

Włodzimierz Szturc
Uniwersytet Jagielloński

„Bez stóp – ani rusz!” Wersologia Juliana Tuwima¹

Pamięci Profesora Henryka Markiewicza

Fryzjer tańczący

Ktokolwiek pamięta jeszcze wizyty w dawnych zakładach usług fryzjerstwa męskiego, ten przyzna, że podstawową czynnością zatrudnionego tam fachowca, zazwyczaj traktującego swój zawód jako artystyczny, nie jest strzyżenie, golenie i ondulacja, lecz taniec. Nieco pochylony, ubrany w biały fartuch, zazwyczaj chudy i suchy mężczyzna, którego punktem wsparcia jest ledwo co dotykana głowa klienta, wykonuje szczególnie dobrane figury pantomimy fryzjerskiej to przybliżając się, to oddalając od upiększanej fryzury (lub pielęgnowanej łysiny), skręcając ciało to w prawo, to w lewo, podchodząc w półobrotach i cofając się jak rzeźbiarz oglądający swe dzieło z różnych perspektyw. Sposób trzymania grzebienia, nożyczek, golarki lub – co najważniejsze i sakralne nieomal – brzytwy, jest z przywołaną wyżej konfiguracją w ruchu nierozzerwalnie związany. Instrumenty fryzjerskie trzymane są w sposób odpowiedni, niczym ołówek w ręku rysownika – delikatnie, z mocnym wysklepieniem środkowej części dłoni i wzniesionym ku górze piątym palcem prawej ręki. Jakby brzytwa była bezcenną rokokową filiżanką z fikuśnym uszkiem. Jakby fryzjerstwo było udziałem salonowej konwersacji wykwintnej niewiasty.

Taniec fryzjera ma swój rytm celowy, to znaczy, że należy do wzorca układów powtarzalnych o charakterze rytualnym. Odbywa się zwykle za plecami klienta, z tyłu głowy, rzadziej z boku, lewego i prawe-

¹ Niniejszy artykuł jest włączony do książki *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierni*, Kraków 2015.

go, prawie nigdy *en face*. Skupienie utrwalone w rytmie ruchu nóg i ciała w pewnych dramatycznych momentach umiejscawia się w mistrzowsko skoncentrowanej dłoni trzymającej brzytwę. Narzędzie wydobywające gładkość skóry i nadające estetyczny walor efektowi pracy może być jednak zarazem narzędziem niespodziewanej śmierci. Może ją zapowiadać albo nią grozić, albo wręcz – sprowadzać. Kiedy w początkowych scenach dramatu Georga Büchnera *Woyzeck* tytułowy bohater, golibroda i fryzjer, goli policzki i podbródek Kapitana – zagrożenie jest tym większe, że trzęsący się epileptycznie, znerwicowany i jękający się Woyzeck w krótkiej chwili może stać się zabójcą swego pana i pracodawcy, a przecież w tej właśnie chwili – klienta.

Heroizm postawy fryzjera i Kapitana, władcy i podwładnego, jest sprzężeniem godnym epiki lub podniosłej tragedii. Być wówczas panem losu, krótkotrwałym zarządcą życia klienta w sytuacji wyrafinowanego zagrożenia ostrym instrumentem – oto prawdziwy temat heksametru, owej skończonej formy wierszowej uchylanej jednak ku niepewnej harmonii tonu przez zmienność „wewnątrzrytmowej” konstrukcji wersu i jego układu metrycznego. Sztuka fryzjerstwa – jak heksametr – jest dążeniem do określonego i jasno założonego celu przez wiele stopni rytmicznej niepewności. Stopnie te są silniejsze i słabsze, podobnie jak wyrazistsze i bardziej unізone bywają ugięcia nóg i ramion fryzjera, jak głębsze i płytsze są jego skłony i powroty do postawy wyprostowanej, jak bardzo gwałtowny lub całkowicie delikatny jest nacisk na trzon lub obsadkę brzytwy. Napór i wycofanie, nacisk i odstąpienie od niego – oto zasada metrum jambicznego, używanego zwykle dla wyrażenia niebezpiecznego, lecz uporczywego balansowania na ostrzu przeciwstawnych dążeń i pragnień.

Praca fryzjera i golibrody musi być czasowo określona, to znaczy: składa się z określonych koniecznych faz, miarowo nakładających się na siebie, faz tonicznych, przechodzących w finalne dzieło ukończonej pracy w formie kunsztownie domkniętego heksametru. Można rzec, że taniec fryzjera to zespół koniecznych jambów konstruujących heksametr.

Kiedy czytamy wiersze Tuwima o fryzjerach – z jednego okresu twórczości Tuwima, z jednego nawet zbioru (*Rzecz Czarcoleska*, 1929) pochodzą aż trzy najważniejsze teksty tego tematycznego *impromptu* – zauważymy, że poeta posługuje się w nich zestrojami tonizmu skupie-

niowego² o wyraźnym, następującym po sobie układzie jambów ułożonych ze względu na liczbę sylab i zestrojów właściwych budowie heksametru.

Tak jest w wierszu *Fryzjerzy* dedykowanym Chaplinowi. Zastosowanie wyżej przywołanego „tonizmu skupieniowego” odnosi się do całego utworu, tym niemniej najwyraźniej dotyczy początku przedstawionej w nim akcji, zawiązania „rytuału golenia zarostu”, którego punktem ośrodkowym jest przygotowana na stoliku niklowana stalowa brzytwa:

Podnoszą ręce bardzo powoli, bardzo powoli,
Kręcą głowami bardzo powoli i chodzą z laski.
I niemym szeptem ruszają ustami, wpatrzeni w stolik,
W nikłowy przedmiot, który ich urzekł śmiertelnym blaskiem³.
Trzeba dodać, że choć użycie form gramatycznych właściwych liczbie mnogiej rzeczownika wskazywałoby na powszechne podobieństwo (a nawet identyczność) takich zachowań, to przecież obserwowany jest tu jeden fryzjer, którego postać i wszystkie ruchy oraz gesty wielokrotnie są przez lustrzane odbicia:
Idą do okna, nic nie ma w oknie.
Wracają do luster, w lustrach – fryzjerzy⁴.

