji: „Ciężko żyć pasierbowi u macochy”¹⁷. Bardzo dosadnie przedstawił ten problem w młodzieńczej *Pieśni o biciu* z 1914 r.

Biją Polacy, Rosjanie,
Tak, tak, słoneczni Słowianie!
MNIE także będą bić!
A co pan myśli, mój panie?
Jak bić – to bić!
Ha, ha, ha! Za moje obłąkanie,
Zem chciał najdroższe ukochanie
Przez Polskę śnić.
Będą mnie bić – a mocno bić!¹⁸

Pisarzy polskich pochodzenia żydowskiego dzielono na dwie kategorie: tych, którzy sami wpisywali się w całą polską tradycję literacką, jak Leśmian, Słonimski czy Brandys, i tylko sporadycznie nawiązywali do swego pochodzenia czy tematyki żydowskiej, oraz tych, którzy uważali się głównie za pisarzy żydowskich poruszających problematykę żydowską po polsku, jak Roman Brandstaetter w swoim międzywojennym wcieleniu, czy Julian Strykowski i Adolf Rudnicki po roku 1945¹⁹. Tuwim wyraźnie należy do grupy pierwszej. Ale ma w tej grupie najsilniejsze poczucie własnej żydowskości. W 1924 r. napisał:

U mnie natomiast kwestia żydowska leży we krwi, jest częścią składową mojej psychiki. Tworzy jak gdyby potężny klin. Wrzynający się w mój światopogląd, w moje osobiste, najgłębsze przeżycia [...] Dla mnie problemat żydowski jest tragedią, w której jednym z bezimiennych aktorów jestem ja sam. Jaki będzie finał tej tragedii i kiedy nastąpi, nie mogę na razie przewidzieć²⁰.

¹⁶ Cyt. za: J. RATAJCZAK, *Julian Tuwim*, s. 95.

¹⁷ Cyt. za: tamże, s. 96.

¹⁸ *Pieśń o biciu*, [w:] J. TUWIM, *Utwory nieznanne: wiersze, kabaret, artykuły, listy*, Łódź 1999, s. 66.

¹⁹ O tym zob. M. ADAMCZYK-GARBOWSKA i A. POLONSKY, *Caught in Half-Sentence: Polish-Jewish Writing before World War I and in Interwar Poland*, [w:] *Festschrift of Jerzy Tomaszewski*, Warsaw 2001, oraz M. ADAMCZYK-GARBOWSKA and A. POLONSKY, *Post-war Polish-Jewish Literary Accounts of the Holocaust*, [w:] D. BANKIER [et al.] (eds.), *The Holocaust: History and Memory. Essays Presented in Honor of Israel Gutman*, Jerusalem 2001.

²⁰ Cyt. za: J. RATAJCZAK, *Julian Tuwim*, s.107.

Kiedy Tuwim zaczynał pisać *Bal w Operze*, typowy dla lat 1920. optymizm dawno się już ulotnił. W Niemczech doszedł do władzy Hitler, Związkiem Radzieckim rządził Stalin. Ze śmiercią Piłsudskiego rozpętała się w sanacyjnym obozie rządowym walka o władzę, którą jedna z frakcji zamierzała wygrać, zyskując poparcie nacjonalistycznej prawicy dzięki prowadzeniu polityki nacjonalistycznej, korporacyjnej i antysemitkiej. Powołanie przez Adama Koca Obozu Zjednoczenia Narodowego (OZON) w 1936 r. stanowiło istotny etap tego procesu. Według szefa sztabu Koca, pułkownika Jana Kowalewskiego, Żydzi, nawet weterani walk o niepodległość Polski, nie mogli być członkami tej organizacji, tak jak i „Polacy nie mogą należeć do organizacji syjonistycznej”²¹. Coraz dobitniej wypowiadała się partia na rok przed wybuchem wojny; w grudniu 1938 r. generał Stanisław Skwarczyński, który objął przewodnictwo OZON-u jako następca Koca, oraz 116 jego sejmowych kolegów złożyło na ręce premiera interpelację poselską na temat kwestii żydowskiej, domagając się uwzględnienia konieczności „radikalnego zmniejszenia liczby Żydów w Polsce”²² poprzez masową emigrację.

