

# **Polsko-żydowskie gry kabaretowe, czyli Juliana Tuwima próba akulturacji.**

Knut Andreas Grimstad

Przeł. Magdalena i Michał Lachman

## Knut Andreas GRIMSTAD

### Polsko-żydowskie gry kabaretowe, czyli Juliana Tuwima próba akulturacji

Od początku lat 90. ubiegłego stulecia widać znaczny przyrost utrzymanych na wysokim poziomie publikacji z zakresu studiów nad problematyką polsko-żydowską<sup>1</sup>. Co więcej, w dużej mierze dzięki polskim badaczom odbywającym „podróż w głąb siebie” rozwinęły się one w niezależną i samodzielną gałąź nauki. O zjawisku tym pisze Mieczysław Dąbrowski, jeden z redaktorów książki zatytułowanej *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenie: „Żydzi. Dla świadomości polskiej nieustający znak zapytania, drażniący, wywołujący lęk, dyskomfort. Obcy? Swoi? Z pewnością inni”*<sup>2</sup>.

Mój szkic wyrasta z większego projektu badawczego, który obecnie realizuję, a którego celem jest przebadanie kultury popularnej oraz relacji polsko-żydowskich w Polsce w latach 1918-1939. W szczególności interesuje mnie wkład, jaki wnieśli tak zwani zasymilowani Żydzi w rozwój polskiej kultury rozrywkowej – mam tu na myśli kabaret, przedstawienia rewiowe, film i radio. Odwołując się do tych jakże licznych żydowskich twórców kabaretu, którzy zamieszkiwali na etnicznie zróżnicowanym terytorium międzywojennej Polski i którzy od urodzenia albo posługiwali się językiem polskim równoległe z jidysz, albo tylko polskim, wybieranym zamiast jidysz, chciałbym odpowiedzieć na dwa pytania. Po pierwsze

---

<sup>1</sup> Zob. S. Corrsin *Works on Polish-Jewish Relations Published since 1990. A Selective Bibliography*, w: *Antisemitism and Its Opponents in Modern Poland*, red. R. Blobaum, Cornell University Press, Ithaca, 2005, s. 326-341.

<sup>2</sup> M. Dąbrowski *Fantazmat żydowski w literaturze polskiej*, w: *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenie*, red. M. Dąbrowski i A. Molisak, Elipsa, Warszawa 2006, s. 7-31.

## Szkice

– w jaki sposób używano rozmaitych form językowych na wyrażenie potrzeby własnej przynależności oraz rozumienia samych siebie? Po drugie – w jaki sposób odnajdowano równowagę między osobistymi historiami i tradycjami (lub też ich brakiem) a wymaganiami zbiorowości?

Jeśli chodzi o przedstawienia Żydów i żydowskości w kulturze popularnej i oficjalnej, trudno nie spostrzec, że wchodziła tu w grę jeszcze głębsza więź; że, jak się zdaje, te niesłychanie lubiane postacie o „charakterystycznych” dla nich cechach odgrywały rolę czegoś na kształt symulaków<sup>3</sup>. Polegało to na wprowadzaniu do głównego nurtu kultury polskiej tematyki związanej z życiem codziennym II Rzeczypospolitej oraz po prostu obrazów kondycji ludzkiej. Odwołam się do zróżnicowanej grupy „żydowskich” utworów znajdujących się w szerokim obiegu kultury. Zajmę się również ukazanymi w nich reprezentacjami przynależności narodowej i kształtowaniem się tożsamości, przedstawię również sylwetki polsko-żydowskich intelektualistów funkcjonujących jako osoby publiczne<sup>4</sup>. Właśnie do nich zalicza się Julian Tuwim.

### W konflikcie z polsko-żydowską tożsamością

Tuwim, skamandryta-intelektualista i wirtuoz słowa, prawdopodobnie jeden z najznamienitszych polskich poetów, był również autorem kilkunastu utworów dla dzieci, które stały się klasyką swojego gatunku. Tworzył ponadto popularne do dziś dnia piosenki oraz skecze, które rozślawione zostały przez wielu kabaretowych i rewiowych artystów. Jak powszechnie wiadomo, w latach 1918-1919 Tuwim (nazwisko pochodzi od hebrajskiego słowa טובים – *towim*, czyli „dobry”) wraz z kilkoma innymi pisarzami, których żydowskie korzenie nie były dla nikogo tajemnicą, współtworzył pełną optymizmu i wigoru grupę poetycką Skamander. Od 1924 roku współpracował z wieloma znanymi intelektualistami pochodzenia żydowskiego, wybierającymi drogę szeroko pojętej akulturacji w Polsce. Należeli do nich między innymi: Mieczysław Grydzewski, Antoni Borman, Stefan Eiger-Na-

<sup>3</sup> W koncepcji Baudrillarda, a także Nietzschego, symulakra postrzega się negatywnie. Jednakże Gilles Deleuze – inny współczesny filozof, który zajmował się tym tematem – proponuje odmienne spojrzenie na to zjawisko i w symulakrach dopatruje się sposobu na „zakwestionowanie i obalenie” powszechnie przyjętych ideałów oraz „uprzywilejowanych pozycji” (*Difference and Repetition*, trans. by P. Patton, Continuum, Londyn 2004, s. 69).

<sup>4</sup> E. Prokop-Janiec twierdzi, że o kulturze polsko-żydowskiej można mówić wtedy, gdy koncentruje się ona wokół tematyki żydowskiej, a jej uczestnicy uznają się za Żydów lub podkreślają swe powiązanie z żydowskością. Jednak moim zdaniem nie należy tej definicji rozumieć zbyt wąsko, ponieważ istnieje wiele przypadków granicznych: w szczególności Hemar, Tuwim i Słonimski wcale nie skupiali się w swych dziełach wyłącznie na tematyce żydowskiej, chociaż jednocześnie byli tą problematyką zaabsorbowani (*Polish-Jewish Literature in the Interwar Years*, Syracuse University Press, Syracuse, NY, 2003, s. XV-XVII).

pierski, Emil Breiter, Henryk Adler, Bruno Schulz, Artur Sandauer, Józef Wittlin, Marian Hemar i Antoni Słonimski. Życie tych warszawskich intelektualistów urodzonych w epoce *fin de siècle'u* było wyjątkowo trudne. Przebywali oni w wąskim, wciąż zmieniającym się kręgu znajomych, rzadko wchodząc z kimś w bliższe relacje. Wszyscy byli władającymi kilkoma językami kosmopolitami; ludźmi, którzy równie dobrze czuli się w Moskwie, jak i w Paryżu, w Wiedniu czy w Berlinie, ale którzy także w jakimś okresie życia odczuwali nierozzerwalną więź z Polską i wierzyli, że są „sumieniem narodu i że Warszawa jest również ich miastem”<sup>5</sup>. To między innymi ze Słonimskim Tuwim założył kabaret literacki Pod Pikadorem, co okazało się brzemiennie w skutkach dla jego działalności w licznych teatrzykach, takich jak na przykład *Qui Pro Quo* (1919-1932). Tuwim pełnił w nich częściowo rolę autora tekstów, a częściowo dyrektora artystycznego. W świetle jego biografii szczególnie istotny jest fakt, że Tuwima nigdy nie opuszczała świadomość jego żydowskiego pochodzenia, a także problematycznej tożsamości – ważna kwestia w świetle rodzącej się nowej i wielokulturowej tożsamości narodowej Polaków<sup>6</sup>.

