

Milena Osiurak
Uniwersytet Śląski

Muzyczność poezji Juliana Tuwima

Juliana Tuwima od najmłodszych lat fascynowały peryferia mowy, kurioza piśmiennicze, eksperymenty językowe oraz przeróżne teksty związane z dziejami kultury narodu¹. Wszystkie te fascynacje powiązane były z muzyką. W swoich wierszach poeta bardzo często wykorzystywał melodie mające źródło w folklorze peryferyjno-ulicznym, a także piosenkach ludowych czy legionowych². Zainteresowanie muzyką wyniósł Tuwim z domu rodzinnego³ natomiast fascynacje językoznawcze oraz kulturoznawcze związane były z jego dorastaniem w Łodzi, mieście będącym wówczas miejscem spotkania wielu kultur, gwar i socjolektów⁴. Pomimo tego, że Tuwim nie posiadał wykształcenia muzycznego ani nie potrafił grać na żadnym instrumencie oraz posługiwać się zapisem nutowym, muzyka była dla niego bardzo ważna przez całe życie⁵. Zainteresowanie to wpłynęło także na jego twórczość. Poezja Tuwima ewoluuje, tym przemianom nieustannie towarzyszy muzyka. Muzyczność zatem jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech poezji Tuwima, wyróżniającą go to spośród innych twórców. Jednakże w poszczególnych wierszach oraz okresach twórczości przybiera ona różne formy. Jak słusznie zauważa Andrzej Hejmej:

¹ M. Głowiński, *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1973, s. III–IX.

² Por. A. Węgrzyniak, *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987.

³ *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślaka, Łódź 2007, s. 254.

⁴ J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986, s. 21–45.

⁵ A. Nawarecki, *Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Rzeczy i marzenia. O wyobraźni poetyckiej Skamandrytów*, Katowice 1993, s. 71.

nie istnieją literackie konwencje prezentowania muzyki – osiąga się zaledwie niepowtarzalny, jednorazowy efekt w konkretnym utworze literackim⁶.

Hejmej wyróżnia trzy rodzaje muzyczności dzieła literackiego. Poezja Tuwima jest doskonałym zobrazowaniem ich wzajemnego nachodzenia na siebie i współgrania. Szczególnie wyraźnie widoczne jest to we wczesnych tomach poety. *Czybanie na Boga*, *Sokrates tańczący*, *Siódma jesień* i *Wierszy tom czwarty* są zbiorami, w których współlistnieją tendencje nowe oraz pozostałości młodopolskie. Michał Głowiński jako podstawowe cechy wczesnej poezji Tuwima wymienia impresjonizm, ekspresjonizm, futuryzm oraz odwołania archaiczne⁷. Towarzyszy im również specyficzna energia, którą Ireneusz Opacki określa jako manifestacyjny witalizm⁸. Wszystkie te cechy funkcjonują wspólnie z elementami muzycznymi. Utwory poety z początków twórczości są żywiołowe i dynamiczne. Taka też jest ich muzyczność – intensywna oraz widoczna zarówno na płaszczyźnie brzmieniowej, jak i tematycznej. Świadczy o tym, jak wykazał Aleksander Nawarecki, już samo nasycenie tych tomów słownictwem muzycznym. W *Czybaniu na Boga* wynosi ono 29%, w *Sokratesie tańczącym* 26%, natomiast w *Siódmej jesieni* oraz *Czwartym tomie wierszy* – 27%. W późniejszych zbiorach statystyki te maleją, by w końcu w *Treści gorącej* wynieść 20%⁹. Muzyczność jednak nigdy nie znika z wierszy Skamandryty. Jadwiga Sawicka wpisuje owo zamięszenie Tuwima do eksperymentów słownych i dźwiękowych w swoją teorię „filozofii słowa”. Mówi, że centrum zainteresowania Tuwima jest właśnie odsemantyzowane słowo. Wariacje na jego temat zaś doprowadzają ją do niezwykłych eksperymentów językowych, których centrum stanowi dźwięk. Owoce to tworzeniem zaskakujących, pozornie pozbawionych sensu, neologizmów i zestawień brzmieniowych¹⁰.

Muzyczność była dla Tuwima nieodłącznym składnikiem poezji, częścią jego wizji nowej literatury. W *Teofanii*, zapowiadającej nadejście nowej poezji, pisał z entuzjazmem:

⁶ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 20.

