

Aleksander Nawarecki
Uniwersytet Śląski

Requiem na lepie. O *Musze* Juliana Tuwima

Ból muchy

Mucha opublikowana w „Wiadomościach Literackich” 22 stycznia 1939 roku jest bodaj ostatnim ważnym wierszem Juliana Tuwima napisanym przed wojną. W wersji książkowej tekst ukazał się dopiero w edycji *Dziół* z roku 1955 w suplementarnej części „Z wierszy rozproszonych”¹. Nikt nie komentował tego utworu w czasie wojny ani po niej (nie czas żalować much, kiedy płoną lasy) i tak już zostało. Wyjątek stanowią seminaria prowadzone przez prof. Marię Janion w Gdańsku i Warszawie w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych XX wieku. Tam *Mucha* pojawiała się raz po raz, czego śladem jest dyskusja udokumentowana w 3 tomie *Transgresji*:

MARIA JANION: Ból muchy u Gombrowicza! Ale najpierw przypomnę, jak wstrząsa kosmosem u Tuwima w wierszu zatytułowanym właśnie *Mucha*.

Świeca w lichtarzu
Do dna dopływa,
Stęka po katach
Cisza mrukliwa.
Z ręką na ustach,
Z drugą na czole,
Jak malowany
Siedzę przy stole.

¹ Por. J. Tuwim, *Mucha*, w: tegoż, *Dziół*, red. J. W. Gomułicki, *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1955, s. 259.

Nie słycać świerszcza,
 Zegar nie tyka,
 I tylko mucha
 Na lepie bzyka:
 Muzyką wzywa,
 W śmierci grzęznąca,
 Brzękiem żalonym
 Wszechświaty wstrząsa.

Ważne jest to, że muchy giną torturowane – na lepie. W *Opetanych* Gombrowicza Leszczuk będący w stanie jakiegoś przerażającego podniecenia, uciekający przed grozą, widzi w karczmie po drodze muchy męczące się na lepie, postanawia im pomóc, odrywa je od lepu, zadając oczywiście jeszcze większe cierpienie, zaplątuje się w ohydę i okropność muszego męczeństwa, daje też początek wielkiemu kryzysowi i odtąd obłęd jego się rozpala i wybucha z całą siłą².

Przytoczony fragment akademickiej debaty opatrzony nagłówkiem „Ból muchy” trafił do tomu wymownie zatytułowanego *Osoby*. Czyżby cierpiący owad zyskiwał tu osobowość? W centrum dyskusji znalazło egzystencjalne doświadczanie bólu. Punktem wyjścia była postawa Stanisławy Przybyszewskiej lekceważącej muszą wrażliwość, zaś na drugim biegunie znalazł się oczywiście Gombrowicz, który w ostatnich chwilach życia pracować miał nad dramatem osnutym wokół cierpienia muchy. Janion wspominała jeszcze Gombrowiczowską polemikę z katolicyzmem obojętnym wobec cierpienia zwierząt, gdyż interesowały ją także teologiczne interpretacje bólu. Najważniejszy był jednak wymiar egzystencjalny, toteż *Muchę* przywoływała obok tekstów Martina Heideggera, Antonina Artauda, Tadeusza Kantora, ks. Józefa Baki czy Jarosława Marka Rymkiewicza ze świeżo wówczas opublikowanego tomu *Thema regium*³. Dwuzwrotkowy wiersz, czy raczej wierszyk, okazał się w oczach uczoney nie tylko najczęściej cytowanym dziełem Tuwima, ale sytuował się wysoko w jej prywatnym kanonie – w samym centrum „transgresyjnego teatru śmierci”.

² *Osoby*, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 141–143.

³ Rymkiewicz, zaprzyjaźniony wtedy z Janion, głęboko podzielał jej „czarną” wizję Tuwima, co potwierdza jego egzystencjalno-tanatyczne studium o autorze *Muchy* zamieszczone w syntezie: *Literatura polska, 1918–1932*, red. A. Brodzka, Warszawa 1975.

Dziś, czyli w Roku Tuwima (2013), od przywołanych seminariów minęło 30 już lat. W tym czasie *Mucha* na powrót „odfrunęła” z przestrzeni badawczej, mimo że interpretacja Janion zapowiadała perspektywę posthumanistyczną, ważną choćby dla rozwijających się *animal studies*. Podejmowane dotąd próby „ekologicznego” odczytania poezji Tuwima nie dostrzegły tego wiersza, podobnie jak studia o melancholii poety, a nawet badania nad „entomologiczną” wyobraźnią pisarzy polskich. W arcydziełnej miniaturze Tuwima można przecież zobaczyć znacznie więcej...

Melancholia siedzącego przy stole

W tym niewielkim, „owadziim” wierszyku imponuje doskonała logika kompozycyjna. W centrum uwagi sytuują się trzy obiekty, a zarazem trzy formy bytu: rzecz (świeca), zwierzę (mucha) i człowiek (ja). Świeca tkwi w lichtarzu, mucha na lepie, zaś autorskie „ja” siedzi przy stole. Trójka „aktantów” została podobnie usytuowana w przestrzeni i podejmuje analogiczne, bezwolne działania. Świeca „do dna dopływa”, mucha „na lepie bzyka” (oznacza to powolną agonię), natomiast aktywność podmiotu pozostaje nieokreślona. Co robi? Zasadniczo nie robi nic, podobnie jak stojący zegar i milczący świerszcz. Ta ostentacyjna nieczynność jest aktywnością „na opak”, zanikiem działań. Tak, jak gaśnie świeca i ginie mucha, w nicość zapada się również człowiek. Wspólnota losu rzeczy, zwierząt i ludzi jest oczywista. Pisana im zagłada nie jest raptownym aktem, lecz powolnym procesem zamierania: płomień topi się w stearynie, mucha grzęźnie w lepkiej masie. W czym utknął człowiek? Najpewniej w smutku, odrętwieniu, samotności, życiowej jałowości.