Pisząc o wielokulturowości tego rozkochanego w Polsce *Lodzermenscha*, Michał Głowiński słusznie zalicza go do „niepodważalnie polskich poetów”, podkreślając jednocześnie, że nigdy nie utracił on swojej żydowskości, a także wypełniającego go bez reszty zamięłowania do tradycji polskiej – a częściowo również rosyjskiej – kultury<sup>7</sup>. Chciałbym dodać, że chociaż Tuwim dorastał w żydowskiej rodzinie,

<sup>5</sup> Na temat doświadczeń Tuwima i jego znajomych o polsko-żydowskich korzeniach zob. przejmujące świadectwo Efraima Kaganowskiego: „Oto «Ziemiańska», gdzie się zbiera awangarda polsko-żydowskiej kultury. Przychodzą tu pisarze, poeci, artyści – szczególnie rodzinka, uskarżająca się przy każdej okazji z powodu «żydowskiego biegowiska». Sami nie są pewni swej polskości i nagle spostrzegają, że obracają się wśród Żydów. Dlatego właśnie czują się tutaj dobrze i po domowemu [...] ujrzałem, jak ten słynny asymilator tańczył zupełnie żwawo ze swą wybranką w otoczeniu żydowskiej ciżby. Ale to żydowskie nocne życie nie upaja i o którejkolwiek później godzinie wracaliby do domu, żydowski «bywalec» nie jest pijany. Żydowskie oko jest wystraszone i czujne. Ludzie rozpychają się w tłoku, by nie czuć swej samotności” (*Warszawskie opowiadania*, przeł. z jidysz S. Wygodzki, Iskry, Warszawa 1958, s. 174-175).

<sup>6</sup> Dość istotne jest, że od wczesnej młodości Tuwim pisał wiersze na temat doświadczenia wyalienowania, poczucia obcości w swoim polskim domu. Zwróćmy przykładowo uwagę na wymowne tytuły tekstów: *Żydek*, *Tragedia*, *Gieldziarze*, *Pieśń o bicu* oraz *Pod bodźcem wieków*. Pojawia się w nich złożona wizja człowieka udrećzonego i cierpiącego, którego hybrydowa tożsamość wywodzi się z wielu różnych etnokulturowych źródeł. Zob. też ostatnie dyskusje wokół zagadnienia tożsamości narodowej Tuwima w jego tekstach literackich: H. Kowalska, *Problem tożsamości narodowej w twórczości Juliana Tuwima*, w: *Pisarze polsko-żydowscy...*, s. 357-372 oraz P. Matywiecki *Twarz Tuwima*, W.A.B., Warszawa 2007.

<sup>7</sup> „Nie chodzi tu przy tym tylko o pochodzenie: żydowskość stała się częścią jego sytuacji egzystencjalnej, jednym z jej wyznaczników. I wtedy, gdy był atakowany przez rodzimych skrajnych nacjonalistów, i wtedy, gdy uciekał przed Niemcami,

## Szkice

w której „nie pielęgnowano żydowskiej tradycji, nic z tych rzeczy”<sup>8</sup>, i chociaż był zauroczony polską mową, to właśnie w tym języku mówiono mu, że jest Żydem, oraz uczono o „tradycji pogromów” i o historii niekończących się wędrówek i ucieczek. Zdaniem Piotra Matywieckiego, grupa łódzkich Żydów, do których należała rodzina Tuwima, nie była całkowicie zasymilowana, lecz znajdowała się ciągle w fazie asymilacji<sup>9</sup>. W wywiadzie z 1927 roku pisarz tak odnosi się do swojej niezakorzenionej tożsamości:

Kulturalnie i uczuciowo uważam się za Polaka, zdaję sobie jednak sprawę, że istnieją zasadnicze różnice między mną, a moimi przyjaciółmi-aryjczykami. Zarodki tej odmienności tkwią we krwi – wyczuwam je w moim temperamencie, który jest bardziej żywiołowy niż polski. Jestem semitą i nigdy się tego nie wypierałem. Z dumą konstatuje, że nazwisko moje ma brzmienie hebrajskie.<sup>10</sup>

Na podstawie tych oraz innych wypowiedzi możemy stwierdzić, że największym wyzwaniem dla Tuwima była nie polsko-żydowsko-rosyjska wielokulturowość, lecz sprzeczności w łonie j e d n e j kultury, która pozostawała nienazwana, a z którą Tuwim czuł się związany. Warto podkreślić, że chociaż Tuwim był twórcą odnoszącym niesłychane sukcesy na polu kultury zarówno wysokiej, jak i popularnej, miał on świadomość rodzących się antyżydowskich reakcji i pojawiających się zagrożeń, szczególnie ze strony nacjonalistów w Polsce, którzy na zjawisko polonizacji Żydów patrzyli z podejrzliwością i nienawiścią. Ksenofobia, rasizm i dyskryminacja na tle etnicznym były przecież nie tylko tematami zabawnych i metaforycznych skeczy, ale przede wszystkim realną siłą zdolną uderzyć z zewnątrz<sup>11</sup>. W 1924 roku Tuwim notował: „Dla mnie problemat żydowski jest trage-

---

i wtedy, gdy oplakiwał zamordowaną matkę i pisał manifest *My, Żydzi polscy*. A do tego dochodzi jeszcze fascynacja kulturą rosyjską” (M. Głowiński *Poeta o poecie*, „Książki w Tygodniku”, dod. do „Tygodnika Powszechnego” 2007 nr 5, s. 7).

<sup>8</sup> *Rozmowy z Tuwimem*, wyb. i opr. T. Januszewski, Semper, Warszawa 1994, s. 61-63.

<sup>9</sup> P. Matywiecki *Twarz Tuwima*, s. 317.

<sup>10</sup> *Rozmowy z Tuwimem*, s. 23.

