

URSZULA SOKÓLSKA

ORCID: 0000-0002-3945-1138

Uniwersytet w Białymstoku, Białystok

u.sokolska@uwb.edu.pl

ulasokolska@o2.pl

Autotautogram, czyli raz jeszcze w sprawie zabaw Juliana Tuwima brzmieniową warstwą leksyki¹

Słowa kluczowe

Julian Tuwim, gra językowa, eufonologia

Keywords

Julian Tuwim, a language game, euphonology

Tekstów Juliana Tuwima nie da się odczytywać w sposób jednoznaczny i bezrefleksyjny. Odbiorca – nawet jego utworów dla dzieci – niemalże zawsze napotyka na różnego typu gry językowe, całe zespoły zabiegów stylistycznych, w różnym stopniu przekraczających reguły systemu językowego i to zarówno w warstwie strukturalnej, jak i semantyczno-dźwiękowej. Poetę – zamiłowanego szperacza, namiętnego czytelnika XIX-wiecznych czasopism – pociąga ekwilibrystyka słowem, wszelkie żarty leksykalne i fonetyczne, bawią go kalambusy, onomatopeje, etymologia poetycka, etymologia ludowa, zabawa w *quasi*-etymologię, interesuje go słownictwo grup społecznych czy zawodowych, słownictwo środowiskowe i żargonowe, geneza słów, związki między językami itp. Wszystko to poparte jest znajomością prac językoznawczych, różnego typu słowników, w tym również słowników

¹ Tuwim żartobliwie wyjaśnia: „*Autotautogram* daje się zdefiniować jako utwór, którego wszystkie słowa zaczynają się na tę samą literę, spisany przez autora na własnej skórze”. Julian Tuwim, *Pegaz dęba*, Kraków (Aidcas. Agencja Reklamowo-Wydawnicza, 2006), 151 (dalej skrót: PD wraz z nr. strony).

etymologicznych polskich i innojęzycznych². Odczytanie to widać nawet w Tuwimowych tekstach artystycznych, na przykład przeprowadzona w jednym z wierszy poetycka etymologia słowa *zieleń* jest widomą trawestacją hasła ze słownika Aleksandra Brücknera. Wystarczy spojrzeć na oba teksty, by przekonać się o inspiracyjnym wpływie wybitnego językoznawcy na lingwistyczno-poetyckie wizje autora *Słowieśni*:

*Tak nad pracą ziołowieda czuwa / Nakrapiana słońcem łąka trawna... / Nie od dzisiaj. Z pradawien pradawna: / Gdy się jeszcze zioło nie zielilo / Ani ziela na ziemi nie było, / Ani żółte ze żeltem przemienne / Wspólnym geltas nie pluskało w Niemnie / (A i dziś – wyjdź za Wilno, na pole, / Na tym polu nie trawa, lecz żole, / Nie zieleni się, żelti murawa, / A żolynas: złotawa otawa), / Jeszcze w Renie nie bulgnęło gulthem / I nie było ni złotem, ni żółtem, / Ani w skarbcach lotewskich zeltsem / (Znaczy: złotem – a słyhać go zielcem!), / Jeszcze krętej wikliny zawijas / Nie rozprężył się Prusom w żalias, / Jeszcze Żmudzin, zanim słowo znalazł, / Rdzy wiewiórczej nie nazywał żalas (J. Tuwim, *Zieleń*)³.*

A tak tę samą relację semantyczno-genetyczną między leksemami *zielony* – *żółty* – *złoty* opisuje wiele lat wcześniej „etymologiczny guru poety”, A. Brückner w *Słowniku etymologicznym języka polskiego*:

Zielony, zieleń, zielonawy; urobienie prasłowiańskie, cerk. bułg. słowień. serb. *zelen*, od *ziele*, zbiorowego do **zielo, ziolo* (cerk. *zeliye*, serb. *zelje*; na dawnej Rusi i o ‘trućciźnie’); *ziółko; zielnik; zimozielon*, roślina. Prasłowo; lit. *želti*, ‘zielenieć’, *želmuo*, ‘latorośl’, zresztą z inną samogłoską: *žolė*, prus. *zalis*, ‘ziele’, *žalias*, ‘zielony’; grec. *chloē*, ‘ziele’, *chloros*, ‘zielonawy’. P. *zloto*; por. *żółty*. W cerk. jest i *zlak*, ‘zioło’, z pierwotnego **zolk*. Pierwotne *ziolo* u Słowian dziś rzadkie, głównie u nas bywa, ale i tu w liczbie mnogiej raczej. Nazwana *zieleń* od *ziół*, ale *ziola* od koloru żółto-zielonego; obu barw dawniej nie rozróżniano; u Słowian niema już śladu po tej dawnej nazwie, zastąpionej przez *żółty*, ale na Litwie są jeszcze jej ślady: *žalas*, ‘rudy’ (nasze *zoła*, p.), *žilas*, ‘siwy’. Z naszym *zielony* zestawiają bezpośrednio (co do słowotwórstwa) ind.

