



ANNA FILIPOWICZ

Uniwersytet Gdański

Zwierzęce początki muzyki O *Ptasim radiu* Juliana Tuwima

Spośród wielu zwierzęcych utworów Juliana Tuwima *Ptasie radio* (1938) najlepiej oddaje namysł nad animalnymi podstawami muzyki; nad nie-ludzka genezą poetyckiego słowa. W opisie ptasiego koncertu, rozpisanego na szereg odgłosów wydawanych przez różne skrzydlate gatunki, znajduje swoje odzwierciedlenie poszukiwanie związków między dźwiękami świata przyrody a źródłami antycznego melosu. Badacze twórczości Tuwima zwykli podkreślać zwłaszcza wyobraźniowy rodowód tych analogii, stawiając je obok odwołań do zaklęć szamanów, zawodzeń chóru, wróżebnych okrzyków, które zajmują poetę równolegle ze zwierzęcym śpiewaniem. W ich rytmie i melodii, podobnie jak w ptasich pieśniach, miałby on zdaniem krytyków znajdować tak ważny dla siebie utracony raj poezji, ujawniające przeszłość słów brzmienie, zapomniane już materialne znaczenia mówienia¹. Tuwimowskie wyprawy w rejony zwierzęcych pierwocin muzyki dają się tymczasem odczytać również w paradygmacie nie-symbolicznym, przekraczając tym samym fantazmat o wyłącznie magiczno-ludycznych źródłach ludzkiej kultury. W planie adresowanej do dzieci etologicznej bajki zawiera się bowiem obraz przyrodniczej empirii, w której oparte na organizacji dźwięków tworzenie niespodziewanie ujawnia swoje ewolucyjne podłoże. Włączona w porządek wyvodu ornitologiczna perspektywa pozwala poecie zweryfikować przekonanie o wspólnych z ptakami predyspozycjach do odczuwania emocji, myślenia, „mówienia” oraz o zbieżnej wrażliwości na piękno. Rozpatruje się je w utworze w aktualnym w epoce Tuwima przyrodoznawczym ujęciu, które paradoksalnie zostaje uruchomione

¹ Por. J. SAWICKA: *Filozofia słowa Juliana Tuwima*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 21–23, 78.

pod wpływem przejętego z najstarszych animalnych bajek poglądu o łączności habitatów ludzkiego i animalnego. Można tu nawet zaryzykować twierdzenie, że do kwestionowania antropocentrycznego paradygmatu najbardziej skłaniają poetę archaiczne sposoby prezentacji natury. A przede wszystkim zawarte w nich niehierarchiczne podejście do świata, nieznające jeszcze podziału na mówiącego człowieka i nieme zwierzę.

Tuwimowskie zainteresowanie światem przyrody bywa zwykle łączone z tradycją antyczną, która odgrywa znaczącą rolę w całej twórczości poety. W obecnych w jego lirykach strategiach przedstawiania zwierząt można z łatwością dostrzec liczne nawiązania do starożytności grecko-rzymskiej, manifestowane w doborze wyobraźniowych motywów, animalnych bohaterów, konkretnych gatunków literackich.

Nie inaczej jest również w *Ptasim radiu*, które daje się odczytać przez pryzmat poematu heroikomicznego, gdzie przypadki ludzkich postaci z eposu zastępują „trywialne” i „prześmiewcze” zwierzęce perypetie. Przy wnikliwej lekturze wiersz odsłania już jednak nieco bardziej złożone poziomy zapożyczeń, przekraczające zresztą wąsko rozumiane stylizacyjne dialogi z literacką czy teatralną spuścizną epoki. O imaginacyjnym zapleczu wywodu decydują tu przede wszystkim odwołania do wyobraźniowych fundamentów antyku, a szczególnie do przyjętych wówczas kulturowych konceptualizacji przyrody, percepcji porządku natury albo stosunku do tego, co animalne. W poetyckim sposobie przedstawiania ptaków można bowiem odnaleźć ślady wciąż żywej w starożytności archaicznej świadomości, opartej na przekonaniu o istnieniowej łączności człowieka i zwierzęcia, którzy przynależą do tej samej życiowej wspólnoty. Obrazowanie skrzydlatych bohaterów wiersza zdaje się więc w ten sposób bliskie pradawnemu postrzeganiu przyrody, gdzie nie-ludzkie zrównuje się z ludzkim w każdym aspekcie bytowania. U Tuwima taką zapożyczoną – przede wszystkim przez antyk – perspektywę wzmacnia na domiar horyzont recepcji utworu, obliczony na percepcję dziecięcego odbiorcy. Ptaki portretuje się tutaj w konwencji najstarszych greckich bajek oraz zgodnie z regułami konkretno-wyobraźniowego myślenia najmłodszych. Ich opis rządzi się przede wszystkim regułami empirycznego poznania i wymyka kategoriom zdyskursyfizowanej instrumentalnej racjonalności.

W dziedzicznych z archaicznej przeszłości zwierzęcych bajkach bohaterowie bywają ucieleśnieniem przekonań o ludzko-animalnym pokrewieństwie, które nie zdążyło jeszcze nabrać całkowicie abstrakcyjnego wymiaru. Nawet u Herodota czy Ezopa obok liryki maski pojawia się niekiedy motyw minionej niedawno łączności wszystkich żyjących stworzeń lub wzmianka o ich wciąż aktualnych powinowactwach – w porozumiewaniu się, myśleniu czy działaniu. Idzie za tym zazwyczaj widoczne u obu antycznych autorów empiryczne zainteresowanie światem fauny, a nawet noszący etologiczne znamiona opis rzeczy-

wistych zachowań zwierząt². Charakteryzowane w najstarszych bajkach animalne aktywności traktuje się bowiem jak przejaw wspólnej dla ludzi i nie-ludzi przedpiliniuszowej „historii naturalnej”³ i próbuje rozpoznać pod względem zbieżności ich psychicznych czy fizycznych kompetencji. Dopiero w dojrzałym antyku takie „przyrodoznawcze” nacechowanie epigramatycznego gatunku zostaje poddane zarówno antropocentrycznej redukcji, jak i jednoznacznie hierarchizującemu opracowaniu. Pod wpływem założycielskiej dla rozwoju nauk platońsko-arystotelejskiej filozofii, zwierzęca bajka zyskuje wyraźnie już alegoryczny charakter i silnie wartościujące, moralizatorsko-dydaktyczne nacechowanie. Na dobre porzuca się wówczas tradycję nie-symbolicznego ujmowania fauny, przenosząc nań powszechnie przyjęty porządek idei, wyobrażeń czy uczuć. Poza nielicznymi wyjątkami postrzegane przez pryzmat stereotypu zwierzę zaczyna więc funkcjonować pod postacią animalnej maski, zaś w bardziej realistycznych konwencjach – jako wyzbyte sprawczości i komunikacyjnych zdolności bezmyślne stworzenie. W nowym paradygmacie przedstawień zostaje mu przypisane miejsce ontologicznie niższego od człowieka bytu, który dysponuje zaledwie zdolnością poruszania się oraz możliwością ograniczonego odbioru wrażeń.