<sup>11</sup> Bodaj najlepiej jest to oddane przez poetę Karola Huberta Rostworowskiego (1877-1938), który w 1929 roku ogłosił program mający „uzdrowić polską literaturę.” Jego zdaniem, Tuwim jako Żyd wprowadził „elementy destrukcyjne” do polskiej literatury i w ogóle kultury. Rostworowski posługiwał się co prawda przykładami z poezji Tuwima, ale po to, by z wielkim pietyzmem demonstrować rzekomo kluczowe cechy żydowskiej mentalności tego pisarza, takie jak zmysłowość, brak wrażliwości na naturę i temu podobne. Mógł równie dobrze sięgnąć w tym celu po utwory kabaretowe. Ponieważ Tuwim był Żydem, oczywisty wydawał się fakt, że wszystkie jego dzieła będą skażone „żydowskością”, tzn. tym, co nie spotykało się z aprobatą Rostworowskiego, czyli zwłaszcza pacyfizmem, urbanizmem oraz kosmopolityzmem (zob. *O uzdrowieniu literatury polskiej*, „Polonia” 1929 nr 1876). Ta coraz bardziej zaciekle forma rasistowskiego myślenia współgrała zresztą z podglądami prezentowanymi przez Romana Dmowskiego,

dią, w której jednym z bezimiennych aktorów jestem sam ja”<sup>12</sup>. Jednakże właśnie dzięki tej tragicznej autodefinicji, a nie pomimo niej, wraz ze sławą „jednego z bezimiennych aktorów” w świecie kabaretu, Tuwim uzyskał swobodę oraz możliwość ponownego zdefiniowania swojej tożsamości w sposób co prawda anonimowy, ale w atmosferze pluralizmu i otwartości, z dala od społecznych ograniczeń. Właśnie tu mógł sobie pozwolić na ośmieszenie i krytykę mniej przyjemnych aspektów życia w II Rzeczypospolitej. Co więcej, robił to bez zobowiązań, które nakazywałyby zaproponowanie czegoś doskonalszego w miejsce problemów przez niego opisywanych i krytykowanych, włączając w to takie kwestie, jak polskie żydostwo. Zwróćmy tu uwagę na jakże częste użycie przez pisarza pseudonimów literackich (na przykład „J. Wim” albo „Oldlen”, a także niemalże sześćdziesięciu innych) i wszelkiego rodzaju krytonimów.

### ○ czym będzie mowa w dalszej części tego szkicu

Właśnie z uwagi na taką predylekcję do półanonimowej autoekspresji, chciałbym skoncentrować się na przebadaniu roli Tuwima-„Żyda” w polskiej kulturze popularnej i spojrzeć na jego osobę z perspektywy zarówno głównego nurtu kultury, jak i nurtów pobocznych (włączając w to punkt widzenia samego poety). Nie będę tu jednak mówił o Tuwimie jako Żydzie w sensie esencjonalistycznym czy teologicznym<sup>13</sup>. Przede wszystkim pragnę zbadać, w jaki sposób Tuwim próbuje zakorzenić się w polskiej tożsamości poprzez różne formy popularnej kultury rozrywkowej.

Przyjrzymy się przez moment wykorzystanej tu terminologii. Kultura popularna to rodzaj indywidualnej bądź społecznej praktyki, która wywiera konkretny wpływ na życie jednostki we współczesnym świecie. Pojęcie to można rozumieć na dwa sposoby. Po pierwsze – jako przejaw zbiorowej wyobraźni, w ramach której nadawca i odbiorca operują różnorodnymi typami postaci, tematów i form pisanych, dzięki czemu możliwe staje się kształtowanie rozmaitych wyobrażeń o życiu. Po drugie – jako wspólnotę doznań, które mogą rodzić się w wyniku współ-

---

który już na początku wieku obwieścił, że „rasa «półpolaków» musi zginąć” (*Półpolacy*, „Przegląd Wszechpolski” 1902 nr 8, cyt. za: R. Dmowski *Dziesięć lat walki. Zbiór prac i artykułów publikowanych do 1905 roku*, w: tegoż *Pisma*, t. 3, A. Gmachowski, Częstochowa 1938, s. 103-108).

<sup>12</sup> *Rozmowy z Tuwimem*, s. 14-15.

<sup>13</sup> Tuwim był zwykle, aczkolwiek nie za każdym razem, postrzegany jako Żyd w kręgach skupionych wokół polskojęzycznej prasy żydowskiej, np. Izidor Berman darzy go wielkim podziwem za to, że jest „największym żyjącym pisarzem w Polsce”. Jednak wedle Katrin Steffen tendencja, by skupiać uwagę na pochodzeniu i środowisku, z którego pisarz się wywodził, a nie na tym, jak sam ujmował własną tożsamość istniała we wszystkich kręgach (zob. K. Steffen *Jüdische Polonität. Ethnizität und Nation im Spiegel der polnischsprachigen jüdischen Presse 1918-1939*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004, s. 164).

uczestniczenia w praktykach społecznych<sup>14</sup>. Natomiast kulturowy *mainstream*, w sensie zjawisk muzycznych, literackich i performatywnych, określa charakter artystycznego tworzywa, które będąc elementem znanym i rozpoznany, nie stanowi żadnego zagrożenia dla ogółu społeczeństwa oraz ekonomicznej stabilności i korporacyjnych czy komercyjnych powiązań<sup>15</sup>. Tak zdefiniowana rozrywka, w wymiarze popularnym i tym należącym do głównego nurtu, czerpała potencjał niezależności z niezwyklej różnorodności swej oferty, w ramach której twórcy i widzowie mogli znaleźć właściwe dla siebie miejsce, utożsamić się z bliskimi sobie wartościami, stylami teatralnej ekspresji, trendami w sztuce musicalowej, gatunkami kinowymi itd. Dla takiego intelektualisty, jakim był Tuwim, współtworzenie kultury kabaretowej dawało sposobność kształtowania opinii publicznej.

Istotnym elementem moich rozważań jest koncepcja przestrzeni, czy też raczej przestrzeni performatywnej, która stanowi wytwór kontekstu percepcyjnego. W najszerszym z możliwych znaczeń pojęcie „performance” odnosi się do wszelkich ludzkich czynności wykonywanych w obecności rzeczywistego bądź wyobrażonego widza, a zatem z takim założeniem, że mają one charakter ekspresyjny. Co istotne, tego rodzaju samoświadomość uaktywniana jest na różne sposoby w obrębie rozmaitych zjawisk kulturowych, ponieważ każde performatywne zdarzenie stwarza podstawy do powstania wyjątkowej relacji między widzem a performerem oraz ogólnym kontekstem, w którym takie zdarzenie ma miejsce<sup>16</sup>. Jeśli chodzi o dynamikę tego rodzaju związków w społeczeństwie współtworzącym II Rzeczpospolitą, zarówno popularna, jak i elitarna forma rozrywki może zostać zdefiniowana jako p r z e s t r z e ń m i ę d z y k u l t u r o w e g o s p o t k a n i a, a z a-

<sup>14</sup> W tym sensie kulturę popularną należy postrzegać nie tylko w wymiarze jednostkowej wyobraźni podlegającej kształtowaniu przez środki masowego przekazu, lecz także jako wytwór wspólnot ufundowanych na emocjonalnym podłożu, a uformowanych dziś za sprawą naszych podobnych doświadczeń w dziedzinie sztuki. Zob. W.J. Burszta *Kultura i muzyka popularna. Ujęcie kulturoznawcze*, w: *W teatrze piosenki*, red. I. Kiec i M. Traczyk, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2005, s. 23. Warto również zwrócić uwagę na tezy Zygmunta Baumana (zawarte w jego *Culture as Praxis*, Sage, London 1999), który twierdzi, że kultura może być równie dobrze czynnikiem narzucającym porządek, jak i elementem porządek zaburzającym. Kultura jest zatem jednocześnie źródłem kreatywności i strażniczką normatywnych ograniczeń.