Tę sugestię psychologiczną potwierdzić może kontekst biograficzny: Tuwim cierpiał na depresję, a w roku 1932 zdiagnozowano jej fazę kliniczną. W 1938 „otarł się o śmierć” (przeszedł poważną operację), co pogłębiło jego złą kondycję (stany lękowe związane z narastającymi atakami antysemitycznymi). Za zasadnością „medycznego” odczytania wiersza najmocniej przemawia jednak tekst. Samotna postać „w bardzo nieumeblowanym pokoju” to figura depresyjna, w ten sposób młodego Tuwima zapamiętał Lechoń⁴. Ogołocona przestrzeń, pustka, cisza: „Nie słyhać świerszcza, / Zegar nie tyka”. Czyż nie tak przejawia się melancholijne „nic, które boli”?

⁴ Por. J. Lechoń, *Dziennik*, t. 2, Warszawa 1992, s. 564.

„Potocznie mówi się melancholiku – gdy siedzi sobie wciąż na ławce w parku, na kamieniu nad rzeką albo w fotelu w kącie”⁵, a w wierszu Tuwima usytuowany jest za stołem, co świetnie mógłby ilustrować portret Jaima Sabartesa namalowany przez Pabla Picassa w okresie „blekitnym”. Podobne konterfekty samotników powstały pod koniec XIX wieku (*Melancholia* Muncha, *Melancholik* Weissa) i wcześniej, w epoce romantyzmu (*Melancholia* C. D. Friedricha)⁶. Tytuły tych obrazów odsyłają do tradycji renesansowej – do okładki *Anatomy of Melancholy* Burtona czy słynnego miedziorytu Dürera z 1514 roku. Kanon alegorycznego motywu ustanowiła jednak *Ikonologia* Cesarego Ripy. Tu melancholik „usta ma zakneblowane”, zaś uosabiająca ów temperament kobieta „obiema dłońmi podpira brodeę” (starucha „siedząca z policzkiem opartym na lewej ręce” to emblemat Acedii)⁷. Podobnie prezentuje się podmiot wiersza Tuwima – „Z ręką na ustach, drugą na czole”. Gesty rezygnacji powtarzają się we wszystkich wymienionych wcześniej artefaktach: milczące postacie zawsze uchwycone są z pochyloną głowę i pustym spojrzeniem skierowanym w dół, ku ziemi, która jest żywiołem melancholii.

Melancholijność Tuwimowskiego autoportretu jest oczywista – jeśli monografista poety, Piotr Matywiecki, wymienił kilkanaście jej aspektów obecnych wierszach z różnych okresów życia poety („zwierciadlaność”, „beznadziejność”, „lęk”, „kosmiczna katastrofa”, „tautologia”, „nieokreśloność ekspresji”, „nędza i nuda”, „daremnność”, „bezprzyczynowość”), to większość z nich da się rozpoznać w *Musze*⁸. Ale bohater tego utworu doskonale pasuje również do depresyjnego wizerunku Tuwima, jaki zafundował mu Czesław Miłosz: „Godziny męki, nudy beznadzieli / W nim zamieszkały i zniknąć nie mogą”⁹.

Płomień świecy

Analizę Tuwimowej melancholii zaczyna Matywiecki od „zwierciadlanej” natury spojrzenia, a zamyka rozważaniem o „przeżyciu ukosnym”. We wczesnym wierszu pt. *Kobieta* ujawnia się niemoc oka, które

⁵ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 80.

⁶ Większość przywołanych tu prac reprodukuje monografia W. Bałusa, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

⁷ C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2002, s. 3, 190, 272.

⁸ Por. P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007, s. 441–464.

⁹ C. Miłosz, *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 403.

zamiast świata wciąż widzi siebie („dwoi się jej męcząco w źrenicach zeszklałych”), a później, w *Kwiatach polskich*, wzrok okaże się jeszcze bardziej martwy niż tępe spojrzenie w lustro - zastygnie na szklanej powloce („Mieszkam w szybie nieżywy i płaski”).