Ptasiemu radiu znacznie bliżej jednak do ducha najdawniejszych zwierzęcych bajek, niezających jeszcze uzasadnienia dla tak definitywnych kategoryzacji. Nad strategiami animalnej alegorii czy zestawem antropocentrycznych uprzedzeń góruje tu raczej zamiar etologicznego opisu ptasiego świata; niehierarchicznego ujmowania konkretnych zwierzęcych aktywności. Paradoksalnie sprzyjają temu najbardziej charakterystyczne dla archaicznych bajek konteksty mityczne, bliskie dawnym wierzeniom animistycznym bądź panpsychistycznym, wolne od jednoznacznych rozróżnień na kulturę i naturę. Ustanawiają one w utworze porządek niemal tożsamy ludzko-nie-ludzki habitatów, w którym zwierzę nie jest w żaden sposób istnieniowo umniejszone czy ograniczone. To dziedziczone z pradawnej przeszłości spojrzenie na przyrodę staje się u Tuwima pretekstem do obchodzącego logocentryczne nawyki sposobu obrazowania ptasiego świata; do brania w nawias praktyk biegunowego różnicowania człowieka i zwierząt. W zamian poeta zdaje się łączyć w jedno wywiedziony z archaicznych bajek pogląd o bytowej wspólnoty ludzi i nie-ludzi oraz czerpaną z tych samych źródeł tradycję najstarszych objaśnień funkcjonowania natury; założycielską potrzebę tworzenia systematyzacji przyrody. W *Ptasim radiu* opiera się ona nie tylko na empirycznym oglądzie animalnego otoczenia, ale oddaje również, zupełnie jak przed wiekami, stan świadomości powszechny w epoce autora, który dokonuje tego oglądu. Za nieantropocentrycznym stosunkiem do ptaków idzie więc tutaj taka charakterystyka ich społecznych zachowań, która pozostaje

² Por. J.B. LEFKOWITZ: *Aesop and Animal Fable*. W: *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Ed. G.L. CAMPBELL. Dostępne w Internecie: <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199589425.001.0001/oxfordhb-9780199589425-e-001>.

³ Ibidem.

zgodna z bieżącymi przyrodoznawczymi rozpoznaniem, aktualnymi dla pierwszej połowy dwudziestego stulecia. Zapewne dlatego w portretowaniu zwierząt Tuwim zawiesza wszelkie znamiona fantastyczności opisu, nadając im wszelkie cechy zoologicznego, a szczególnie etologicznego prawdopodobieństwa. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że skrzydlaci bohaterowie poety przejawiają te same aktywności, co ptaki z wertowanych przez niego z upodobaniem ornitologicznych atlasów czy encyklopedii⁴.

Tytułowe „ptasie radio” daje się zresztą rozumieć w aż podwójnym przyrodoznawczym porządku, jako rejestrowanie wydawanych przez zwierzęta akustycznych komunikatów i wskazywanie ich złożonego behawioralnego potencjału. Tuvim tworzy w utworze żartobliwy „inwentarz” ptasiego śpiewania, które zestawia ze sobą zarówno pod kątem brzmieniowego zróżnicowania odgłosów (a ściślej: ich onomatopeicznych zapisów), jak i pod względem wyrażanych za pomocą dźwięków intencji, emocji, stanów. Stylizowane na modłę polifonicznej radiowej audycji kłaskanie, świergoty, tokowanie, kwilenie stają się teraz czymś więcej niż tylko poetyckim zapisem szeregu audialnych wrażeń, które można zwykle pozyskać w pobliżu ptasich siedzib. Estetycznej waloryzacji śpiewania towarzyszy bowiem także potrzeba odszyfrowania sensów samego akustycznego przekazu, odczytywania treści wyrażanej za pośrednictwem organizacji tonu czy rytmu. Zestawione ze sobą melodie z *brzozowego gaju*, odgłosy z pola czy łąki Tuwim odnosi więc do rzeczywistych zachowań wyszczególnionych w utworze ptasich gatunków, szukając związków między dźwiękiem a światem i badając semiotyczny zakres wokalizacji. Poprzez poetykę zwielokrotnionych onomatopei zwraca uwagę na sposób organizacji zwierzęcej komunikacji, przez przywołanie okoliczności śpiewania ukazuje zaś jej postaci, formy, zadania. Można je uznać w utworze za rodzaj zróżnicowanej nieantropoidalnej artykulacji, która wskazuje zarazem na własną morfologiczną złożoność oraz na demonstratywną funkcję ptasiego „mówienia”.

Prezentowane w utworze ptasie zachowania mają tym samym wiele wspólnego ze zwyczajami rzeczywistych, żyjących w lasach czy na łąkach skrzydlatych stworzeń. Widać to zwłaszcza w ich ujmowanych przez poetę grupowych relacjach, które pozostają zaskakująco bliskie znanym z przyrodoznawczych rozpoznania zwierzęcym motywacjom. Funkcjonowanie wyliczonych tu z gatunku ptaków nietrudno odczytać choćby w kontekście reguł przetrwania – jako ustalanie granic dzielonego między sobą terytorium, związane z konkurowaniem o wspólne zasoby czy unikaniem naturalnych wrogów. Skrzydlaci bohaterowie poety zbieraliby się zatem w stadach, by ustanowić osobnicze i gatunkowe hierarchie (*kto się ma pierwszy kąpać w rosie*⁵), przekazać sobie komunikaty

⁴ Zob. K. KOWALEWSKA: „Alchemiczne laboratoria” Juliana Tuwima. W: Julian Tuwim. *Biografia, twórczość, recepcja*. Red. K. RATAJSKA, T. CIEŚLAK. Łódź 2012, s. 103–104.

⁵ Wszystkie zamieszone w artykule cytaty utworu pochodzą z tomu J. TUWIMA: *Wiersze dla dzieci*. Warszawa 1986.

o pożywieniu czy niebezpieczeństwie (*co świtem piszczy w trawie; jak poznać ptak czy nie ptak;*) lub – dzięki naśladowaniu głosów innych ptaków – nawiązać z nimi społeczne relacje (*gdzie się ukrywa echo w lesie*)⁶. Tuwimowe zwierzęta przejawiałyby w ten sposób rozległy adaptacyjny potencjał i wykazywały skomplikowane eksploatacyjno-kognitywne możliwości. Należałyby do nich choćby ciekawość otoczenia i zdolność do czerpania przyjemności z zabawy (*co świtem piszczy w trawie*) bądź umiejętność uczenia się od innych przez obserwację czy naśladowanie (*jak poznać ptak czy nie ptak*). Ta ostatnia zdolność pozwoliłaby ptakom nie tylko odróżniać się między sobą, lecz także zapobiec niechcianym kontaktom z imitującymi ich śpiew drapieżnikami.