<sup>15</sup> Zdaniem Ryszarda Marka Grońskiego, do najbardziej wpływowych postaci żydowskich w świecie komercyjnej rozrywki należeli impresario Arnold Szyfman, który stworzył pierwszy warszawski kabaret Momus; Seweryn Majde, dyrektor kabaretu Miraż, który później został dyrektorem finansowym Qui Pro Quo; a także Andrzej Włast, założyciel teatryku rewiowego Morskie Oko (*Taki był kabaret*, Codex, Warszawa 1994, s. 138).

<sup>16</sup> Taki kierunek myślenia obiera Yi-Fu Tuan (*Space and Context*, w: *Performance Analysis. An Introductory Coursebook*, ed. by C. Counsell and L. Wolf, Routledge, London 2001, s. 156-164).

tem jako sfera posiadająca symboliczny potencjał, czyli otwarta na różne „odczytania”. Dlatego przestrzeń zanikającego kabaretu warszawskiego nie powinna być postrzegana jako obszar zamknięty wewnątrz realnie istniejących granic. Należy w niej raczej widzieć przedmiot kształtowany przez rozmaite konwencje interpretacyjne, które same rodzą się w wyniku złożonych relacji między odbiorcą czy widzem a nadawcą bądź performerem oraz kulturowymi oczekiwaniami.

Wziąwszy pod uwagę, że intelektualista pokroju Tuwima doświadczał kulturowych konfliktów na o wiele większą skalę niż przeciętny obywatel oraz że te doświadczenia, chociaż niełatwe, zdawały się możliwe do kontrolowania i pokonania, zamierzam pokazać, iż jego „polsko-żydowskie gry kabaretowe” stanowią zasadniczą część trwającego całe życie procesu eksperymentowania w sferze akulturacji<sup>17</sup>.

### Odgrywając swoją żydowskość

Trzeba w tym miejscu wprowadzić rozróżnienie na dwie strategie akulturacji, które składały się z różnych podejść i zachowań charakterystycznych dla członków etnokulturowego społeczeństwa, a mianowicie na asymilację i integrację. O ile niektórzy żydowscy artyści kabaretu preferowali asymilację, to znaczy próbowali pozbyć się otrzymanej w spadku spuścizny i całkowicie dostosować się do dominującego społeczeństwa (tak czynił na przykład Antoni Słonimski), o tyle Tuwim nigdy nie wykazał zainteresowania jednoznacznym zerwaniem więzi z kulturą, którą odziedziczył. Starał się za to łączyć obie strategie, czyli zachowywać w pewnym stopniu kulturową integralność, uczestnicząc jednocześnie jako „spolonizowany” członek żydowskiej etnokultury w życiu publicznym całego społeczeństwa. Chodziło tu przede wszystkim o utożsamianie się z tym, co pomiędzy, a więc z obywatelami drugiej kategorii<sup>18</sup>. W następujący sposób rzecz przedstawiał Jechezkel Mosze Neuman, dziennikarz ukazującej się w Warszawie żydowskiej gazety codziennej „Nasz Przegląd” (1934):

Tuwim, czy chce, czy nie chce, wbrew własnej woli wniósł iskry ducha żydowskiego do literatury polskiej. Jest on typowo żydowski, jakkolwiek by się przeciw temu buntował

<sup>17</sup> Niemalże wszyscy żydowscy twórcy kabaretowi byli P o l a k a m i ży d o w s k i e g o p o c h o d z e n i a bądź też Polakami „w pewnym stopniu żydowskiego pochodzenia”. Kwestię swojej akulturacji rozwiązywali oni na rozmaite sposoby i z różnym powodzeniem. Jak się okaże w dalszym toku mojego wywodu, w międzywojennej Polsce strategia Tuwima rzadko była wybierana „dobrowolnie” i realizowana pomyślnie, ponieważ większość społeczeństwa pozostawała zamknięta na kulturową różnorodność i niezdolna do zaakceptowania odmienności. Por. J.W. Berry *Acculturation. Living Successfully in Two Cultures*, „International Journal of Intercultural Relations” 2005 no 29, s. 697-712.

<sup>18</sup> Uderzające w tym kontekście są słowa przyjaciela Tuwima i także twórcy kabaretowego, Mariana Hemara: „Niby z gracją się pętam, niestety sam pamiętam: Żyd” (cyt. za: A. Hertz *Żydzi w kulturze polskiej*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2004, s. 174.



## Szkice

i przed tym odżegnywał [...]. Jest on niekiedy sztuczny – ale nawet w tych brakach jest Żydem. Jego przejście od gryzącej satyry do najsilniejszego patosu jest żydowskie.<sup>19</sup>

Tuwim, chociaż najwyraźniej niezbyt zadowolony z takiego ujęcia sprawy, odnosząc się do tych stwierdzeń w jednym z późniejszych wywiadów, przyznał jednak, że opinia wygłoszona przez tego żydowskiego dziennikarza zbyt nie mija się z prawdą<sup>20</sup>. Pomijając już kwestię, w jakim stopniu przypisywane mu cechy sztuczności, satyrycznego charakteru jego twórczości oraz obecnej w jego piarstwie silnej dawki patosu pozostają cechami „typowo żydowskimi”, należy zauważyć, iż teksty, które pisał na potrzeby kabaretu, ukazują próby możliwie realistycznej charakterystyki mentalności polskiego Żyda w jego łatwo rozpoznawalnym wielkomiejskim wcieleniu.