Jeśli w *Musze* czytamy: „Jak malowany / Siedzę przy stole”, to znaczy, że i tym razem istnienie jest doświadczane pośrednio. Mówiące „ja” nie widzi siebie, lecz dostrzega swój wizerunek. Spozstrzega się w odbiciu, w powielonym obrazie niczym w platońskiej kopii. Czyżby identyfikowało się z własnym cieniem, widmem, a może nawet wypatrywało sobowtóra? To „martwe” samooglądanie ma znamiona portretu trumiennego albo fotografii nagrobkowej, ale skoro poeta mówi wyraźnie: „Jak malowany / Siedzę przy stole”, to warto skupić się na przedstawieniu i sprecyzować rodzaj malowidła. Postać siedzi za stołem, na którym stoi świeca. „Świeca w lichtarzu” to incipit wiersza, więc ważny jego element. Jest on tym ważniejszy, że świeca „do dna dopływa”, co czyni z niej alegorię znikomości życia – typowy motyw kompozycji plastycznych typu *vanitas*. Melancholijna medytacja nad gasnącym powoli płomykiem nie musi być jednak rozpaczliwa. IkonoGRAFIA zna wizerunki mędrców, pustelników (św. Hieronim) czy filozofów (słynny portret Rembrandta w zbiorach Luwru) przedstawionych w kontemplacyjnym skupieniu, w kręgu wątego światła. Gaston Bachelard poświęcił temu ujęciu swoją ostatnią, niejako testamentalną książkę pt. *Płomień świecy*¹⁰. Podczas lektury tego erudycyjnego nokturnu znajdziemy szereg zdań korespondujących z wierszem Tuwima: „Gasnąca świeca jest umierającym słońcem”; „Świeca umiera łagodnie, płomień umiera lekko” (34). „Czy płomień samotny pogłębia samotność marzyciela?” (47) – pyta francuski myśliciel i dodaje dramatycznie: „Przy swojej świecy filozof może sobie wyobrazić, że jest świadkiem pożaru świata” (42). Autor *Muchy* też jest świadkiem małej katastrofy, co „wszechświaty wstrząsa”. Bachelard wyjaśnia, że „Marzyciel (przy świecy) fizycznie zjednoczony z życiem przedmiotów, dramatyzuje sprawy mało znaczące” (58); a czy śmierć muchy jest znaczącą sprawą? Francuski uczoney „zasiada za stołem egzystencji” świetnie wiedząc, że płomyk zawsze przyciąga owady: motyle, ćmy, a nawet mole (przypomina studium Junga pt. *Śpiew mola*, s. 60). Wabi

¹⁰ Por. G. Bachelard, *Płomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996. Następujące dalej cytaty Bachelarda pochodzą z tej pozycji, cyfry w nawiasach oznaczają numery stron.

on, oczywiście, również muchy: „Kiedy mucha rzuca się w płomień świecy, całopalenie widać i słycać, skwierczą skrzydła, płomień chybocze. Wydaje się, że w sercu marzyciela pęka życie” (60). Wydawać by się mogło, że filozof i poeta mają przed oczyma ten sam obraz; a jednak nie – Tuwimowska mucha nie ginie w ogniu. Polski pisarz modyfikuje bowiem tradycyjny, wręcz archetypowy obraz owadziego *auto da fe* – znany w antyku, popularny w angielskiej poezji metafizycznej i u Marina, wykorzystany też w Morsztynowym sonecie *Do motyla*:

Lekko motylu! Ogień to szkodliwy!
 Strzeż się tej świecy i tej jasnej twarzy,
 W której się skrycie śmierć ozdobna żarzy,
 I nie bądź swego męczeństwa tak chciwy.

W liryce marinistów *Bombyx* ginie w miłosnym ogniu, natomiast u Tuwima nie ma śladu płomiennej namiętności. Zamiast dramatycznego samospalenia – taplanina w lepkiej truciznie, zamiast ognistej ekstazy – mozolne tortury, zamiast patosu chwili – lepkość, grzęźnięcie w męce. Wszystko dlatego, że płomień został zastąpiony przez lep. Miejsce kosmicznego żywiołu zajął przedmiot: wytwór cywilizacji, wyrób seryjny, tani i pospolity, zaś estetycznie – obrzydliwy.

Owadziejemy!

W ten oto sposób za sprawą lepu w uniwersum poetyckiego toposu wkroczył techniczny konkret, a co za tym idzie – historia. Lep na muchy jest bowiem nowoczesnym narzędziem owadobójczym, powstałym u progu XX wieku (1898 – pierwszy patent amerykański) zastępującym bardziej skomplikowane i mniej skuteczne szklane pojemniki – mucholapki. Odkrycie mikrobiologii wywołało lęk przed owadami roznoszącymi zarazki, co z kolei stymulowało rozwój higieny. Naukowcy poznawali insekty, aby je zwalczać, lecz wiedza o ich życiu i organizacji okazała się wstrząsająca. Przenikała ona nawet do literatury, również do polskiej. W roku 1938 Czesław Miłosz opublikował *Piekiełto owadów*, gwałtowną polemikę z powieścią Zofii Nalkowskiej pt. *Niecierpliw*, prezentującą „ludzkie trwanie jako trwanie owadziego gatunku”¹¹. Wzywał literaturę polską do antyowadziej „rekonstrukcji czło-

¹¹ C. Miłosz, *Piekiełto owadów*, cyt. za: S. Chwin, „*Dachau koników polnych*”. *Miłosz i ukąszenie darwinowskie*, w: tegoż, *Miłosz. Interpretacje i śniadectwa*, Gdańsk 2012, s. 19.

wieka”, ale – jak sugeruje Stefan Chwin – sam od dawna był zafascynowany entomologiczną wizją rodzaju ludzkiego. To efekt „darwinowskiego ukąszenia” zauważalny potem w metaforyce tekstów z czasu okupacji i powstania warszawskiego, osiągający apogeum w *Pamiętniku naturalisty* (1974), w którym pojawiają się bulwersujące „mrówek Oświęcimie” i „Dachau koników polnych”. Dodajmy jednak, że „musze dziwactwa” zawsze go ciekawiły, nawet w ostatniej chwili życia¹².

