



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Polnische Kinderlyrik der Zwischenkriegszeit“

Verfasserin

Agnieszka Magdalena Bagińska

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 243 375

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Slawistik/Polnisch

Betreuer: Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan

1. Wstęp. Cele analizy	4
1.1. Czynniki determinujące kształt i charakter poezji dla dzieci w latach 1918-1939	5
2. Liryka świata dziecka	9
2.1. Folklor	11
2.1.1. Baśniowy świat dziecka: <i>W Wojtusiowej izbie</i>	17
2.1.2. W świecie dziecka wiejskiego: <i>Pastereczka i Moja Wółka</i>	26
2.1.3. W świecie folkloru obrzędowego: <i>Wesele Małgorzatki</i>	41
2.1.4. Zabawa w jaworowych ludzi: <i>Jawor, jawor!</i>	52
2.2. Inspiracja dziecięcością w poezji międzywojennej	59
2.2.1. W świecie <i>Rymów dziecięcych</i> Kazimiery Iłakowiczówny	64
2.2.2. Nuta dziecięca w twórczości Józefa Czechowicza	71
2.3. Poezja „dnia powszedniego”	76
3. „Szkoła poetycka” Juliana Tuwima i Jana Brzechwy	79
3.1.1. <i>Kaczka dziwaczka</i> i inne wierszyki	82
3.1.2. <i>Pan Tralaliński, Zosia Samosia, Słoń Trąbalski</i> i inne wierszyki Juliana Tuwima	88
3.1.3. Lokomotywa	93
4. Zakończenie	97
5. Streszczenie w języku niemieckim	101
6. Bibliografia	109
7. Życiorys	113

1. Wstęp. Cele analizy

Literatura jest niezwykle ważnym elementem w wychowaniu i rozwoju intelektualnym dziecka. Już pierwsze kontakty z poezją w najmłodszych latach potrafią wykształtować wrażliwość na piękno i zdecydować o naszym stosunku do poezji w późniejszych latach.

Poezja dla dzieci, nie zawsze wyglądała tak samo. Jak wszystkie dziedziny w życiu przeszła proces ewolucji, przeszła różne metamorfozy, aby wreszcie osiągnąć współczesny charakter.

Pierwsze wiersze dla dzieci tworzone były głównie w celach wychowawczych. Zmiany przyniosło dopiero XX lecie międzywojenne. Powstały wówczas wiersze, które bawiły nie tylko naszych rodziców, ale bawią też współczesne dzieci. Należą do nich nie tylko wiersze Tuwima i Brzechwy, ale również Janiny Porazińskiej, Hanny Januszewskiej, Kazimierzy Iłakowiczówny i Józefa Czechowicza. Przepiękne liryczne kołysanki Czechowicza, towarzyszą do dziś niejednemu dziecku przed snem, jak i wierszyk »z popielnika iskiereczka mruga«, której piosenkową interpretację przedstawiła znana polska piosenkarka Maryla Rodowicz.

Celem tej pracy jest ukazanie, w jaki sposób rozwijała się poezja dwudziestolecia międzywojennego przeznaczona dla dzieci oraz jakie elementy miały na nią wpływ.

Praca ta została podzielona na trzy części. Podział ten nastąpił na podstawie głównych tendencji występujących w liryce międzywojennej.

Pierwsza część obejmuje inspirację folklorem. Zostaną w niej przedstawieni pisarze sięgający po elementy ludowe, a także przedstawione będą po krotce, wiersze dwóch wybitnych poetek Janiny Porazińskiej i Hanny Januszewskiej. W wierszach tych obserwujemy, w jaki sposób włączały one elementy ludowe w poezję dla dzieci oraz jak te motywy wpływały na ich poetykę.

Następna część zatytułowana „Inspiracją dziecięcością w poezji międzywojennej” będzie obejmować obraz dziecięcego sposobu postrzegania świata oraz dziecięcą wrażliwość. Szczególnie widoczne są te zjawiska w poezji Kazimierzy Iłakowiczówny i Józefa Czechowicza.

W części tej zostanie również przedstawiona popularna w latach 30-tych poezja »dnia powszedniego«. Poezja, która mimo swej popularności w owych latach, nie zdołała przypaść do gustu ówczesnemu czytelnikowi. Wynikiem czego stał się oczywiście brak jej dalszej publikacji. Niemniej jednak miała ona miejsce w historii literatury, dlatego uważałam za słuszne wspomnieć o niej.

W trzeciej części zostanie ukazana twórczość niewątpliwie najbardziej znanych poetów dziecięcych XX wieku, Juliana Tuwima i Jana Brzechwy. Ich twórczość charakteryzuje się między innymi wprowadzeniem elementów humoru, zabawy słowem. Ukazane zostanie, w jaki sposób budowali oni komizm w wierszach. W części tej zostanie również zanalizowany znany wiersz Tuwima *Lokomotywa*. Zdecydowałam się na ten wiersz, gdyż fascynował on nie tylko dzieci XX wieku, ale właściwie do dnia dzisiejszego jest on faworytem spośród dziecięcej poezji.

1.1. Czynniki determinujące kształt i charakter poezji dla dzieci w latach 1918-1939

Korzenie literatury dla dzieci w Polsce sięgają czasów europejskiego Oświecenia. Jej pojawienie się, poprzedziły i przygotowały programy oświeceniowe, ruchy umysłowe w Europie oraz nowoczesne reformy szkolnictwa i oświaty w Polsce. W naszym kraju, ten rodzaj piśmiennictwa, opierał się głównie na podłożu literatury stanisławowskiej. Bohaterem utworów był człowiek związany z ojczyzną i wychowany w duchu patriotyzmu. Była to przede wszystkim literatura nastawiona na cele wychowawcze i moralizatorskie. Przyczyną tego była w głównej mierze sytuacja polityczna Polski pozostająca pod obcymi zaborami, a powstające w tym czasie utwory miały na celu wzmocnić poczucie jedności narodowej.

Tym tendencjom dydaktyczno-wychowawczym podporządkowana była też większość dziewiętnastowiecznych utworów dla dzieci i młodzieży, a zwłaszcza dwójga pierwszych polskich pisarzy dla dzieci, a zarazem czynnych pedagogów, działaczy oświatowych i redaktorów pierwszych polskich czasopism dla dzieci. Są to *Klementyna z Tańskich Hoffmanowa* (1798-1845), autorka licznych powiastek, opowiadań i pogadanek pedagogicznych dla dzieci, oraz *Stanisław Jachowicz* (1796-1857) dziennikarz, pedagog, wybitny poeta i bajkopisarz, którego wierszyki zabawiają i uczą już wiele pokoleń młodych

Polaków. Zaslęgi tych pisarzy sę ogromne, zwrócić bowiem oni, jako pierwsi uwagę, na potrzeby lekturowe dzieci i młodzieży.

W drugiej połowie tegoż stulecia literatura dla dzieci i młodzieży rozwija się nadal intensywnie, jednak w dalszym ciągu spełniała funkcję służebną wobec pedagogiki. Przeważającą grupę pisarzy dla dzieci stanowili wykształceni i czynni nauczyciele, zazwyczaj kobiety (*Paulina Krakowowa, Julię Wojkowska, Teresa Jadwiga Papi, Narcyza Źmichowska, Jadwiga Łuszczewska, Zuzanna Morawska, Zofia Urbanowska*). Zgodnie z wymogami epoki, twórczość prozatorska dominowała nad poezją.