Oprócz tego, że poruszanie tematyki żydowskiej stanowiło jeden z najbardziej rozpowszechnionych sposobów na komunikowanie się z widzem, dowcipne *szmoncesy* stały się w kulturze popularnej niemalże uniwersalną metodą opowiadania o codziennym życiu. Oto jak ten typ obrazowania charakteryzował żyjący w czasach Tuwima krytyk i tłumacz Izydor Berman: „rodzaj niewybrednej anegdoty na temat żydowskich śmieszności lub przywar, albo też temat obojętny, lecz zachowujący w formie żydowski typ rozumowania i dowcipkowania”<sup>21</sup>. Nowsze ujęcie proponuje Tomasz Stępień, według którego *szmoncesy* – charakterystyczny dla międzywojnia kod kulturowy – ujawnia swą istotę poprzez „zetknięcie ze sobą dwóch języków, norm obyczajowych, mentalności, światopoglądu. Był on językiem uniwersalnym, za pomocą którego mówiło się o polityce, literaturze i kulturze, gospodarce, miłości”<sup>22</sup>. Z tego punktu widzenia filozofia zorientowana materialistycznie, która stała za sukcesem żydowskiej społeczności – czyli owa siła napędowa, zmuszająca do działania wszystkich handlarzy, sklepikarzy i lichwiarzy z „północnych dzielnic Warszawy” – w znacznym stopniu przyczyniała się do sukcesu, jaki odniósł Tuwim, tworząc sceniczny obraz żydowskości. Podobną filozofię wyznawała bowiem większość międzywojennych widzów.

---

<sup>19</sup> J.M. Neuman *Skandale dookoła Juliana Tuwima*, „Nasz Przegląd” 19 XII 1934.

<sup>20</sup> Zob. wywiad przeprowadzony z Tuwimem przez Daniela Silberberga: *Godzina z Julianem Tuwimem. Rozmowa o Żydach i zagadnieniach literackich*, „Nasz Przegląd” 15 II 1935.

<sup>21</sup> W szerszym, raczej negatywnym znaczeniu, pojęcie to oznacza „wszystko, co nie jest poważne, co jest puste, błahe, powierzchowne, liche, bezwartościowe, przeciętne i cyniczne” (I. Berman *Co to jest szmonces? Pierwsza przejażdżka po Nowoczyńskim*, „Sygnały” 1934 nr 34). Por. także: A. Cała, H. Węgrzynek, G. Zalewska *Historia i kultura Żydów polskich. Słownik*, WSiP, Warszawa 2000, s. 336; R.M. Groński *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918-1939*, wyd. II, WAiF, Warszawa 1987, s. 24; D. Fox *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2007, s. 166-174.

<sup>22</sup> T. Stępień *Kabaret Juliana Tuwima*, Śląsk, Katowice 1989, s. 93-94.

Nie dziwi więc, że główny bohater należącego już do kabaretowej klasyki utworu Tuwima *Fajtelman i inni* był powszechnie rozpoznawalną i typową postacią. Fabuła satyrycznej scenki z jego udziałem dotyczy zadufanego i chełpliwego filosemityzmu. Fajtelman, którego grał słynny żydowski aktor Kazimierz „Lopek” Krukowski, to stereotypowo ukazana postać z wrodzonymi inklinacjami do narzekania (kwękania). Znany ze snobizmu Żyd, nie kryjący umiarkowanie rasistowskich poglądów, otrzymuje propozycję zagrania tytułowej roli w amatorskim przedstawieniu *Otella* Williama Szekspira. Jednak czuje odrazę na samą myśl o konieczności przywdziania maski Innego o tak niskiej pozycji społecznej:

*(Fajtelman przechadza się nerwowo po pokoju, zaglądając co chwila do książki. Chodzi, przystaje, robi tragiczne i wspaniałe gesty, przegląda się w lustrze. Trwa przez całą minutę. Wreszcie siada, wzdycha)*

#### FAJTELMAN

Nie. To nie jest zajęcie dla dorosłego Izraelity, dla kupca z takim kredytem. Ale co robić? Czy ja mogłem odmówić? Jeżeli Iceksonowa urządza w swoim prywatnym mieszkaniu amatorskie, filantropiczne przedstawienie na rzecz towarzystwa „Jedna kropla mleka dla podupadających pracowniczek igły z dziurką” – to ja się pytam, czy ja mogłem odmówić? Nie mogłem. I muszę grać Otello, murzyńskiego Negra Otello. Sama Iceksonowa gra Desdymone, Cyperowicz odstawia Brabancja, Cukierbauch Kasja, a Lewenszeps pokazywać będzie tego czarnego typu, Jagona. Ja się tylko boję, że jak mnie pomalują na czarno, to się potem nie da odfarbować – i lataj po Bielańskiej w charakterze szwarcnogra. Ale czy ja mogłem odmówić?<sup>23</sup>

W ustępie tym, jak i w wielu innych, Tuwim posługuje się takimi chwytami komicyjnymi, jak gry słowne, ironia, ekscentryczność, aluzja, dowcipne dialogi, odwrócenie, celowe błędy, naśladowanie, demaskacja i niespodziewane zwroty akcji. Jednak tworząc postać Żyda miotającego się między próżnością a ksenofobią, podejmuje również temat akulturacji, która wiąże się w tym wypadku z dwuznacznym maskowaniem prawdziwej etnokulturowej tożsamości. Widać wyraźnie, że podobnie jak wszystkich pozostałych ról, a być może w tym przypadku w stopniu szczególnym, r o l i o b c e g o – tak jak widzi ją Fajtelman oraz wielu innych jemu podobnych bohaterów Tuwima reprezentujących mniejszości – trzeba się nauczyć, wymaga ona odpowiedniej wiedzy i praktycznych umiejętności. W tym świetle sposób ukazania typowego obrazu żydowskości przez Tuwima może stanowić odbicie zaciętej walki autora o własną tożsamość, walki prowadzonej za pomocą sztuki.

Innym często stosowanym sposobem nawiązywania kontaktu z szeroką publicznością było odwoływanie się do sentymentalnych uczuć i/lub nostalgii. W wielu utworach Tuwima znalazły się żydowskie słowa i motywy połączone z tradycyjnymi rzecznymi piosenkami o miłości, natomiast piszący muzykę do tych tekstów kompozytorzy mieszały motywy ludowych piosenek w jidysz z, powiedzmy, bar-

<sup>23</sup> J. Tuwim *Kabaretiana*, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 190-196.

## Szkice

dziej odległymi tradycjami – na przykład argentyńskiego tanga, by w efekcie powstała całość łatwo wpadająca w ucho. Najbardziej wymowny przykład tego rodzaju zabiegów stanowi opowieść o asymilacji zatytułowana *Stara piosenka* (1930)<sup>24</sup>. Jest to jeden z tych licznych i przejmujących utworów, pisywanych przez Tuwima dla owianej legendą Hanki Ordonówny, która zyskała wielką popularność jako odtwórczyni żydowskich postaci:

Miasteczko Będzin w Polsce jest  
– i rynek w tej mieścinie,  
Na rynku pierwszy łobuz był  
Jankielek Wasserstein.  
A ojciec jego grajkiem był,  
na Ślubach grał w Będzinie  
I zwał się Abram Wasserstein  
– i wszystko było *fein*.  
Gdy Jankiel miał szesnaście lat,  
Rzekł tata: „Buty włoż,  
Weź skrzypce, synku, i jedź w  
Świat! Ja stary jestem już.  
Jak Żydek umie tylko grać,  
to w Świecie on nie zginie,  
Pamiętaj, kto ci skrzypce dał  
I co twój tata grał?”:

Dźwięki starej piosenki,  
*Oj-oj-oj-oj*,  
Pójdą za tobą w świat.  
Skrzypki weźmiesz do ręki,  
*Oj-oj-oj-oj*,  
Zagrasz pieśń z dawnych lat.  
Czy to Rotszyld, czy to ja,  
Każdy Żyd łyż w oczach ma,  
Gdy się piosnkę smutną gra.