Za stylizowanym na naiwny lub upotoczony opisem kryje się więc rejestr podpatrzonych u ptaków intencjonalnych zachowań oraz ich odzwierciedlonych w śpiewaniu złożonych motywacji. W dostosowanej do dziecięcego adresata oprawie poeta nakreśla tu obraz ptasiego homeostatu, odległy od gatunkowistycznych stereotypów i uprzedzeń. Jednak dopiero próba oddania jego funkcjonowania „na żywo” sprawia, że analogia między człowiekiem a zwierzęciem może w utworze uzyskać wymierny kształt i znaczenie. Traktowanie ptasiego śpiewania jako odpowiednika mitycznego „mówienia” przybiera bowiem w radiowej „transmisji” uwiarygodniającą podbudowę, odległą od konwencjonalnych wyobrażeń na temat kłaskań czy treli (poetyckie rejestrowanie odgłosów nie przystaje ani do zwierzęcego mówienia w ludzkim języku z mitu „złotego wieku”, ani do wzniosłych, symbolistycznych epifanii natury; kanonicznych reprezentacji mistycznego brzmienia). Przy całym uznaniu dla bogactwa ptasich śpiewów poeta nie rezygnuje wcale z namysłu nad uwidocznioną w tym przekazie celowością, a przede wszystkim służącą jej strukturą i treścią. Zapewne dlatego *Ptasie radio* daje się czytać nie tylko jak zapis inspirujących człowieka dźwięków natury, które skłaniałyby go do podjęcia, rozpatrywanej jedynie z własnego punktu widzenia, estetycznej kontemplacji. Przez wielopoziomowość obecnych w utworze onomatopei wywód staje się także próbą oddania pełnych wokalnych możliwości zwierząt, zwłaszcza zaś takich, które służą im samym do oddziaływania na najbliższe otoczenie. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że w ptasim śpiewaniu Tuwima najbardziej interesuje zawarty w nim zamiar rezonowania na własny gatunek, jak i na obce.

Nagromadzone w utworze różnoimienne onomatopeje pozwalają wychwycić istotę charakteryzującej każdy gatunek pieśni, która w przyrodniczej rzeczywi-

⁶ Zdaniem etologów podstawową funkcją naśladownictwa u ptaków jest przede wszystkim budowa relacji społecznych w stadzie (naśladuje się wówczas osobnicze cechy śpiewu reprezentanta własnego gatunku) lub nawiązywanie kontaktu z przedstawicielem innego gatunku (wówczas naśladownictwu zostają poddane odgłosy wydawane przez ten gatunek). Symulacja odgłosów może też służyć innym celom, np. pojawia się u młodych osobników przy nauce śpiewu lub służy odciąganiu drapieżnika, którego dźwięki imituje wówczas zagrożony ptak. Zob. D.R. GRIFFIN: *Umysły zwierząt*. Przeł. A. ŚLÓRSKA, A. TABACZYŃSKA. Gdańsk 2004, s. 63–64, 169–171, 202–203.

stości stanowiłaby segment ptasiej wokalizacji. Tuwim stara się przy tym oddać całe rozbudowane „partie” śpiewu, wskazując nie tylko na dźwiękową rozpiętość odgłosów, lecz także na skomplikowany sposób ich organizacji (uporządkowane ciągi dźwięków, oddzielone krótkimi interwałami milczenia⁷). W utworze widać to najlepiej w przypadku słowika i wróbla, których brzmieniowe „transkrypcje” pozostają chyba najbliższe sekwencyjnej budowie złożonych zwykle z konkretnych sylab ptasich pieśni. Ich poetycka notacja wiernie „kopiuje” zwłaszcza opisywany przez ornitologów system „tonalny”, który u ptaków opiera się na powtarzaniu dźwięków bądź formuł niezmiennie na początku lub przy końcu śpiewania. Próby odtworzenia podobnych brzmieniowych układów, pogrupowanych w całe frazy czy motywy, zdają się zresztą zaświadczać o zoomimetycznym ukierunkowaniu muzycznej wrażliwości Tuwima. Prócz pojawiających się w wywodzie nieskonwencjonalizowanych wyrazów dźwiękonaśladowczych, których zadaniem jest fonologiczne imitowanie ptasich wokalizacji, można tu bowiem odnaleźć dopełniające je złożone efekty onomatopieczne oraz prozodyjne. Do zbliżenia nazw odgłosów do faktycznej barwy kląskania czy ćwierkania dochodzą więc również – nastawione na bliskość odwzorowania – poetyckie transakcentacje, a niekiedy także uzyskiwany przez rymujące się onomatopeje, rytm. Uszeregowaniu dźwiękonaśladowczych wyrazów Tuwim powierza wreszcie zadania wyrażenia specyfiki każdej z ptasich pieśni – funkcje ekwiwalentu tempa, rytmiczności, dynamiczności śpiewania:

Pierwszy – słowik
 Zaczął tak:
 „Halo! O, halo lo lo lo lo!
 Tu tu tu tu tu tu tu
 Radio, radijo, dijo, ijo, ijo,
 Tijo, trijo, tru lu lu lu lu
 Pio pio pijo lo lo lo lo lo
 Plo plo plo plo plo halo!”

Na to wróbel zaterlikał [...]
 Ćwir ćwir świrk! Świr świr ćwirk! [...]
 Ćwir ćwir czyrik, Czyr czyr ćwirk!

Akustyczne parametry pieśni słowika zarysowuje się w utworze za pomocą spółgłosek płynnych (l), które w zestawieniu z samogłoskami tylnymi (o, u) i przednimi (i, a) pozwalają ukazać rozległość wokalnejskali ptaka, jego harmonijne przechodzenie z niższych do wyższych tonów i odwrotnie. W przytaczanych przez Tuwima partiach wróbla spółgłoski szczelinowe (ś) i zwarto-szczelinowe

⁷ Por. S. ŻERAŃSKA-KOMINEK: *Karol Darwin a problem pochodzenia muzyki*. „Muzyka” 2001, nr 1, s. 49–51.

(ć, cz) oddają z kolei krótkie, kończące się nagle dźwięki ćwierkania⁸, co zwielokrotnia jeszcze udział konotujących jego gwałtowność spółgłosek zwartych (k). Poukładane w sekwencje sylaby z akcentem oksytonicznym decydują więc tutaj o wyrażeniu rytmu śpiewanych melodii, zaś ich zwielokrotnienie wpływa na efekt wzdłużenia lub zdynamizowania imitujących kłaskanie (słowik) bądź ćwierkanie (wróbel) onomatopei. Przez liczne eufonie (głównie asonanse i aliteracje), instrumentacje głoskowe (echolalie) oraz obejmujące jedną głoskę rymy wewnętrzne Tuwim odzwierciedla również harmoniczną strukturę tych pieśni, z jej seryjnością modulowanych lub niemodulowanych dźwięków – zwierzęcych sylab. W oparciu o analogię wobec intonacyjnej frazy tworzy się w *Ptasim radiu* wrażenie odsłuchu skończonej partii trelu, na którą składa się seria szybkich, perlistorych kłaskań (słowik) lub dźwięków dających wrażenie monotonnego i ostrego w odbiorze trzeszczenia (wróbel). Najistotniejszą rolę w uobecnianiu brzmienia ptasich głosów odgrywa jednak szczególnie połączona z akcentem intonacja – wznosząco-opadająca lub opadająco-wznosząca, która buduje ekspresję pieśni. Zarówno śpiewy słowika czy wróbla, jak i melodie czajki czy przepiórki (złożone z dwóch różnych sylab jęklive kwilenie lub skrzekliwe trzysylabowe okrzyki) można tu bowiem wyrazić za pomocą związanych z iloczynową metryką stóp wierszowych – daktylu, spondeju, jambu czy trocheju. Wielowiekowy namysł nad poszukiwaniem opartych na rytmie zbieżności między poezją a muzyką Tuwim zdaje się w ten sposób rozszerzać także o kwestię innych-niż-ludzkie pieśni. Najstarsze tradycje antycznego melosu, w którym „kładzie się nacisk na siłę wyrazu, na szok, na efekty wręcz fizjologiczne – kosztem rozwijania [logicznego – przyp. A.F.] systemu”⁹, łączą się teraz z ptasim śpiewaniem, generowanym podług analogicznych zasad emocjonalnej ekspresji. W starogreckiej żywej mowie i formach artykulacji zwierząt poeta zdaje się teraz widzieć tę samą muzyczność, która stanowi wyraz zbieżnych dla ludzi i nie-ludzi uczuć czy nastrojów.