² Maria Dłuska komentuje taki zestrój następująco: „Niejednoznaczność jednostek rachunku rytmicznego w systemie tonicznym sprawiła, że formanty toniczne są słabo wyrobione. Najwyrazistszy jest formant 6 (3+3), mający swój podkład w heksametrze i z niego się wywodzący. Opiera się on zwykle na wyraźnym konturze zdaniowo-intonacyjnym z antykadencją w średniówce i kadencją w klauzuli. Przeciwstawia się mu rozmiar krótki, trójka. (...) W ogóle sytuacja w tonizmie przypomina sytuację w sylabizmie względny w pierwszej połowie XVI w.; istnieją pewne formanty zamierzone, mniej lub więcej skryształizowane, ale różnica o jeden lub parę zestrojów (tam sylab) nie zalamuje rytmu i nie jest rytmotwórcza” (zob. M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, wyd. 2 rozsz., Kraków 1980, s. 239).

³ J. Tuwim, *Fryzjerzy*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. II, Warszawa 1986, s. 97. Odwołując się do tego wydania, stosuję skrót: J.T., podając tom i stronę.

⁴ Tamże, s. 97. Właściwie, wszystkie następujące po *Fryzjerach* wiersze cyklu mają związek z przywołanym wyżej konkretnym filmem z roku 1919, w którym przyglądamy się postaci fryzjera (rola Chaplina) gołącego klienta o wojskowych (prawie huzarskich w typie austriackim) wąsach oraz damie w kapeluszu i rozmówcy fryzjera – obserwatorowi jego zajęcia, zajmującego pozycje widza. Główną rolę w dekoracji scen tego filmu pełni lustro w solidnych ramach oraz półka pełna flakonów i butelek z pachnidłami.

Twarz fryzjera (oblicze upudrowane, o włosach „ulizanych żalobnie”, uczesanych gładko) jest cytatem ze sceny z filmu Charlesa Chaplina *Charlie the Barber* (First National Pictures, 1919), w którym goli broda często myli twarz klienta z jej odbiciem w lustrze. Nie chodzi, rzecz jasna, o słynną rolę balwierza z *Dyktatora* (1940). Fryzjer i klient ujęci w ramy luster, jak w kadr filmu niemego, wykonują swoje czynności zespalające heroizm (posługiwanie się obosieczną brzytwą zagrażającą życiu) i płas rodem z mydlanego tanecznego przedstawienia, który przenosi niemieckie zachowania w sferę wziętej w nawias estetyki patosu.

A teraz się wiją, włożą na ściany, ulewę słyszą,
 A teraz się płaszczą przed lustrem zdumionym – „patrz! tam! tam!”
 Fryzjerzy tańczą, fryzjerzy krzyczą, w powietrzu wiszą
 I aniołami fruwiąją w głębi lustrzanych ram⁵.

Scenariusz wiersza *Fryzjerzy* oparty jest na wyodrębnianiu kolejnych obrazów-zdań (poetyka znana jako zmodyfikowana surrealistyczna konstrukcja *l'image-mot*), które relacjonują najpierw nudę siedzących pod ścianami fryzjerów (odbić-fantomów jednego fryzjera), ich spoglądanie w puste okno, rozbudzenie motoryki ciała w lustrzanych odbiciach, blysk brzytwy przecinający nudę saloniku oraz rzeczywiście nadchodzącą burzę oraz w końcu – taniec zawisłych jakby na obrazach Chagalla aniołów fruwiąjących w pozbawionej układu współrzędnych przestrzeni. Metrum jambiczne, należące najpierw do układu wersyfikacyjnego nadanego przez narratora, zostaje uzewnętrznione w tańcu fryzjera – anioła, dalej zaś przechodzi w rozbudowany zestrój heksametru, jak bywa to w drobnych, choć pozorujących wzniosłość wersologiczną, utworach epickich, na przykład w piosence (pieśni) lub w formach, których konstrukcja oparta jest na tańcu (*Grand Valse Brillant, Dancing, Bal w Operze, Walc starych panien*) lub na śpiewanym hymnie (*Hymn alchemików, Hymn librecisty*). Wszędzie w tych, a także w dziesiątkach innych opartych na temacie form muzycznych (również intonacji i śpiewu) zakres sylabowy i weryfikacyjny jest wyraźnie określony przez kontekst formy muzycznej. We *Fryzjerach* i w wymienionych wyżej wierszach – jest on konstruowany przez samą intencję prozodyjną.

⁵ Tamże, s. 97.

Zapowiadany w wierszu *Fryzjerzy* rytmiczny i należący do dziedziny wersologii temat przejścia przez stosowanie jambu do skonstruowania heksametru realizuje się w tryptyku postaci przedstawionych w utworach; są to: Bohater, Ukochana oraz kobieta określona jako personifikacja *Śpiennu z galerii*. Wiersze te przedstawione zostały pod wspólnym nadtytułem: *Trzy wiersze o fryzjerach*. W pewnym sensie tryptyk ten jest rozpisana na trzy głosy „sceną balkonową” z *Romeo i Julii* Szekspira, przy czym wiersz pierwszy jest opisem bohatera o typie Don Kiszota przeradzającego się w węgierskiego huzara (z powodu kroju „wysmarowanych fiksatuarem wąsów”), wiersz drugi – jego obrazem fryzjera odbitym w oczach wyimaginowanej Julii – Dulcynei, która okazuje się jednak „zazdrosną mieszczką” wyglądająca z okna w stronę huzara w lakierkach, na których „dwa słońca się palą”. Trzeci wiersz to transfiguracja huzara w adoratora diwy operowej śpiewającej na scenie, diwy operowej ku której huzar-amant nie doleci, zważywszy, że paradyz, gdzie jest jego miejsce, oddziela od przestrzeni widowni teatru i oczywiście samej sceny – balustrada. Powaga sytuacji rysująca portret psychologiczny bohatera zostaje skontrastowana z kiczowatą, choć przecież niebywale wzniosłą i artystycznie pretensjonalną scenerią pokoju, ulicy i teatru. Poważna, a zarazem tandetna burleska, obfitująca w nawiązania i kryptocytaty z Cervantesa, Szekspira i wreszcie Słowackiego („dwa słońca” na lakierkach fryzjera) idzie w parze z dostojnymi zestrojami akcentowymi, znanymi w polskiej poezji z tłumaczeń *Kotów* Eliota, wierszy-karykatur opisujących sylwetki i zachowania kotów, stanowiąc zarazem opis ich charakterów. W wierszu Tuwima *Bohater* taki rodzaj poważnej karykatury czytelnym jest już w zwrotce pierwszej, w następnych jest ona dostrzegana w zestawieniu gotowych przedmiotów użytku fryzjerskiego zawodu z najmodniejszą wówczas sztuką secesyjnych stylów czesania, ondulowania i farbowania włosów, widocznych na przykład na plakatach wybitnego czeskiego artysty – Alfonsa Muchy.