² Gry słowne Tuwima to wynik jego wiedzy językoznawczej, którą można wydobyc z zbiorów osobliwości leksykalnych, semantycznych i stylistycznych, z tego wszystkiego, co wykracza poza normę językową, co znajduje się poza zasięgiem poprawności i oficjalności. Poeta miał bardzo dobre rozeznanie w literaturze językoznawczej, czytał „do poduszki” słownik Aleksandra Brücknera, śledził losy powstającego słownika Franciszka Sławskiego, przyjaźnił się z Witoldem Doroszewskim, a nawet brał udział w pracach nad *Słownikiem języka polskiego* pod redakcją tego wybitnego językoznawcy. Był twórcą *Polskiego słownika pijackiego*, którego zalety docenili wybitni uczeni (prof. prof. W. Doroszewski i Bronisław Wiczorkiewicz), zamierzał stworzyć słownik gwary aktorskiej; szerzej na ten temat: Urszula Sokółska, „Językoznawcze fascynacje Julina Tuwima”, w: taż, „O, mowo polska, ty ziele rodzime”. *Wokół dyskusji nad kształtem polszczyzny* (Białystok: Wydawnictwo Prymat, 2017), 127–201.

³ Korzystałam ze strony internetowej: *Julian Tuwim. Znane wiersze*, dostęp 20.03.2018, <http://znanewiersze.pl/julian-tuwim> oraz ze zbioru: Julian Tuwim, *Nowy wybór poezji*, wybrał, ułożył, posłowiem i notą edytorską opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002).

hiranja-, awest. *zaranja-*, ‘złoto’ (ind. *hari-*, awest. *zari-*, ‘żółty, złoty’); Litwa nie posiada czegoś podobnego⁴.

Artysta zdaje sobie przy tym sprawę z trudności odnalezienia właściwej relacji między desygnatem a jego nazwą, między konotacją a denotacją, między formą graficzną wyrazu a jego artykulacją. Stąd często bawi się on dźwiękiem dla samego dźwięku, upaja grą „nowoznaczeń” i „nowobrzmiem”, fascynuje się eufonicznym brzmieniem asemantycznych połączeń, choćby wypowiedzianych przez osoby chore psychicznie – jak chcieli psychiatrzy, bądź nawet opętane – jak twierdzili egzorcyciści:

nasontos lesontos furt lis / natrufuntru natrisinfur, / kreserefire, kresentrefert, czere-santro, ulmiri, umilisintru, [...] sawiszrai samo / kapilasta gandria/ daranta szantra, / sunkara purusza, / majja diwa tucza (PD 291).

Takie dowolnie tworzone zespoły dźwiękowe, niemające dla słuchacza żadnego znaczenia – podaje Tuwim – nazwała nauka *glossolalia*, od greckich słów *glossa* (język) i *laleo* (bełkotać) z następującym komentarzem: „Gdy profesor Sikorski, autor dzieła o epidemiach psychopatycznych (Kijów 1892), zapytał takiego osobnika, po jakimu mówi i co te dziwne słowa znaczą, otrzymał odpowiedź, że sam nie wie, co to za mowa i jaka jest jej treść, nawet tego, co przed chwilą krzyczał, powtórzyć nie potrafi, ale że gdzieś na ziemi istnieje zapewne język i że są ludzie, którzy go rozumieją” (PD 290).

Wychodząc z założenia, że dźwięki wędrują jak kultury, zastanawia się, czy owe bredzenia nie są szczątkowym echem jakichś prastarych modłów. Doszukuje się tu związków z formami sanskryckimi, prainduskimi czy łacińskimi, nawet jeśli są to podobieństwa wyłącznie dźwiękowe, nie zaś genetyczne. Ale też dźwięk u Tuwima często przekłada się na etymologię ludyczną, którą poeta traktuje ze swoistym przymrużeniem oka⁵. Nie należy chyba przecież poważnie przyjmować poetyckiej koncepcji Tuwima, przedstawionej w wierszu *Hokus-pokus*, że magiczne zaklęcie i czarodziejska formuła *hokus-pokus* to ludowe przekręcenie liturgicznego *hoc est corpus* ‘to jest ciało’. Prawdopodobnie mamy tu do czynienia z nieco ironiczną konotacją, polegającą na połączeniu elementu ludycznego z rzeczywistą wiedzą i poetyckim rozmysłem językoznawcy-amatora, który za pomocą fonologicznej zabawy słowami wyraża dbałość o budowę dźwiękową utworu i opisuje niezwykłą atmosferę towarzyszącą procesowi twórczemu:

Jednym zaklęciem – hokus-pokus – / Tworzę i wcielam świat od wieków. / O hokus-pokus! Hoc est corpus! / Formuło bogów i poetów (J. Tuwim, *Hokus-pokus*).