Zapomniawszy o swoim prowincjonalnym żydowskim pochodzeniu, Jankiel Wasserstein wyjeżdża do kosmopolitycznej Warszawy. Tu zmienia nazwisko, staje się Janem Wodnickim i rozpoczyna karierę jako skrzypek wykonujący ludowe utwory, a kończy jako muzyk jazzowy w prawdziwym amerykańskim stylu, grając w legendarnym nocnym klubie Oaza. Kiedy w Będzinie umiera jego ojciec, już jako mieszkający w Nowym Jorku John Waterstone bierze do rąk skrzypce i gra swojemu synowi:

„Nie bój się!  
Jak Żydek tylko umie grać,

<sup>24</sup> J. Tuwim *Utwory nieznanne. Ze zbiorów Tomasza Niewodniczańskiego w Bitburgu. Wiersze, kabaret, artykuły, listy*, oprac. T. Januszewski, Wydaw. Wojciech Grochowalski, Łódź, 1999, s. 168-169.

to Już nie zginie marnie,  
Te same skrzypce będziesz miał  
I swoim dzieciom grał":  
„Dźwięki starej piosenki,  
Oj-uj-uj-uj...

W ten sposób młody polski Żyd, który wyruszył z małego sztetla w zapadłej „wschodniej” części Polski, przeszedł przez wszystkie etapy asymilacji. Jego podróż z Warszawy przez Atlantyk do innej stolicy przepełnia nadzieją na nowy początek i pragnienie, by spolonizowana miejska tożsamość objawiła się w jeszcze bardziej miejskim i zamerykanizowanym wariacie.

Jednak ta „migracja na Zachód” nie przestaje być dwuznaczna. Nie opuszcza go przecież, o czym warto pamiętać, zaszczerpane przez ojca przekonanie, że tak długo, jak Żyd potrafi grać na skrzypcach, tak długo pozostanie przy życiu. Również jego opowieść o karierze muzycznej, którą przedstawia synowi, przenikają elementy Charlestona i muzyki klezmerskiej, cechy Nowego i Starego Świata. Bohater tej opowieści to wygnaniec umieszczony w na wpół zasymilowanym środowisku dokładnie po to, by pokazać, że on sam chciałby być zupełnie gdzie indziej, to znaczy w domu. Nawet w Ameryce czuje, że brak mu tego, czego najbardziej pragnie, czyli domu. Właśnie z tego powodu Jankiel Wasserstein staje się Janem Wodnickim, a potem Johnem Waterstonem. Pozostaje stereotypową postacią ukazującą, czym jest polsko-żydowskie mieszczańskie doświadczenie wykoźnienia, a jednocześnie stanowi przykład, jak zacierają się granice między „Wschodem” a „Zachodem”<sup>25</sup>.

Jak już wspominałem, jednym z najbardziej popularnych podgatunków wśród piosenek autorstwa Juliana Tuwima był *szmonces. Mały goj!*, będący pastiszem stylu balladowego, dodatkowo stylizowany na kołysankę, stanowi tu typowy przykład<sup>26</sup>. Główny bohater tej opowieści, Żyd, którego żona okazała się niewierna, zdradzając go z polskim artystą, rozpoczyna utwór od skargi: żydowski śpiewak (Ludwik Lawiński?) pomstuje na swój zły los przybranego ojca dziecka w połowie innej krwi:

Widzę po typku  
I po każdym ślipku,  
Że zrobił cię jakiś goj,  
Śpij, ty ptaszuszka  
Z nieprawego łóżka.  
Tatuś twój zwiął, ten *gieroj*.

<sup>25</sup> Pełniejsze omówienie wpływu twórczości artystów pochodzenia żydowskiego na polską kulturę popularną w latach 1918-1939 zawiera mój artykuł *Transcending the East-West Divide? The Jewish Part in Polish Cabaret in the Interwar Period*, „Jahrbuch des Simon-Dubnow-Institut” 2008 no 7, s. 161-188.

<sup>26</sup> J. Tuwim *Utwory nieznanne*, s. 170-171.

## Szkice

Ja będę płacić,  
A on będzie nic,  
Ja zrobił wszystko,  
On zrobił tylko szkic!

Mnie za ciebie wstydy,  
Oj-oj-oj!  
Że być mogąc Żyd,  
jesteś goj.  
Dałem dla porządku  
Zrobić ci obrządku,  
Lecz skąd weźmie spryt mały goj?

Tuwim bawi się tu stereotypowymi wyobrażeniami na temat żydowskiej mentalności, takimi jak smykałka do interesów bądź szczególnie umiejętności pośredniczenia w transakcjach. Ironiczna opowieść zdaje się sugerować, że dziecko ma poddać się presji polonizacyjnej, co oznacza, że zmieni swoje żydowskie nazwisko po to, by uchodzić za stuprocentowego Polaka:

Zmruż, Hipuś, ślipki,  
Mama z domu Cypkin,  
A ty sarmata, sy *giit!*  
Czasem w kąpielu  
Będą to widzieli  
I wtedy zrobi się wstydy.  
Śpij, ty wyrodek,  
I śnij, mały goj!  
Twój tata, *gieroj!*  
O smutnym życiu myśl swoim,  
Będziesz starym gojem,  
A mogłeś być – stary Żyd!

Śpiewak widzi przyszłe życie swojego polsko-żydowskiego pasierba przez pryzmat własnych obaw związanych z demaskacją prawdziwej tożsamości. Co więcej, zagadnienia związane z asymilacją czy też raczej *i n t e g r a c j ą* Tuwim traktuje hiperbolicznie, dziecko ma bowiem zachować część kulturowej tożsamości, stanowiąc jednocześnie cząstkę większego społecznego systemu. Autor sugeruje również, że sytuacja, w której znalazła się osoba będąca pół-Żydem bądź, jak mówił Dmowski, pół-Polakiem, była bez wyjścia.