Tuwim szczególnie przeżywał pogorszenie się klimatu politycznego. Po pierwsze, był zawsze nadzwyczaj uwrażliwiony na atmosferę otoczenia. Miłosz napisał o nim: „Można rzec nawet, że był jakby pozbawiony skóry, niczym nie chroniony przed impulsami z zewnątrz, czy to były odczucia, obrazy, czy idee”²³. Ponadto, komuś uważającemu się równocześnie za Żyda i za Polaka, wszechobecny antysemityzm, podsycany dojściem Hitlera do władzy, trwający kryzys gospodarczy i gotowość przyjęcia antysemitckiego programu przez pewne czynniki rządowe dawały się odczuć wyjątkowo boleśnie. By powołać się raz jeszcze na słowa Miłosza:

Tuwim, zakochany w polszczyźnie, czuł się do głębi Polakiem. Ale czuł się też do głębi Żydem. W pierwszym dziesięcioleciu II Rzeczypospolitej mogło się wydawać, że jest w Polsce miejsce dla Żydów spolonizowanych i Polaków żydowskiego pochodzenia. W drugim dziesięcioleciu głosy większości prasy i głosy tłumu odmawiały im tego miejsca. I oto dylemat wszystkich Żydów, którzy czuli się Polakami, a także, w szczególnie ostrym stopniu, dylemat Tuwima, który przecie mowę polską uświetniał i to uznawał za sedno i cel swego życia, a oto był odrzucany przez tych, którym chciał służyć. A wrażliwość jego, człowieka bez skóry, wystawiała go na ukłucia przy każdym porannym czytaniu gazet²⁴

²¹ „Gazeta Polska” z 22.04.1937.

²² „Gazeta Polska” z 22.12.1938.

²³ J. TUWIM, *Bal w Operze. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem*, s. 6.

²⁴ Tamże, s. 9-10.

Bal w Operze to drapieżny opis zdegenerowanej faszystowskiej dyktatury, pisany z rozpaczą i wściekłością. W przeciwieństwie do innych polskich pisarzy katastrofistów tworzących w latach 1930., takich jak Gałczyński i Witkiewicz, Tuwim wyraźnie umiejscawia akcję swojej faszystowskiej dystopii w Polsce. To wizja apokaliptyczna, w której groza wywołana obrzydliwymi poczynaniami zdegenerowanego społeczeństwa miesza się u poety ze złowieszczym przecuciem zagłady tego społeczeństwa. Jak już była o tym mowa, poemat rozpoczyna i kończy szereg cytatów z Objawienia św. Jana i jest, w zasadzie, opisem końca świata. Tuwim wolał skorzystać z protestanckiego przekładu Biblii z 1632 r. (tak zwanej Biblii Gdańskiej) zamiast z szesnastowiecznej wersji katolickiej Jana Wujka.

Poemat zamyka przedostatni ostatni werset Objawienia (22:20). U Tuwima wygląda tak (całość wersalikami):

TAK MÓWI TEN, KTÓRY ŚWIADECTWO DAJE O TYCH RZECZACH:
ZAISTE, PRZYDĘ RYCHŁO, AMEN
I OWSZEM, PRZYDŹ, PANIE JESUSIE

[W Przekładzie Biblii Tysiąclecia werset ów brzmi następująco:

„Mówi Ten, który o tym świadczy:

«Zaiste, przyjdę niebawem».

Amen. Przyjdź, Panie Jezu!”]

Pojawienie się w tekście słowa „owszem”, pozbawione raczej uzasadnienia w greckim tekście oryginału, być może przesądziło o posłużeniu się przez Tuwima Biblią Gdańską zamiast Biblią Wujka, ponieważ komplikuje i zaciemnia wymowę tego passusu w sposób kluczowy dla sensu całego utworu, do czego jeszcze powrócę.

Jak sam tytuł wskazuje, poemat opowiada o balu na cześć faszystowskiego dyktatora imieniem Archikrator (Wszzechwładca) wydanym w Operze (na ilustracji do części pierwszej Linke przedstawił Operę warszawską, zniszczoną niedługo potem przez hitlerowców). Motyw balu nawiązuje do szeregu kluczowych utworów literatury polskiej i światowej, szczególnie Uczty Baltazara, opisanej w biblijnej Księdze Daniela, oraz przez Heinricha Heinego, jednego z uwielbianych przez Tuwima autorów, Balu u Senatora w Mickiewiczowskich *Dziadach*, a także apokaliptycznego *Balu u Salomona* napisanego w 1931 r. przez Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, z którym Tuwim także się przyjaźnił. (Po zmieszaniu Tuwima z błotem na łamach antysemitckiego tygodnika literackie-

go „Prosto z mostu”, Gałczyński przeproszał przyjaciela po pijanemu). Genialnie błyskotliwy początek poematu nawiązuje do kabaretowych doświadczeń poety.