Mohikanin komfortu, lustro w śniadej ramie;
 Mgławi się w tej fryzjerni błękitnym oparem.
 Wyblakłymi barwami wiecznie się w nim łamie
 Plakat fiksatuaru z węgierskim huzarem.

Dawno umarły landszaft – dziewczyna z myśliwym –
 W deseń swą interpunkcją ozdobiły muchy.
 Na kiju wisi sztandar nudy dokuczliwy:
 Odwiecznie zeszlóroczny, zdarty numer „Muchy”.
 Szczerbaty grzebień, szczotka, staruszka lysawa,
 Pędzel emeryt w żółklej oprawie niklowej –
 Wszystko martwe. Na życie jedynie zakrawa
 Artystyczny rozpylacz wonnej wody bzowej.
 A z tej krynicy wiosny bohater mój pryska
 Na swój przedział, smarując go fiksatuarem.

A patrząc na wspaniałe huzarskie wąsiska
 Marzy, że będzie kiedyś węgierskim huzarem⁶.

Wieloznaczność słowa „muchy” (nazwiska „Mucha”) odwołuje nas do wieloznaczności sztuki i czynu, postawy oraz upodobań samego bohatera, który inną rolę przyjmuje sam dla siebie, inną dla klientów, a inną jeszcze dla czytelnika, któremu swój portret niejako przedstawił. Wymaga wyjaśnienia, że wiszący na kiju zdarty numer „Muchy”, a więc złośliwego i satyrycznego pisma, to rzeczywisty rekwizyt użytecznej scenografii codzienności Dwudziestolecia. Na kijach wisiały gazety, które zabierali do czytania uczestnicy kawiarnianych spotkań, czekający w kolejkach do lekarza pacjenci i klienci zakładów upiększania. Można przypomnieć ten fragment *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza, w którym obrazowi jeszcze młodopolskiego Krakowa towarzyszy szkicowy fragment na temat codziennej atmosfery kawiarni krakowskich mieszczan, gdzie spotykali się poeci, którym „Dziennik na kiju niósł Ober i kawę / Aż minął, tak jak oni, bez imienia”⁷.

Uroczyste i retoryczne zarazem przestawienie porządku składniowego, właściwe wypowiedziom podniosłym, urasta do rangi poetyckiego wzmocnienia a nawet nostalgicznej laudacji. Tej patronował przede wszystkim secesyjny obraz ekstatycznego piękna fryzur damskich przedstawiany w sztuce użytkowej i na plakatach Alfonsa Muchy.

Mucha to również malarz kobiecych fryzur o lokach pięknie upiętych lub rozpuszczonych, lokach, których portrety reklamowały pudelka kosmetyków i zapalek, pudzderka i pojemniki z kawą, cykorią paloną, pudelka z papierosami a nawet cygarami. Wreszcie – mucha

⁶ Tamże, s. 98.

⁷ C. Miłosz, *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Wiersze*, t. 2, Kraków – Wrocław 1985, s. 8.

to uprzykrzony owad, znany również z *Przygód dobrego wojaka Szwejka* Jaroslava Haška, w której to powieści zostaje ów owad przyłapany na niecnej czynności profanowania (*gwazdrania*, jak nazywa to Witkacy) portretu Jego Wysokości Cesarza Austriackiej Monarchii.

W tych kilku szeregach tematycznych daje się umieścić uporządkowany pod względem średniówki, miarowych kadencji i antykadencji wiersz o przeważającej ilości amfibrachu użytego jako zestroj po ważny dla groteskowych i patetycznych przedstawień tematów. Wyprzedza on właśnie dość wulgarny i przekrzywiający rzeczywistość, także językową, trochej. W średniówce – w przejściu amfibrachu w trochej – dokonany jest zwrot ruchu wiersza, jak w figurach dynamicznego tańca, w stronę przeciwną, gdy następuje zmiana układu: prowadzący – prowadzona. Taka zamiana ról przypisana figurom wiersza i towarzyskiego tańca, ich naprzemiennosc, a nawet przeciwbieznosc, zdradza wiecejsza moc rozpędu tempa wiersza – od w miare ciężkiego amfibrachu, będącego podstawą opisu do ironizującego, a nawet wysmiewającego ten amfibrach – trocheju. Świat i jego bohater zaczynają wirować w serio i nie-na-serio przedstawionym świecie. W *Śpiewie z galerii* (ostatnim wierszu fryzjerskiego tryptyku) wirowanie przemienia się w układ fraz tańczących w zestrojach daktylicznym i trocheicznym, w układ charakteryzujący nieudacznie tańczony walc, walc kaleki, groteskowy, ale zarazem, jak porzucony pajac, smutny!