⁴ SEBr 653.

⁵ Szerzej na ten temat w: Tuwim, *Nowy wybór poezji*, 141–148.

Z tego zamięłowania Tuwima do słuchania asemantycznych tekstów wyrasta też fascynująca poe \acute{t} ę *ćwierkologia*⁶, czyli nauka o ptasich trelach. Dowcipnie na ten temat wypowieda się w *Pegazie dęba*, rozróżniając np. „dialekty narodowe” słowiczej mowy i wskazując relacje akustyczne między śpiewem ptaków a językami naturalnym. Na Węgrzech słowik miałby śpiewać: *Quepictaiar zerrrtetz / jakob jakob jakob / quoarck quoarck / tott tott tott tott / filip filip filip*; w Polsce: *Tzerrrtzen / dawid dawid dawid / zorrer zorrer / zicka zicka zicka / dobriluk dobriluk dobriluk*; na Podolu: *Kum kliszcz, kum kliszcz / byjte, byjte, cipom, cipom, / kum kliszcz, ćwihu, ćwihu, ćwihu, / Łowit, łowit, łowit, / potokom, potokom, potokom, / Zabihaj, zabihaj, zabihaj, / Widty, widty, widty* (PD 364–364).

Tuwim nie zawsze słusznie w zapisach tych doszukuje się podobieństw do konkretnych języków naturalnych, choć przyznać trzeba, że niektóre zjawiska sygnalizuje w sposób właściwy, np. dość dobrze opisuje układ spółgłosek i samogłosek w „słowiczej mowie węgierskiej”, a w „mowie słowików podolskich” – konstrukcje z pełnogłosem oraz formy koniugacyjne. Z powagą traktuje też ludowe asemantyczne teksty mówione. Ilustrację niech stanowi fragment, w którym nagromadzenie spółgłosek *s, z, b, d, k, t, l, l, r, m, n*, krótkich sylab, naprzemiennie stosowanie samogłosek niskich i wysokich, a także posługiwanie się *quasi*-zapożyczeniami imitującymi dźwięk i ruch stwarza iluzję skocznej przyśpiewki:

Hopszynder Madaliński / Fika, z góry ta, / Zbara ciup ciup / pindyredyndum hura / Barabana mazura [...]. Pójdę ja z toporem do lasa, / bajer topór, konder honder / Fitasom bałabasom / Bałabinka opinka. / Syli sektum rektum doktum (PD 292)⁷.

Istotne, że to oczarowanie dźwiękiem ujawnia się nie tylko w wypowiedziach Tuwima o charakterze teoretycznym czy zbieranych z pasją i niesłuchanym zaangażowaniem utworach, niekiedy zapomnianych, mało znanych, często anonimowych. Z fascynacji tej wyrastają przecież liczne jego utwory, w tym zarówno teksty dla dzieci (choćby *Lokomotywa*, *Ptasie radio* czy *O panu Tralalińskim*), jak też różnotematyczna liryka o niejednorodnym nacechowaniu emocjonalno-estetycznym i różnym poziomie kunsztu poetyckiego.

W takim artystycznym działaniu najważniejsze jest pełne treści *słowo*, mające dla Tuwima wartość ontologiczną i stanowiące według niego istotę każdej twórczości poetyckiej. Tylko *słowo* bowiem – przekonuje poeta – jako pierwotne w stosunku do zdania posiada przemożną możliwość docierania do archetypu, do istoty wskazywanej rzeczy. Można nawet mówić o konsekwentnie głoszonym manifeście artystycznym, którego pełną aktywizację teoretyczno-praktyczną odnajdujemy choćby w poemacie *Fantazja słowotwórcza*.

⁶ Szerzej: tamże, 139–141.

⁷ To uwielbienie dla dźwięku znajduje odzwierciedlenie w wypowiedziach typu: „Ja greckiego nie znam. [...], ale niepojętą, wysoką rozkosz sprawia mi słuchanie Homera w oryginale – czasem większą niż czytanie przekładu. Ten czysto zmysłowy dreszcz zachwyty 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 niewyraźnych” (PD 297).