Dzisiaj wielki bal w Operze!
Sam Potężny Archikrator
Dał najwyższy protektorat,
Wszelka dziwka majtki pierze
I na kredyt kiecki bierze,
Na ulicach ścisk i zator,
Ustawili się żołnierze,
Błyszczą kaski kirasjerskie,
Błyszczą buty oficerskie,
Konie pienia się i rżą,
Ryczą auta, tłumy prą,
W kordegardzie wojska mrowie,
Wszędzie ostre pogotowie,
Niecierpliwe wina wrą,
U fryzjerów ludzie mdleją,
Czekający za kolejną,
Dziwkom łydki słodko drżą.

Rozpasaniu w pogoni za przyjemnością oraz politycznej zgniliznie na ziemi towarzyszy erupcja chaosu w sferach niebieskich. Miejsce zwierząt Zodiaku zajęły małpy, uosobienie bezładu i zamętu, stworzenia nieprzewidywalne i lubieżne, pozbawione zmysłu moralnego czy inteligencji.

Ze swych wież astronomowie,
Zapatrzeni w gwiazdne mrowie,
W teleskopach cud ujrzeli:
Małpy biegły przez firmament!
W zodiakalnej karuzeli
Apokaliptyczny zamęt
Na przystankach dawnych zwierząt
Siadło szpetnych małp dwanaście
I zaczęły małpi nierząd
W planetarne siał przepaście.
Obręcz niebios w pęd szalony
Złe puściły małpiszony,
Skaczą, kręcą się, iskają,
Jak za kratą swojej klatki,
I czerwone pulchne zadki
Ziemi, krążąc, wystawiają.

Nie ma już niebieskich znaków!
Małpa toczy się w zodiaku!
I wisząca ciężką zmorą
Nad tą groźną nocą gwiezdną,
Każe tańczyć gwiazdozbiorom,
Gdy małpiarzy diabli biorą,
Diabli biorą, diabli wezmą!

Ostatnia linijka, powracająca w poemacie niemal jak refren, jest świadomą trawestacją i nawiązaniem do balu u senatora (Mikołaja Nowosilcowa, namiestnika Królestwa Polskiego w latach dwudziestych XIX wieku) w *Dziadach*, którego nieświadomych gości także ma pochłonąć ogień piekielny.

Warto uwypuklić kilka cech tego utworu. Po pierwsze, Tuwim najwyraźniej osadza swoją apokalipsę w Warszawie. Poeta miał dość nikłe pojęcie o polityce, które prawdopodobnie ograniczało się do powierzchownego współczucia i sympatii dla prostego człowieka, oraz do bardzo naiwnego pacyfizmu wynikającego z postrzegania wojny jako rezultatu machinacji kapitalistów. Komunizm nigdy Tuwima nie pociągał przed drugą wojną światową, nawet przy całej miłości, jaką darzył rosyjską literaturę. W gruncie rzeczy, jak sam przyznał w wywiadzie udzielonym redakcji „Robotnika” w 1928 r., nawet jego współczucie dla zwykłych ludzi trudno byłoby nazwać socjalistycznym:

Urodziłem się w Łodzi, tym mieście kominów fabrycznych, gdzie nędza robotnicza najjaskrawiej może występuje. Znam robotnika i jego życie. Wiem, jak wcześniej z rana musi iść do wyczerpującej pracy, z której wieczorem wraca zmęczony i pełen znużenia. Widziałem w Łodzi jako młody chłopak rewolucję 1905 roku. Najistotniejsza jest dla mnie myśl o krzywdzie ludzkiej. [...] Ból, krzywda i nędza ludzka będą zawsze budzić we mnie najgłębsze porwy. Czy to pisząc o biednym urzędniczku, czy o garbusie, bez wyraźnej myśli o socjalizmie²⁵.

Tuwim bardzo wyraźnie zdawał sobie sprawę z zagrożenia agresywnym niemieckim nacjonalizmem. W reakcji na ostrzał Kalisza na początku I wojny światowej napisał:

Teutoński knecht
Rzekł prawdy prawd
Ze Kraft ist Recht
Und Recht ist Kraft

²⁵ Cyt. za: J. RATAJCZAK, *Julian Tuwim*, s. 82.

[Że siła jest prawem
A prawo siłą].

Gniewnemu rozgoryczeniu, jakie budziła polityka bliskich stosunków z nazistowskimi Niemcami prowadzona przez Becka, Tuwim dał wyraz w opisie balowych gości:

Generały i wikingi
Admirały i goeringi
Bambirały, bojarowie
Deterdingi²⁶ –
Am!
Ba!
Sado!
Rowie!