Rolę przełomową, polegającą na zerwaniu z ideą nachalnego dydaktyzmu a zwróceniu uwagi na artystyczny kształt wierszy dla dzieci, wyznaczyła twórczość *Marii Konopnickiej* (1842 - 1910).

„Jachowicz i Konopnicka stworzyli podwaliny pod polską lirykę dla dzieci, ale poetyki tych autorów są odmienne. Jachowicz pragnął poprzez wiersze wychowywać, wszczepiać estetyczne zasady, uczyć myślenia i kształtować wrażliwość, tymczasem Konopnicka chciała stworzyć nowy rodzaj literacki, w pewnym stopniu wykorzystując dla celów estetycznych istniejącą już i spopularyzowaną konwencję tego rodzaju twórczości. Poeci ci otworzyli drogę dla późniejszych poetyckich działań, podejmowanych z myślą o dzieciach.”¹

Oboje, choć każde z nich w innym celu, nawiązało do świata dziecka, czyniąc je bohaterem literackim. Motyw dziecka pojawia się już jednak wcześniej, w twórczości polskich romantyków takich jak Adam Mickiewicz (*Powrót taty*), Juliusz Słowacki (*O Janku co psom szyl buty*), Teofil Lenartowicz (*Złoty kubek*).

Dziecko dla Jachowicza i Konopnickiej pełniło funkcję nie tylko adresata utworów, ale stanowiło również model literackiej konstrukcji.

Jachowicz porównując swoje wiersze z twórczością dzieci, tak oto pisze: wiersze te są „...podobne do tego, co same sobie czasem ukleją”², natomiast Konopnicka zawarła tę myśl w zdaniu: „Przychodzę śpiewać z nimi”³

U podstaw poezji przeznaczonej dla dzieci znajdziemy takie wyznaczniki jak, przenoszenie świata dziecka w sferę literackiej fikcji i języka poezji oraz adresowanie utworów do małego

¹ B. Źurakowski, *W świecie poezji dla dzieci*, Warszawa 1981, s. 7

² S. Jachowicz, *Kilka słówek*, [w:] *Bajki i powiastki*, Warszawa 1842, t. 1, s. III

³ M. Konopnicka, *List do P. Stachiewicza*, [w:] K. Kulickowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży 1864-1918*, Warszawa 1959, s. 120

odbiorcy. Kontynuując dzieło Jachowicza, Konopnicka wzbogaciła tę twórczość elementem poetyckim, elementem, który służył wychowaniu nie tylko etycznemu, ale także estetycznemu. Taki stosunek do dziecka był niewątpliwie czymś nowym w poezji. (Por.: Żurkowski 1981:7)

Na przełomie wieku dziewiętnastego i dwudziestego, literatura dla dzieci jako typ twórczości literackiej była już właściwie ukształtowana. Zakres form był dość szeroki: począwszy od gatunków dydaktycznych (jak bajka, powiastka, satyryka), do wierszy liryczno-rozrywkowych. Jej treści utrwały się w kulturowej świadomości ówczesnego czytelnika, a część z nich funkcjonuje po dzień dzisiejszy. Są to głównie treści filozoficzno-obyczajowe, czyli określony sposób reagowania na świat dziecka. Jachowicz zbliżał się do świata dziecka głównie w celach dydaktycznych, kierując się raczej względami pragmatycznymi, niż artystycznymi, a poprzez znajomość świata dziecka, próbował nawiązać bliższy kontakt z młodym czytelnikiem. Inaczej postępowała Maria Konopnicka mając świadomość estetycznej funkcji poezji, przekazywała środkami artystycznymi treści emocjonalne, sympatię do dziecka. Jako pierwsza, zwróciła uwagę, że sam dydaktyzm nie jest w stanie zaspokoić potrzeb duchowych dziecka. Zbliżając się do świata dziecka, Konopnicka wzbogaca twórczość literacką dla dzieci o elementy poetyckie, które pełnią funkcję nie tylko wychowawczą ale również estetyczną. Model tej poezji kontynuowany był w późniejszych latach przez Janinę Porazińską. (Por.: Żurkowski 1981:8)

Bujny rozkwit literatury dla dzieci przynosi dwudziestolecie międzywojenne. Pisanie dla najmłodszych w XX zaangażowało tak wybitnych autorów jak: Józef Czechowicz, Kazimiera Iłakowiczówna, Julian Tuwim, Ewa Szelburg-Zarembina, Janina Porazińska, Jan Brzechwa.

Aby nakreślić główne linie rozwojowe w poezji dla dzieci w latach międzywojennych, musimy najpierw uwzględnić jej pozycję »wyjściową«. Wydarzenia historyczne, przemiany w literaturze ogólnej i kulturze wyraźnie zaznaczyły się w poezji dla dzieci.⁴

Jednym z ważniejszych wydarzeń było odzyskanie niepodległości w 1918 roku, które zapoczątkowało intensywny rozwój kulturalny kraju. Po długich latach niewoli powstało wreszcie suwerenne państwo, które połączyło całe społeczeństwo, a tym samym wzrosła też świadomość narodowa. Zapoczątkował się długotrwały proces integracji terytoriów trzech byłych zaborów. Następuje gwałtowny rozwój przemysłu, oświaty i kultury. Zaczęły rozwijać

⁴ J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 54

się takie dziedziny nauki jak psychologia i pedagogika, które powodują radykalną zmianę oraz sposób postrzegania dziecka. Zaczęto zastanawiać się nad jego psychiką, pojmowaniem świata i rozwojem. Coraz bardziej rozpowszechnia się przeświadczenie, że to właśnie książki czytane w dzieciństwie wpływają na charakter i wrażliwość dziecka. Dostrzeżono korzyści płynące z łączenia edukacji z zabawą. Poezja zaczęła kształtować nie tylko intelekt dziecka, ale też jego wyobraźnię. Funkcja dydaktyczna nie została wyeliminowana z poezji, lecz twórcy połączyli ją z kategoriami estetyczno-literackimi. Coraz bardziej popularne stają się wiersze humorystyczne, a do łask wracają zapomniane wartości takie jak rytm i rym.

Tworzy się wówczas reformatorski międzynarodowy ruch pedagogiczny »*Nowe wychowanie*«. Jego założenia były skierowane przeciwko tradycyjnemu systemowi nauczania i wychowania. W ramach tego ruchu mieściły się różne koncepcje oraz systemy wychowawcze i dydaktyczne. Twórcy ruchu podejmowali próby ukazania odrębności dziecięcego odbierania świata, dziecięcej wyobraźni, uczuciowości, uwydatnili problem indywidualności oraz potrzebę spontanicznej aktywności dziecka w klimacie swobody. (Por.: Białek 1979:15)

Intensywny rozwój kulturalny kraju spowodował, że pisarze starali się dorównywać awangardzie europejskiej. Jednak początkowo nie dostrzeżono w poezji dla dzieci elementów awangardowych. Liryce nadal bliższe są elementy wyniesione z tradycji modernistycznej, wzorowane na poezji Marii Konopnickiej. W tomikach wierszy dla dzieci dominują zatem ludowość, nastrojowość, fantastyka, symbolika, motywy fantastyczne i baśniowe. Popularność Konopnickiej nie tylko nie maleje w poezji międzywojennej, ale pod jej wpływem rozwija się najbardziej twórczy nurt w tej poezji, jakim jest inspiracja folklorem.