Zamysł twórczy układa się i realizuje wokół działań opartych na zależnościach: *etymologia – historia – brzmienie – znaczenie*. Co istotne, bliższe poznanie twórczości Tuwima pozwala stwierdzić, że poeta często eksponuje jakąś grupę zjawisk instrumentalno-głoskowych, które są ściśle powiązane ze światem przedstawionym. Spójrzmy chociażby, jak prowadzone przez poetę skojarzenia układają się w metaforyczną relację między *słowem – nazwą – wyrazem – imieniem* a obiektami przyrodniczym i innymi zjawiskami o charakterze akustycznym:

O zieleni można nieskończenie. / Powielając dźwiękiem jej znaczenie, / Można sztuką udatnych powieści / Tworzyć światu coraz nowszą zielen. / Nie dość słowo z widzenia znać. Trzeba / Wiedzieć, jaka wydała je gleba, / Jak załęgło się, jak rosło, pęczniało, / Nie – jak dźwięczy, ale jak dźwięczniało, / Nie – jak brzmi, ale jakim nabrzmieniem / Dojrzewało, zanim się imieniem, Czyli nazwą, wyrazem, rozpękło. / W dziejach wzrostu słowa – jego piękno (J. Tuwim, Zielen).

Prowadząc poetycki wywód na temat rozwoju *słowa*, Tuwim osadza je w metaforycznym kontekście, który da się schematycznie opisać za pomocą wzajemnie oddziałujących na siebie skojarzeń zarówno lingwistycznych, jak też pozajęzykowych: *słowo* ⇔ *zielen* ⇔ *zielenić się* ⇔ *roślina* ⇔ *pęcznieć* ⇔ *brzmieć* ⇔ *dźwięk* ⇔ *znaczenie* ⇔ *dźwięczeń* ⇔ *dojrzewać* ⇔ *rosnąć* ⇔ *nabrzmienie* ⇔ *rozpęknąć się* ⇔ *imię* ⇔ *wyraz* ⇔ *nazwa* ⇔ *piękno* ⇔ *słowo*.

Efekty akustyczne uzyskuje poeta nie tylko dzięki zastosowaniu wyrazów onomatopeicznych (*brzmieć, dźwięczeń, dźwięk*) czy wskazywaniu zjawisk odwołujących się do wielu zmysłów jednocześnie (*nabrzmienie, pęcznieć, rozpęknąć się*). Dominantę tej wypowiedzi stanowią wnoszące efekt gwałtowności spółgłoski szczelinowe (*s, ś, ŝ, ź, v*), zwarto-szczelinowe (*ż, ć, ċ*) i zwarto-wybuchowe (*b, p, t*), ale ogólny ton wypowiedzi wydaje się – paradoksalnie – łagodny i wyważony. Można by nawet rzec – chwilami zawierający elementy dyskursu *quasi*-naukowego. Przeciwwagę dla struktur opartych na dźwiękach ostrych, syczących, drażniących ucho stanowią bowiem dość licznie tu reprezentowane spółgłoski nosowe (*m, n, Ń*), wnoszące efekt swoistego wyciszenia emocjonalnego, również samogłoski oraz uspokajające kontekstowo, wygłosowe cząstki czasowników czasu przeszłego (*ło i la*), a nawet odpowiednio uwikłane stylistycznie kombinacje spółgłosek (*bż, ść, tv, źv, ćń, bżń*). W efekcie otrzymujemy poetycką wizję foniczno-semantycznych przeobrażeń leksykalnych zachodzących w przeszłości. I zgodnie z prawdą, cały proces opisany jest jako zjawisko zdynamizowane, przebiegające w różnym tempie na poszczególnych etapach rozwoju, czego poetyckim uzupełnieniem są symultanicznie stosowane onomatopeiczne czasowniki dokonane i niedokonane czasu przeszłego. W rezultacie całość opisanych przez poetę zmian językowych jawi się jako pewien ewolucyjny fenomen, proces choć bardzo tajemniczy i w zasadzie nieprzewidywalny, to jednak bardzo pożądanym.

Pozytywne konotacje wnosi też instrumentacja głoskowa odwołująca się do dźwięków imitowanych przez naturę, która potrafi być bardzo przyjazna człowiekowi. Tu również nagromadzeniu spółgłosek zwartych i zwarto-szczelinowych oraz grup spółgłoskowych towarzyszą struktury wywołujące doznania estetyczne kojarzone z zadowoleniem, spokojem, łagodnością, nostalgią i pogodą ducha:

A gdzie pod lasem podlasina, / Tam gęsta wiklina-szeleścina. [...] i te szerokie, śpiewane morawy. / Iści woda, uści woda na murawie, / Szumni-strumni dunajewo po niekławie. / Na prawo bór czarnolas dąbrowiany. / Na lewo ziel jasnoziel liści wodziany. / A po szepcinie wija, a na murawie dzwionie, / A i tam tzną wesolo te morowiańskie konie (J. Tuwim, *Zielone słowa*).