Układy wiersza tonicznego u Tuwima, co widać i slychać bardzo wyraźnie w omawianych „wierszach fryzjerskich”, można dojrzeć w wielu jego utworach o niezaprzeczalnej śpiewności czy melodyjności. Odrywają się jednak one od typowej i szeroko stosowanej w II połowie XIX wieku „pieśniowości” poezji. Oparta była ona na stylistycznej dominacji sylabotonizmu i na uporczywej stylizacji na wiersz amfibrachiczny, urastający wręcz do rangi podstawowej miary polskiego wiersza – zapewne ze względu na naturalnie dominujący akcent, który w języku polskim przypada na przedostatnią sylabę. Do sztamkowej rutyny wiersz taki doprowadziła Maria Konopnicka, ale nie byli bez winy Władysław Syrokomla, Wincenty Pol a także Adam Asnyk, by wymienić tylko kilku najchętniej czytanych poetów. Amfibrach jako miara wiersza narodowej pieśni był jednak zestrojem sztucznie przypisanym utworom, które pieśniami w znaczeniu poetyki i rytmiki wcale nie były, utworom, w których śpiewność „uzyskiwano” stosu-

jąc po średniówce tok jambiczny, by w harmonijnej domykającej strofie kodzie wrócić do inicjalnego amfibrachy:

A czy znasz ty, bracie młody,
Te pokrewne twoje rody,
Tych Górali i Litwinów,
I Żmudź świętą, i Rusinów⁸.

Po pierwsze nie jest to pieśń (brak elementów narracji i ustalonej pozycji jej wykonawcy), po drugie toki nawiązań i zaprzeczeń wskazują raczej na gatunek bliski katechizmowi lub po prostu na gatunek dydaktyczno-moralny. *Szkołne czasy* Syrokomli, pisane w trybie amfibrachicznym, czy kompozycje zestrojonego trocheja w wierszach zwanych ludowymi (lub pieśniami) Konopnickiej – także są jedynie stylizacją na ludowe porzekadła lub na wyodrębnione refreny z wierszy o moralizatorskiej proweniencji:

Oj, doło, ty doło,
Za wiatrem się nosisz;
Jednym kwiaty siejesz,
A drugim je kosisz.

Jednym kwiaty siejesz,
Co kwitną przez chwilę,
A drugim je kosisz
Na szczęścia mogile!

Jednym kwiaty siejesz,
Na kurhanach wiosną,
A drugim je kosisz,
Gdy w sercu wyrosną!⁹

Pseudoludowa (folklorystyczna) organizacja właściwości metrycznych utworów Konopnickiej z cyklu *Pieśni bez echa* (cytowany wiersz to pieśń XII) jest ostateczną granicą stylizacji na opracowaną przez poetkę poetykę pieśni ludowej. Sylabotonizm został tu zatopiony w refrenicznych powtórzeniach rytmów i metrów, w tautologiach in-

⁸ W. Pol, *Pieśń o ziemi naszej*, Kraków 1922, s. 101.

⁹ M. Konopnicka, *Ciemnym lasem. Poezje*, oprac. J. Czubek, t. III, Warszawa – Lublin – Łódź – Kraków 1916, s. 102.

tonacyjnych i kopiach składni następstwa skutkowego wiersza sylabotonicznego. Wprowadzenie w miejsce właściwych polskim akcentom stóp (trochejom i amfibrachom) sprzecznych z naturalną melodią języka polskiego – jambów jest wielkim dziełem innowacji i wyobraźni intonacyjno-brzmieniowej oraz muzycznej inwencji Juliana Tuwima.

Dokonało się to zastąpienie w *Kwiatach polskich*, co prawda ironicznie, ale przede wszystkim formalnie (tematem stała się forma językowego wyrażenia tekstu). Oderwanie polskiego wiersza od dominacji sylabotonizmu z liryce zawdzięczamy zatem Tuwimowi, choć wcześniejsze próby w tym zakresie były udziałem Jana Kasprówicza i Stanisława Wyspiańskiego, który przekształconym w tonizm sylabotonizmem kazał przemawiać wielu postaciom dramatycznym (zwłaszcza w „rozśpiewanej” części pierwszej *Wesela*, ale i w *Wyzwoleniu*, jak w scenie Karmazyna z Holyszem). Jednak konsekwentne zastosowanie kontrapunktowego ujęcia jambu w pieśni – jest nowatorskim wkładem Tuwima w przemianę polskiego wiersza w liryce i epice. W dramacie pierwszy dokonał tego Wyspiański.

U Tuwima wiersze powstają z dźwięku, wiersz ten zaś podlega szerszym prawdom w dziedzinie poetyki historycznej liryki, a więc odnosi się do numerycznych i akcentowych cech wiersza tonicznego. Jednak użycie tonizmu jest zarazem ograniczeniem możliwości rozwoju wiersza, ponieważ jego granicą jest formalizm zestrojowy. Tonizm jest w zasadzie niemożliwy do zreformowania, dlatego musi się albo rozsytać w wiersz biały nowoczesnego typu, kiedy przypomina prozę, albo ulega parodystycznemu samozaprzeczeniu.

System toniczny w założeniu jest systemem numerycznym jak sylabizm lub sylabotonizm. Każdy system numeryczny, tj. taki, gdzie ekwiwalentnymi wersami są wersy o tej samej liczbie sylab, stóp albo zestrojów, z natury rzeczy pociąga za sobą pewną sztywność. W momencie historycznym, w którym poetyka największy nacisk w wierszu kładzie na ekspresję momentalną, kiedy używa się coraz mniej sylabizmu regularnego, kiedy rozregulowuje się sylabotonizm, nowy system numeryczny pomimo swej świeżości nie ma wielkich szans rozwoju. I to zapewne główna przyczyna hamująca postęp tonizmu. Za to ten sam okres jest erą świetnych szans dla każdego systemu opartego na ekspansji momentalnej¹⁰.

¹⁰ M. Dłuska, *Próba teorii...*, dz. cyt., s. 103.