A równocześnie dzięki osobistym kontaktom z niektórymi bliskimi współpracownikami Marszałka, zwłaszcza pułkownikiem Wieniawą Długoszowskim oraz Bronisławem Miedzińskim, Tuwim miał pełną świadomość ogromnej przepaści ziejącej między patriotycznymi sloganami, którymi sypali trzeciorzędni akolici Marszałka, szczególnie Adam Koc i inni założyciele OZON-u, dążący zapewne do wprowadzenia w Polsce skrajnie prawicowej dyktatury z gatunku tych, które w Europie lat 1930. mnożyły się jak grzyby po deszczu, a polską rzeczywistością jako kraju słabego, głównie rolniczego i narażonego na ciosy. Jako byłego zwolennika majowego zamachu stanu, oburzało go to, w czym widział zdradę ideałów Legionów Piłsudskiego. Koc rzeczywiście w młodości wyznawał bardzo lewicowe poglądy. Koniec końców, z planowanej przez Koca i jego kompanów „nocy długich noży” nic nie wyszło (Polska była zawsze krajem półśrodków), ale dla Tuwima, związanego z wewnętrznym kręgiem piłsudczyków, bardzo dotkliwym ciosem było staczanie się Sanacji po śmierci Marszałka w to, co poeta uważał za *de facto* sojusz z Hitlerem, oraz próby realizowania faszystowskich i antysemickich postulatów prawicowych odłamów Endecji.

Tuwim po mistrzowsku zderza pełną przepychu scenerię balu z powszednim życiem stolicy, której mieszkańcy z trudem wiążą koniec z końcem. Ten kontrast rysuje się najostrzej o świcie, kiedy bal osiąga swoje apogeum, a akcja poematu przenosi się na obrzeża miasta, gdzie chłopskie furmanki ze świeżym towarem

²⁶ Henry Deterding (1866-1939), założyciel Królewskiej Holenderskiej Kompanii Naftowej.

mijają wozy śmieciarzy wywożące na wieś miejskie odpadki. Te sceny wydobywają całą tandetność retoryki polskiej odmiany faszyzmu:

Jadą ze wsi wozy
Apropowizacyjne,
Jadą na wieś wozy
Asenizacyjne.
Przy rogatek się minęły
Pod szlabanem,
Jak kareta ślubna z karawanem.
Przyjechała na targ zielenina,
Przyjechał nawóz na pole,
I zaczęła nowy dzień ojczyzna,
Żeby pełnić posłannictwo dziejowe
I odegrać historyczną
Rolę.

Przemoc tkwiąca u samych podstaw społeczeństwa zostaje przeciwstawiona pustym patriotycznym frazesom składającym się na ideologię polskiego faszyzmu, jego „ideolo”, jak to nazywa Tuwim:

Rozmyślając głęboko nad rolą
Dziennikarze szybko pisali:
– ideolo – ideolo – ideolo –
A tancerzy w hucznej sali
Jeszcze ciągle diabli brali
diabli brali
diabli brali
A już ludzie do pracy wstali:
W rzeźniach bydło zabijali,
Karabiny nabijali,
Interesy ubijali,
Wrogom zęby wybijali,
Wrogom czaszki rozbijali
I do krzyża przybijali,
Na stalowy pal wbijali
I do grosza grosz zbijali
I banknoty odbijali,
Odbijali, odbijali –
Precz z niedolą! Precz z niewolą!

Wrażenie przemocy potęguje użycie przez poetę ciągu czasowników pochodzących od słowa „bić”: „bydło zabijali”, „karabiny nabijali”, „interesy ubijali”, „zęby wybijali”, „czaszki rozbijali”, „do krzyża przybijali”, „na pal wbijali”, „grosz zbijali”, „banknoty odbijali”.

Tuwim był człowiekiem przeciwieństw. Wygrywał w twórczości własne rozdarcie między tożsamością polską a żydowską. Ale nie brakowało i innych ważnych dla niego sprzeczności, jak np. tej między polską a rosyjską tradycją literacką. Po ukończeniu rosyjskiego gimnazjum w Łodzi czuł się na gruncie tej ostatniej całkowicie zadomowiony, darząc uwielbieniem szczególnie poezję Puszkina i Majakowskiego. I faktycznie, zarówno Barańczak jak i Miłosz mieli mu trochę małowstkowo za złe stosowanie w wierszach rosyjskich form prozodii (zwłaszcza mocnego akcentu jambicznego). Podzielał ten pogląd także jeden z najznamienitszych Skamandrytów, Jan Lechoń. Po zerwaniu w czasie II wojny światowej stosunków z Tuwimem za jego uwagi o polskiej emigracji, którą krytykował za uleganie antykomunistycznym i antyrosyjskim uprzedzeniom, Lechoń wyzłościł się następująco:

Tuwim ewoluuje normalnie tak, jakby był pisarzem rosyjskim – od symbolizmu do romantyzmu, ale rosyjskiego. [...] Tuwim wielbi Mickiewicza, kocha pejzaż polski – ale w gruncie rzeczy, w tej swojej istocie [...] jest Mickiewiczowi obcy, jest potomkiem i uczniem Puszkina²⁷.