We fragmencie tym poeta sięga po skojarzenia synestezyjne, polegające na połączeniu efektów wizualnych z dźwiękowymi. Wyraźnie odczuwalne pod względem liczbowym powtórzenia spółgłosek (*s, ś, ș, z, ź, c, ć, ě, Ź*) oraz ich kombinacji (*śc*) można bez wątpienia potraktować w kategoriach metafory akustycznej⁸. Głoski te w pozycji izolowanej przecież dość ostre i stosunkowo nieprzyjemne, w powyższym fragmencie kontekstowo imitują miłe dla ucha odbiorcy dźwięki wydawane przez naturę (*szmer* i *szelest liści, szum wody, szum strumyka, szum dunaju*⁹, *szept roślin, wesole rzenie koni*). Na pozytywne doznania słuchowe wpływają niewątpliwie występujące licznie w przytoczonym fragmencie naprzemiennie przez poetę stosowane samogłoski o tonacji niskiej i wysokiej, sprzyjające melodyjności wypowiedzi oraz znane polszczyźnie ogólnej wyrazy konotujące dodatnie skojarzenia (*koń, las, liście, murawa, śpiew, woda, zieleń, wesolo*), a także *quasi*-archaizmy i neologizmy odwołujące się do podstaw słowotwórczych, zawierających w swym składzie spółgłoski szumiąco-ciszące, dzięki czemu uaktywniają się metaforycznie budowane zjawiska kinetyczno-wizualne (*dzwionie, iści, niekława, podlasina, szeleścina, szepcina, szumni-strumni, tzną, uści*)¹⁰.

Wyizolowanie głosek szczelinowych i zwarto-szczelinowych z zupełnie innego pod względem emotywnym zespołu elementów językowych pozwala dostrzec różnorodność technik stosowanych przez poetę. Potwierdza też jego godną uznania umiejętność

⁸ Metaforę dźwiękową (akustyczną) rozumiem jako metaforę, na którą składają się reduplikacje tych samych lub podobnych jakościowo dźwięków; por. też: Piotr Wróblewski, „Stylistyczne wykorzystanie brzmieniowej warstwy leksyki (na przykładzie prozy Brunona Schulza)”, *Prace Filologiczne*, 33 (1986), 433–440.

⁹ *dunaj* ‘rzeczka, strumyk’; SEBr podaje, że *Dunaj* jest co prawda nazwą największej rzeki europejskiej, ale też w postaci *dunaj* ‘powtarza się dla rzek, rzeczułek, stawów, a w pieśniach ludowych dla każdej wody, szczególnie na Litwie i Rusi; ‘ruczaj’’. SWil również notuje jako *posp.* w znaczeniu ‘wszelkiej, dalekiej i nieznannej rzeki’. Formant *-ewo* był produktywny w nazwach topograficznych, a sam pień zachował się w nazwach osad, np. *Dunajów, Dunajec*.

¹⁰ Szerzej na temat struktury tych wyrazów: Urszula Sokólska, „Etymologiczne zabawy Juliana Tuwima”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza* 22 (42) (2015), 1: 235–252; też, „*O, mowo polska*”.

operowania środkami stylistyczno-gramatycznymi w celu osiągnięcia zamierzonego przekazu artystycznego. Oto kilka kolejnych przykładów pozwalających uzmysłowić rozległość talentu Tuwima w sposobie budowania instrumentacyjnej formy wiersza, a w następstwie tego – tonacji emocjonalnej utworu. Tym razem jednoznacznie negatywnej:

Kiedy rozściernię się, rozchami / wrzask liter z pierwszych stron dzienników (Tuwim, Bal w operze);

Stoją z pochyloną na bok głową ludzie, / Może są zmęczeni, może śnią o cudzie. / Stoją nieruchomi, w jeden punkt wpatrzeni, / Szarzy, jak szarzyzna śródmiejskiej przestrzeni. / Patrzą tępo, szkliście, jakby bez pamięci... (J. Tuwim, Melancholia stojących przy ścianie);

Do krwi rozdrapię życie, / Do szcztu je wyżyję, / [...] / Wychleptam je żarłocznie [...] / Rozbyczę się, rozjuszę (J. Tuwim, Życie).