⁷ M. Głowiński, *Wstęp...*, dz.cyt., s. XXXIII–XLI.

⁸ I. Opacki, *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia*, w: tegoż, *Król-Duch, Herostrates i codzienność*, Katowice 1997, s. 78.

⁹ A. Nawarecki, *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima*, w: *Skamander* 3, red. I. Opacki, Katowice 1982, s. 88.

¹⁰ J. Sawicka, *Filozofia słowa Juliana Tuwima*, Wrocław 1975, s. 5–6.

Idziesz! Przeczuwam Ciebie! Jak daleka luna
 Czerwieni się olbrzymia moc błyskawicowa!
 Widzę cię, święta moja wizjo złotostruna!
 Widzę cię – świtasz – idziesz, o Poezjo Nowa!¹¹
 (*Teofania*, s. 3)

Nowa poezja była „wizją złotostruną”. Ten przymiotnik świadczy o nierozzerwalności związku poezji i muzyki. O brzmieniu jako nieodłącznym elemencie kształtującym poezję pisał Tuwim w tekście pt. *Atuli Miroblady*. Porównał tam pracę poety do komponowania:

Sowa są wyzwolone z wszelkiego związku z rzeczywistością czy nierzeczywistą rzeczywistością. Słowa istnieją same przez się i dla siebie samych, a nam pod ich dźwięki, jak pod nuty, wpisywać wolno teksty uczuć i obrazowań albo też chłonać samą eufonię, której składniki narastają na przebiegu rytmicznym wiersza, dając w rezultacie dwuwymiarowe zderzenie estetyczne. „Sens” i „treść” – te czynniki byłyby wymiarem trzecim. Naszą dźwiękową apercpcję każdego utworu poetyckiego dałoby się tedy przedstawić w trzech etapach. Pierwszy to sama linia rytmiczna jakiegoś faktu poetyckiego. (...) Drugi to płaszczyzna, która powstaje przez ruch linii. Uruchamia ją zjawienie się grup dźwiękowych obrastających niejako zestrojem samogłoskowych i spółgłoskowych pierwiastków. (...) Wreszcie etap trzeci gdy dwuwymiarową płaszczyznę glossolaliczną wprawia w ruch czynnik treści: urytmizowane słowa greckie wygłoszone lub słuchane przez osobę rozumiejącą język, stają się skończonym dziełem. Ruch płaszczyzny w przestrzeni tworzy bryłę¹².

Według Tuwima odbiór każdego tekstu literackiego przebiega w trzech etapach. Dla poety już sam dźwięk i linia melodyczna były nośnikami znaczenia. Brzmienie i rytm powodują, że dany tekst oddziałuje na czytelnika. Nazywał to zjawisko „pozarozumowym”¹³ odbiorem poezji. W *Mirobladach* analizował także zjawisko glosolalii. Termin ten tłumaczy jako:

¹¹ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, red. M. Głowiński, Warszawa 1986. Po cytacie w nawiasie podaję tytuł i numer strony.

¹² J. Tuwim, *Atuli Miroblady*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, *Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1958, s. 494.

¹³ Tamże, s. 496.

Dowolnie tworzone zespoły dźwiękowe, nie mające dla słuchacza żadnego znaczenia, (...) od greckich słów „glossa” (język) „laleo” (belkotać)¹⁴.

Następnie opisuje spotykane przez psychiatrów przypadki konwulsjonistów, sekciarzy czy maniaków religijnych, którzy posługują się podczas napadu jakimś wewnętrznym językiem, którego nie są w stanie odtworzyć, gdy dobiegnie on końca. Utrzymują oni przy tym, że wypływa on z ich wnętrza. Nie z mózgu, a z serca. Jest on związany z naturą i stanowi prawdziwie ekwiwalentem ich emocji.

Tuwim rozumiał brzmienie i dźwięk jako zjawiska poprzedzające sens. W *Mirobladach* pisze o tym, że nawet człowiek nie znający jakiegoś języka jest w stanie czerpać przyjemność z jego słuchania. Poeta, odwołując się do własnego doświadczenia, stwierdza:

Ja greckiego nie znam (język ten w szkole nie był obowiązujący, więc komu by się wówczas chciało? Dziś odzalaować nie mogę!), ale niepojęta, wysoką rozkosz sprawia mi słuchanie Homera w oryginale – czasem większą niż czytanie przekładu. Ten często zmysłowy dreszcz zachwytu przy wchłanianiu obcej mowy przetwarza się w poecie w pożądanie tworzenia pewnych zestrojów dźwiękowych, które oderwane od treści, dają bezmiar wolności w wyrażaniu stanów i uczuć niewyrażalnych¹⁵.