Prekursorem entomologicznego katastrofizmu był Witkacy (przerażony „społecznością termitów”), ale „termicie korytarze” w ludzkim mózgu zauważyła także (w czasie wojny) Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Wcześniej w *Szkiełconniku poetyckim* (1939) odkrywała dwuznaczne „braterstwo” człowieka z motylami, mszycami, pająkami, prusakami, żukami, szczyprawkami itp. W londyńskiej kontynuacji tego notatnika rósł jej podziw, a zarazem poczucie zgrozy wobec doskonałości chitynowych pancerzy i wirujących skrzydełek. W ich metalicznym lśnieniu i maskujących barwach Pawlikowska rozpoznała rys militarny, antycypację samolotów bojowych i czołgów. To upodobnienie „technologiczne” ma też wymiar mentalny, co mocno wyraziła w późnym wierszu *Owad ludzki*: „Zmienia się gatunek. / Skrzydła w zamian za rozum / (...) Owadziejemy!¹³”.

Krakowska poetka, podobnie jak inni pisarze, nie martwi się jednak o faunę, lecz o *homo sapiens*. Kiedy zobaczy muchę, która wpadła w płomień świecy i „warczy teraz z opalonymi skrzydłami”, to przeklinać będzie potworną naturę. Na okaleczonego owada spojrzy, co prawda, z „głębokim smutkiem”, ale z limitowaną litością:

Mucha, najwidoczniej przeżywając piekło strachu i niewygody, przewraca się wciąż na plecy, traci równowagę, brzęczy, szaleje.

Przenoszę współczucie w nią. Weltschmerz mnie przeszywa, (...). Tymczasem mucha, leżąc na grzbiecie, konwulsyjnie wstrząsa nogami. Poma-

¹² „Ludzie którzy umierają – dyktował Agnieszce Kosińskiej niedługo przed śmiercią – mają wrażenie, że są w mocy jakichś potwornych pająków, które robią z nimi co chcą.” (S. Chwin, „Dachau...”, dz. cyt., s. 54). O muchach u Miłosza (także w kontekście Baki i Mickiewicza) pisała D. Opacka-Walasek, *Pastisż przeciw zamieraniu. Człystawa Miłosza „Na część ks. Baki”*, w: tejtze: *Pasażę liryczne*. Katowice 2013, s. 53–58.

¹³ Więcej na ten temat por.: M. Kokoszka, A. Nawarecki, *Świat owadzi w „Szkiełconniku poetyckim” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: *W literackich konstelacjach. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Elżbiecie Hurnik*, red. B. Malczyński, I. Worofiska, R. Włodarczyk, Częstochowa 2013, s. 13–23.

gam jej wstać. Uspokaja się. Wtem najpogodniej, najuważniej, poczyna czyścić, gładzić swoje przednie kończyny, z gestami hrabiny naciągającej długie balowe rękawiczki...

Pochłonięta tym zajęciem staje mi się obca. Dalaby spokój takim staraniom o siebie, takim kokieteriom, właśnie teraz!¹⁴

Poczucie empatii jest tylko chwilowe, bo już w następnym akapicie autorka deklaruje całkowite niezrozumienie praw przyrody. Ale zdaje się, że ów wyjątkowy moment uczuciowej identyfikacji z owadem został dostrzeżony przez Tuwima. Stawiam tutaj tezę, iż *Mucha* jest próbą dialogu z cytowanym fragmentem prozy Pawlikowskiej. Jej *Szkiełnik poetycki* wydrukowany został jako książka w przededniu wojny, ale od maja 1938 roku (nr 22) do sierpnia roku 1939 (nr 37) fragmentami publikowały go „Wiadomości Literackie”. Oba „musze” teksty ukazały się na tych samych łamach w odstępie zaledwie paru miesięcy. Ich chronologiczną bliskość pogłębia zbieżność wielu szczegółów. U Pawlikowskiej agonია owada, który „traci równowagę, brzęczy, szaleje (...) konwulsyjnie wstrząsa nogami”, jest przejmująco ludzka, szczególnie wtedy, gdy „przewraca się na plecy”.

Uczłowiczony ból insekta wywołuje u Pawlikowskiej „Weltschmerz” (ból istnienia), u Tuwima – „wszechświaty wstrząsa”. Polski poeta przywołuje zatem literalny sens niemieckiego terminu i wygrywa jego brzmienie: „ból świata” staje się słyszalny jako „szmer świata” – „Weltschmerz”.

Na lepie

To ciekawe, że pod koniec lat trzydziestych tak wielu polskich pisarzy w katastroficznym tonie pisało o owadach (Nalkowska, Miłosz, Witkacy, Schulz), zaś najczęściej za podmiot opisu wybierali muchę (Przybyszewska, Gombrowicz, Pawlikowska, Tuwim). Mucha była zatem prawdziwą gwiazdą literackiego sezonu 1938/1939, jednakże jej los z głębokim współczuciem traktował tylko Tuwim (i może jeszcze autor *Opętanych*). O daleko idącym, choć dwuznacznym utożsamieniu z insektami opowiadają też *Karakony* (1934) Brunona Schulza. Odrza przechodząca w fascynację prowadzi tu do metamorfozy kojarzącej się z *Przemianą* Franza Kafki.

¹⁴ M. Pawlikowska-Jasnorzevska, *Szkiełnik poetycki* (fragment 47), w: tejże, *Poezje*, t. II, Warszawa 1958, s. 70.