Efekt akustyczny – podobnie jak w analizowanych już wcześniej fragmentach – autor uzyskuje za pomocą nagromadzenia (nawet w tytule) spółgłosek szczelinowych i zwar-to-szczelinowych, także zbitek spółgłoskowych (*ść, śč, zch, zść, zdr*). Zmienia się jednak kontekst sytuacyjny, a wraz z nim i nacechowanie emocjonalne tła dźwiękowego. Tym razem kumulacji spółgłosek szczelinowych towarzyszą neologizmy tworzone za pomocą przedrostka *roz-* od podstaw o zdecydowanie ujemnych konotacjach (*cham* i *ścierwo* czy *byk* ‘w odniesieniu do człowieka’), wyrazy i wyrażenia oddające przygnębienie i niemoc (*pochylona głowa, zmęczony, patrzeć tępo, patrzeć szkliście, patrzeć bez pamięci*), wyrazy i wyrażenia określające zachowania agresywne (*rozdrapać, rozjuszyć się, żarłocznie*), negatywne określenia onomatopeiczne (*chleptać, wrzask*), a także deprecjonujące połączenia pleonastyczne (*szarzy jak szarzyzna*). Wszystko to wzmacnia przykry nastrój towarzyszący przekazywanym treściom.

Odpowiedni dobór językowych elementów akustycznych może sprzyjać nie tylko budowaniu sfery *stricte* emotywno-wizualnej, ale też dynamizowaniu obrazu artystycznego. Zwróćmy choćby uwagę na efekt gwaru i szalonej tanecznej zabawy, budowanego poprzez dobór rozmaitych zjawisk dźwiękowych i semantycznych. Na pierwszy plan wysuwa się tu onomatopeiczne *szur*, stanowiące zarówno część składową dźwiękonaśladowczego wyrazu *szurgać*, jak też element anaforycznego wypowiedzenia *szur, szur, szur*, sugerującego długotrwałość nieprzyjaznych doznań słuchowych. Paronimia, tautologiczne powtórzenia, nagromadzenie spółgłosek szumiąco-syczących oraz przewaga samogłosek wysokich nad niskimi dopełniają obrazu i negatywnie odbieranej przez czytelnika rytmizacji:

Zachybotalo! – Buchnęło – i płynie – / Szurgają nóżki, kołyszają się biodra, / Gwar, gwar, gwar, chichoty, / Gwar, gwar, gwar, piski, / [...] / Szur, szur, szur, gwar, gwar,

gwar, / Suną tysiące rozwydrzonych par, / – A dalej! A dalej! A dalej! (J. Tuwim, *Hokus-pokus*).

Za pomocą kakofonicznych powtórzeń imitujących miarowe, nieprzyjemne dźwięki eksponowany jest hałas spowodowany przesuwaniem się stóp po nierównej powierzchni. Te negatywne odczucia akustyczne wzmocnione są raz po raz gwałtownymi, a przez to nieoczekiwanymi, wrażeniami akustyczno-wizualnymi. Czasownikom niedokonanym *płynąć, sunąć, szurgać* użytym w czasie teraźniejszym przeciwstawione są bowiem – zakłócającą ową jednostajność – czasowniki momentalne, informujące o rozpoczęciu i natychmiastowym zakończeniu jakiejś nagłej czynności (*zachybotać* i *buchnąć*). Wspomniane wyżej kontekstowe uwikłania leksykalno-fonetyczne sprawiają, że ów rozkołysany, chyboczący się korowód budzi uczucia nieprzyjemne. Ale ważne w tym obrazie są również inne negatywne konotacje, takie jak: budząca grozę wielkość tłumu (*tysiące par*), wydawane przez uczestników pochodu dźwięki (*chichoty* i *piski*) oraz prowokacyjne zachowanie seksualne (*kołyszą się biodra, rozwydrzone pary*).

Nieprzyjemne tempo i drażniący dźwięk odnajdujemy również w wierszu *Całujcie mnie wszyscy w dupę*, traktowanym z reguły jako utwór rozliczeniowy, w którym Tuwim w satyryczny – ale też obsceniczny – sposób opisuje przedwojenne społeczeństwo polskie. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że ów zbiór Tuwimowych inwektiw wymierzonych w poszczególne grupy społeczne oraz w konkretne osoby przybiera przemyślaną instrumentacyjną formę, jak choćby w tym fragmencie:

Absztyfikanci Grubej Berty / I katowickie węglókopy, / I boryslawskie naftowierty, / I lodzermensche, bycze chłopy. / Warszawskie bubki, żygolaki / Z szajką wytwornych pind na kupę, / Rębajły, franty, zabijaki, / Całujcie mnie wszyscy w dupę.