W *Balu w Operze* bardzo istotną rolę odgrywa jeszcze jedna diametralna sprzeczność: między radością z doznań zmysłowych a obrzydzeniem do świata materialnego. Tuwim był nade wszystko poetą zmysłowym. Z upodobaniem opisywał naturę, o swojej twórczości poetyckiej mówił niemal w kategoriach doznań fizycznych i bardzo plastycznie oddawał rozkosze miłości seksualnej (napisał wręcz wiersz o seksualnym zespoleciu). Już w 1917 r., w wierszu *Wiosna*, w którym widać wyraźne wpływy Rimbauda, zwłaszcza jego *Paris s'reveille*, dał Tuwim gwałtowne ujście temu wyczuciu fizyczności. Wyrażonym w tym wierszu uniesieniu nad światem fizycznych doznań i seksualności Tuwim po raz pierwszy zwrócił na siebie uwagę i zarazem stał się *bete-noire* nacjonalistycznej i katolickiej prawicy.

Serce pęcznieje, nabrzmiewa,
Wesele musuje w ciele,

²⁷ Cyt. za: J. RATAJCZAK, *Julian Tuwim*, s. 86.

Można oszaleć z radości,
O moi przyjaciele!

Od stóp do głowy krąży
Potok niepowstrzymany!
Pomyślcie, co się to dzieje!
Jaki to pęd opętany!

Jak bardzo jest! Jak wiele!
Jak żywo, zupełnie, cało!
– Chodź, Młoda, do Młodego:
Ojcostwa mi się zachciało!

A przy tym sprawiał niekiedy wrażenie, że te rozkosze ciała wzbudzają w nim wstręt, przez który poeta popada w mizantropię i mizoginizm. To wyraźne obrzydzenie do świata materialnego można odnaleźć w niejednym jego utworze. Dobrym przykładem będzie tu wiersz o tytule zaczerpniętym z Horacego *Et Arceo*.

Odi profanum vulgus. Kościół czy kawiarnia.
Republika czy kino, wiec szewców czy armia,
Naród, gmina, rodzina, uczelnia, czytelnia –
Wszystko chaos i zgroza, i pustka śmiertelna.

Bardzo wyraźnie dochodzi też do głosu owa odraza do świata fizycznego w *Balu w Operze*, zarówno w cytatach z Objawienia św. Jana, jak i gorączkowych opisach obżarstwa, opilstwa i cudzołożenia, w które poemat obfituje. Jedzący i pijący odmalowani są raczej na podobieństwo prostackich bydła.

Przy bufecie – złapanina
Parskanina, mlaskanina...

To zwierzęce folgowanie wszelkim zachciankom obejmuje także pełną rozwiążłość seksualną. Mimo wyraźnego obrzydzenia, z jakim poeta opisuje seksualną deprawację, wersy te ściągęły nań zarzut uprawiania pornografii.

W okolicznych hotelikach
Całą noc robota dzika,
Seksualny kontredansik:
Na momencik, na kwadransik,

Wiele w tym tekście głębokiego mizoginizmu, idącego w parze ze wzmiankami o „babilońskiej wszetecznicy” z Apokalipsy, począwszy od takich zwrotów, jak „wszelka dziwka majtki pierze” lub „dziwkom łydki słodko drżą”, po powtarzane po kilkakroć (i niemal nieprzetłumaczalne):

I już – wziąć, i już udami,
I już – da mi, da mi, da mi.

Jedynym bezpośrednim nawiązaniem do Diabła jest postać kobieca – Satanelli, która zajmuje pozycję w niebiosach obok zodiakalnych małp.

A na scenie Satanella
Chwyta gwiazdy w tamburino,
Tarantella, tarantella
Meteorów serpentyną,
Satanella – młynek rtęci,
Satanellę niebo kręci
Mgławicową pienną plamą,
Satanella – blasku smuga
I oblana srebrną lamą
Bystrych bioder centryfuga!

U podłoża politycznego i społecznego kryzysu leży pogoń za pieniądzem. Ten wątek pojawia się już wcześniej w utworach Tuwima. I tak w wierszu *Do prostego człowieka* atakuje kapitał jako przyczynę wojny.

Wiedz, że to bujda, granda zwykła,
Gdy ci wołają: „Broń na ramię!”,
Że im gdzieś nafta z ziemi sikła
I obrodziła dolarami;

Rznij karabinem w bruk ulicy!
Twoja jest krew, a ich jest nafta!