### Polsko-żydowska tożsamość Tuwima i jej zakorzenienie

Akulturacyjne strategie Tuwima okazały się jednak na tyle owocne, że był on, i jest po dziś dzień, uznawany za „niepodważalnie polskiego poetę”, a oprócz tego również za wielkiego twórcę. Pomimo to w wywiadzie z 1924 roku tak opisywał proces swojej akulturacji:

## Grimstad Polsko-żydowskie gry kabaretowe...

Żydzi uważają mnie za asymilatora. Jest to określenie błędne. Żyd-asymilator w moim rozumieniu jest zasadniczo obojętny wobec zagadnień narodowościowych i rasowych. Ja natomiast jestem Żydem spolszczonym, owym Żydem-Polakim.<sup>27</sup>

Jakieś dwadzieścia lat później w manifestie zatytułowanym *My, Polscy Żydzi...* próba sformułowania definicji tego, kim się jest, przybiera jeszcze bardziej dobitną formę wyrazu:

... Jestem Polakiem, bo tak mi się podoba. [...] „Dobrze. Ale jeżeli Polak, to w takim razie dlaczego «MY ŻYDZI!»? Służę odpowiedzią: Z POWODU KRWI. – [...] Będę to uważał za awans i najwyższą nagrodę za tych parę wierszy polskich, które mnie może przeżyją i pamięć o których związana będzie z moim imieniem – imieniem Żyda polskiego.<sup>28</sup>

Jednakże, co o wiele bardziej istotne, Tuwim włącza do swojej wypowiedzi kilka żartów przypominających *szmoncesy*, tak jakby wciąż pisał teksty dla przedwojennego kabaretu: „«Jojne, idź na wojnę!» Poszedł, szanowni panowie i zginął za Polskę. [...] «A zna szanowny pan dowcip o Żydzie-gajowym? Pyszny! Żyd jucha, uważa pan, wypalił i ze strachu w portki zrobił! Ha, ha!»<sup>29</sup>. Rzecz jasna, żarty te wyjęte zostały z kontekstu i wcale nie mają być śmieszne. Wręcz przeciwnie, mają demaskować sposób myślenia tych pewnych siebie członków społeczeństwa polskiego, którzy używają „żydowskiego” humoru, aby dać wyraz własnemu poczuciu wyższości. Zastanawiać musi fakt, że we wczesnym, pochodzącym z lat 20. wierszu Tuwim przyznaje się do „żydowskiej krwi”, która płynie w jego żyłach („gorąca krew, namiętna krew”<sup>30</sup>), podczas gdy w manifestie z lat 40. o swoim doświadczeniu wielonarodowej i etnokulturowej przynależności, czy raczej o wyzwoleniu się z niej, mówi tak: „Przychodzę tu jako człowiek bez ojczyzny. [...] Jestem Rodzaj Ludzki. Stoję tu, opromieniony najwyższym moim człowieczym dostojeństwem: poczuciem, że jestem Każdy i Wszyscy”<sup>31</sup>. Następnie, jakby wyrażał swoje zdanie na temat procesu formowania się tożsamości, Tuwim namawia ludzi ze wszystkich zakątków świata, by odrzucili ograniczenia wynikające z istnienia narodowych granic i połączyli siły na rzecz wspierania wszechogarniającego dobra: „«Stań się, prochu niezmierny, żywą siłą walki człowieka o dobro i sprawiedliwość ziemi!»”<sup>32</sup>. Można powiedzieć, że Tuwim kreśli wizję kosmopolityzmu,

<sup>27</sup> *Rozmowy z Tuwimem*, s. 14-15.

<sup>28</sup> J. Tuwim „*My, Żydzi polscy...*” „*We, Polish Jews...*” [1944], oprac. i wstępem opatrzył Ch. Szmeruk, Amerykańsko-Polsko-Izraelska Fundacja Shalom, Warszawa 1993, s. 41-44. Poeta najwyraźniej napisał ten manifest podczas pobytu w Nowym Jorku, w pierwszą rocznicę powstania w getcie warszawskim.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> J. Tuwim *Pod bodźcem wieków*, w: *Pisma zebrane. Juwenilia 2*, red. T. Januszewski i A. Bałakier, Warszawa 1990, s. 328.

<sup>31</sup> J. Tuwim „*My, Żydzi polscy...*”, s. 41-44.

<sup>32</sup> Tamże.

który jest z zasady otwarty, reprezentujący „beziemienną kulturę”, niemającą konkretnej geograficznej lokalizacji, zawsze będącą pomiędzy.

Jeśli zaś chodzi o to, czy tożsamość Tuwima jest spójna, a jeśli tak, to czy owa spójność osadzona jest w umyśle czy w ciele, a także o kwestię charakteru jego samowiedzy i jej funkcji w ugruntowywaniu tożsamości, muszę zauważyć, że Tuwim nie walczy o swoją polskość, walczy z nią. Zarówno jego autotematyczna proza, jak i świadczące o kształtowaniu się tożsamości utwory, które ujrzały światło dzienne dzięki kabaretowi, świadczą o tym, że ten polski pisarz o niepolskich korzeniach to jednocześnie „Každy i Wszyscy”, ktoś próbujący rozpuścić swoją tożsamość w nieskończoności Innego („prochu niezmienny”), a zatem zuniwersalizować własną żydowską osobę („jako człowiek bez ojczyzny”), mającą tożsamość niestabilizowaną i zawsze dokądsz zmierzającą. Jednak polityczna atmosfera międzywojennej Polski, a szczególnie pogarszające się położenie Żydów, spowodowały, że sytuacja stała się o wiele bardziej niebezpieczna, niż można było przewidzieć. Choć Tuwim był w tym czasie u szczytu sławy, zaciekle antysemityczne ataki, których autorami byli nacjonaliści i ich zwolennicy, a także spowodowany przez nie powszechny ostracyzm trwający aż do drugiej wojny światowej i dający o sobie znać również później w latach 40. zostawiły na nim głębokie piętno. Można chyba uznać, że zjawisko żydowskiej integracji oraz zintegrowani kulturowo Żydzi stali się głównym celem nienawistnych ataków antysemitycznych i że Tuwim dla nacjonalistycznej prawicy okazał się czymś w rodzaju *bête noire*. Jego twórczość dla ludzi o tego typu poglądach stanowiła bowiem przykład wszystkiego co „niepolskie”, a co z wielką nienawiścią skrzydła pravicowe utożsamiały z życiem w wielkim mieście, a zatem z kosmopolityzmem, ironią, wysublimowaniem i eklektyzmem<sup>33</sup>.

Po drugiej wojnie światowej, którą spędził za granicą, Tuwim wrócił do Polski Ludowej. Opowiedział się po stronie nowego reżimu oraz komunizmu (w wydaniu sowieckim), ten jeden z najlepszych pisarzy, zarówno w zakresie twórczości awangardowej, jak i popularnej rozrywki, wybrał kompromis<sup>34</sup>. Niechętnie przyznawał się do swej wcześniejszej obfitej twórczości k a b a r e t o w e j, głównie, jak możemy się domyślać, z powodu powojennego reżimu, dyskwalifikującego cały świat kabaretu jako „dekadencki” i „burżuazyjny” i uznającego kwestie żydowskie za „nieistotne”. Ponieważ żaden z dawnych tematów nie służył nowej rzeczywistości

<sup>33</sup> Zob. A. Polonsky „Why did they hate Tuwim and Boy so much?” *Jews and Artificial Jews in the Literary Polemics in the Second Polish Republic*, w: *Antisemitism and Its opponents...*, s. 189-209. Polonsky stwierdza, że konflikty kulturowe w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym są przedmiotem szerszej dyskusji, która trwa aż do dzisiaj.