Bardzo sugestywny efekt miarowego dudnienia buduje poeta za pomocą głosek zwar-to-wybuchowych (*b, p, d, t, g* i *k*), przede wszystkim zaś licznie reprezentowanych sylab, zbudowanych wokół tych spółgłosek: *-ba-, -be-, -bi-, -bo-, -bu-, -by-, -du-, -go-, -ka-, -ki-, -ko-, -ku-, -pe-, -pi-, -py-, -to-, -ty-*. Co ważne, dominujące w tej konfiguracji samogłoski o niskiej tonacji harmonizują z wyrazami potocznymi, pospolitymi, a nawet wulgarnymi, najczęściej nacechowanymi negatywnie, typu: *absztyfikanci, bubki, dupa, pinda, rębajły, szajka, zabijaki, żygolaki*¹¹. Dźwiękowy zamysł poety znakomicie odczytują aktorzy podejmujący się recytacji wiersza. We wszystkich tych interpretacjach aktorskich ujawnia się swoiste metrum muzyczne, oparte na regularnym, gwałtownym rytmie oraz takcie przypominającym „łomotliwy”, defiladowy krok żołnierski.

¹¹ Na podobne zjawisko w prozie Brunona Schulza zwraca uwagę Wróblewski w artykule „Stylistyczne wykorzystanie”, 435.

Bardzo sugestywny efekt melodyczny uzyskuje Tuwim również za pomocą instrumentacji wykorzystującej kumulację spółgłosek płynnych *r* i *l* czy choćby wprost kojarzonej z muzyką – „śpiewnej” cząstki *tralalala*, powtarzanej, wręcz nadużywanej w najróżniejszych konfiguracjach strukturalno-rymowych:

*W Śpiewowicach, pięknym mieście, / Na ulicy Wesolińskiej / Mieszka sobie słynny śpiewak, / Pan Tralislaw Tralaliński. / Jego żona – Tralalona, / Jego córka – Tralalurka, / Jego synek – Tralalinek, / Jego piesek – Tralalesek. / No a kotek? Jest i kotek, / Kotek zwie się Tralalotek. / Oprócz tego jest papużka, / Bardzo śmieszna Tralaluszka. / [...] Gdy podniesie pan Tralislaw / Swą paleczkę-tralaleczkę, / [...] / Śpiewa cały chór piosneczkę: / „Trala trala tralalala / Tralalala trala trala!” (J. Tuwim, *O panu Tralalińskim*);*

*Melon zmelonić dał się, / maliny go zmaliniły, / i melodyjnym stał się / malimelonem miłym (J. Tuwim, *Słowocowe hybrydy*).*

W obu tych fragmentach tło dźwiękowe ma pozytywne konotacje. Dominuje leksyka z rejestru pożądaných ocen i emocji, np. przymiotniki (*melodyjny, miły, piękny, słynny*), hipokorystyki (*kotek, paleczka, papużka, piesek, piosneczka*), słownictwo ze sfery rodzinnej (*córka, synek, żona*), neologizmy dźwiękowo – a strukturalnie tylko z pozoru – nawiązujące do podstawy *melodia* (np. *malimelon*). Nawet neologiczne czasowniki *zmelonić się* i *zmalinić się*, zawierające melodyjne *l* (*lo, li*) oraz nowotwory niesystemowe (*tralalurka, tralalesek, tralalinek, tralalotek, tralalona*) noszą na sobie szlachetne piętno muzyczności¹², bawią swoją niczym nieskrępowaną formą morfologiczną i fonetyczną, są świadectwem zainteresowań etymologicznych i muzycznych Tuwima oraz jego inklinacji do powoływania nonsensów językowych i struktur pozasystemowych, które dość rzadko bywają nosicielem ściśle sprecyzowanego znaczenia. Nie ma najmniejszych wątpliwości, że poeta miał tego pełną świadomość. I niejednokrotnie sugerował to wprost, zarówno w tekstach poetyckich, jak i prozatorskich. Nie bez przyczyny zatem mówi się nawet o autoświadomości poety w zakresie naruszania normy językowej.

Tuwimowa zabawa foniczną stroną języka w tekstach artystycznych – jak wynika z tego krótkiego przeglądu – przybiera różne formy. Bo też i efekty akustyczne uzyskuje autor na kilka sposobów. W tej funkcji stosuje:

¹² Częściowa identyczność brzmieniowa dwóch bądź więcej wyrazów niepowiązanych ze sobą genetycznie staje się ważnym elementem kształtowania Tuwimowych tekstów. W tym wypadku chodzi o opartą na swoistej paronomazji zabawę, wykorzystującą zarówno foniczną, jak i semantyczną formę słów, typu: *melodyjny – malimelon – meloman – malina czy piesek – Tralalesek, papużka – Tralaluszka*.