Tego typu wypowiedzi Tuwima świadczą o tym, że centrum jego zainteresowań stanowiło słowo oraz problem wyrażalności rzeczywistości poprzez język. Tuwim za pomocą eksperymentów językowych próbuje wyrazić niewyrażalne. Dąży w ten sposób do przekroczenia granicy między słowem, jako wytworem kultury, a dźwiękiem sytuującym się po stronie natury. Pomiędzy instynktownym dźwiękiem a słowem istnieje bowiem ogromna różnica. Warto w tym miejscu przypomnieć słowa słynnego językoznawcy Edwarda Sapira, który ostrzegł, że:

Nie wolno nam (...) popełnić błędu, polegającego na utożsamianiu naszych konwencjonalnych wykrzykników (tych wszystkich *och!* i *ach!*, i *ci!*) z instynktownymi okrzykami. Wykrzykniki są bowiem naturalnymi dźwiękami utwalonymi na mocy konwencji. Stąd też brzmią one różnie w różnych językach, w zależności od ich systemów fonetycznych. Jako takie można je więc uznać za integralną część mowy w rzeczywistym kulturowym sensie: z instynktownymi okrzykami mają one tyle wspólnego,

¹⁴ Tamże, s. 487.

¹⁵ Tamże, s. 494–495.

co nazwy *kukulka* i *puhacz* z głosami ptaków, do których się odnoszą, albo tyle, co odgłosy burzy w uwerturze do *Wilhelma Tella* Rossiniego z prawdziwą nawałnicą¹⁶.

Tuwim doskonale zdawał sobie sprawę z tego problemu. Jego poezja niejednokrotnie prowokuje do podjęcia rozważań na temat języka. Tuwim jest autorem wielu eksperymentalnych wierszy, które przepelnione są słowami pozornie pozbawionymi sensu, znaczącymi poprzez brzmienie. Autor daje się w nich pytać właśnie o problem adekwatności słowa i sensu. Utwory te, poprzez specyficzne ukształtowanie brzmieniowe, oddziałują na zmysły odbiorcy. Najwięcej przykładów takich interakcji można odnaleźć we wczesnych wierszach Tuwima. Jednym z nich jest, dedykowany Marii Pawlikowskiej, *Epos*:

Może to dzwonią dziwodzwony,
Może to gonia dziwożony,
Może przez jary, przez chojary
Gna koń straszliwy, koń szalony?

Niebo przerzyna sierp złotawy,
Szklą się w głębinach czarostawy,
Brzęczą fruwańce, nocne cieńce,
Tańcem trącają zielone trawy.

W róg zadmie glucho ciemny strzelec,
Ozwie się cielec czarnobielec,
Wyjdzie kosmaty, trawy skrwawi,
W miesiąc rogaty ślepią wstawi.

Zawyje dziko bestia święta,
A burza wieków się rozpęta!
Hej! Ojczy Byku! Słysz! Słysz!
Z zodiaku gwiazdne rzą zwierzęta!
(*Epos*, s. 51)

Epos jest jednym z wierszy realizującym językoznawcze oraz muzyczne zainteresowania Tuwima, odzwierciedla również futurystyczne fascynacje poety związane z chęcią dotarcia do źródeł języków słowiańskich. Aby dokonać owego odkrycia poeta stosuje szereg zabie-

¹⁶ E. Sapir, *Język. Wprowadzenie do badań nad mową*, Kraków 2012, s. 17.