Filologia ucha

Ważne dla poetyki wiersza dzieło Eduarda Sieversa *Rhythmisch – melodische Studien* (Heidelberg, 1912), rozpowszechnione wśród zajmujących się zapisem i brzmieniem poezji również dzięki streszczeniu Mikołaja Kowarskiego („Poetica” 1928 – artykuł: *Melodia sticha*), zostało w polskich badaniach przywołane (ze względu na polemikę z taką koncepcją języka poetyckiego prowadzoną przez Romana Ingardena) w sposób znaczący dopiero w *Poetyce teoretycznej. Zagadnienia języka* Marii Renaty Mayenowej (Warszawa, 1979). Jeśli do teorii Sieversa odwoływano się wcześniej, to głównie ze względu na podręcznikowe wydanie metryki i wersologii niemieckiej Friedricha Sarana¹¹. Poglądy Sieversa brano również po uwagę w nielicznych analizach rytmu mowy w dramatach Stanisława Wyspiańskiego¹².

Język poetycki ma swe źródło – sądzili Sievers i Saran – w wyobraźni i emocjach. To stąd płyną dźwięki, brzmienia i „duchowe intonacje”, które układają się w podstawowe formy językowego wyrażania: rytm wiersza, jego układ metryczny oraz – jeśli występuje – rym. Dodatkowo, określiwszy różnice między językiem muzyki i tańca, bliskich poezji, Saran wprowadził pojęcie ethosu wiersza, czyniąc go zarazem żywym i indywidualnym przekazem uczuć piszącego i czytającego, odpowiedzialnym za podnoszenie lub obniżanie stanu ducha wspólnoty narodowo-językowej.

¹¹ F. Saran, znany jest w Polsce jako uczeń Sieversa i jako autor pracy o rytmie przetłumaczonej na język polski w zbiorowej publikacji pod. red. J. Woronczaka, *Rytmika*, Wrocław 1963.

¹² Zob. W. Szturc, *Mowa jako rytm w teatrze Wyspiańskiego*, w: *Stanisław Wyspiański, studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996, s. 99–111, oraz tegoż: „*Polonez grany dźwiękiem słów*”. *O muzyczności słowa w dramatach Wyspiańskiego*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s.355–362. Na podobieństwa rytmiki *Wesela* i rytmiki późnych dramatów Słowackiego zwracał uwagę J. Budkowski w *Studiach z wersyfikacji polskiej*, Wrocław 1954 oraz R. Węgrzyniak w *Encyklopedii „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2001. Zarysowane w nich poglądy, a zwłaszcza moje opinie dotyczące filiacji rytmu Wyspiańskiego i w jego mowie teatralnej, skomentowała i – słusznie – merytorycznie poprawiła Maria Prusak w tekście *Między Fredrą i Słowackim*, opublikowanym w: tejże, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005, s. 35–48. Dowiodła, że przynajmniej we wstępnych partiach dramatu konstituują się przywołania rytmu wiersza Fredry.

W teorii wypowiedzenia – koncepcja nastroju jest uchwyconym sposobem wyrażenia rytmicznej formy w duszy intonowanego wiersza. Ta forma wcześniej niż stematyzowane przekazy słowne, niż ich wierszowa poddana normom gramatyki forma, wyraża osobowość wiersza. Dlatego tak ważne jest przyglądanie się i rozpoznawanie charakteru i przebiegu stóp rytmicznych i zestrojów akcentowych – w nich kryje się skomplikowany ruch osobowości. Same właściwości wiersza, a więc rytm, tonacja, wersowanie, układ stóp akcentowanych i nieakcentowanych, ogólnie rzecz biorąc – brzmienie wiersza, należą do jego istotowych właściwości, są bowiem immanentnymi cechami wiersza.

Cechy foniczne wiersza należą więc do tekstu. Wybrane elementy tak przedstawionej teorii zebrała w krótkim rejestrze Maria Renata Mayenowa i uściśliła ich układ, wprowadzając jednak semiotyczny ład pojęciowy, przywoławszy formy właściwe wypowiedziom z dziedziny metodologii nauk. Uczona tak zreasumowała podstawowe przedmioty badania filologii ucha:

1. Wysokość głosu wymagana dla realizacji danego tekstu, jego zmienność lub niezmiennosc.
2. Specyficzna wysokość interwałów (ich maksyma i minima).
3. Sposób prowadzenia melodii, swobodny, tj. idący tylko za treścią danej chwili, czy też „związany”, realizujący z góry zamierzoną linię melodyjną.
4. Sposoby zaczynania wersów i realizacji kadencji.
5. Wskazanie nosicieli melodii, czy są nimi wszystkie sylaby zapisu, czy tylko akcentowane, czy nawet tylko metryczne¹³.

Sievers był przekonany, że czytając głośno wiersz (poezję), nadajemy mu melodię i że jest to melodia zapisana w tekście (wygłoszenie czy wyśpiewanie tej melodii jest sprawą wykonawcy opatrzonego również wewnętrzną dyspozycją foniczną). Melodia wiersza mieszka w samym tekście, zaś istniejące stopnie rozbudowanej foniczności wiersza zależą oczywiście od muzykalności (słuchu) jego autora. Sievers stał się więc prawodawcą „filologii audytywnej”, bardzo wiele znaczącej dla trybów rozumienia ustnej tradycji epickiej, a także pieśni i poezji ludowej. Dziś w epoce wielkich rekonstrukcji melodii i brzmień śpiewanych wierszy poetów starożytnych (chóry w tragedii rekonstruowane przez zespół teatralny Europejskiego Ośrodka Ba-

¹³ M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1979, s. 415.

dań Teatralnych *Gardżjence*, pieśni Safony, Solona, Anakreonta odtworzone przez niemiecką grupę rekonstruktorów *Melpomene* [*Ensemble Melpomen* Konrada Steinmanna], *Gilgamesz* „odslaniany rytmem” przez *Teatr Pieśń Kozła*) taka teoria jest bardzo przydatna i całkowicie jasna – wbrew badaczom z dziedziny tzw. „filologii oka”, która najważniejszą cechę poezji: wysłowienie lokuje w przestrzeni graficznej przedstawionego tekstu.