- ogólnopolskie nazwy wskazujące zjawiska akustyczne: *brzmieć, dźwięczeń, gwar, piszczeń, pisk, szurać, szurgać*;
- typowe onomatopeje: *szur, szur, szur*;
- neologizmy w różny sposób nawiązujące do sfery dźwiękowej: *dunajewo, podlasina, szumni-strumni, tralaleczka, Tralaluszka*;
- przemyślaną organizację foniczną całej wypowiedzi polegającą na kumulacji określonych głosek i doborze odpowiedniego, ściśle zaprogramowanego tła semantyczno-emocjonalnego.

To właśnie całościowo pojmowana instrumentacja głoskowa sprawia, że nagromadzeniu tych samych dźwięków towarzyszyć mogą – w zależności od uwikłań leksykalnych – różne emocje i odmienne wizje świata. Co więcej, w twórczości Tuwima poetycki dźwięk synestezyjnie łączy się z wrażeniami wzrokowymi i dotykowymi, co na odbiorcę oddziałuje jeszcze silniej.

Bibliografia

Źródła

- Tuwim, Julian. „Książki, Chopin i Inowódź”. W: tenże. *Pisma prozą*. Warszawa: Czytelnik, 1964. Pierwodruk: *Wiadomości Literackie*, 11 (1936).
- Tuwim, Julian, *Nowy wybór poezji*. Wybrał, ułożył, posłowiem i notą edytorską opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2002.
- Tuwim, Julian. *Pegaz dęba*. Kraków: Aidcas. Agencja Reklamowo-Wydawnicza, 2006.
- Tuwim, Julian, *Pisma prozą*. Warszawa: Czytelnik, 1964. Pierwodruk: *Wiadomości Literackie*, 11 (1936).
- Tuwim, Julian. *Wiersz nieznanego poety. Gawęda literacko-obyczajowa*. Wstęp, rekonstrukcję zakończenia oraz posłowie oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki. Warszawa: Czytelnik, 1955.
- Brückner, Aleksander. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974 (skrót: SEBr).
- Orgelbrand, Maurycy. *Słownik języka polskiego*. Wilno 1861. Reprint – Warszawa: Prasa – Książka – Ruch, 1986 (skrót: SWil).
- Sawicka, Jadwiga. *Julian Tuwim*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1998.
- Sokółska, Urszula. „Etymologiczne zabawy Juliana Tuwima”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza* 22 (42) (2015), 1: 235–252.
- Sokółska, Urszula. „O, mowo polska, ty ziele rodzime”. *Wokół refleksji nad kształtem polszczyzny*. Białystok: Wydawnictwo Prymat, 2017.
- Wróblewski, Piotr. „Stylistyczne wykorzystanie brzmieniowej warstwy leksyki (na przykładzie prozy Brunona Schulza)”. *Prace Filologiczne*, 38 (1986): 433–440.

Źródła internetowe

Julian Tuwim. Znane wiersze. Dostęp 20.03.2018. <http://znanewiersze.pl/julian-tuwim>.

Autotautogram, czyli raz jeszcze w sprawie zabaw Juliana Tuwima brzmieniową warstwą leksyki

Summary

W artykule podjęto próbę opisu fonologicznych gier w poezji Juliana Tuwima. Zwrócono uwagę na sposoby budowania instrumentacji głoskowej za pomocą odpowiedniego doboru spółgłosek i samogłosek oraz wyrazów dźwiękonaśladowczych. Wskazano też zależność emotywno-wizualnej wizji świata przedstawionego od uwikłań leksykalnych towarzyszących zjawiskom *stricte* fonetycznym.

Autotautogram, or once again about Julian Tuwim's playing with the tonal aspect of lexis

Summary

The article describes the phonological games in the poetry of Julian Tuwim. A special attention has been paid to the ways the poet constructs the vocal instrumentation with the use of a specific choice of consonants and vowels and onomatopoeic words. Another thing that has been analysed was the relation between the emotive vision of the representational world and the lexical entanglements that accompany *stricte* phonetic phenomena.

Cytowanie

Sokółska, Urszula. *Autotautogram, czyli raz jeszcze w sprawie zabaw Juliana Tuwima brzmieniową warstwą leksyki*. *Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny* 18 (2019): 229–239. DOI: 10.18276/sj.2019.18-16.