Ogromne zasługi dla rozwoju poezji dziecięcej wniosło również ugrupowanie Skamandrytów, założone w 1919 roku. Członkowie tej grupy, skupiali się przy piśmie *Pro arte et studio*. Dążyli oni do połączenia poezji z codziennością i teraźniejszością. Próbowali zerwać z poglądem, że adresatem sztuki może być tylko człowiek wykształcony i dojrzały. Pisali językiem zrozumiałym i mało wymyślnym, żeby każdy mógł cieszyć się poezją. Zerwali z przeświadczeniem, że literatura adresowana do dzieci jest gorsza. W swoich dziełach, starali się uchwycić zachwyt nad życiem i chwilą obecną. Szczególnie respektowali dziecięcą wyobraźnię. W ich poezji, dydaktyzm miał postać ukrytą. Jako najważniejszych Skamandrytów wymienia się m.in. Juliana Tuwima, Jana Lechonia i Jarosława Iwaszkiewicza.

W poezji międzywojennej obserwujemy dwie koncepcje poezji dla dzieci, różne, ale nie wykluczające się, których twórcami są Julian Tuwim i Janina Porazińska.

Poezja Juliana Tuwima wywodzi się z przeświadczenia, że poetyckość tkwi w słowie, którym można plastycznie manipulować. Najważniejsze jest brzmienie utworu i zabawa znaczeniami. Przypomina to trochę rosyjski futurizm. Tymczasem Janina Porazińska prezentuje koncepcję odmienną, wprowadza ona do swoich wierszy element ludowy i modernistyczną estetykę. Uznaje dziecko za »pierwotnego poetę«.

Ważną rolę w okresie międzywojennym odegrały również czasopisma dla dzieci. Wokół nich skupiało się wielu znanych pisarzy. Do takich pism zaliczamy m.in. *Płomyk*, *Płomyczek*, *W słońcu*, *Moje pisemko*, *Iskry*, *Słonko*.

„Odmienne niż dotąd warunki społeczno-polityczne i kulturalne wymogły na twórcach przebudowę warsztatu pisarskiego. Podjęto, zatem walkę o model takiej literatury, która byłaby czuła na rytm przemian i żywo reagowałaby na procesy współczesnego życia. Proces zacierania się zasadniczych różnic między literaturą ogólną a literaturą adresowaną do młodego czytelnika znacznie się wtedy posunął, [...] niestety, wybuch II wojny światowej w 1939 roku przerwał na kilka lat to niezwykle twórcze ożywienie w zakresie literatury dla dzieci.”⁵

2. Liryka świata dziecka

W międzywojennej poezji dla dzieci możemy wyróżniać następujące, często krzyżujące się, tendencje:

- Inspiracje folklorystyczne nawiązujące do wiejskich korzeni, zwyczajów i języka. Nurt ten reprezentują m.in.: Zofia Rogoszówna, Janina Porazińska, Hanna Januszewska, Lucyna Krzemieniecka, Maria Kownacka.
- Ogólne tendencje w poezji wpływające na kształt wierszy dla dzieci. Pojawia się wówczas szczególnie ton liryki odrębnego »świata dziecka«. W zakres tego świata wchodzi: krąg rzeczy i zdarzeń codziennych, piękno przyrody, czasoprzestrzeń

⁵ Zob.: http://j_uhma.republika.pl/dziecieca.html (22.12.2012)

dzieciństwa, kolorowa baśniowość, liryzm. Lirykę świata dziecka reprezentuje m.in. Ewa Szelburg-Zarembina, Kazimiera Iłakowiczówna, Józef Czechowicz.

W obrębie tego świata w pierwszej dekadzie Rzeczypospolitej mieściła się też wojna. Tematyka żołnierska i niepodległościowa przypominająca młodym czytelnikom czas wojny pojawia się m.in. w twórczości Or-Ota (*Kochaj żołnierza* 1929, *O Napoleonie i o żołnierzu polskim* 1921, *Abecadło wolnych dzieci*), E. Słońskiego (*O żołnierzu tułaczem* 1923, *Prawdziwa bajka* 1923, *Na progu Polski* 1921), w niektórych wierszach Z. Rogoszówny (*Słoneczny lot*, *Tułacze*, *Foksterierki w opałach*), J. Porazińskiej (*Modlitwa*, *Naprzód, wiara!*, *Prawa, lewa!*).

- Twórczość Juliana Tuwima i Jana Brzechwy, którzy wprowadzając nowe wartości do poezji dla dzieci stworzyli tzw. „szkołę poetycką”.

„Wraz z przemianami historycznymi, wraz z postępem technicznym wdarła się również do poezji dla dzieci, nowa tematyka nieznana dawnej literaturze dla najmłodszych. [...] Praca i jej wytwory, maszyny, przekształcanie warunków bytu, opanowywanie przyrody przez człowieka – oto tematy wielu współczesnych wierszy dla dzieci. [...] *Lokomotywa* Tuwima jest świetnym tego przykładem. Ten poemat o maszynie, ruchu, pędzie trafia do wszystkich. Nie ma dziecka, które by nie było nim zachwycone. Lokomotywa stanowi »wspólny mianownik« upodobań małych czytelników i jest niewątpliwie tym, co nowe w ówczesnej poezji.”⁶

Wszystkie te kierunki wpłynęły znacząco na kształt nowoczesnej poezji dla dzieci. Na uwagę zasługują również formalne zróżnicowanie ówczesnej liryki dla dzieci. Wyróżnić możemy zatem »małe formy« proveniencji ludowej jakimi są piosenki, kołysanki, wyliczanki, rymowanki oraz inne gatunki jak poematy, ballady, bajeczki.

Rozpiętość formalna wierszy była zatem duża: począwszy od prostych rymowanek, krótkich, lirycznych piosenek, do liryki świata dziecięcego, nastrojowych ballad, rozbudowanych bajeczek, poematów, wierszy zabawowych w skład, które wchodziły igraszki słowne oraz wiersze o składnikach humorystyczno – groteskowych.

⁶I. Słońska, *Dzieci i książki*, Warszawa 1959, s. 59

2.1. Folklor

Inspiracja folklorem pojawiła się już w twórczości Marii Konopnickiej i Teofila Lenartowicza, ale dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym została wszechstronnie wykorzystywana.

Folklor tak popularny w okresie międzywojennym, stanowił jeden z ważniejszych elementów nowej ogólnonarodowej kultury. Do fascynacji folklorem w latach międzywojennych przynosiło się wielu twórców dla dzieci.

„W ten sposób budowano wspólną tradycję dla potomków tych, co przez ponad sto lat byli poddawani w trzech zaborach presji odmiennych kręgów kulturowych. Ta twórczość była dokumentem niezaprzeczalnej wspólnoty pnia, w niej zawierały się sygnały wywoławcze, na które poczuciem swojskości odpowiedzieć mogło dziecko z Kaszub i Podhala. Było w niej uznanie dla nowoczesnej, demokratycznej koncepcji narodu, wybór płaszczyzny porozumienia oraz wybór wątków najistotniejszych dla budowania wspólnej, narodowej kultury. Pióra najznakomitszych ówczesnie pisarzy angażowały się w sprawę wtapiania obszaru ludowej kultury i tradycji, zasobu leksykalnego gwar w teksty przeznaczone dla dzieci.”⁷

Inspiracja folklorem pojawiała się nie tylko w literaturze, ale również w innych dziedzinach sztuki. Założona w 1926 roku spółdzielnia *Ład* oparcie dla swoich koncepcji znalazła w na nowo odkrytym *Promethdionie* Norwida i zawartych w nich argumentach o znaczeniu elementów ludowych dla sztuki ogólnonarodowej.