Nie wiadomo, czy Tuwim wiedział o teorii Sieversa, czy znał jej rosyjskie opracowania. Gdyby nawet nie miał okazji z nimi się zetknąć, wiedzę o wersyfikacji i wersologii wyniósł ze szkoły. Przecież w dawnych gimnazjach, gdzie uczono greki i łaciny, umiejętność rozumnego czytania i wygłaszania tekstu klasycznego kształcona była na matematyce wiersza, a więc na jego układzie wersyfikacyjnym. „Nauczycielem” Tuwima był wszakże język rosyjski. Jak u większości poetów dwujęzycznych (Leśmiana, Wincentego Koraba Brzozowskiego, Eichendorfa) zagadnienie oscylowania pomiędzy różnymi melodiami języków wywołało poszerzenie ich audytywnej wyobraźni.

Tuwim miał absolutny sluch wiersza, podobny do sluchu muzycznego. Większość jego neologizmów i gier słownikowych wynika nie z gry intelektualnej (najczęściej to zabawa synonimami, homonimami lub *pars pro toto*), ale z brzmieniowych harmonii i dysonansów. Przykładem są przede wszystkim *Słopiennice* inspirowane muzyką Karola Szymanowskiego, ale też takie konkretne gatunki literacko-muzyczne, jak pieśń, elegia, hymn, a również literacko-taneczne: ballada (od włoskiego *ballare*, czyli tańczyć). Przekonanie, że ludzie dawnych epok w ogóle mówili wierszem (lub lepiej: swą mowę czynili prozodią ojczystego, narodowego stylu językowego) spowodowało, że brylantem prozy poetyckiej (prozodii w epice) stało się Tuwimowe tłumaczenie *Słowa o wyprawie Igora* i w ogóle tekstów literackich, w tym dramatycznych, należących do literatury pisanej w języku rosyjskim (nawet tłumaczony przez poetę *Ożenek* Gogola jest prozodyjnie kształtowany na pewien typ mowy poetyckiej, poprzez liczne tryby nawiązaniowe, retardacje i afazje wypowiedzi). W stosowaniu „filologii ucha” Tuwim jest bliski romantycznej szkole „muzyki poezji”, rozumianej jednak jako muzyka ojczystego (macierzystego) języka („Mutersprache”), którym może być dialekt, gwara, język mniejszości etnicznych i religijnych. „Filologia ucha” to nie wysłyszenie melodii,

ale zapis faktury brzmień i ich natężenia w partyturze, której nutami są głoski, znaki interpunkcyjne, pauzowania oraz spacje.

O „pierwotnym zestrojowo-akcentowym” myśleniu poety świadczą niektóre pozostawione rękopisy nieukończonych wierszy. Znamy je z edycji Aliny Kowalczykowej (w 2 tomie cytowanego zbioru wierszy). W kilku przypadkach Tuwim pozostawił wolne miejsca w liniach tekstu (w początkowych, co ważne, wersach wielu linijek), jakby nie brakowało mu jeszcze odpowiedniego tonu i akcentu mających dopiero nadejść słów. Bywa, że oznaczenie sylaby – w wersyfikacji długą kreską – nosi również cechę przycisku akcentowania – kreskę akutową. Odnosi się wrażenie, że znaczenia użytych słów pojawiają się dopiero na kanwie stóp metrycznych wiersza. Mocniejszym dowodem są teksty skończone, których kompozycja – w swoich założeniach ekspresywna i eksperymentalna – odchodzi od słownikowej obiektywności znaczeń słów, odrzuca leksykalny charakter zasobu języka, zaś strukturę logicznie zbudowanej gramatyki wypowiedzi wyrażają strofy, wersy, zestroje akcentowe oraz używanie norm intonacyjnych wykorzystanych spółgłosek i ich połączeń w dominującej roli onomatopei:

W białodrzewiu jaśnie dźni słoneczko,
Miodzie złoci białopałem żyźnie,
Drzewia pełni pszczelą i pasieczną,
A przez liście kraśnie pęk słowisnie.

A gdy sierpiec po niebłoczcu lycznie,
W cieniu ciemne jeno niedośpiewy,
W białodrzewiu ćwirnie i srebliście
Słodzik słowi słowinieńskie ciewy¹⁴.

Nie tylko *Słowisnie*, ale i znaczną część liryki Tuwima można interpretować w kluczu „filologii ucha” – wszak tekst poetycki jest u niego przede wszystkim brzmieniowo-intonacyjną aluzją tworzącą nastrój. Skłonności do budowania takich aluzji nie rozważa się w porządku inwencji leksykalnej, jak na przykład w przypadku neologizmów Norwida, nie w świecie groteskowej zabawy, jak później u Gałczyńskiego czy Karpowicza, nie w słownikach „innej mowy” Białoszewskiego. To jak-

¹⁴ J. Tuwim, *Słowisnie*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Wiersze*, t. I, dz. cyt., s. 474.

by teatr, w którym role zostały rozdane różnym brzmieniom i akcentacją wyrazowym, tworzących muzyczną partyturę orkiestry.

Jeśli jednak mamy do czynienia z użyciem słowa jako znaku lekcyjnego, to może ono odsyłać również do własnego systemu opartego na brzmieniowych, a do tego nieharmonicznych z punktu widzenia wersologii, epiforycznych układów tekstu (przestrzenie klauzulowe słowne – określenie Marii Dłuskiej)¹⁵:

Przeczytałem w gazecie „Zjawiska niebieskie”,
Ze obłąkana kometa zbliża się do ziemi!
A mnie z tych słów od razu wyblysły na ziemi
Niewiadome i inne zjawiska niebieskie.
Jak łabędź Horacego, zerwałem się z ziemi!
Nie-ciałem w niecielesne leciałem; w niebieskie!
Jakby w śnie wymyślone nazwiska niebieskie
Dalem tej polotności i niebu i ziemi.