gów, wśród których bardzo wiele związanych jest z odpowiednim ukształtowaniem warstwy brzmieniowej. Trzy początkowe wersy pierwszej strofy rozpoczynają się od słowa „może”. Powtórzenia oraz podobna konstrukcja zdań składających się na inicjalną strofę, jak również rymy, powodują wrażenie harmonii brzmieniowej. Efekt współbrzmienia osiągnięty zostaje także poprzez zastosowanie takich środków, jak aliteracja czy onomatopeja. O muzyczności *Eposu* decydują także zabiegi leksykalne. Tuwim wprowadza liczne neologizmy, które pomimo tego, że są pozbawione konkretnego sensu, wywołują wrażenie archaiczności. Ich brzmienie, w odczuciu czytelnika, wydaje się znajome, aczkolwiek pozornie są to wyrazy pozbawione sensu, wymyślone przez poetę na potrzeby wiersza. Neologizmy te budowane są poprzez wykorzystanie archaicznych rdzeni. Słowa takie jak „dziwodzwony” oraz „fruwające” są pozbawione znaczenia, o ich czytelności decyduje brzmienie. Wszystkie te zabiegi Andrzej Hejmej określa jako muzyczność I i stwierdza, że jest to najbardziej powszechny rodzaj muzyczności i definiuje go jako:

nadane w sposób jednostkowy uporządkowanie w sferze brzmieniowości danego tekstu literackiego, nie o onomatopeję na przykład, która „robi najwięcej hałasu w języku”, lecz o konkretną sytuację jej artystycznego przejęcia, o typ procesu literackiej rekontekstualizacji. Muzyczność I zawsze ujawnia się przez indywidualną technikę zapisu i jest tym mocniej uargumentowana, im więcej odnajduje się dodatkowych sygnałów tekstowych, zwłaszcza w wymiarze muzyczności II. W rezultacie jej badania nie polegają wyłącznie na doszukiwaniu się *stricte* elementów „organizacji muzycznej” w wypowiedzi lirycznej, ani też wyłącznie na eksploracji języka w ogóle; paradoksalnie jest działaniem pośrednim, wyjaśniającym muzyczne źródło brzmieniowej jakości takiego a nie innego tekstu literackiego¹⁷.

Epos, jak również inne wiersze pisane w duchu eksperymentu językowego, jest nie tylko próbą zabawy czy gry eufonią oraz środkami instrumentacji głoskowej. Można w nim odnaleźć także inne ślady muzyczności, które sięgają znacznie głębiej. „Muzyczność” wierszach poety niejednokrotnie staje się nośnikiem znaczenia. W związku z tym nie ogranicza się ona jedynie do sfery brzmieniowej. W analizowanym utworze występuje również „Muzyczność II”, która według Hejmeja:

¹⁷ A. Hejmej, *Muzyczność...*, dz. cyt., s. 67–68.

ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także – akcydentalnie – przedstawiania muzyki w stanie natury¹⁸.

W *Eposie* występuje, charakterystyczny dla tego typu muzyczności, literacki opis wykonywania muzyki¹⁹. Jest to muzyka związana z naturą, jej wykonawcami są: wyjąca bestia, brzęczące fruwańce, dzwoniące dziwodzwony. W utworze pojawia się również instrument muzyczny – róg, którym posługuje się ciemny strzelec wydając głuchy dźwięk. Występuje także, zazwyczaj towarzyszący muzyce, taniec. Wiele jest zatem znaków obecności muzyki w *Eposie*. Jej wpływy widoczne są zarówno w warstwie eufonicznej, jak leksykalnej czy tematycznej.

Charakterystyczną cechą *Eposu* jest także jego zanurzenie w świecie natury. We wczesnych tomach Tuwima odnaleźć można wiele wierszy, których scenerią jest przyroda. Natura wartościowana jest w nich zdecydowanie dodatnio. Również muzyka związana z przyrodą jest wartością pozytywną. Opacki zwraca uwagę na opozycję natury i kultury w twórczości Tuwima. Analizując wiersze poety przywołuje filozofię Jana Jakuba Rousseau, który

Krytykę społeczeństwa mieszczańskiej burżuazji oparł (...) na podstawowej opozycji „natura – kultura”, przy czym terminem „natura” określał to wszystko, co dla świata i człowieka naturalne i spontaniczne, zaś terminem „kultura” to wszystko, co stanowi wspólnotowy wytwór ludzi, przede wszystkim świat instytucji społecznych²⁰.

W wierszach Tuwima muzyka jest wartością pierwotną i dobrą. Związana jest z naturą. Jej wykonawcami bardzo często są zwierzęta czy rośliny. Jeżeli natomiast tworzą ją ludzie, to podkreślone zostaje, że wypływa ona z wnętrza i jest wyrazem wolności oraz niepodległości wobec życia zinstytucjonalizowanego. Muzyczność, przez swoją naturalność i sensualność, jest także czynnikiem ułatwiającym zrozumienie tekstu literackiego. W procesie percepcji dźwięk wyprzedza język rozumiany jako twór kulturowy. Brzmienie posiada mniej ograniczeń niż język, gdyż oddziałuje na zmysły.