Zapewne dlatego w „transkrypcji” animalnych pieśni na wierszowe miary najważniejsze staje się wykorzystanie instrumentacji języka dla ujawnienia etologicznych skutków śpiewania. Imitowanie kształtu wokalne ekspresji ptaków zbiega się w utworze z poetyckim obrazowaniem ich emocji, towarzyszących zarówno prezentacji własnych melodii, jak i odbiorowi przekazu innych stworzeń. Tuwim podejmuje tu kwestię zamierzonego przez same zwierzęta wokalicznego wpływania na otoczenie, a zwłaszcza posługiwania się przez nie taką brzmieniową organizacją przekazu, która w ptasim świecie jest zorientowana na konkretny efekt. W bliskie pieśniom słowika, wróbla, kukułki, czajki czy

⁸ Por. M. BAŃKO: *Słownik onomatopei, czyli wyrazów dźwięko- i rucho-naśladowczych*. Warszawa 2012, s. 56.

⁹ *Jedna godzina muzyki*. Z Maciejem Rychłym i Tomaszem Rodowiczem, twórcami Orkiestry Antycznej Teatru Gardzienice, rozmawia Jan Kawiorski. „Tygodnik Powszechny” nr 26 z 29 czerwca 2003 r., s. 34.

przepiórki fonologiczne ramy poeta wpisuje więc ich – obliczone na środowiskową reakcję – intencje, które znajdują potwierdzenie w analizowanych przez ornitologów rzeczywistych ptasich motywacjach. To nakierowane na wywołanie wrażenia śpiewanie łączy się zwłaszcza z niewyrażonym wprost w utworze czasowym kontekstem ptasiej audycji – wiosenną porą godów i jej rytuałami – rywalizacją, zalotami, budowaniem gniazda. Nietrudno bowiem zauważyć, że przedstawiane „na żywo” tematy ptasich pieśni oscylują tu wokół gotowości dobierania się w pary, konkutowania o najatrakcyjniejsze terytorium, wyszukiwania materiałów do tworzenia siedzib. Kłaskanie, ćwierkanie, kukanie czy tokowanie ujawnia w ten sposób także swój nastawiony na reprodukcję, wyraźnie wabiący charakter. Tę decydującą o dramaturgii utworu ptasią rywalizacją „na głosy” można dzięki temu zrozumieć nie tylko jako sposób przekazywania informacji, ale i jako rodzaj warunkowanej potrzebą rozmnożenia perswazji.

Zestawione ze sobą harmoniczne i monotonne, jęklive i skrzekliwe, krótsze i dłuższe ptasie pieśni wyrażają tu bowiem zarazem brzmieniową rozpiętość wokalizacji, jak również wykaz, zgodnych z gatunkowymi wzorcami strategii atrakcyjności, technik prezentowania ciała, sposobów odróżniania siebie od innych zwierząt, zwłaszcza zaś od osobników własnego gatunku. Każdy skrzydlaty bohater Tuwima zdaje się wystawiać w utworze swój popisowy spektakl, który ma na celu jak najkorzystniejsze zademonstrowanie anatomicznych atrybutów – swego muzycznego, a niekiedy także wizualnego czaru. Zadaniem wabiących dźwięków czy efektownych póz, eksponujących odpowiednio ptasi głos, sylwetkę czy upierzenie (*Patrzcie go! Nastroszył piórka*), jest przede wszystkim przyciąganie uwagi oraz wzbudzanie zachwyty otoczenia. Epatując niezwykłym brzmieniem lub wyglądem, ptaki mogą tu dążyć do konfrontacji z rywalami, która przebiega nie tyle na drodze bezpośredniego starcia, ile poprzez skuteczne zainteresowanie i oczarowanie partnerki. Zgodnie z etologicznym prawdopodobieństwem wywodu takie nęcenie dźwiękami, rytmem i kształtami nie musi być jednak kierowane wyłącznie do reprezentantów własnego gatunku i odnosi się także do morfologicznie różnych od zwierzęcego śpiewaka czy tancerza stworzeń. W przyrodoznawczym porządku znajduje to wyjaśnienie w konsekwencjach seksualnego doboru, który nie ogranicza się do wąsko rozumianych potyczek o względy samicy, ale skutkuje estetycznym nadmiarem, rezonującym szeroko w animalnym sąsiedztwie. Wiąże się natomiast z takim wyolbrzymieniem swojej wartości, by móc zyskać odbiorcę w każdym stworzeniu zdolnym do wysłuchania i/lub zobaczenia ptasiego popisu.

Zachowanie Tuwimowych ptaków tłumaczyłaby najpełniej darwinowska teoria ewolucji, rozpowszechniana za czasów poety przez zdecydowaną większość zoologicznych autorytetów. Przy rozpatrywaniu zjawiska naturalnej selekcji, uwyraźnia ona bowiem rolę niefunkcjonalnego nadmiaru, który, choć służy reprodukcji, nie pokrywa się wcale z rozumianą dosłownie terytorialną agres-