Pytałaś mnie, jak wiersze powstają. Nie z ziemi,
Nie z nieba – sam już nie wiem! O, Boska! Niebieskie!
Sam nie wiem. Nagle z dźwięków „zjawiska niebieskie”
O jeden wiersz i miłość więcej dziś na ziemi!¹⁶

Wiersz ten można skonfrontować z poetyką sformułowaną wypowiedzi, którą jest inny tekst poetycki, mianowicie *Jak wiersz powstaje*:

Liryzm przedziwny. Liryzm chwil.
Csa... Czeka dusza na zdarzenie,
Na nieuchwytnie „coś” (wzruszenie
I styl odczuwać, ton i styl...)

A potem – słowo. Pierwsze z słów
Zwykle jak błysk przez myśl przechodzi
I w samo sedno stylu godzi
I każe duszy: dalej mów!
A wtedy – wicher! Wtedy – szal!
Mus i tyrański rozkaz chwili!
A potem – spokój. Skroń się chyli
I jeno lkałbyś. Słodko lkał...¹⁷

¹⁵ M. Dłuska, *Próba teorii...*, dz. cyt., s. 186.

¹⁶ J. Tuwim, *Jak powstał ten wiersz*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Wiersze*, t. II, dz. cyt., 285.

¹⁷ Tamże.

Tekst będący zapisem poetyki immanentnej i ten drugi – wykład z dziedziny poetyki sformułowanej – kładą w samym fundamencie wiersza oczekiwanie, którego efektem jest epifaniczny rozblysk mocy twórczych. Niezależnie od wartości literackiej tych wierszy – panuje w nich stała u Tuwima dyspozycja intonacyjno-ekspresywna wyrażen i onomatopieczność brzmień słowa.

Orkiestracja wiersza Tuwima

Mianem „orkiestracji” określam cały zespół brzmień (głosek i spółgłosek oraz sylab z ich cechami dźwięczności i bezdźwięczności, otwartości i zamkniętości, twardości i miękkości) oraz układ zestrojów akcentowych, w tym regularnych i nieregularnych wiersza, odnosząc je do pozycji w kodzie frazowania (dominanta i klauzula razem stanowią kodę). Dla uniknięcia nieścisłości wyrażenia (wynikającej z użytego wedle deklinacji homonimu: koda – kod) trzeba dodać, że chodzi tu nie o wzorzec spójnego systemu („kod”), ale o tzw. „intonem finalny” („kodę”). Dopiero opóźniane kody (intonemy) mogą ułożyć się w główny „kod frazowania”¹⁸, który może określić charakter wypowiedzi (ekspresywny, impresywny) oraz style (sposoby jego leksykalnego przedstawienia)¹⁹.

Tuwimowa orkiestra w pełni objawia się w złożonych formach epickich, niekoniecznie w *Balu w Operze* i *Kwiatach polskich*, ale też w długich wierszach dla dzieci (*Ptasie radio*, *Lokomotywa*) i w tłumaczeniach literatury rosyjskiej, zwłaszcza *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina, w którym poeta zastosował przeważnie metra jambiczne (tradycje polskiego przekładu Belmonta nakazywały sięgać po formacje sylabotyzmu jako wiersza wzniosłe odpowiadające epice wierszowanej). Jednak Tuwim, podobnie jak w tłumaczeniu *Jeźdźca miedzianego* odwoływał się do wiersza bohaterskiego bez uciekania się do ścisłego syla-

¹⁸ M. Dłuska, *Próba teorii...*, dz. cyt., s.11.

¹⁹ Z oczywistych powodów odsyłam do najważniejszych polskich badań w tym zakresie, należących do długiej tradycji wersologii polskiej (dziś już prawie nikt nie zajmuje się tą „aptekarską” dyscypliną badań literaturoznawczych), a więc do prac A. Okopień-Sławińskiej, T. Michałowskiej, L. Pszczolowskiej i oczywiście M. Dłuskiej. W większości prac powstałych w duchu strukturalizmu i semiotyki lat 60. i 70. XX wieku odsłania się znaczna dominacja znaczeń lingwistycznych nad dyspozycją brzmieniową utworu. Zapewne ze względu na stanowisko R. Ingardena wyrażone w *Krytyka niektórych poglądów fonologów*, (zob. tegoż, *Z teorii języka filozoficznych postaw logiki*, Warszawa 1972).

botonizmu, lecz do układu bardzo już luźnego sylabotonizmu, umieszczając np. średniówki na granicy metrów lub nawet rozbijając nią wewnątrz stóp metrycznych.

Średniówka musiała być utrzymana, będąc prawidłem harmonii wiersza poematu, ale to utrzymanie wymuszało jednak nagle zwroty w jego biegu wersyfikacyjnym, bowiem czasem rozbijało całość użytego zestroju: akcentowane stopy musiały zatem symetrycznie (choć sensy wyrazów – asemantycznie) ułożyć się po dwóch stronach średniówki. To świadczy o mistrzostwie prowadzenia całej orkiestry wiersza Puszkina przez Tuwima.

Pisząc o aluzyjności toku wiersza Tuwima, zauważyłem, że odnosi się ona do rzeczywistości tworzonej z brzmień poszczególnych fraz i wyrazów. Można nawet zastąpić słowną treść tekstu napisanego treścią zupełnie nową (tak bawił się zresztą sam Tuwim, pisząc na wspak wiersze Konopnickiej, zaczynając od ostatniej ich linijki a kończąc pierwszą). Tym niemniej w dalekiej od zabawy literackiej twórczości poetyckiej Tuwim posługuje się semantyką „gestu słownego”, nadając formie brzmienia i zapisowi intonacji znaczenie podstawowego tematu utworu. W znakomitym wierszu *Na noże* (*Czyhanie na Boga*, 1918) pojawiają się frazy sylabotoniczne, lecz są one albo rozproszone, albo stają się układami skierowanymi przeciw sobie, na co pozwala różnorodność rozmiarów i zestrojów rytmicznych oraz męskie uchwycenie rymów pojawiających się w różnych miejscach i skonfigurowanych nawet nieepiforycznie. Co więcej, związane z sylabotonizmem rymy żeńskie ulegają tu rozproszeniu poprzez włączenie w ich układ rymów męskich związanych z siłą nacisku, jaką ma charakteryzować się walka na noże.