¹⁸ Tamże, s. 61.

¹⁹ Tamże, s. 68.

²⁰ I. Opacki, *Rousseau...*, dz. cyt., s. 86.

Warto prześledzić owo współlistnienie muzyki i literatury na jeszcze jednym przykładzie poetyckim. Równie ciekawy kształt ta zależność przybiera w *Zielonej ziemi*. Przyjrzyjmy się jej treści:

O, żerowisko bujne, pełne zwierząt i drzew!
 O, świecie, dla mnie rozrosły w żywe zwierzęta i drzewa!
 Rzę z rozkoszy, gdy deszcz rześisty zieleń zalewa,
 Ciężar liści mnie cieszy: gruby, mokry krzew.

Jelenie parszają w zaroślach, rogami wplątane w gąszcz,
 W mchu grzęzną kopytami, w gałęziach się szamocą,
 Ziemia paruje zdrowo, zgrzane jelenie się pocą,
 Zaraz się wyrwą na łąkę, gdzie deszcz szumi jak
 chrząszcz.

A na łące, krętym tropem, zgniecione mokre ziola.
 Zdeptała je, uciekając, jelenica wesola.
 (*Zielona ziemia*, s. 52–53)

W wierszu przedstawiony został obraz lasu, w którym uwidoczni się bujna i dojrzała przyroda. W utworze wszechobecny jest, tak charakterystyczny dla wczesnych wierszy Tuwima, witalizm. Efekt przesytu i bujności natury zbudowany został przez Tuwima poprzez wykorzystanie wielu środków, przede wszystkim opartych na instrumentacji głoskowej. Muzyka jest tutaj, podobnie jak w *Eposie*, integralną częścią świata natury. Wiersz otwierają zdania wykrzyknikowe, będące apostrofami do lasu i jego mieszkańców. Liczne są także niezwykle żywiołowe i dynamiczne czasowniki, takie jak: „rzę”, „zalewa”, „parszają”, „grzęzną”, „paruje”, „szumi”, „zdeptała”. Podobnie określić można występujące w utworze przymiotniki. Opisywana przyroda jest „gruba”, „ciężka” oraz „pełna” i „zdrowa”, aż kipi życiem. Podmiot wiersza poddany został tzw. biologizacji²¹. Niczym zwierzę – koń – „rży z rozkoszy”. Metaforyka występująca w utworze także związana jest z naturą. Tuwim również w tym utworze wykorzystuje środki Muzyczności I. Poprzez dobór odpowiednio słownictwa zostaje osiągnięty efekt współbrzmienia. W wierszu wyeksponowane są głoski zwarto-szczelinowe i szczelinowe oraz drżące „r” („żerowisko”, „zwierząt”, „drzew”, „żywe”, „rzę”, „rozkoszy”, „deszcz”, „rześisty”, „ciężar”). Brzmienie wiersza celowo zostało oparte na takich zestro-

²¹ Tamże, s. 77.

jach dźwiękowych. Dzięki tym zabiegom w utworze niemalże usłyszeć można szum lasu i bieg jeleni. Wpływ na to mają także, podobnie jak w *Eposie*, wyrazy dźwiękonaśladowcze. Poprzez nagromadzenie owych środków Tuwim odtwarza niemalże melodię lasu. Poeta w ten sposób oddziałuje na zmysły odbiorcy, wciągając go niejako w wykreowany przez siebie świat.

Podobnie dzieje się w *Słopiwniach*, najbardziej muzycznym cyklu Tuwima. Wiersze składające się na ów zbiór nazwać można „wariacjami” poety na temat słowa i brzmienia. Są niezwyklej eksperymentem językowym, w którym biorą udział wszystkie trzy typy muzyczności, wyszczególnione przez Hejmeja. Oto jeden z wierszy cyklu pt. *Wanda*:

Woda Wanda wiślana
Głaż głąbica srebliwa
Po ciemnurzu pazurem
Wodzi jaskro księża wiec

Sino płynie dno śpiewa
Woda Wanda ruślana
Czesze włosy świetłodzie
Topiel dziewny kniaziewny.
(*Wanda*, s. 54)