W *Balu* ten motyw przybiera nową formę. Cała część VIII poświęcona jest drapieżnemu opisowi obiegu pieniędzy, przyrównywanych do szczurów, określanych mianem „zapienionych”, „robaczywych”, „trędowatych” i „parszywych”. W kulminacyjnym obrazie następuje fizyczne ucieleśnienie pieniądza jako potwornej bestii:

Wije się Lewiatan zły,
W srebrne szczury, wijąc się zmienia,
Drobniej w bilon pcheł i wszy,
I znowu w szczury zrastają się pchły,
Grosze i wszy srebrzeją w kieszeniach
I znów wypełzają szczurami szaremi,
Za nami, przed nami, biegają po ziemi,
I jak papier wyschnięty, szeleszczą, szurają
I znów się w złotego potwora zlewają,
Co płodzi się, ciekąc przez sioła i miasta,
Rozłazi się w pędzie, rozpada i zrasta,
I krąży, miliardząc, od biesa do czorta,
Od czorta do diabła, rozplodem łapczywym,
I ciągnie, i wre trędowata eskorta,
Skacze i płacze się konwój parszywy.

Wszystkie te wątki splatają się razem w oszałamiającym i błyskotliwym finale poematu (części XII), w którym na scenę wkracza „wielki smok, wąż starodawny” z Babilońską Wszeteczną na grzbiecie.

Bo patrzcie! patrzcie, jaka sensacja!
Brawo dyrekcja! Co za atrakcja!
Gąsienicą hipopotamową,
Glistą, na miarę przedpotopową,
Na salę wpełza tłusty Jaszczur,
Czołg złotociekły, forsiasty praszczur:
Szczurząc i wsząc, i pchłąc wspaniale,
Księżę Karnawał wjeżdża na salę!

Tę koszmarną wizję zamyka kończący cały poemat przedostatni werset z Objawienia św. Jana. Zacytowana przez Tuwima wersja odbiega od greckiego oryginału i nacechowana jest sporą dwuznacznością. Sądzę, że zamierzony przez Tuwima sens tego wersetu można by ująć następująco:

Tako mówi ten, kto dał świadectwo tych rzeczy: Zaiste, przyjdę wkrótce. Amen!
A jeśli naprawdę leży w twojej mocy położyć kres tym okropnościom, to przyjdź
Panie Jezu!

I tym sposobem dotarłem do głównego tematu artykułu. Zatytułowałem go „Żydowska Apokalipsa według Tuwima”, a przecież, jak widać już jasno z tego omówienia, nie ma w *Balu w Operze* żadnych żydowskich wątków. Za jedyny wyjątek mogą uchodzić owe cytaty z Objawienia św. Jana. Można się w nich

dopatrywać próby zawłaszczenia Jezusa i Jego uczniów, do czego dążyć mieli w epoce nowożytnej niektórzy Żydzi. Sprawa jest jednak o wiele bardziej złożona, ponieważ apokaliptyczny charakter Objawienia św. Jana przypomina w dużej mierze apokaliptyczne księgi Biblii hebrajskiej, czyli Starego Testamentu, w szczególności Księgę Daniela oraz działającego na wygnaniu proroka Ezechiela, którego pisma najwyraźniej bardzo trafiły Tuwimowi do przekonania. Można również spekulować na temat postrzegania Jezusa jako szlachetnego proroka, którego wizja powszechnego braterstwa poprzez jego nauki zupełnie się nie sprawdziła, czyli interpretacji postaci Jezusa i całego chrześcijaństwa od dawna obecnej w kulturze żydowskiej. Wyobrażenie bezsilnego i nieobecnego Boga mógł Tuwim także zaczerpnąć od innego polsko-żydowskiego pisarza, którego bardzo podziwiał, Bolesława Leśmiana. Żydowskie korzenie Leśmiana mogły mieć z tym pewien związek. Słowkiem „owszem” posłużył się Tuwim być może w nawiązaniu do osławionej sejmowej wypowiedzi polskiego premiera Felicjana Sławoj-Składkowskiego w 1936 r. Po fali gwałtownych anty-żydowskich zajęć w czerwcu 1936 r. Składkowski stwierdził: „Mój rząd uważa, że w Polsce krzywdzić nikogo nie wolno – podobnie jak uczciwy gospodarz nie pozwala nikogo krzywdzić w swoim domu. Walka ekonomiczna – owszem”²⁸.