Dzika gra! Straszna gra!
 Oczy płoną! Serce gorze!
 Który? Dwóch nas być nie może!
 Albo ty – albo ja.
 Raz – dwa, raz – dwa!
 Na noże!!
 Krwi! krwi! Tak jak zwierz,
 Żarem tchnę, wzrokiem pałę!
 Bez litości! W męce, w szale
 Wyje żądza, wyje chuć!
 Celnie góddź!
 Dobrze dźgniesz –
 – Sam pochwałę!

Stań wprost – nie jak tchórz,
Lub ci sam pod żebro nóż
Wwałę!
Dzika gra, straszna gra –
Albo ty – albo ja!
Miękkie ciało – twarda stal,
Tu się zaczej, tam się skryj,
Po rękojeść w serce wbij,
Po rękojeść w serce wwal,
W miękkie ciało twardą stal,
Dźgnij!
A ja też, a ja też,
Chytrze, skrycie niby zwierz,
Póki krwią się nie obroczę,
Naprzód skoczę!
Jedna chwila, jeden ruch:
Raz – dwa! Prosto w brzuch!
Wbiję nagle, szybko wtłoczę
I rozpruję i zawiercę
I bić będzie jedno serce,
Jedno z dwóch!

Dumna sprawa, ciężka sprawa,
Chuć czerwona, krwawa sława,
Harda gra! Piękna gra!
Albo ty – albo ja!
Płonę! Dwóch nas być nie może!
Raz – dwa! Raz – dwa!
Na noże!

Lecz nim blysna z nożów skry,
Poprzysięgniem, ja i ty,
Że będziemy strzec najświęcej,
My uparci, my zawzięci,
By strumienie naszej krwi,
Boże broń, nie obluźgaly
Jej – lilijnej, cichej, białej,
Kiedy w strasznej naszej walce
Rękojeścia ścisną palce,
Kiedy wielki gniew rozgorze,
Gdy będziemy życiu mścić,
Gdy się zacznem strasznie bić
Na noże!²⁰

²⁰ J. Tuwim, *Pisma zebrane. Wiersze*, t. I, dz. cyt., s. 270, 271.

Taka organizacja brzmieniowo–rytmiczna właściwa jest formom dramatycznym; wiąże się z tekstem kwestii i ripost wypowiedzianych w teatrze. Tuwim miał w tej dziedzinie ogromną praktykę nie tylko jako tłumacz i adaptator dramatów, ale też jako dramaturg i kierownik literacki wielu ważnych teatrów w międzywojennej Polsce, o czym poucza *Kalendarium życia i twórczości*²¹.

²¹ Zob. J. Stradecki, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Tuwima*, w: J. Tuwim, *Pisma zebrane*, t. I, dz. cyt. s. 121–189.

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *Fryzjerzy*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. II, Warszawa 1986.

J. Tuwim, *Jak powstał ten wiersz*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. II, Warszawa 1986.

J. Tuwim, *Słowień*, w: tegoż, *Pisma zebrane. Wiersze*, oprac. A. Kowalczykowa, t. I, Warszawa 1986.

Literatura:

Budkowski J., *Studia z weryfikacji polskiej*, Wrocław 1954.

Dłuska M., *Próba teorii wiersza polskiego*, wyd. 2 rozsz., Kraków 1980.

Ingarden R., *Krytyka niektórych poglądów fonologów*, w: tegoż, *Z teorii języka filozoficznych postaw logiki*, Warszawa 1972.

Konopnicka M., *Ciemnym lasem. Poezje*, oprac. J. Czubek, t. III, Warszawa – Lublin – Łódź – Kraków 1916.

Mayenowa M. R., *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1979.

Miłosz C., *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Wiersze*, t. 2, Kraków – Wrocław 1985.

Pol W., *Pieśń o ziemi naszej*, Kraków 1922, .

Prusak M., *Między Fredrą i Słowackim*, w: tejże, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005, s. 35–48

Stradecki J., *Kalendarium życia i twórczości Juliana Tuwima*, w: J. Tuwim, *Pisma zebrane*, oprac. A. Kowalczykowa, t. I, Warszawa 1986.

Szturc W., *Mowa jako rytm w teatrze Wyspiańskiego*, w: *Stanisław Wyspiański, studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996, s. 99–111.

Szturc W., „*Polonez grany dźwiękiem słów*”. *O muzyczności słowa w dramatach Wyspiańskiego*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s.355–362.

Węgrzyniak R., *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2001.

Streszczenie

W niniejszym artykule Autor przedstawia przejście określone jako droga od poetyki i wersyfikacji do egzystencji. Nadając artykulowi tytuł „wersologika”, zamierza zwrócić uwagę na rządzącą tym przejściem logikę jako zasadę poetyki immanentnej Tuwimowego wiersza. Nie ufając Peiperowskiej krytyce poetyki Skamandrytów, pokazuje właśnie awangardowy kierunek poetyki Tuwima oparty na innym, niż ornamentacyjny, wykorzystaniu metryki i choreiczności wiersza. Wersyfikacja jest bowiem architekturą tekstu i to ona uruchamia zakresy kontekstów literackich i społecznych, szukając do nich odpowiednich „rymów” i „zestrojów” jako figur ustalających formy przywołanego w tekście świata przedstawionego.

Słowa kluczowe: poezja wewnętrzna, Skamander, wersologia, wiersz toniczny, onomatopeja

‘No metrics – no rhythm!’ Verse-o-logic by Julian Tuwim

Summary

The article shows the passage as the way from poetry and versification to existence. The author titles his article verse-o-logic to highlight the logic of passage as the rule of Tuwim’s immanent poetry. He does not trust Peiper’s critique of Skamander’s poetry and shows how avant-garde Tuwim’s poetry was because Tuwim used different than ornamental metrics and rhythm for his poems. Versification is the architecture of text and it constitutes the literary and social contexts searching for the right ‘rhymes’ and ‘tones’ shaping the world presented in the text.

Keywords: immanent poetry, Skamander, verse-o-logic, tonic verse, onomatopoeia