Jednym z czynników nawiązywania do folkloru był również dekret wydany w niepodległej Polsce o obowiązkowym powszechnym nauczaniu. Ponieważ dziecko wiejskie stanowiło przeważającą część uczniów, to do niego starano się dotrzeć, dostarczając mu literaturę o zjawiskach mu znanych i bliskich.

„O stosunku do ludowości decydowały różne czynniki, jak np. więź z kulturą ludową, poprzez osobiste kontakty z jej twórcami, własne zainteresowania folklorystyczne, tradycje rodzinne. Elementy folklorystyczne ulegały odpowiedniemu przetworzeniu, określonej stylizacji. Związek z ludowością osiągnano głównie poprzez takie zabiegi, jak: odwołanie się

⁷ H. Skrobiszewska, *Książki naszych dzieci*, Warszawa 1971, s. 41

do świata wierzeń i wyobraźni ludu, użycie ludowego cytatu, podchwycenie charakterystycznego motywu pieśniowego, nawiązanie do konkretnych elementów sztuki ludowej (wersyfikacja, składnia, leksyka, obrazowość, śpiewność). W kręgu bezpośredniej inspiracji dziecięcym folklorem rodziły się utwory szczególnie bliskie wyobraźni i umysłowej percepcji młodego odbiorcy, teksty poetyckie o specjalnym doborze wątków i środków stylistyczno – językowych. Poetycka magia, baśniowe widzenie świata, »śpiew taneczny«, żywioł liryczny i muzyczny – to podstawowe składniki poezji związanej z inspiracją ludową.»⁸

Przykłady wykorzystania folkloru znajdujemy w poezji takich autorów, jak: *Zofia Rogoszówna*, *Janina Porazińska*, *Hanna Januszewska*, *Lucyna Krzemieniecka*, a także *Ewy Szelburg-Zarembiny*, *Kazimierzy Iłłakowiczówny* i *Józefa Czechowicza*. Każdy z pisarzy inaczej wykorzystuje folkloru w swojej twórczości.

Zofia Rogoszówna (1881 – 1921) w swojej twórczości często sięgała do inspiracji ludowych, a żywy folklor stanowił dla niej źródło prawdziwej inspiracji twórczej. Wyrazem jej zachwytu ludowością, były tomiki: *Srocza kaszkę warzyła* (1920), *Klituś bajduś* (1925) i *Koszalki opalki* (1928). Jest to zestaw utworów określonych w podtytule jako *Gadki dziecięce spisane z ust ludu i wspomnień dzieciństwa*. Zebrała w nim wiele różnorodnych utworów, jak: rymowanki dla najmłodszych, gadki, obrazki satyryczne, scenki humorystyczne wyliczanki tworzone spontanicznie przez dzieci, gry i zabawy, wywracanki, igraszki słowne, piosenki. Miały one stanowić odpowiednią lekturę dla dzieci. Swojskość i rodzimość świadczyły o ich funkcjach wychowawczych.

W tomiku *Piosenki dziecięce* z 1924 roku poetka również sięga po elementy folklorystyczne. Motywy te, Rogoszówna przekształca oraz rozwija nadając im artystyczną formę. W celu uwidocznienia specyficznego nastroju oraz emocjonalności w wierszach, korzysta z ludowej techniki poetyckiej, sięgając po takie środki stylistyczne jak: liczne refreny, zdrobnienia, spieszczania, powtórzenia, paralelizm, swoista melodyjność, wyrazy dźwiękonaśladowcze. Rogoszówna nie korzysta jednak z gwary, rezygnuje z niej na rzecz języka literackiego. Dokonuje również parafraz autentycznych tekstów ludowych *Przepióreczka*, *Śluzylem u pana*, *Maciusiowa fujarka*, *Spóźniony fijołek*, *Dziewczyna ze Śląska*, *Kaczuszka*, *Jabłoneczka*, *Była babuleńka*), zabiegi stylizacyjne dokonała w takich utworach jak *Wisielko*, *Pastereczka*, *Skrzypki Kasieńki*, *Skowroneczek*, *Mamusia*, *Złote rybki*, *Kołysanka Stasia*.

⁸ J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 56

„W poezji Rogoszówny – jak i w pieśni ludowej – istnieje ścisły związek z muzyką i kompozycją piosenki. Cechy meliczne mają wiersze imitujące rytm kołysanki (*Uśnij, Jaguś, Mamusia, Kołysanka Stasia*), zaśpiew piosenki ludowej (*Spóźniony fijołek, Dziewczyna ze Śląska, Przepióreczka, Zeszła róża do ogrodu, W słoneczku*), motyw kolędy (*W dzień Bożego Narodzenia*) czy ballady (*Bulanek Krzysia, Mały wojownik, Dzwonek polny*). Muzyczny żywioł wnoszą także różnego rodzaju powtórzenia, refreny, swoisty rytm, warstwa brzmień i dźwięków. Do większości wierszy Rogoszówny – fakt to znamieny – została napisana muzyka; skomponowali ją Stanisław Colonna-Walewski i Michał Świerzyński.”⁹

Dzieło Rogoszówny jest ciekawym dokumentem literackim oraz niezrównanym źródłem motywów, z którego korzystają chętnie do dziś, poeci piszący dla dzieci.

Janina Porazińska (1882 – 1971) w okresie międzywojennym wydała m.in. takie tomiki z wierszami dla dzieci jak: *Dzwonki* (1923), *W Wojtusiowej izbie* (1924), *Moja Wółka* (1925), *Pastereczka* (1926), *Wesele Małgorzatki* (1927), *Jaś i Kasia* (1933), *Kto śpiewa, troski rozwiewa* (1934). Porazińska zafascynowała się folklorem wiejskim już we wczesnej młodości. Rozmiałowana we folklorze zbierała i wydawała teksty autentyczne, przetwarzała motywy folklorystyczne kształtując koncepcję poezji w ścisłym związku z tradycjami wiersza ludowego. Poezja Porazińskiej bliska jest modelowi poezji Marii Konopnickiej. Obie, bowiem korzystały z motywów zaczerpniętych z pieśni i baśni ludowej oraz forma ich wierszy opierała się o wzory ludowe.

W twórczości Porazińskiej wyróżniamy stałe składniki: swojskość, ludowość, przyroda, patriotyzm, tradycje kultury narodowej, uroki piosenki ludowej, życie wsi polskiej. Poetka często odwołuje się do wspomnień z dzieciństwa, do obrazów wiejskiej okolicy i związanych z nią wspomnień. Skupia ona swoją uwagę na dziecku, opisuje jego świat, zachowania, wyobrażenia, język i odbieranie rzeczywistości. Bardzo ważne miejsce w utworach zajmuje przyroda. Porazińska utożsamiając się ze swoimi bohaterami, towarzyszy im w zabawie, tańcu i spełnianiu obowiązków. Utwory swoje stylizuje zatem na piosenkę, kołysankę, epicką opowieść i liryczną bajeczkę.

Akcję liryczną wierszy umieszcza najczęściej w izbie, sadzie, ogródku, łące, polu, lesie, bohaterami lirycznymi są zazwyczaj wiejskie dzieci. Ich imiona są typowe i popularne na wsi

⁹ J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 59-60

na przełomie XIX i XX wieku. Są to takie imiona jak: Jagna, Dorotka, Tereska, Małgorzatka, Ludmiłka, Frania, Kasia, Jasiek, Wojtek.

Porazińska bardzo często używała gwarę jako środek stylizacji. W wierszach występują typowe dialektyzmy leksykalne oraz gwarowe właściwości fonetyczne i fleksyjne. Dialektyzacja służyła Porazińskiej do oddania atmosfery wiejskości, łącznie z jej mową i obrzędami.