ją¹⁰. Ów naddatek wyraża się zwłaszcza w podejmowaniu niekoniecznych do samego przeżycia aktywności i przejawia w intensyfikacji cielesnych możliwości, jakimi odznacza się dany gatunek. Zdaniem Darwina, rywalizacja o względy samic zdaje się więc przebiegać na drodze prezentowania okazalszego niż konkurenci fizycznego potencjału, który nie angażuje wyłącznie uwagi ewentualnej partnerki (partnererek), ale ewokuje także reakcję rywali, a nawet, choć w mniejszym stopniu, innych żyjących w sąsiedztwie gatunków. Niefunkcjonalny nadmiar, rozumiany u Tuwima jako wzmacnianie morfologicznie dostępnych ptakom funkcji i właściwości, okazuje się w ten sposób wezwaniem do zaintrygowania otoczenia, do wzbudzania cudzego podziwu, do „uczynienia wielozmysłowego spektaklu z własnego ciała”¹¹. Wskazuje on ponadto na istnienie animalnej predyspozycji do piękna, spełniającego się zawsze w korelacji ze środowiskiem, które czynnie odpowiada na zwierzęce wyzwanie. Jak podkreśla Elizabeth Grosz, współczesna interpretatorka dzieł Darwina, taki cielesny nadmiar pociąga za sobą również płynącą z percepcji akustycznych czy wizualnych wrażeń estetyczną przyjemność¹², tym intensywniejszą, im bardziej okazały był generowany przez zwierzę popis. Z demonstrowaniem szczytowych dla danego gatunku cielesnych możliwości zbiega się zatem ich estetyczny odbiór, za który odpowiada zmysł piękna istniejący również w animalnym świecie. Zapewne dlatego Tuwimowskie zwierzęta są artystyczne – jako nadawcy oraz adresaci godowych sprawnościowych performansów¹³, do których zalicza się choćby imponującą głosową ekspresję lub eksponujące gabaryty strośzenie piór (*Patrzcie go! Nastroszył piórka*).

Śpiewanie w *Ptasim radiu* można tym samym uznać nie tylko za intencjonalny sposób przekazywania informacji, ale przede wszystkim za manifesta-

¹⁰ Darwin zajmował się tym problemem zwłaszcza w rozdziale *Selekcja w kontekście seksu*, zamieszczonym w jego rozprawie *O pochodzeniu człowieka* (1871). Współcześnie na ten wątek zwraca uwagę m.in. W. WELSCH (rozdz. *Estetyka zwierząt*, w: IDEM: *Estetyka poza estetyką*. Przeł. K. GUCZAŁSKA. Kraków 2005) oraz E. GROSZ (np. w *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics and Art*. London 2011), której koncepcję w języku polskim przybliży artykuł *Sztuka i zwierzę* (oprac. C. PODLASZEWSKI. „Magazyn Sztuki” 2014, nr 5, s. 42–44).

¹¹ E. GROSZ: *Sztuka i zwierzę...*, s. 42.

¹² Autorka zwraca jednocześnie uwagę na erotyczne, nie zaś reprodukcyjne podłoże tak rozumianej przyjemności, wiążąc ją jednak także z obiektami nieheteroseksualnymi, reprezentującymi inne gatunki lub wręcz nieożywionymi („doprawdy, nie jest rzadkością, że obiektem zalotów staje się osobnik tej samej płci lub innego gatunku, a nawet przedmiot nieożywiony. Niemniej jednak wymaga on pewnego ewolucyjnego przekształcenia ciała według jego męskiego lub żeńskiego wzorca”). Zob. E. GROSZ: *Sztuka i zwierzę...*, s. 42 oraz EADEM: *Becoming Undone...*, s. 130. Nieco inne stanowisko prezentuje w tej kwestii W. Welsch, wprowadzając rozróżnienie między prymarnie seksualnym wymiarem estetyki a estetyką kognitywną, która ma bardziej terytorialny charakter i dotyczy preferencji typowych dla zwierzęcych siedlisk. Zob. W. WELSCH: *Estetyka poza estetyką...*, s. 202–203.

¹³ Na zwierzęcą performatywność w kontekście rozwoju ludzkiego teatru, który można wywodzić od animalnych podstaw, zwraca uwagę M. KOCUR: *Źródła teatru*. Wrocław 2014.

cję najefektowniejszego wokalnego działania, szczytowego u ptaków właśnie w okresie godowym. Sam zwierzęcy konflikt zyskuje tu natomiast podłoże wyraźnie estetyczne, gdzie następujące po sobie wokalizacje zdają się stanowić o różnorodnych tonalnie i rytmicznie przejawach zwierzęcej muzyki. Ewolucjonistyczna propozycja rozumienia wywodu pozwala teraz na nowe, motywowane poczuciem piękna, odczytywanie zastosowanych przez poetę antropomorfizacji. Jak choćby tych mówiących o wróblu, dla którego popis słowika jest nazbyt wyolbrzymiony i okazały:

Na to wróbel zaterlikał:
 „Cóż to znowu za muzyka?
 Muszę zajrzeć do słownika,
 By zrozumieć śpiew słowika.
 [...]
 Tu nie teatr
 Ani cyrk!
 Patrzcie go! Nastroszył piórka!
 I wydziera się jak kurka!
 Dość tych arii, dość tych liryk!

albo tych dotyczących kukułki, zaniepokojonej nadmiernym podobieństwem swej pieśni do dobiegających najpewniej z pobliskich obejść kogucich odgłosów¹⁴:

Jak usłyszy to kukułka,
 Wrzaśnie: „A to co za spółka?
 Kuku-ryku? Kuku-ryku?
 Nie pozwalam, rozbójniku!
 Bierz, co chcesz, bo ja nie skąpię,
 Ale kuku nie ustąpię.

¹⁴ Tuwimowski „kogut na patyku”, który w odpowiedzi leśnym ptakom „zapiał gniewnie: »Kukuryku!«” jest spośród skrzydlatych bohaterów utworu najbardziej skomplikowany znaczeniowo. Poza etologicznym odczytaniem jego poetyckiego statusu („patyk” jako element drewnianego płotu; żerdź, na której siedzi i pieje rzeczywiste zwierzę) koguta można ujmować bowiem także w znaczeniu etnologicznym, jako ludową zabawkę-piszczalkę, służącą do wydawania wysokich, piskliwych dźwięków („patyk” jako część instrumentu, przypominająca fujarkę pozio- ma gwizdawka, na której jednym końcu znajduje się ustnik, na drugim zaś figurka ptaka, przez którego dzióbek wydobywa się melodia). To drugie znaczenie rozszerza sensy leśnego pejzażu również o element ludzki, który stanowiłaby w *Ptasim radiu* domyślna obecność dmuchającego w dziecięcy instrument grajka, który dla żartu dołącza do ptasiego koncertu i imituje wydawane przez koguta odgłosy. Biorąc jednak pod uwagę kluczową rolę naśladownictwa w rywalizacji ptaków (w tym naśladownictwa innych gatunków – *jak poznać ptak czy nie ptak; gdzie się ukrywa echo w lesie*), nawet ten nie-ptasi akcent potwierdzałby tylko przyrodoznawczą optykę utworu. W przypadku kukułki stanowiłby on bowiem prawdopodobną, choć przedstawioną żartobliwie odpowiedź, dawaną bliskiej rzeczywistemu pianiu „koguciej” melodii instrumentu.

Ryku – choć do jutra skrzecz!
Ale kuku – moja rzecz!”