Ten krótki przegląd literatury „entomologicznej” nasuwa przypuszczenie, iż pisarze żydowskiego pochodzenia (oraz filosemici w rodzaju Gombrowicza) posiadali szczególne zdolności empatyczne wobec owadów. Dlaczego? Wyjaśnienie tej kwestii może ułatwić lektura hasel propagandowych popularnych w pierwszej połowie XX wieku: „Powstańcie i uderzcie – zabijajcie bez litości. Niech waszym okrzykiem będzie śmierć muchom” (USA koniec XIX w.) „Zmniejszenie liczebności muchy” (Anglia 1913), „Mucha jest niebezpieczna jak bombowiec” (USA 1941), „Unicestwiającie muchy!” (ZSRR). To tytuły książek, broszur i plakatów, którymi nowoczesne społeczeństwa propagujące higienę ogłaszały totalną wojnę przeciw muchom¹⁵.

Jeśli dziś czyta się te apele z niepokojem, a nawet z grozą, to dlatego, że podobnie brzmiące formuły weszły do antysemitckiego dyskursu budując obraz „podludzi” i przygotowując grunt do zbrodniczej logiki „ostatecznego rozwiązania”. Porównania Żydów do wszy czy pluskiew były pospolitymi obelgami, natomiast analogia z muchą, jako istotą słabą, ale sprytną, rozpustną i zachłanną (taplającą się w cukrze), symbolicznie kojarzoną z diabłem, sugestywnie poruszała wyobraźnię. A czy sami Żydzi zdawali sobie sprawę z potencjalnych skutków retoryki entomologicznej?¹⁶

Jeśli prawdą jest, że Kafka pomyśl na opowiadanie [*Przemiana* – przypis A. N.] wziął z obelżywego powiedzenia ojca »jak pluskwy«, to w błyskawicznym skrócie pojmujemy, że kiedy naziści zabijali z zimną krwią Żydów, jak pluskwy właśnie, to tym samym odmawiali im prawa do podmiotowości, do własnego kształtu, albo dokładniej: o d k s z t a ł c a l i i c h p o d m i o t o w o ś ć, by na poziomie czystego życia, niebronionego przez nic i nikogo, dokonywać nic nieznaczącej zbrodni¹⁷.

Jeśli prawdą także jest, iż Kafka jako autor *Kolonii karnej* jest „jedynym humanistą, który nie byłby zdziwiony tak metodycznym,

¹⁵ S. Connor, *Mucha. Historia – antropologia – kultura*, przeł. B. Stanek, Kraków 2008, s. 109–111, 123.

¹⁶ Tuwim w wierszu *Psy* zmierzył się z animalną obelgą stosowaną przez antysemitów – „psy parszywe”. Mówiła o tym Giovanna Tomassuci w referacie *Strategia przeżycia Tuwima jako pisarza pochodzenia żydowskiego* na konferencji „Tuwim bez końca”, Łódź, 5–7 grudnia 2013 r.

¹⁷ M. P. Markowski, *Humanistyka, literatura egzystencja*, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz. Warszawa 2012, s. 28.

prawnym, inżynieryjnym projektem Zagłady”¹⁸, wtedy przemiana Gregora Samsy w „robactwo” może być rozważana perspektywie Shoah, choć jest oczywistym anachronizmem (*Przemiana* powstała w roku 1912). Podobny poniekąd problem interpretacyjny wywołuje wiersz Józefa Czechowicza pt. *Śmierć* (1929), bo niełatwo rozstrzygnąć, czy gehenna krów wieszonych do rzeźni w okrutnie zatłoczonych wagonach jest obrazową antycypacją „transportów” ludzi do obozów koncentracyjnych. Znaczący problem, Jacek Leociak, woli tu mówić ostrożnie tylko o „figurze Zagłady”¹⁹.

Analogiczne odczytanie *Muchy* zdaje się jeszcze bardziej ryzykowne. Bachelard powiada, iż „Płomień świecy objawia wróżby” (58), ale czy w jej rozblysku poeta dostrzegł kontur mrocznej przyszłości? Przyszłości, dodajmy, całkiem nieodległej, gdyż w lutym 1940 roku, zaledwie po 13 miesiącach, jakie minęły od publikacji wiersza Tuwima, w jego rodzinnym mieście formalnie zostało utworzone getto. Kilkadziesiąt lat później Andrzej Bart nazwie to miejsce *Fabryką muchołapek*. Tytuł jego powieści z 2008 roku ma symboliczną wymowę, gdyż Ghetto Litzmannstadt funkcjonowało na zasadzie lepu, wabiąc Żydów ukrywających się na terenie Generalnej Guberni obietnicą przetrwania. Działo tam wiele dobrze prosperujących drobnych przedsiębiorstw, a jedno z nich – jak sugeruje łódzki pisarz – zajmowało się właśnie produkcją lepów, które wraz z przyrostem brudu, chorób i trupów, stawały się coraz bardziej poszukiwanym towarem.

Tytułowa „mucholapka” (utożsamiana z lepem) zdaje się pojęciem kluczowym zarówno w prozie Barta, jak i w wierszu Tuwima. Gdyby uznać *Muchę* za przeczucie Holokaustu, to nie z powodu magicznych, kabalistycznych czy satanicznych zainteresowań autora, ale dzięki jego nadzwyczajnej intuicji dotyczącej materii, zwłaszcza przedmiotów. Niesamowity „reizm” Tuwima doskonale rozpoznał Miłosz:

Słyszysz stukania, głosy biednych duchów
Zamkniętych w stole, w ścianie, w wazie kwiatów.
Dać znać próbując, że ich właśnie ręka
Z materii przedmiot każdy wydobyła²⁰.