O sensie *Słopiwni* decyduje brzmienie. Muzyczność cyklu, podobnie jak w *Eposie* i *Zielonej ziemi*, poeta buduje za pomocą środków instrumentacji głoskowej i eufonii. Muzyczność I staje się bardzo widoczna poprzez zastosowanie szeregu operacji eufonicznych (np. aliteracje, takie jak „woda Wanda wiślana” czy onomatopeje – „ćwirnie”, „czesze”, „żyśnie”). Pojawiają się również środki leksykalne pod postacią archaicznych neologizmów. Sprawiają one, że wiersze te wydają się pozbawione sensu. Jednakże głośnie odczytanie *Słopiwni* temu przeczy. Ich brzmienie wprowadza czytelnika w określony nastrój i daje wrażenie sielskości, obcowania z naturą, dawności i pierwotności. Spojrzenie na cykl Tuwima z perspektywy Muzyczności II, pomimo pozornego braku sensu, również jest możliwe. Sam tytuł utworu sugeruje związki tematyczne zbioru z muzyką²². W *Słopiwniach* pojawia się również leksyka związana z muzyką oraz opisy wydawanych

²² Semantykę tytułu *Słopiwni* analizowała Jadwiga Sawicka. Zob. J. Sawicka, *Filozofia słowa...*, dz. cyt., s. 55.

dźwięków przez, często w rzeczywistości nieistniejące, tajemnicze postaci. Jednakże *Słopiennicze* spośród innych eksperymentalnych utworów Tuwima wyróżnia to, że doczekały się muzycznej adaptacji. Cykl zadedykowany został Karolowi Szymanowskiemu, który napisał muzykę do jego słów. Michał Bristiger dokonał analizy obu wersji *Słopiennicze* dochodząc do wniosku, że można dostrzec pewną odpowiedniość między zapisem poetyckim a nutowym²³. W przypadku tego cyklu można zatem mówić o Muzyczności III. Ten typ muzyczności, jak pisze Hejmej, sprawia największą trudności badawczych, gdyż:

dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim, charakteryzuje jego mocno specyficzną referencjalność formalną, która odsyła do konstrukcji kompozycji muzycznej i wiąże się *ex definitione* wyłącznie z muzyką kultury²⁴.

Ze względu na to, że muzyka i poezja operują innym systemem znaków bardzo trudno jest je porównać. Jednakże *Słopiennicze* są przykładem na to, że podejmowanie takich prób ma sens i prowadzić może do zaskakujących wniosków i odkryć.

Analizowane utwory dowodzą, że Tuwim był niezwykle wyczulony na język i brzmienie wierszy. Był on jednym z najbardziej zafascynowanych muzyką poetów polskich. Muzyczność stanowi nieodłączny element jego utworów, która nie zanika na żadnym etapie twórczości. Ujawnia się ona na wszystkich płaszczyznach jego wierszy i jest doskonałym zobrazowaniem związków łączących muzykę i literaturę.

²³ Zob. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986, s. 59.

²⁴ A. Hejmej, *Muzyczność...*, dz. cyt., s. 61.

Bibliografia

Źródła:

Tuwim J., *Dzieła*, t. 3, *Jarmark rymów*, oprac. J. Stradecki, Warszawa 1958.

Tuwim J., *Wiersze wybrane*, red. M. Głowiński, Warszawa 1986.

Literatura:

Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Warszawa 1986.

Głowiński M., *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1973.

Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.

Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja, red. K. Ratajska, T. Cieślaka, Łódź 2007.

Nawarecki A., *Ewolucja motywu muzycznego w poezji Tuwima*, w: *Skamander 3*, red. I. Opacki, Katowice 1982.

Nawarecki A., *Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima*, w: tegoż, *Rzeczy i marzenia. O wyobraźni poetyckiej Skamandrytów*, Katowice 1993.

Opacki I., *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia*, w: tegoż, *Król-Duch, Herostrates i codzienność*, Katowice 1997.

Sapir E., *Język. Wprowadzenie do badań nad mową*, Kraków 2012.

Sawicka J., *Filozofia słowa Juliana Tuwima*, Wrocław 1975.

Sawicka J., *Julian Tuwim*, Warszawa 1986.

Węgrzyniak A., *Dialektyka językowej organizacji tekstu w poezji Tuwima*, Katowice 1987.