Za portretowaniem ptasich emocji kryje się przegląd prawdopodobnych pod względem etologicznym reakcji, związanych z percepcją przypisanych do własnego gatunku bądź wydawanych przez inne stworzenia dźwięków. Zdolne do estetycznej oceny ptaki okazują się również dysponentami muzycznego gustu, dzięki któremu mogą odnosić akustyczne parametry swego brzmienia do analogicznych właściwości cudzych pieśni. Sprzyjają temu jeszcze wyspecjalizowane w toku ewolucji organy służące wytwarzaniu i odsłuchowi melodii – narządy wspomagające technikę harmonicznego śpiewania¹⁵ czy recepcję dźwięków o zmiennej barwie i zakresie częstotliwości. Zwierzęta z utworu wykazują więc zarazem predyspozycje do zorientowanego na piękno tworzenia, jak i, co nie mniej ważne, do jego wartościowania podług właściwych dla każdego gatunku kryteriów. Skuteczne rezonowanie ich pieśni staje się zaś pochodną osobniczych możliwości oraz estetycznego ideału, przyjętego w danej ptasiej gromadzie czy rzędzie. O wielości tych animalnych wzorców – różnych pod względem trwania i komplikacji akustycznego opisu – zaświadcza u Tuwima najbardziej nie zawsze aprobatywny odbiór innego niż własne śpiewania. Ową rozbieżność reprezentowanych przez ptaki modeli piękna obrazuje szczególnie niechęć wróbla czy kukułki wobec nienormatywnych z ich punktu widzenia cudzych pieśni. Widać ją dobrze w przywołanych w utworze animalnych reakcjach na wariantywność modulowania brzmienia, na bogactwo lub szczupłość użytych środków wyrazu, na towarzyszącą śpiewaniu wizualną ekspresję. Albo – w ocenach podobieństw wydawanych przez różne gatunki odgłosów, które mogłyby zakłócić godowe wysiłki ptasiego samca i zmylić samicę w odbiorze przekazu. Zapewne dlatego Tuwimowski wróbel uznaje kłaskanie słowika za efektowne, choć z punktu widzenia własnych kryteriów śpiewu – niezrozumiałe i przesadzone (*Muszę zajrzeć do słownika, / By zrozumieć śpiew słowika. [...] Tu nie teatr / Ani cyrk!*); kukułka zabiega zaś o to, by jej niepozorne odgłosy odróżniały się jednoznacznie od całego dźwiękowego otoczenia (*Kuku-ryku? Kuku-ryku? / Nie pozwalam, rozbójniku! / [...] Bierz, co chcesz, bo ja nie skąpię, / Ale kuku nie ustąpię*). Od takiego zgodnego z gatunkowym wzorcem opisu zależy bowiem godowa skuteczność, a także powstanie będących jej konsekwencją pieśni – oscylujących wokół tworzenia siedlisk i towarzyszących podbieraniu sobie materiałów pod budowę gniazda:

I od razu wszystkie ptaki
W szczebiot, w świergot, w zgiełk – o taki:
„Daj tu! Rzuć tu! Co masz? Wiórek?

¹⁵ U ptaków śpiewających aparat głosowy jest zbudowany z dwóch komór, z których każda może być kontrolowana oddzielnie i wytwarzać jednocześnie dwa dźwięki, które w recepcji mogą albo zlewać się w jeden, albo brzmieć jednocześnie (interwał harmoniczny).

Piórko? Ziarnko? Korek? Sznurek?
 Pójdź tu, rzuć tu! Ja ćwierć i ty ćwierć!
 Lepiej gniazdko, przylep to, przytwierdź!
 Widzisz go! Nie dam ci! Moje! Czyje?
 Gniazdko ci wiję, wiję, wiję!

Ten ujmowany w *Ptasim radiu* animalny zmysł piękna pozwala pomyśleć o łączącym ludzi i zwierzęta kompetencyjnym pomoście, który opiera się u Tuwima na podobieństwie estetycznego działania. Wokalizacje ptaków jako stworzeń artystycznych traktuje się w utworze jak zbieżne z ludzką muzyką znaczące układy brzmieniowe, które wyrażają nierzadko złożone stany psychiczne i same stanowią źródło równie skomplikowanych odbiorczych wrażeń. Z jednej więc strony, za poetycką „transkrypcją” koncertów słowika, wróbla czy czajki – stylizowanych na transmisję z estrady czy filharmonii¹⁶ – idzie tu opis *stricte* już performatywnego rezonowania tych pieśni, ich rozległego wpływu na emocje i zachowania różnogatunkowego zwierzęcego otoczenia. Z drugiej zaś strony, ukazywana w wywodzie ptasia zdolność do wytwarzania i doceniania estetycznych dźwięków zaświadcza o czymś więcej, niż tylko o wrażeniowym oddziaływaniu wokalne ekspresji. Śpiew zwierzęcia implikuje tu bowiem także jego uczuciowe (radość, podziw, niezadowolenie, zazdrość) i intelektualne dyspozycje (dokonywanie wyborów decydujących o modyfikacji muzycznego opisu, by wyróżnić się spośród konkurentów), bez których nie byłyby możliwe korelacyjne funkcje muzyki. Przez taki związek śpiewania z myśleniem podważa się w *Ptasim radiu* podstawowe założenie antropocentryzmu, który ontologiczną niższość zwierzęcia wysnuwa z nieumiejętności mówienia, od Platona i Arystotelesa utożsamianego z dyspozycją rozumu¹⁷. Uznanie muzycznych kompetencji ptaków czyni z nich teraz na powrót istoty „mówiące” i myślące, a także zaciekawione, oczarowane, zirytowane – w nieodległym ludzkim stopniu i kształcie. Blisko stąd zwłaszcza do respektującego zbieżność człowieka i zwierzęcia horyzontu archaicznych bajek, odczytywanych przez pryzmat aktualnej etologicznej wiedzy, której poeta daje zresztą wyraz nie tylko w adresowanych do najmłodszych utworach.

Jak zauważa Julian Krzyżanowski, Tuwimowi wielokrotnie zdarzało się eksplorować różnorodnie tematycznie dziedziny, nierzadko odległe od właściwego obszaru jego literackich zainteresowań¹⁸. Poza *Ptasim radiem* podobny zamysł realizuje choćby *Zarys ćwierkologii* (1950), gdzie poetyckie sięganie po kulturową tradycję dopełnia wyraźnie przyrodoznawczy horyzont, umocowany w zaznajo-

¹⁶ Zob. A. NAWARECKI: *Od harfy do megafonu. Muzyka w poezji Juliana Tuwima*. W: IDEM: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993, s. 91.

¹⁷ Więcej pisze o tym m.in. K. KLECZKOWSKA: *Those Who Cannot Speak. Animals as Others in Ancient Greek Thought*. „Maska” 2014, nr 24.