Ludowa stylizacja w wierszach Porazińskiej ma jeszcze aspekt modernistyczny. Odnajdziemy zatem w jej wierszach takie elementy jak: impresyjność i refleksyjność, czyli cechy charakterystyczne dla ludowego nurtu polskiego modernizmu.

Również przedmioty i czynności w wierszach Porazińskiej mają walory estetyczne zgodnie z duchem estetyki modernizmu. W wierszach odnajdujemy obok tajemniczości, której odpowiednikiem jest bajeczka, (*Bajki iskierki, Mruczkowe bajki, Baj-baj-baju...*), motywy piosenki (*Zostawione piosenki*), tańca (*Stuku puku, A kiedy utniemy..., Tańcowanie, Zagonek Ludmiłki, Ten Jasieńko, A tańczujże*) oraz elementów dekoracyjnych – ozdobnych talerzy, dzbanów, skrzyń, wycinanek (*W Wojtusiowej izbie*).

Porazińska realia z życia codziennego przetwarza w prawdziwie artystyczne obrazy.

W *Weselu Małgorzatki* został przepięknie ukazany obraz obrzędów ludowych. Tomik składający się z rytmicznych piosenek, przepojony jest ludowością, klimatem obrzędowości dawnych zwyczajów i uroczystości. Poprzez odpowiednie efekty artystyczne, parafrazę i adaptację tekstów folklorystycznych przedstawia ona kolejno elementy obrzędu weselnego (*Sprosiny, Kołacz, Pożegnanie, Do kościoła, Ślubuję ci miłowanie, Uczta weselna, Oczepiny, Zakończenie*).

W *Wojtusiowej izbie*, Porazińska ukazuje świat dziecka. Ten świat dziecka jest inny niż ten, który widzą dorośli. Poetka, opowiadając o najbardziej prozaicznych przedmiotach codziennego użytku, prowadzi dzieci do krainy poezji i baśni. Fantastyka i nastrój tajemniczości nadają wiejskim sprzętom baśniowy charakter.

„Poprzez parafrazy, pastisze, inkrustacje poetka zbliża się do autentyku; tradycja ludowa pozwoliła jej jednocześnie kształtować styl ludowy w poezji dla dzieci. Wykorzystuje więc, wzorce wiersza melicznego, »śpiew taneczny«, ludowe obrazowanie, ludową technikę poetycką. Odpowiednią ekspresję osiąga przez zastosowanie dialogów, żywego rytmu, skocznej melodii, wyrazów dźwiękonaśladowczych, refrenów fonicznych, wykrzykników.

Szczególnie sugestywne i dynamiczne są obrazy tańca, popularnego motywu w liryce Porazińskiej.”¹⁰

Ważnym elementem w twórczości Porazińskiej pełni humor. Jest to humor dobrotliwy pogodny, wywołujący uśmiech na twarzy dziecka. Podejmuje tematy zabawowe, motywy piosenki wesołej, motyw tańca żywiołowego pełnego fantazji. Wszystkie te chwyt i zabiegi stylistyczne służą jej do budowy sytuacji komicznych. Do środków tych zaliczamy m.in. metaforyzację, personifikację, przeciwstawienia, dowcipne pointy, żartobliwe zestawienia oraz słowne igraszki. Komizm ten nie tylko bawi, ale kształci również wyobraźnię dziecka oraz jego poczucie humoru.

Do grona poetek sięgających po motywy ludowe zaliczamy również *Hannę Januszewską* i *Lucynę Krzemieniecką*. Wzorowały się one przede wszystkim na poetce RogoszoŃny i Porazińskiej. Jednak w ich dorobku literackim trudno wyodrębnić teksty jednorodne gatunkowo. Utwory tych poetek pochodzą z pogranicza bajki, baśni, powiastki fantastycznej, ludowej piosenki, opowieści przyrodniczej.

W twórczości *Hanny Januszewskiej* (1905 – 1980) elementy ludowe znajdziemy w takich zbiorach jak, *Ele-mele dudki* (1932), *Jawor, jawor* (1932), *Z góry na Mazury* (1933), *O kocie, co fajkę kurzył i o innych dziwach* (1933), *Jak polka Pyza wędrowała* (1938), *O chłopcu drewnianym* (1939), *Siwa gaska, siwa* (1939), *Idzie Pyza borem lasem* (1939).

Strukturę formalną i klimat emocjonalny swych wierszy kształtuje poprzez nawiązanie do różnych składników folkloru ludowego i dziecięcego. Inspiracje swoje czerpie z zabaw dziecięcych, przysłów, piosenek, legend, podań oraz piosenek ludowych. Interesującą przetwarza znane motywy folklorystyczne, takie jak wątek »jaworowych ludzi«, »kota z fajką«, »ptasiego wesela« oraz »tańca dwóch Michałów«.

W systemie poetyckim Januszewskiej jedną z ważniejszych ról odgrywa żywioł muzyczny. Jest on widoczny prawie we wszystkich elementach obrazowych poematów i bajek, jest ściśle zespolony z materią poetycką. Januszewska w swych wierszach potrafiła umiejętnie połączyć liryzm ze skocznym rytmem, humorem i dowcipem ludowym.

Poprzez środki stylistyczne takie jak wyrażenia onomatopieczne, instrumentacja głoskową, powtórzenia, refreny, deminutywy potęguje ona melodyjność wierszy, wzmacnia ich dynamikę oraz buduje nastrój. W utworach tych ukazane zostaje całe bogactwo tonów

¹⁰ J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 62-64

ii dźwięków. Świat ukazany w jej poezji to świat przepelniony muzyką, rytmem i śpiewem. (Por.: Białek 1979:69)

Równie ważnym elementem jak żywioł muzyczny pełni w poezji Januszewskiej przyroda. To ona daje człowiekowi ukojenie, towarzysząc mu i tworząc tło dla jego przeżyć i uczuć. W utworach nawiązujących do przyrody szczególne miejsce zajmuje region Mazowsza (*Z góry na mazury*).

Poetka otwarta jest na głosy świata. Nie tylko piosenka i muzyka są jej bliskie, lecz również chór świerszczów, głosy ptaków oraz świst i szum wiatru. Poprzez nadanie określonych funkcji symbolicznych Januszewska antropomorfizuje te żywioły i zjawiska przyrody (*Pleciuga, Psota, Chocholy, Wiatr, Drzemla, Deszczynki*). Współżyją one z ludźmi, pomagają, towarzyszą w samotności. Są to chochoły które przygrywają małemu chłopcu, który jest w domu sam; Psota zachęcająca do figlów; Pleciuga opowiadająca bajki oraz Drzemla, która w noc świętojańską porywa wszystkich do tańca.

Związki *Lucyny Krzemienieckiej* (1907 – 1955) z ludowością widoczne jest w takich zbiorach jak: *Łap-Cap* (1930), *Bajdy ciotki Adelajdy* (1932), *Cudowne okulary* (1932), *Z przygód krasnala Hałabały* (1936), *Bajki niezapominajki* (1937), *O Jasiu Kapeluszniku* (1938). Krzemieniecka upodobała sobie szczególnie formę magicznej bajki dziecięcej. Poszukując tematów sięga m.in. do takich motywów baśniowych, jak: *Kopciuszek (O Lichu i biednej Jagusi, O Florci bajeczka z czasów króla Ćwiczka)*, sieroctwo (*O gęsiareczce Kasieni i o cudownych liściach pani Jesieni, O sierotce Józii i o złotych kluczyczkach*), przyroda (*Z przygód krasnala Hałabały, Tajemnicze odwiedziny, Skarb ukryty*). W bajkach tych umiejętnie połączyła wątki realistyczne z fantastycznymi (*Cudowne okulary, O Jasiu Kapeluszniku*).