¹⁸ M. Piotrowiak, „Od frontu”. *Kulisy wojennego doświadczenia Franza Kafki*, „Literatura na świecie” 2012, nr 7–8, s. 100.

¹⁹ Por. J. Leociak, *Figura Zagłady: (wokół „śmierci” Józefa Czechowicza)*, „Roczniki Humanistyczne” 2000, nr 1, s. 69–80.

²⁰ C. Miłosz, *Traktat poetycki...*, dz. cyt., s. 402.

Poeta odczuwał lęk wobec rzeczy, nie tylko ciężkich i ponurych mieszczańskich mebli, niepokoiły go także nowoczesne urządzenia – elektroluks, telefon czy gramofon. Wyczuwał w nich dzikie bestie, słyszał głosy umarłych. Nie należy tego ograniczać do staroświeckiego spirytyzmu, bo Tuwim przeczuwał niebezpieczeństwa tkwiące w technice: w maszynie do pisania, telegrafii, radiu, zwłaszcza zaś w megafonie. A lep? To tania, powszechnie dostępna, banalnie prosta w użyciu i zarazem wydajna maszyna do zabijania. Typowy wytwór nowoczesnego społeczeństwa, które wedle Zygmunta Baumana, kojarzyło postęp z porządkowaniem i oczyszczaniem, szczególnie z likwidacją szkodników oraz chwastów²¹. Preparaty owadobójcze cieszyły się zrozumiałą estymą, toteż lep powinien zająć miejsce na tej samej półce, co środki ochrony roślin, kule na mole, trutka na szczury, a wreszcie – iperyt i cyklon B.

Żałosny brzęk

Nie sugerujemy wprost, że w lepie na muchy zobaczył Tuwim zapowiedź masowej zagłady (Miłoszowe „mrówek Oświęcimie”), jednakże jego nadzwyczajna empatia wobec stworzeń zabijanych z technologiczną rutyną dotyka jakiejś trudnej do wysłowienia, niewyobrażalnej potworności. Może dlatego bohatera wiersza jawi się „Z ręką na ustach / Z drugą na stole”? Nie chce mówić ani patrzeć, ale przecież słyszy! Jego uszy działają, są wrażliwe, wręcz nadwrażliwe, skoro kontrolują dźwięki, które nominalnie są niesłyszalne lub nie istnieją („Nie słyhać świerszcza, / Zegar nie tyka”); ba, rozpoznają nawet „stękanie” upersonifikowanej ciszy. Podobną sytuację akustyczną Bachelard dostrzegł w *Infernie* Augusta Strindberga: „Zapalam świece, żeby spędzić czas przy czytaniu. Panuje cisza złowieszcza, słyszę bicie własnego serca. I wtedy suchy lekki trzask, wstrząsa mną jak iskra elektryczna. Co się stało?” (59).

U Strindberga kruszy się stearyna, u Tuwima – brzęczy mucha, ale obaj reagują przerażeniem na dźwięki o minimalnym natężeniu. W obu wypadkach może to być nawiązanie do romantycznego nokturnu, a zwłaszcza gotyckiej noweli grozy (*Żebraczka z Locarno* Kleista, *Serce oskarżycielem* Poego itp.). Tam w głębokiej ciemności i ciszy nawet niepozorne odgłosy ulegają wzmocnieniu i demonicznej defor-

²¹ Por. Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1991.

macji, wywołując u bohaterów opowiadania paniczny lęk, by w końcu doprowadzić ich do obłędu i śmierci.

Byłaby zatem *Mucha* jeszcze jednym Tuwimowskim „pejzażem akustycznym”, arcydziełem instrumentacji głoskowej, godnym porównania ze *Słopiewniami*, *Lokomotywą* czy *Ptasim radiem*. Ale to „słuchowisko z dreszczykiem” ma też znamiona muzycznego koncertu w baśniowo pomniejszonej skali. Siedzące za pulpitem, milczące „ja” jest jedynym słuchaczem, pusty pokój salą koncertową, świeca oświetleniem estrady, a wreszcie lep – miniaturową sceną lub instrumentem. Solistką jest oczywiście mucha, ale czy wykonuje partię wokalną, czy instrumentalną? Najpierw jednak, w zwrotce pierwszej, trzeba wysłuchać posępnej uwertury („Stęka po kątach cisza mrukliwa”) i dopiero po niej, w strofie drugiej, zabrzmia partia solowa. Nie będzie to jednak uroczy koncert chrząszcza za kominem ani dostojne tykanie chronometru w mieszczańskim domu:

I tylko mucha
Na lepie bzyka:
Muzyką wzywa,
W śmierci grzęznąca,
Brzękiem żalonym
Wszechświaty wstrząsa.