Bal w Operze okazał się ostatnim znaczącym utworem, jaki wyszedł spod pióra Tuwima przed wybuchem wojny. We wrześniu 1939 r. poeta wraz z żoną uciekł z Polski przez Rumunię do Francji, a po upadku tej ostatniej – przez Portugalię do Brazylii, a wreszcie do Stanów Zjednoczonych, gdzie spędził kilka wojennych lat. Po dotarciu do Brazylii w sierpniu 1940 r. odzyskał poetycką wenę mimo wyrzutów sumienia z powodu idyllicznej scenerii, w jakiej się znalazł w tak tragicznych czasach. W odpowiedzi na prośbę redaktora „Wiadomości Literackich”, które podejmowały działalność na wygnaniu w Londynie, by spisał swoje wspomnienia z dzieciństwa, Tuwim zaczął poemat zatytułowany *Kwiaty polskie*. W liście do siostry tłumaczył, co położyło kres twórczej niemocy:

Coś w tym musiało być, Irusiu, że w Polsce, zwłaszcza w ciągu tych ostatnich pięciu lat, nic prawie nie napisałem, a tutaj tak się rozjechałem. Myślę, że 1) atmosfera w ojczyźnie była tak nieznośna, że aż do podświadomości wtargnęła i zatkała „poetyckie otwory”. 2) że tutaj – tę nieznośną ostatnio, ale poza tym najukochańszą Polskę musiałem sobie choćby poezją odbudować²⁹.

²⁸ Sprawozdanie Stenograficzne Sejmu Rzeczypospolitej, 4 czerwca 1936, kol. 7.

²⁹ Cyt. za: J. RATAJCZAK, *Julian Tuwim*, s. 115.

W pierwszej części utworu autor zwraca się do faszyzującego niegdyś współziomka, którego spotyka w Rio w demokratycznym wcieleniu, gotowego nawet przyznać, że „Żydzi to także ludzie”, z gwałtownym potępieniem Polski późnych lat 1930., nazywając po imieniu wszystko to, o czym w *Balu w Operze* mowa niejako między wierszami:

Pamiętasz? [...]

Choćby o jedno pięciolecie –
 Kiedy się Wilk Żelazny³⁰ rozpadł
 Na setki piesków skocz-hitlerków,
 Kiedy jak trąd, jak czarna ospa
 Pokryła Polskę dzicz burszowska
 Szturmowców, sturmerowskich „clerków”;
 Gdy generalskie Kaffeepflanzen
 Złapały faszystowską francę
 I matkowały bogom nowym:
 Pierwszej Kohorcie czy Falandze
 Ostatnich mętów i szumowin;
 Kiedy ministrom wystraszonym
 Na murach pisał epitafium
 Wódz, młokos, gówniarz „prześwietlony”
 Z mistyczną misją wprost z Monachium;
 Gdy panowali na ulicy
 Drobnomieszczkańscy drobni dranie,
 Już znakomici „katolicy”,
 Tylko że jeszcze nie chrześcijanie;
 [...]
 Gdy bili Żydów z tej tężyzny,
 Tak bili, rozjuszeni chwaci,
 Że większy wstyd był za ojczyznę
 Niż litość dla mych bitych braci...

Kiedy w żurnalii robaczywej
 Nic, tylko wrzało i migało:
 Żyd, Żyda, Żydom, Żydów, Żydzie;
 Żydy parchate czy parszywe,
 Żyd jest największym naszym wrogiem,
 Żyd z nożem czyha przed twym progiem,
 Przez Żyda głód, przez Żyda nędza,

³⁰ Chodzi o Wilno (żelazny wilk przyśnił się założycielowi miasta, księciu Giedyminowi), w którym faszyzujące odłamy Endecji miały bardzo duże wpływy.

Żyd okradł, Żyd znieważył księdza,
Białego orła Żyd podeptał,
Żyd z niemowlęcia krew wychłęptał.
Żyd otruł, zgwałcił, zdradził, wydał,
Zbeczcześcił Żyd, splugawił, splamił,
I znowu: Żyd, Żydowi, Żyda,
Żydom, o Żydach i Żydami³¹

Uważny czytelnik może się dopatrzeć u autora jakby poczucia winy za to, że nie stawił antysemityzmowi bezpośrednio czoła w *Balu w Operze*. Nie miejsce tutaj na drobiazgowo porównania tego utworu z *Kwiatami polskimi*. Przy całym ich rozmachu, walorach lirycznych i gwałtownym oburzeniu *Kwiatom polskim* brakuje ładunku emocjonalnego, potężnego impetu *Balu w Operze*. Jadwiga Sawicka napisała o *Balu*, że „niewątpliwie syntetyzuje najciekawsze osiągnięcia Tuwima, jego znakomite umiejętności rytmizacji, instrumentacji głoskowej, świetne wyczucie «cudzego języka», satyryczne wykorzystanie elementów sztuki popularnej i zjawisk językowych”. W jej opinii, nieco zakamuflowanej niedopowiedzeniami koniecznymi na początku lat 1980. ze względu na cenzurę, „*Bal* jest swoistą zamkniętą rzeczywistością, w której w wielkim skrócie ukazane zostały typowe i negatywne zjawiska współczesności: władza (wojsko), ideologia (prasa), seks i pieniądz. Nad całym zaś obszarem balowym czuwa znudzony, ziewający tajniak, nad tajniakiem znajduje się już tylko «obręcz niebios»”³². *Bal w Operze* niezaprzeczalnie należy do wielkich osiągnięć artystycznych tego okresu, który Auden nazwał „podłym dziesięcioleciem”, czyli lat trzydziestych XX wieku, a przy tym jest to utwór praktycznie wśród Żydów nieznan, tak zresztą jak i cała twórczość Tuwima. W swoich pamiętnikach Kazimierz Wierzyński tak wspomina rozmowę z Tuwimem:

Jeszcze stał sobór na ówczesnym placu Saskim, gdy raz zimą, wracając z „Pikadora”, jak zwykle dłuższą drogą, siedliśmy na zaśnieżonych stopniach i tam Tuwim przede mną rozplakał się. Pamiętam, mówiłem mu, że jest jak polski Heine, że jego poezja nie przeminie, że doda Żydom nowego znaczenia i pomoże zasklepić się różnicom³³.

³¹ J. TUWIM, *Kwiaty polskie*, Warszawa 1993, s. 109-112.

³² J. SAWICKA, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 167.

³³ Cyt. za: J. RATAJCZAK, *Julian Tuwim*, s. 111.

Los na to nie pozwolił. Podobno ostatnie słowa poety brzmiały: „Dla oszczędności zagaście światło wiekuiste, gdyby miało mi kiedyś zaświecić!”³⁴. Światło ciągle tam dla nas świeci, jeśli tylko zechcemy go poszukać.

BAL W OPERZE: APOKALIPSA WEDŁUG JULIANA TUWIMA

Streszczenie

Bal w Operze autorstwa Juliana Tuwima jest jedną z najbardziej niezwykłych apokaliptycznych wizji, powstałych w latach poprzedzających wybuch II wojny światowej. Kiedy Tuwim zaczął pisać swe dzieło, optymizm charakteryzujący lata 20. XX wieku już dawno wygasł.

Pogorszenie klimatu politycznego Tuwim odczuł szczególnie boleśnie. Dla kogoś, kto uważał się zarówno za Polaka, jak i za Żyda, niezwykle dotkliwa była wszechobecna atmosfera antysemityzmu, rozniecana przez dojście Hitlera do władzy w Niemczech, utrzymywanie się kryzysu gospodarczego i gotowość części obozu rządowego do przyjęcia antysemitycznego programu. *Bal w Operze* stanowi brutalny opis zdeprawowanej faszystowskiej dyktatury, którego autor jest na skraju rozpacz. W przeciwieństwie do niektórych innych polskich pisarzy „katastroficznym” z lat 30. XX wieku, takich jak Gałczyński i Witkiewicz, Tuwim akcję tej faszystowskiej dystopii umieszcza właśnie w Polsce. Jest to poemat apokaliptyczny, w którym makabryczna wizja Tuwima dotycząca niegodziwych występów skorumpowanego społeczeństwa spaja się z zapowiedzią jego zniszczenia.

Słowa kluczowe: Tuwim; apokaliptyczna wizja; II wojna światowa; Sanacja; Hitler; antysemityzm

Translated by Karolina Jurak

A BALL AT THE OPERA: APOCALYPSE BY JEWISH JULIAN TUWIM

Summary

Julian Tuwim's *Bal w Operze* (*A Ball at the Opera*) is one of the most remarkable of the apocalyptic visions which were produced in the doom-laden years prior to the outbreak of the Second World War. When he began to write it the optimism which had characterized the 1920s had long been dissipated.

The worsening political climate was particularly painfully felt by Tuwim. As someone who considered himself both Polish and Jewish the pervasive climate of antisemitism, stimulated as it was by Hitler's coming the power in Germany, the persistence of the depression and the willingness of a section of the government camp to adopt an antisemitic platform was extremely painful to experience. *A Ball at the Opera* is a savage description of a corrupt fascist dictatorship written by an individual in despair. Unlike some other Polish 'catastrophist' writers of the 1930s, such as Gałczyński and Witkiewicz, Tuwim clearly situates this fascist dystopia in Poland. It is an apocalyptic poem where Tuwim's horror of a corrupt society's filthy doings fuses with a foreboding of the destruction of that society.

Key words: Tuwim; apocalyptic vision; Second World War; *Sanacja*; Hitler; antisemitism

³⁴ Tamże, s. 147.