Bajeczki Krzemienieckiej obejmują również utwory dydaktyczne (*O dwóch sierotach, co nie lubiły porządku, Jak Sebastianek nauczył się tabliczki mnożenia, O Filipku brudasku, Dobra to chatka, gdzie mieszka matka*), komiczne (*O tym, jak się rzep do psiego ogona przyczepił, O wyżelkowej rodzinie, Zrobił kozła ogrodnikiem, O Helence, co na tarki poszła, O majsterku Onuferku*). Temat bajeczek stanowią też często przysłowia ludowe jak np. »*Jak na drodze lód, to kowalom miód*«, »*Spyta cię luty, masz li dobre buty*«, »*Kto sieje lasy, pożyteczny w długie czasy*«, »*Dobra to chatka, gdzie mieszka matka*«. (Por.: Białek 1979:71)

Swój szczególny stosunek do przyrody w bardzo ciekawy sposób ukazała w baśni *Z przygód krasnala Hałabały*. Prostym, zrozumiałym językiem dla małego czytelnika, opisuje przygody małego skrzata Krasnala Hałabały, który obserwując życie lasu i jego mieszkańców, boryka się z różnymi problemami i perypetiami. W czasie tych podróży, poetka przybliży czytelnikowi piękno przyrody oraz jej urok i harmonię.

Krzemieńska kreuje w swoich utworach »świat baśniowy«. Podobnie więc jak Porazińska i Januszewska, zjawiska i żywioły przyrody podlegają zatem procesowi animizacji i personifikacji. Elementy z rzeczywistości rozrastają się do wymiarów fantastycznych, a bohaterowie bajek potraktowani zostają poetycko, jako jeden ze składników baśniowości.

„Moda na ludowość, stylizację ludową, folklor dziecięcy zakorzeniły się dość mocno w poezji dla najmłodszych odbiorców, ale na szczęście – rzadko prowadził do mechanicznego naśladownictwa, jak to często zdarzało się w twórczości baśniowej. Próbę wykorzystania źródeł ludowych, jako motywów poezji dziecięcej podjęła też Maria Dąbrowska w zbiorze *Dylu, Dylu na badylu* (1928). Zebrała w nim – trochę w stylu Rogoszówny, po części Porazińskiej – popularne piosenki czy wiersze żartobliwe, np. *Bajże, baję po zwyczaju, Dylu, dylu na badylu, Cztery mile za Warszawą, Jestem rak nieborak, Hula komar w gospodzie, Siedzi sobie mucha stara*. Wyraźnym zaś nawiązaniem do znanych utworów Porazińskiej (*W Wojtusiowej izbie, Moja Wółka*) jest zbiór wierszy Janiny Gillowej *Maciusiowa wioska* (1937), w którym przedstawiła autorka rytm życia wiejskiego w różnych porach roku, w ścisłym kontakcie z przyrodą. Przeważają tu wątki realistyczne (*Żniwa, Młocka, Szczęście, Jarzębina, Motyl*). Podobny charakter mają wydane nieco wcześniej bajki prozą Jadwigi Korczakowskiej (*Jędrusiowe bajki*, 1932), osnute na motywach z życia wiejskiego. Pierwiastki ludowe – obecne w twórczości wielu poetów tego okresu – przyczyniły się niewątpliwie do odnowy poetyckiego warsztatu i wzbogacenia środków artystycznego wyrazu.”¹¹

2.1.1. Baśniowy świat dziecka: W Wojtusiowej izbie

Tomik w *Wojtusiowej izbie* zaliczany jest do najbardziej udanych w twórczości Janiny Porazińskiej. Znalazły się w nim takie wierszyki jak: *Wy dorośli - to nie wiecie..., A-a-a-a...*,

¹¹ J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 76

Coś przygrywa, Rośnie ciasto, Stuku-puku, Siwy mróz, Na krosnach, Malowane miski, Malowane dzbanki, Malowana skrzynia, Baj-baj-baju..., Cap!... za brodę, Kap... kap... kap..., Wycinanki, Dylu-dylu!, Butki za cztery dutki, Jak to było z chodakiem, Plama na podłodze, Leci... leci..., Husia, husia!, Duże, duże wiatr..., Trepki z klepki, Kąt pocziwy i ława, Mruczkowe bajki, Bajka isierki, Gałgankowa lalecza, Kierzoneczka śpiewa, W jesionowej skrzyni, Pod kominem, O kusym kogutku.

Bohaterami wierszy są dzieci: Wojtuś i Jagusia. Dzieci mają swoje zabawki – lalkę z gałganków, glinianego pieska i kogutka, a towarzyszymi zabaw są ożywione skrzaty i przedmioty codziennego użytku. Świat dziecka opisuje Porazińska jego językiem. Utożsamiając się z dzieckiem, towarzyszy im w zabawie, tańcu i spełnianiu obowiązków (*Rośnie ciasto, Dylu-dylu..., Gałgankowa lalecza*). Czasami sprzęty upodabniane są do członków rodziny. Kierzoneczka śpiewa (jak mamusia), pogrzebach się gniewa (jak tatuś), a łysa miotła gdera (jak babcia), zaś twarożkowi z nosa leci (jak dziecku).

Kierzoneczka śpiewa:

- Będzie masło!

Będzie masło!

Pogrzebach się gniewa:

- W piecu zgasło!

W piecu zgasło!

Łysa miotła gderze:

- Tyle śmieci!

Tyle śmieci!

A twarożek piszczy:

- Z nosa leci!

Z nosa leci!

(Kierzoneczka śpiewa)¹²

Wszystkie przedmioty wypełniające izbę mają swoją osobowość, zwyczaje i nawyki. Poetka obdarzała życiem m.in. ciasto rosnące w dzieży, czółenko biegające po krosnach, malowidła na glinianym dzbanku, plamę na podłodze, stary chodak, isierkę z popielnika, a nawet kiecki z malowanej skrzyni. Technika animizacji czy ujęcia personifikujące nadają opisywanym przedmiotom, zjawiskom przyrody uczuciową wyrazistość, obrazowość i dynamikę.¹³

¹² J. Porazińska, *Kierzoneczka śpiewa*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

¹³ Por.: B. Olszewska, „*I w sto koni nie dogoni*” - *O życiu i sztuce pisarskiej Janiny Porazińskiej*, Opole 2007, s. 40

W wierszach ukazany jest najbliższy świat dziecka jakim jest jego otoczenie. Jest to, więc izba w której toczy się życie rodzinne, domowe upersonifikowane sprzęty, zwierzęta oraz pierwsze dziecięce doznania i emocje. Świat widziany oczyma dziecka jest odmienny niż ten widziany przez dorosłych. Wszystko tutaj jest tajemnicze i czarodziejskie. Świetnie oddaje to wiersz wprowadzający do zbioru:

*Wy, dorośli – to nie wiecie,
co się czasem w izbie plecie:
Jakie idą tam pogwarki
i z tej szparki, i z tej szparki.
Jak pod ławą coś przemyka,
wyjrzy z matki kaftanika
Hyc! – w dwojaki wraz się schowa.
Kichniesz – powie:
- Bywaj zdrowa!
Siędziesz w kucki u komina –
na kolana ci się wspina.
Zmrużysz oczy – już cię tuli,
śpiewa słodko:
- Luli...luli...
A co bajek nocą plecie!...
O tym, starsi – wy nie wiecie.
(Wy, dorośli – to nie wiecie)¹⁴*