Jeśli koncertowej uwertury wysłuchał tylko jeden odbiorca, to finał zgromadził już kosmiczną publiczność. Tak wielką moc i zasięg ma pieśń muchy, która o śmierci śpiewa jeszcze bardziej „żałośnie” i „wstrząsająco” niż *Madame Butterfly*! Jak to możliwe? To już pytanie z kręgu prozodii, której Tuwim był niedościgłym mistrzem. W pierwszej, przygotowawczej strofie mieliśmy *support* „ciszy mrukliwej” zdominowany przez nosówki, (dźwięki wydawane przy zamkniętych ustach). Wedle badań nad symbolizmem dźwiękowym głoski sonorone w wielu językach kojarzone są z umieraniem (co potwierdzić mogą „demoniczni” wokaliści zespołów nurtu *death metal*). Po śmiertelnie ponurej, basowej przygrywce zabrzmia śmiertelnie przeraźliwe tony najwyższe. To dźwięki bliskie górnej granicy słyszalności: metaliczne „bzykanie” (**tyka, bzyka, muzyka, wzywa, grzęznąca, wstrząsa, żalonym**) oraz zgrzytliwy „brzęk” (**świerszcza, grzęznąca, wszechświaty, wstrząsa**). Warto przypomnieć, że „wiele języków nazwę muchy wywodzi od jej *βῆξ* [...] Greckie słowo *muia*, naśladujące dźwięk muchy

w uszach Greków, dalo łacińskie *musca*, włoskie *mosca*, hiszpańskie *mosquito* (muszka) i francuskie *mouche*²², (dodajmy jeszcze „muchy” w kresowej polszczyźnie Miłosza). Arystoteles stwierdził, że owady „nie mają głosu ani języka, ale wytwarzają dźwięk przez wewnętrzny przepływ powietrza lub wiatru, choć nie przez jego wypływ, bowiem żaden insekt nie potrafi oddychać”²³. (być może dlatego w Miłoszowym *danse macabre* „wykonują dziwne ruchy”²⁴. Niższość brzęczenia muchy od głosów innych zwierząt była oczywiście powtarzana przez zoologów, („owady nie oddychają, a zatem nie wydają dźwięku otworem gębowym, który jest siedzibą ducha i inteligencji”²⁵). Seria Tuwimowych onomatopei jest zatem perfekcyjną imitacją owadzkiej ekspresji dźwiękowej, co na myśl nasuwa kompozycję George’a Crumba pt. *Black Angels* (1970) napisaną na „elektryczny kwartet smyczkowy” uzupełniony odgłosami kryształowych kieliszków i metalowych gongów. Programową diaboliczność tej muzyki i jej związek z akustyką nowoczesnej wojny najlepiej słychać w części pt. *Noc elektrycznych insektów*.

To byłaby ciekawa ilustracja dźwiękowa *Muchy*, ale tylko do strofy drugiej – szybkiej i ekspresyjnej. Tempo jest bardzo istotne, bo w Tuwimowej prozodii nie można się zatrzymać na onomatopejach. Równie istotny, a może najważniejszy, jest w niej rytm. Szczególnie w poezji lat trzydziestych, a zwłaszcza w wierszach melancholijnych, takich jak arcydzieło *Zadymka* (1936). Dzięki interpretacji Ireneusza Opackiego stało się jasne, że gęsto rymowana opowieść o Polsce pogrążonej w politycznym letargu, społecznej niemocy i duchowej rezygnacji powstała bez użycia motywów historycznych czy politycznych konkre-
tów²⁶. Poezja wystarczyła iluzja sennej monotonii padającego śniegu. Wszystko, co istotne i odkrywcze, jest tutaj „mówione rytmem”. Wer-
sologia skutecznie zastępuje ideologię, filozofię i historiozofię.

Po mistrzowskiej lekcji Opackiego pora na ostatnie pytanie – jaki jest rytm *Muchy*? Na pewno zmienia się w obu strofach. Pierwsza jest sylabotoniczna, tworzy ją 8 pięciozłogłosek o regularnym porządku: przeplatanka dwóch stóp: trochej + amfibrach (‘ _ _ _ ’ _).

²² S. Connor, *Mucha*, dz. cyt., s. 174.

²³ Tamże, s. 174–175.

²⁴ C. Miłosz, *Na część księdza Baki*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, s. 1345.

²⁵ S. Connor, *Mucha*, dz. cyt., s. 175.

²⁶ Por. I. Opacki, *Mówione rytmem*. „Zadymka” Juliana Tuwima, w: tegoż, *Mówione nieregularnie*, Katowice 2004, s. 192–213.

Wersyfikacja pierwszej zwrotki jest zatem maksymalnie schematyczna, wręcz mechaniczna, co odpowiada motoryce bohatera-kukły, automatu, który zaczął się w jałowo „zapętlonej” repetycji. W drugiej strofie ten regularny rytm ulega destrukcji, powtarza się tylko w trzech wersach (2, 6, 7). Kuleje natomiast w pozostałych pięciu liniijkach, gdzie zamiast inicjalnych trochejów pojawiają się jamby (_ _ ' _ _ ' _). Te wersyfikacyjne zakłócenia nakładają się na sygnalizowane wcześniej dysonanse: *de facto* asonanse, a częściej jeszcze – konsonanse (trudne do wymówienia zbitki głosek zgrzytliwych i szumiących). I dzięki nałożeniu dwóch zaburzeń, toku stóp i konwulsyjnej artykulacji, można usłyszeć niesamowity efekt foniczny. Drzenie lepu napiętego jak membrana, z którym miesza się brzęk muszych skrzydeł.