Streszczenie

Julian Tuwim zainteresowanie muzyką wyniósł z domu rodzinnego. Będzie mu ona towarzyszyła przez całe życie. Wyraźnie widoczne jest to w jego poezji. Zarówno w utworach komicznych, jak i poważnych oraz nastrojowych, pojawiają się wątki muzyczne. W poezji Tuwima można odnaleźć wszystkie trzy rodzaje muzyczności wskazane przez Andrzeja Hejmeja w *Muzyczności dzieła literackiego*. Oprócz tego trzeba również podkreślić, że muzyczność w poezji Tuwima funkcjonuje w specyficzny sposób. W każdym z utworów inaczej przejawia się jej obecność. Tuwima interesuje pogranicze muzyki i poezji. W przypadku tego poety można mówić niemal o muzycznym sposobie przedstawienia oraz o muzycznej wyobraźni. Ciekawym tego przykładem są *Słopiwnie*, którym bardzo blisko do muzyki nie tylko dlatego, że doczekały się muzycznej adaptacji, dokonanej przez Karola Szymanowskiego. Tuwim wykreował w nich świat, w którym dźwięk jest nośnikiem znaczenia. Sens *Słopiwni* ukryty jest w brzmieniu. Wiersze z tego cyklu egzystują na granicy słowa i muzyki. Są doskonałym i zaskakującym eksperymentem językowym, który sprawia, że odbiorca ma wrażenie obcowania w jednej chwili na pograniczu dwóch sztuk. W zupełnie inny, tematyczny sposób, ujęta została muzyka w komicznych i satyrycznych utworach poety, zgromadzonych głównie w *Jarmarku rymów*. Muzyczność staje się tu często narzędziem walki z wadami społecznymi, wrogami politycznymi czy literackimi adwersarzami Tuwima. Poeta wykorzystuje w wierszach elementy hymnu niemieckiego, włoskiego, a także znane piosenki ludowe bądź legionowe. Trzeba jednak zaznaczyć, że związki poezji Tuwima z muzyką są dwustronne. Nie tylko poeta czerpie z dorobku muzycznego. Również wielu polskich twórców muzyki inspirowane jest Tuwimem. Echa piosenek poety można znaleźć w twórczości tak wielkich artystów jak Czesław Niemen czy Hanka Ordonówna. Również współcześni polscy wykonawcy chętnie czerpią z Tuwima. Utwory autora *Siodmej jesieni* funkcjonują zatem nie tylko w muzyce poważnej, ale także w poezji śpiewanej oraz w ramach takich gatunków jak współczesna muzyka alternatywna czy hiphopowa.

Słowa kluczowe: Julian Tuwim, muzyka, poezja, komizm, satyra

The musicality of Julian Tuwim's poetry

Summary

Julian Tuwim's interest in music started in his family home. Music would accompany him throughout his whole life. It is clearly visible in his poetry. Musical traits are present in comic as well as serious poems. Tuwim's poetry presents all three types of musicality named by Andrzej Hejmej in *Muzyczność dzieła literackiego* (The musicality of a literary work). It has to be underlined that musicality in Tuwim's poetry functions in a specific way. Its presence is manifested in a different way in every poem. Tuwim is interested in the borderline between poetry and music. As far as this poet is concerned we can talk about musical imagination and almost musical way of presentation. An interesting example is *Słopiwnie*, which is close to music not only because Karol Szymanowski adapted it into musical

form. Tuwim created a work where the sound is bearing the meaning. The idea of *Słopiewnie* is hidden in the sound. The poems from this cycle exist on the border of word and music. They are a perfect and astonishing language experiment, which makes the reader deal with two arts at the same time. Music was presented differently in comic and satirical poems gathered mainly in *Jarmark rymów*. Musicality is a tool to fight with social flaws, political enemies or literally adversaries. Tuwim uses the parts from German and Italian hymns and famous folk music or Legion songs. But it is worth highlighting that Tuwim's connections are bilateral. Tuwim is not the only one using music in his works. Many Polish musicians are inspired by Tuwim's works. The traits of the poet's poems can be found in the works of such artists as Czesław Niemen or Hanka Ordonówna. His works including *Śódma jesień* are present not only in classical music but also in sang poetry and in contemporary alternative music or hiphop.

Keywords: Julian Tuwim, music, poetry, comic, satire