W *Wojtusiowej izbie* chata nie jest zwykłą chatą tylko krainą pełną istot wymyślonych przez fantazję dziecka:

*- Co chrobocze pod kominem?
- Tyci skrzat.
- A z dawności w izbie siedzisz?
- Tysiąc lat
[...]
(Pod kominem)¹⁵*

Nawet najzwyklejsze przedmioty potrafią się zamienić w towarzyszy zabaw, którzy tańczą i śpiewają razem z bohaterami tomiku. Wszystkie te upersonifikowane i antropomorfizowane przedmioty towarzyszą dzieciom podczas zabawy, lęków, wzruszeń. Są to np. świerszczyk, który gra dzieciom do tańca (*Husia, husia!*), kierzoneczka, która ubija masło, śpiewając piosenki (*Kierzoneczka śpiewa*), kot Mruczek opowiadający bajki o dawnych dziejach kociego rodu (*Mruczkowe bajki*), stary Szymon i chudy Waluś z glinianego wazonika zapraszający do tańca (*Dylu – dylu!*), krasnal który broni Wojtusia przed kądzielą (*Cap!... za*

¹⁴ J. Porazińska, *Wy, dorośli – to nie wiecie* [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

¹⁵ J. Porazińska, *Pod kominem*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

brodę). Rozrywek dostarcza stary pogrzebacz, który się rozhulał oraz łysa miotła tańcząca obertasa:

*Stuku – puku o podłogę!
Ma pogrzebacz jedną nogę,
a miotła ma nóżek trzysta..
To ci para z nich siarczysta!
Hu – ha!
Jak się w pasie oba wzięni,
obertasa poszli w sieni.
Ode proga... aż do proga...
Wszędzie im do tańca droga!
Hu – ha!
Hej, pogrzebacz się rozhulał;
aż dni dziesięć potem kulał.
Miotła, w tańcu też siarczysta,
zdarła w strzępy nóżek trzysta!
Hu – ha!*

(Stuku – puku)¹⁶

Taniec jest wszechobecny w izbie. Do tańca zapraszają stary Szymon i chudy Waluś z glinianego wazonika:

*Dylu – dylu! Smyku – smyku!
Na glinianym wazoniku
stary Szymon tnie od ucha.
Tańczy młody i młoducha
[...]*

(Dylu – dylu!)¹⁷

Wojtuś i Jagusia kręcą się w kółko, przy muzyce świerszcza. Taniec ten pozwala im przemieszczać się po izbie.

*...Od komina aż do proga
tańczy Wojtuś, olaboga!
Tańczy Wojtuś i Jagusia,
świerszczyk gra im:
- Husia, husia!
[...]*

(Husia, husia!)¹⁸

»Czarodziejskość« przebija z każdego wiersza, a wszystko to się dzieje w chacie, w której Porazińska oddała bajkowy nastrój wierszy odwołując się do wyobraźni małego czytelnika, za

¹⁶ J. Porazińska, *Stuku - puku*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

¹⁷ J. Porazińska, *Dylu - dylu*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

¹⁸ J. Porazińska, *Husia, husia*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

pomocą ludowych gadek, kołysanek, bajeczek ludowych i śpiewu. Do pomocy wykorzystuje środki stylistyczne takie jak: antropomorfizacja (*iskiereczka mruga / - Chodź, chodź... bajkę ci opowiem*¹⁹), metafory o charakterze animizującym (*mirt się wspina / fuksja ślania*²⁰), personifikacja (*Ma pogrzebaczną nogę / a miotła ma nóżek trzysta*²¹), rymy (*wiecie / plecie, pogwarki / szparki*²²), zdrobnienia (*- No biednuty, psepłóście się!*²³), onomatopeje (*Bije stary zegar: / - Bim.. bam.. bam!*²⁴).

Wprowadzone zostają do wierszy również zdrobnienia (rzeczownikowe formacje deminutywne, tworzone za pomocą przyrostków: *-ik/-yk, -eczka, -eczko, -eczek, -uś, -ysko, -utki/-utko*; przysłówkowe formacje deminutywne, np. »*wolniutko*«); epitety w postaci przymiotników (np. *gliniany piesek, miotła siarczysta, zła kocubowa*), imiesłowów (*bochen popękany, zashuchana gromada*), rzadziej rzeczowników (*Baba Jaga*), proste porównania o charakterze zwykłym i przenośnym, odsyłające do świata dziecka. (Por.: Olszewska 2007:35)

Wykorzystane przez poetkę środki stylistyczne powodują, że świat dziecka żyje, nie jest szary i martwy, a fantazja miesza się z tym co realne.

Dźwięczność wierszy Porazińska zbudowała poprzez zastosowanie różnorodnych układów refrenów, przeplatanie się strof i refrenów o zróżnicowanej strukturze rytmiczno – muzycznej. Powoduje to nadanie wierszom kształtu wesołej piosenki lirycznej. Refreny decydują także o pierścieniowej kompozycji utworu (*Coś przygrywa*):

*Coś przygrywa w sadku cienko.
Świeci jasna noc w okienko.
Na okienku stoją kwiaty.
Rozpychają się co raty!
[...]*

*Coś przygrywa w sadku cienko.
Świeci jasna noc w okienko.
Firaneczka patrzy górą
Scerowaną, wielką dziurą
[...]*

(*Coś przygrywa*)²⁵

¹⁹ J. Porazińska, *Bajka iskiereki*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

²⁰ J. Porazińska, *Coś przygrywa*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

²¹ J. Porazińska, *Stuku - puku*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

²² J. Porazińska, *Wy, dorośli – to nie wiecie*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

²³ J. Porazińska, *A-a-a-a*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

²⁴ J. Porazińska, *Butki za cztery dudki*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

²⁵ J. Porazińska, *Coś przygrywa*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

oraz eksponują ekspresywną pozycję podmiotu lirycznego (*Plama na podłodze*).

- Jestem plama na podłodze,
siedzę tutaj mocno srodze.
Siedzę tu we własnym domu
nie ustąpię stąd nikomu.
Wyskoczyła miotła z kąta.
Szuru-buru... izbę sprząta.
Szuru-buru... deski skrobie.
- Brzydko plamo idźże sobie!
[...]

(*Plama na podłodze*)²⁶

Refreny w wierszach mają na celu wywołanie nastroju i emocji. Obok refrenów odsyłających do określonych desygnatów Porazińska wykorzystuje również takie refreny, które są jedynie znakami określonych sytuacji, żadnych desygnatów nie mają (*Hu-ha, Baj-baj-baju*).

Do innych środków stylistycznych wpływających na atrakcyjność wierszy, są anafory (*O kusym kogutku*) i powtórzenia leksykalne (*Rośnie ciasto, Kap... kap... kap...*).