To muzyka prawdziwie Tuwimowska! We wcześniejszych wierszach tworzył iluzję gry na klawiaturze stołu, telegrafu czy maszyny Underwood, na zakrętce od wiecznego pióra świstał jak na flecie, perkusyjny rytm wystukiwał na kuchennych talerzach, a teraz daje pierwszy i jedyny – koncert na lepie. To przejmujący mimetyzm dźwiękowy, makabryczna „muzyka konkretna”. W sensie ścisłym mucha bowiem nie śpiewa tutaj o śmierci, nie kona, śpiewając ani konając, nie śpiewa. Odwrotnie – to odgłosy konania tworzą muzykę. Sama agonia staje się muzyką, jej esencją i dźwiękową fakturą. I dopiero wygenerowany tym sposobem, jakby nagrany na taśmę, bzycząco-brzękliwy koncert może wstrząsnąć wszechświatem. Tak odkrywczego połączenia prostego rytmu oraz asonansu z obrzydliwością wizji nie docenił, niestety, autor *Traktatu poetyckiego*, aczkolwiek trafił w samo sedno Tuwimowskiej gry na lepie:

Był Julian Tuwim. Żądał poematów.
Ale myśl jego konwencjonalna
I tak zużyta, jak rytm i asonans.
Przykrył nią wizje, których się zawstydził²⁷.

²⁷ C. Miłosz, *Traktat poetycki...*, dz. cyt., s. 402.

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *Mucha*, w: tegoż, *Dzieła*, red. J. W. Gomulicki, *Wiersze*, t. 1, Warszawa 1955.

Literatura:

Bachelard G., *Plomień świecy*, przeł. J. Rogoziński, Gdańsk 1996.

Balus W., *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1991.

Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.

Chwin S., „*Dachau koników polnych*”. *Miłość i ukąszenie darwinowskie*, w: tegoż, *Miłość*.

Connor S., *Mucha. Historia – antropologia – kultura*, przeł. B. Stanek, Kraków 2008. *Interpretacje i świadectwa*, Gdańsk 2012.

Kokoszka M., Nawarecki A., *Świat owadzi w „Szkicowniku poetyckim” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: *W literackich konstelacjach. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Elżbiecie Hurnik*, red. B. Malczyński, I. Woronańska, R. Włodarczyk, Częstochowa 2013, s. 13–23.

Lechoń J., *Dziennik*, t. 2, Warszawa 1992.

Leociak J., *Figura Zagłady: (wokół „śmierni” Józefa Czechowicza)*, „Roczniki Humanistyczne” 2000, nr 1, s. 69–80.

Literatura polska, 1918–1932, red. A. Brodzka, Warszawa 1975.

Markowski M.P., *Humanistyka, literatura egzystencja*, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012.

Miłosz C., *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.

Opacka-Walasek D., *Pastisz przeciw zamieraniu. Czesława Miłosza „Na część ks. Baki”*, w: tejże: *Pasaże liryczne*. Katowice 2013.

Opacki I., *Mówione rytmem. „Zadymka” Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Mówione wierszem*, Katowice 2004, s. 192–213.

Osoby, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984.

Pawlikowska-Jasnorzevska M., *Szkicownik poetycki*, w: tejże, *Poezje*, t. II, Warszawa 1958.

Piotrowiak M., „*Od frontu*”. *Kulisy wojennego doświadczenia Franza Kafki*, „Literatura na świecie” 2012, nr 7–8.

Ripa C., *Ikonomia*, przeł. I. Kania, Kraków 2002.

Streszczenie

Tekst jest próbą analizy i interpretacji *Muchy* Juliana Tuwima. Wiersz opublikowany w „Wiadomościach Literackich” zimą 1939 nie wszedł do żadnego tomu i nie doczekał się dotąd krytycznego komentarza. Jego odrębność widoczna jest na tle tradycji gatunkowej, do której nawiązuje - zarówno wobec humorystycznych nagrobków zwierzęcych, jak też melancholijnych rozmyślań o życiu i śmierci prowadzonych przy świecy (G. Bachelard poświęcił im książkę pt. *Płomień świecy*). Różni się też od tekstów „owadzych”, jakie pojawiły się na krótko przed II wojną światową i w jej trakcie (Nalkowskiej, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Miłosza). O wyjątkowości wiersza decyduje Tuwimowska wrażliwość na techniczny wymiar codzienności; tutaj pospolity lep na muchy może zmienić tradycyjne wyobrażenie o agonii i umieraniu. Wizja Tuwima zdaje się profetycznie zapowiadać zbrodnie wojenne dokonane w sposób „przemysłowy” na niewinnych ofiarach. Warto porównać *Muchę* z literackimi „figurami Zagłady”, sytuując ją między *Śmiercią* Józefa Czechowicza (1929) a *Fabryką mucholapek* Andrzeja Barta (2008).

Słowa kluczowe: spór, śmierć, mucha

Requiem on fly paper. About ‘*Mucha*’ by Julian Tuwim

Summary

This article is an attempt to analyse and interpret the poem *Mucha* (The fly) by Julian Tuwim. It was published in *Wiadomości literackie* in the winter of 1939 and it was not a part of any volume and has not been critically commented on till now. Its distinction is visible in comparison with the traditional genre it refers to that is funny animals’ tombs and melancholic thoughts on life and death by candle light (G. Bachelard wrote about them in *The flame of a candle*). The poem is also different from other ‘insect’ poems published shortly before and during the second world war (by Nalkowska, Pawlikowska-Jasnorzewska, Miłosz). The poem is unique due to Tuwim’s sensitivity to the technicality of everyday life; the common fly paper may change the traditional image of agony and dying. Tuwim’s vision is prophetic about war crimes committed ‘industrially’ on innocent victims. *Mucha* can be compared with the literary ‘figures of extermination’ placing it among *Śmierć* by Józef Czechowicz (1929) and *Fabryka mucholapek* by Andrzej Bart (1939).

Keywords: agony, death, figure of extermination, fly