<sup>34</sup> Pouczające wydaje się rozpatrzenie postaw Słonimskiego i Tuwima na tle wyborów, jakich dokonywali polscy intelektualisci uwięzieni w komunizm – zob. M. Shore *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. M. Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008. Autorka zauważa, że Tuwim „całym sercem poparł reżim komunistyczny” (s. 22).

politycznej, jakkolwiek wzmianka o tego typu próbach akulturacji na terenie komercyjnej rozrywki była objęta tabu, tzn. zakazana lub, w najlepszym razie, „podretuszowana”.

### Uwagi końcowe

Dlaczego polscy intelektualiści żydowskiego pochodzenia w ogóle wprowadzali żydowskość na scenę? Wygląda na to, że dla pisarza lub artysty zdecydowanego na asymilację lub integrację utwory kabaretowe (parodiujące rozterki snobów lub prowincjuszy) były czymś więcej niż tylko rozrywką; ich piosenki i skecze przybierały postać czegoś w rodzaju zgrabnego kulturowego dżiu-dżitsu, przemycając elementy *jidyszkejt* do głównego nurtu polskiej kultury. Wyśmiewając się bowiem z „Żyda”, można było uwolnić się od własnej żydowskiej zaściankowości, potwierdzić swoje nowoczesne wyrafinowanie, pozbyć się skażenia starym światem.

Jednak szczegółowa analiza utworów Tuwima pozwala stwierdzić, że strategie akulturacji, które stosował, idą w dwóch kierunkach, obrazują jego nastawienie wobec konkretnych problemów i wystawiają świadectwo jego postępowaniu<sup>35</sup>. Po pierwsze, pisarzowi temu zależało na całkowitej asymilacji w ramach obiegu wydawniczego literatury wysokiej. Jednocześnie dążył on również do integracji w stosunkowo anonimowej sferze literatury popularnej. To dość istotny element, tym bardziej że skoro większość utworów pisał pod przybranym nazwiskiem, mógł stać się, jak sam to określił, „bezimiennym aktorem”, który wydaje swoje utwory anonimowo na świat. Po drugie, Tuwim pisywał dwuznaczne czy wieloznaczne teksty kabaretowe, których bohaterami byli Żydzi, a tematem żydowskość. Nabierały one dodatkowego znaczenia jako elementy współtworzące tożsamość. Podobnie jak w przypadku kilku innych polskich pisarzy żydowskiego pochodzenia, Tuwim wykorzystywał swoje szczególne zdolności do ukazywania złożonych, niejednorodnych tożsamości i obrazów czyjegoś Ja za pomocą sztuki popularnej. Nie będzie przesadą, jeśli powiemy, że niejednoznaczne doświadczenie rozdarcia między – z jednej strony – przynależnością do elitarnej kultury literackiej i zaangażowaniem w kulturę popularną, a – z drugiej strony – związkami z trzema etnokulturowymi kontekstami, czyli z żydowskością (*jidyszkejt*), o której nie wiedział zbyt wiele; ze współczesną polskością, którą w dużej mierze akceptował; a także z rosyjskością, z którą czuł się związany – wyzwoliły w efekcie ogromną energię twórczą. Jeśli zaś chodzi o wpływ pewnej formy inscenizowanej „żydowskości” na takich intelektualistów, do jakich zaliczał się Tuwim, należy pamiętać, że dawała

<sup>35</sup> Jak już wspominałem, nie wszyscy pisarze kabaretowi żydowskiego pochodzenia poddawali się akulturacji w ten sam sposób. Antoni Słonimski, którego rodzina przeszła na katolicyzm, nigdy nie miał wiele czasu na „żydowskie zmartwienia” i żydowski nacjonalizm. Podobno raz oświadczył: „Jestem Polakiem, katolikiem i endekiem!” (tylko te dwa pierwsze stwierdzenia są oparte na faktach). Słonimski jest także znany jako autor „antysemickiego” esaju *O drażliwości żydowskiej* („Wiadomości Literackie” 1924 nr 35, s. 3).



## Szkice

ona sposobność oddziaływania na to, jak byli oni wraz z ich etniczną odmiernością postrzegani, umożliwiała kontrolę nad siłą stereotypów, a zatem otwierała drogę do stworzenia definicji samego siebie na własnych warunkach. Dzięki działalności kabaretowej Tuwimowi udało się wprowadzić do szerokiego obiegu kultury własną niszową tematykę, nie tylko dotyczącą jego osobistej tożsamości, ale także istotną z perspektywy społecznych i politycznych problemów jego czasów.

Jednak w przypadku tego pisarza osiągnięcie to miało iście ironiczny wydźwięk, niemalże symboliczny w kontekście jego międzywojennych eksperymentów z akulturacją i społeczną integracją. Rozdarcie, którego doświadczył, polegało na tym, że im mocniej dążył do asymilacji, tym szybciej cel tych wysiłków się oddalał. Kiedy już wydawało mu się, że polskość znajduje się na wyciągnięcie ręki, miecz ksenofobii, a nawet rasizmu, spadał na niego z ręki zarówno liberałów, jak i nacjonalistów. Działo się tak, ponieważ zasady, którymi rządziła się ta gra o tożsamość, zmieniane były przez „etnicznych” Polaków wedle ich uznania i bez uprzedzenia. Zatem Tuwim pozostawał wiecznie zamknięty w obcości. Jak pokazuje jego biografia i jego twórczość, co widać szczególnie w obrębie kultury popularnej, ciężar rozwiązania tego dwuznacznego zagadnienia spada ostatecznie na osobę poszukującą asymilacji, która stoi twarzą w twarz z tak rozbieżnymi wymaganiami.

Przełożyli *Magdalena i Michał Lachman*

## Abstract

**Knut-Andreas GRIMSTAD**  
University of Oslo

### **Polish-Jewish Cabaret Games, or, Julian Tuwim's Attempted Acculturation**

The sketch is a fragment of an initial study on 'Jewish elements' in Polish popular culture in the interwar period. I start off with an experience describable as entrapment of a Polish-Jewish outsider in ambivalence as he does not completely belong to any of the ethnic-cultural communities. The discussion's focal point is 'Jewishness' in cabaret texts of those artistic writers who considered themselves to be Jews as well as of those perceived as Jews (regardless of their status in light of the Jewish law), Julian Tuwim coming to the fore among them. My focus is to analyse what use this Polish-Jewish author makes of such 'Jewishness staged' in order to express his need to belong, or the sense of his own 'I'.