¹⁸ J. KRZYŻANOWSKI: *Pegaz dęba w krainie nauki. Gawęda o Julianie Tuwimie*. W: IDEM: *W kręgu wielkich realistów*. Kraków 1962, s. 449.

mionej z ewolucjonizmem ornitologii. Wędrownikom Tuwima w stronę pierwocin kultury nieobca staje się więc refleksja z porządku nauk empirycznych, które nie idą już jednak w sukurs logocentrycznym humanistycznym dyskursom. Do zoologicznych inspiracji poeta przyznaje się zresztą w utworze zupełnie otwarcie, powołując się na rozprawę Jana Sztolcmana o ptasiej biologii (*Szkice ornitologiczne* z 1916 roku) i dedykując swój wywód innemu jej wybitnemu znawcy, Januszowi Domaniewskiemu. Uwidoczniany w *Zarysie ćwierkologii* zamiar rozpoznania obyczajów, rytuałów i artystycznych kompetencji ptaków służy mu teraz za punkt wyjścia w poszukiwaniu „etymologicznych” związków między mową związaną a ptasim śpiewem; w analizowaniu wspólnego dla ludzi i zwierząt melodycznego konturu, tempa czy dynamiki. W *Zarysie...* poeta oddaje animalne pieśni za pomocą nutowych zapisów, próbuje wyrazić ich rytmiczność w oznaczeniach metrycznej stopy, chce „uznać w śpiewaniu ptasząt wiersza ślady, postrzegać w pieniu ich liczbę i składy”¹⁹. Na styku ludoznawczych i przyrodoznawczych rozpoznań zdaje się nawet tworzyć podwaliny jakiegoś żartobliwego ornitologicznego słownika, który tłumaczyłby „mowę” ptaków na zrozumiałą dla ludzi przekaz. Jego podstawą byłoby jednak zupełnie poważne uznanie dla muzycznego kunsztu ptasiego brzmienia i docenienie artystyczności zwierząt – również w ich własnym świecie:

Kto uważnie przysłuchiwał się produkcjom leśnych śpiewaków, ten wie, że są one doprawdy, w ludzkim tego słowa znaczeniu muzyczne: w śpiewie ptaków jest rytm, czasem rym (!), „aliteracje”, fazowanie, modulacje głosu, a pewne arie ptasie układają się w strofy z refrenami. Południowo-amerykański *Icertus mesomelas*, jeden z najlepszych na świecie śpiewaków, popisuje się pieśnią złożoną z czterech lub pięciu nut, skombinowanych z takim talentem, że ten sam ptak może wygwizdywać kilka rozmaitych zwrotek. Zdarza się nawet, że jeden zaczyna, a drugi i trzeci kontynuują arię. [...] Zazwyczaj śpiewają dwa jednocześnie. Gdy pierwszy zanuci



drugi po paru sekundach pauzy dodaje



¹⁹ J. TUWIM: *Zarys ćwierkologii*. W: IDEM: *Pegaz dęba*. Warszawa 2008, s. 359.

O muzykalności ptasiego śpiewu świadczy ciekawe spostrzeżenie, że naśladowcy uwzględniają przede wszystkim rytm brzmienia. [...]

W lasach inowłodzkich znałem kiedyś pewnego świstaczka, co godzinami wygwizdywał dość trudną kombinację metryczną:

U – U + UU || – U | U –

Przy czym połączenie amfibrachy i daktyla wyrzucał z oszałamiającą szybkością, po sekundzie pauzy dopukiwał trochej, a po chwili cichutko kończył jambem²⁰.

I choć sama koncepcja zostaje w *Zarysie...* szybko zarzucona, zamieniona na kolekcjonowanie związanych ze zwierzętami onomatopei, które Tuwim wyszukuje w ludowych przysłowia i powiedzonkach, wydaje się ona tylko potwierdzać nieantropocentryczne konteksty innych ptasich utworów poety. Można tu nawet zaryzykować twierdzenie, że zakorzenione w etologicznym konkrety *Ptasie radio* stanowi głos do ornitologicznego słownika z *Pegaza dęba*, szkic do większego „zoofilologicznego” projektu²¹, a zwłaszcza próbę włączenia nauk przyrodniczych w porządek namysłu nad nie-tylko-ludzką kulturą. To Tuwimowe wliczanie ptaków w poczet równorzędnych z ludzkimi muzyków czy poetów trudno bowiem sprowadzić jedynie do rodzaju parodystycznej gry z konwencjami czy propozycji efektownego humorystycznego konceptu²². Dla ptasiego śpiewania szuka się w zamian miary nie tylko w antycznych przekazach, ale również we własnej, wyczulonej na akustyczny szczegół, poetyckiej percepcji. Przez „terenowe badania” z odsłuchu potwierdza się zatem mające podstawy w muzyce (i wywodzącej się z niej poezji) kompetencyjne ludzko-nie-ludzkie współlistnienie. W łączącej człowieka i ptaka wrażliwości na rytm, zorientowanej na atrakcyjność wokalizacji, estetyczności przekazu i odbioru, dostrzec można zwłaszcza genezę wszelkiego artystycznego działania, które rządzi się zawsze logiką zintensyfikowanego wyrażania siebie. Wywód wpisuje się tym samym w horyzont typowej dla swojej epoki przyrodniczej wiedzy, która, będąc już dziedziną ścisłą, nie ztraca jeszcze dawnych związków z magią²³. Stąd bierze się właśnie wybór muzykologicznych czy też rytmicznych narzędzi, służących pomiarom zasłyszanych w lesie czy na łące kłaskań, świergotów czy kwileń. Powstały przy ich udziale nutowy obraz staje się wręcz dla Tuwima ro-

²⁰ Ibidem, s. 357–359.

²¹ Por. A. NAWARECKI: *Zoofilologia*. W: *Zwierzęta i ich ludzie*. Red. A. BARCZ, D. ŁAGODZKA. Warszawa 2015.

²² Tuwimowska parodia nauk z *Zarysu ćwierkologii*, o której pisze A. Nawarecki (por. A. NAWARECKI: *Zoofilologia...*, s. 163), dotyczyłaby w ten sposób bardziej nauk humanistycznych i miałyby swój kontrapunkt w traktowanych już bardziej serio naukach przyrodniczych.

²³ Por. P. MATYWIECKI: *Twarz Tuwima*. Warszawa 2007, s. 491.

dzajem presonogramu – wizualnym rejestrem „częstotliwości” (periodyczności) ptasiego śpiewu, wychwytywanego w określonym przebiegu czasowym. Służy on poecie za kompleksowy materiał źródłowy, którego wartość uwiarygadnia się na kilka sposobów – przez różnorodność stosowanych metod (animalną muzyczność weryfikuje się od strony tonalnej i metrycznej), dobór rozlicznych źródeł czy przykładów (przytaczanie własnych akustycznych rozpoznań oraz relacji ornitologów, odsłuch pieśni kilku ptasich gatunków). Pod wieloma względami antycypuje to zadania stawiane dziś przed projektem „trzeciej kultury”, postulującym dialog nauk humanistycznych i przyrodniczych. W wielowymiarowości rozpoznań, splocie metodologicznych rejestrów szuka się szansy na lepsze rozumienie nieróżniących się od siebie jakościowo ludzkich i zwierzęcych kondycji.

Tuwim staje się w *Ptasim radiu* rzecznikiem muzyki, która wyłania się z potencjału ciała, z fizycznego działania we własnym środowisku, z tego, co istotowo zwierzęce. Z niej właśnie powstaje zakorzeniona w materii, zorientowana prozodycznie poezja, która swój transgresyjny potencjał wiąże z przekraczaniem potoczności istnienia – przez intensyfikację cielesnych możliwości, zdolności i kompetencji. Rozumiana jako skierowana ku światu aktywność, realizuje się ona zawsze w relacji, ziszcza w odsłuchu i oglądzie, gdzie emocja góruje nad wymogiem struktury, zaś powtarzalność melodycznej formuły wytycza często jedyny osiągalny porządek. Muzyka i poezja konstytuują się tym samym wobec otoczenia, które, znając wartość piękną, może oceniać i doceniać charakter brzmieniowego wzmożenia, podziwiać zorientowany na odbiór akustyczny popis. Podstaw wszelkiego tworzenia Tuwim szuka więc nie tylko w irracjonalnej rytmice najdawniejszych magicznych obrzędów czy zaklęć²⁴, ale przede wszystkim w „świecie natury”, zdecydowanie bliższym już jednak darwinowskiej teorii, niż romantycznym filozofiom przyrody. U poety odbiega ona przy tym od rozpowsechnionego w kulturowym namyśle epoki mechanistycznego ewolucjonizmu, który pod wpływem Herberta Spencera sprowadza się niemal wyłącznie do reguł naturalnego doboru. Tuwimowskim utworom bliżej jest raczej do wywiedzonego z ornitologicznych wykładni dyskursu *O powstawaniu gatunków czy O pochodzeniu człowieka*, proklamującego otwartość na bytowe zbliżności ludzkiego i nie-ludzkiego²⁵. Zmienia się w ten sposób rozumienie jego poezji, która, zdaniem krytyków, „rodzi się jako zjawisko przyrody”²⁶, obrasta w biologiczne sensy²⁷

²⁴ Zob. J. SAWICKA: *Filozofia słowa...*, s. 23–25.

²⁵ Interesującą perspektywą interpretacyjną, przekraczającą jednak horyzont niniejszej rozprawy, byłoby zestawienie czerpanego z ornitologicznych lektur darwinizmu Tuwima z jego fascynacją filozofią H. Bergsona. Tym bardziej, że w świetle dzisiejszych badań nad teorią ewolucji oba podejścia zdradzają zdecydowanie więcej podobieństw niż różnic. Zob. też E. GROSZ: *Becoming Undone...*

²⁶ J. SAWICKA: *Filozofia słowa...*, s. 79.

²⁷ Ibidem, s. 78.

i manifestuje poprzez słowo – działanie²⁸, w którym tkwi „twórczy zaczyn życia”²⁹. Zmienia się również myślenie o narzędziach opisu, za pomocą których miałyby się wyrazić nieantropocentryczne podejście do estetyki, muzyczności, performatywności zwierząt. Jednakowy dla ekspresji człowieka i ptaka zapis nutowy czy wersyfikacyjny zapowiada bowiem współczesny namysł nad koniecznością szukania początków ludzkiej mowy w czasach sprzed ewolucji *homo sapiens*. Coraz częściej znajduje to potwierdzenie również w genetycznych rozpoznaniach, które lokują podstawy naszego języka między innymi w ptasiej wokalizacji³⁰.

²⁸ Ibidem, s. 79.

²⁹ Ibidem, s. 148.

³⁰ Chodzi o gen FOXP2, który kontroluje tzw. gesty wokalne i jest wspólny m.in. dla ptaków i ludzi. Odpowiada on za anatomiczną adaptację organów służących bogatszej i bardziej złożonej komunikacji. Jak pisze M. Kocur, analizując wpływ genu na zwierzęcą, a także ludzką performatywność, reguluje on „zarodkowy rozwój jąder podstawnych (Lai et al. 2003; Haesler et al. 2004), a zatem części mózgu kluczowej dla lingwistycznych operacji motorycznych i kognitywnych (Lieberman 2000, 2013). Odpowiada też za rozwój innych organów, w tym płuc, serca i jelit (Lai et al. 2001; Shu et al. 2001). Eksperymenty z użyciem funkcjonalnego obrazowania mózgowego potwierdziły, że FOXP2 odgrywa krytyczną rolę w rozwoju języka i mowy (Liégeois et al. 2003; Vargha-Khadem et al. 2005). Uszkodzenie tego genu uniemożliwia sieciom neuronowym realizowanie złożonych zadań sekwencyjnych”. Zob. M. KOCUR: *Źródła teatru...*

Na ewolucyjną podstawę mówienia, które powstało ze śpiewania zwracają z kolei uwagę muzykologzy-ewolucjoniści. Podkreślają oni udział czynnika dziedzicznego w procesie kształtowania języka, a przede wszystkim istnienie przedjęzykowej formy komunikacji (muzojęzyka), z której w toku ewolucji wyłoniło się zarówno współczesne mówienie, jak i dzisiejsze śpiewanie. „W pierwszej fazie ewolucji przodkowie człowieka mieliby posługiwać się wysokością dźwięku jako nośnikiem treści semantycznej w sposób podobny do tonów poziomowych w niektórych współczesnych językach tonalnych. Na następnym etapie miałyby się pojawić proste formy łączące owe *quasi*-tony leksykalne w proste frazy melorytmiczne, będące nośnikiem znaczenia emocjonalnego za pomocą tzw. ekspresywnego frazowania [...]. Dopiero na dalszym etapie ewolucji zdolności poznawczych człowieka nastąpiło rozdzielenie muzojęzyka na dwa odrębne media: muzykę i język naturalny”. Zob. P. PODLIPNIA: *Muzyka i język a muzykologia systematyczna. O aktualności perspektywy językowej w badaniach nad muzycznością człowieka*. „Res Facta Nova” 2014, nr 15, s. 312–313.

Abstract

Animal origins of music The poem *Bird radio* by Julian Tuwim

The essay is concerned with the topic of archaic “ethological tales”, which often present non-anthropocentric definitions of an animal as an emotional, rational, aesthetic creature – not formulated in opposition to the human. This point of view also appears in the poetry of Julian Tuwim, who connects the mythical idea of interspecies community with the Darwinian theory of evolution. In *Ptasie radio/Bird radio* (1938) he shows, for example, that the concept of melic poetry inherited from the ancient Greeks, has a biological base and comes from birds’ vocalisation. Analysing birds’ mating songs leads him to the idea that not only does man have the ability to generate aesthetic sounds, but

that he also shares this ability also with other animals. Today, his intuition can be confirmed also in the field of genetic research.

Keywords:

ethological tale, Darwinian studies, theory of evolution, animal speech, animal aesthetic

Абстракт

Животное начало музыки
О „Птичьем радио“ Юлиана Тувима

Эссе касается самых старинных „этологических сказок“, в которых животное часто представляется как существо эмоциональное, рациональное, эстетичное – не определяемое как противоположность человека. Эта точка зрения появляется также в поэзии Юлиана Тувима, который сочетает миф о межвидовой общности людей и животных с дарвиновской теорией эволюции. Его произведение *Птичье радио* (1938) показывает, что концепция древней музыкальной поэзии имеет биологическую основу и берёт начало из птичьей вокализации. Это поэтическое убеждение о музыкальном сходстве человека и животного подтверждают сегодня также генетические исследования.

Ключевые слова:

этологическая сказка, дарвинистические исследования, теория