T u kokoszki – krzywe troszki,
t u kogutki – bałamutki,
t u kaczuśki – kuse nóżki,
t u indorki – lby w kolorki.
(*O kusym kogutku*)²⁷

R o ś n i e ciasto, r o ś n i e...
Chlebuś będzie świeży
[...]
(*Rośnie ciasto*)²⁸

...O, mój ty Wojteczku,
Z ł a p mnie, z ł a p!
[...]
(*Kap... kap... kap...*)²⁹

W wierszach ciekawy jest również społeczny kontekst prezentowanych scen z życia wiejskiej chaty. Rodzice Wojtusia i Jagusi pracując na gospodarce pozostawiają dzieci często same w chałupie. Zdają się więc one na opiekę wymyślonych przez siebie stworów (licha, skrzaty, domowe świerszcze). Rodzice dzieci nie należą do bogaczy, ale nie są też biedni. O ich

²⁶ J. Porazińska, *Plama na podłodze*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

²⁷ J. Porazińska, *O kusym kogutku*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

²⁸ J. Porazińska, *Rośnie ciasto*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

²⁹ J. Porazińska, *Kap... kap... kap...*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

statusie świadczy wystrój chaty. Sprzęty są już lekko podniszczone. Stara ława pamięta jeszcze wyłysiałego kotka Maćka i psa Kruczka. O zamożności świadczą pierzyny i poduszki ułożone w stos. Uwagę dzieci w izbie przyciąga nowa, malowana skrzynia. Oprócz niej w izbie znajdują się też krosna, kądziel i kierzoneczka, zegar głośno wybijający godziny, oraz kuchenne sprzęty (dzieża w której rośnie ciasto na chleb, garnki na piecu, sagan z bulgoczącą wodą. Izbę zdobią malowane dzbany i misy oraz papierowe wycinanki i wystrzyganki. Ważne miejsce w izbie zajmuje kołyska.

*Ta kolebka, ta wierzbowa
Jaguleńkę w zdrowiu chowa
Kolebie się w lewo, w prawo,
To wolniutko, to znów żwawo.
Ta kolebka Jagnie rada,
Nocą bajki opowiada:
Rostam ci – ja na rozstaju...
Baj-baj-baju ... Baj-baj-baju...
[...]
Śpi Jagusia nic nie słyszy.
Kolebeczka skrzypi w ciszy
Gada wierzba wciąż z rozstaju:
Baj-baj-baju ... Baj-baj-baju...
(Baj-baj-baju)³⁰*

Właśnie ta kołyska, jak i mrugająca iskierka z popielnika, skrzaty, świerszcz za kominka zastępują dzieciom nieobecność matki.

W zbiorze Porazińska umieściła również wiersze kołysankowe (*Bajka iskierki, A-a-a-a, Butki za cztery dutki, Duje, duje wiatr*). Kołysanki te, przepełnione są liryzmem, a rolę matki przejmują przedmioty obdarzone magiczną mocą (kolebka, iskierka z popielnika, kierzonka, Mruczek, skrzat). Nastrój domowego ogniska tworzą świecące w popielniku iskry, ignorujące wiejący w kominie wiatr. One też opowiadają dzieciom bajki:

*Z popielnika na Wojtusia
iskiereczka mruga:
- Chodź, chodź... bajkę ci opowiem.
Bajka będzie dłu...ga!
Była sobie Baba Jaga,
miała chatkę z masła,
A w tej chatce same dziwy!
Psst...
Iskierka zgasła.*

³⁰ J. Porazińska, *Baj-baj-baju*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

*Z popielnika na Wojtusia
iskiereczka mruga:
- Chodź, chodź... bajkę ci opowiem.
Moja będzie dłu...ga!
(Bajka iskiereki)*³¹

„Wiersz ma melodię kołysanki z typowymi dla niej powtórzeniami, rozdzielaniem słów i wydłużaniem ich wybrzmiewania (*Chodź, chodź..., Bajka będzie dłu...ga*) oraz miarowym tokiem podporządkowanym ruchom kolebki, najważniejszego punktu odniesienia w dziecięcym świecie.”³²

Te tradycyjne kołysanki zbudowane są w zbiorze, na usypiającym motywie brzmieniowym: »a-a-a-a«, »luli... luli...«, »husi, husi, husi...«, »baj-baj-baju«. Powtórzenia tego refrenu – cichsze, wolniejsze na różne intonacyjne sposoby – usypia:

*Powadziły się bieguny
żółtej kolebeczki.
Ten chce k'sobie chyżo bujać,
ten od sieb'troszeczki.
- A-a-a-a... A-a-a-a...
Spać się chce Jagusi
[...]
(A-a-a-a)*³³

Natomiast motywy asemantyczne, występujące w niektórych wierszach, będące brzmieniową reprodukcją kołysania, zastąpiły tutaj onomatopeje: *kap... kap... kap; hej-że, ha!; szur, szur; zyg-zyg-zyg-zyg-zyg; tupu, tupu-tup*, które pogłębiły wyrazistość opisu.³⁴

Niektóre z kołysanek, mimo że spełniają wymogi formalne bajeczki, rozpraszają uwagę dziecka, budząc jego wyobraźnię (*Leci... leci..., Husia, husia!, Duże, duże wiatr*)

*Leci, leci pszczoła
Do Wojtaszka czoła...
Wojtek śpi.
[...]
Leci bąk tłuszczutki
Do Wojtaszka bródki
- A tuś mi
(Leci... leci...)*³⁵

³¹ J. Porazińska, *Bajka iskiereki*, [w:] W Wojtusiowej izbie, Warszawa 1982

³² B. Olszewska, „I w sto koni nie dogoni” - *O życiu i sztuce pisarskiej Janiny Porazińskiej*, Opole 2007, s. 37

³³ J. Porazińska, *A-a-a-a*, [w:] W Wojtusiowej izbie, Warszawa 1982

³⁴ Por.: J. Cieślowski, *Wielka zabawa*, Wrocław 1985, s. 77

Ogień w kominie, motywy wiatru, deszczu, mrozu oraz wykonywane prace, wskazują na jesienno-zimowy czas. W zakamarkach i kątach izby kryją się różne drobiazgi. Szczególnie wiele uwagi poświęca się obuwiu. Są to zatem buty (*Butki za cztery dudki*), trepki zrobione z beczkowej klepki (*Trepki z klepki*), jest też i samotny drewniany chodak, którego »kumę od pary« spalono w piecu chlebowym »na razowca wydarzenie³⁶«. Nowe »butki za cztery dudki« to obietnica wykorzystana na otarcie Wojtusiowych łez.

Rozrywki dostarczają dzieciom też okna, w których obserwują one przemijające pory roku: zimą fantastyczne wzory na oknach, które maluje dziadek mróz (*Siwy mróz*), jesienią krople deszczu spływające z szyb (*Kap... kap... kap*), letnią nocą słuchają owadziej muzyki, która dolatuje do nich z sadu (*Coś przygrywa*).

Samotnym dzieciom towarzyszy także strach i »straszaki«. Mali bohaterowie boją się »wilczych zębów mrozem na szybie malowanych³⁷«, stojącej w rogu kądzieli, która groźnie »białą brodą trzęsie³⁸« oraz wytrzeszczającego oczy na wierzch malowanej skrzyni jakiegoś licha (*Laboga, wyskoczy!*³⁹). Dostarczają one dreszczyku emocji dzieciom, które przecież tylko czasami lubią się bać. Są też obrońcy: krasnal, który w chwili zagrożenia wychodzi z garnka i ujarzmia groźną kądziel, »tyci skrzat« otwarcie deklarujący dzieciom swą miłość (*»Kocham Was«*⁴⁰). Płaczące dziecko pociesza też zegar, który decyduje się przekupić malca. (Por.: 2007:42)

...Nie płacz, mój Wojteczku,
coś ci dam.

Dam ci cztery dutki,
Kupisz sobie butki
[...]

(*Butki za cztery dudki*)⁴¹

Humor w wierszach Porazińskiej jest pogodny, dobrotliwy. Sytuacje komiczne tworzone są przez Porazińską za pomocą dowcipnych point, żartobliwych zestawienia, efektów zaskoczenia oraz słownych igraszek:

Na lipowej, na policy
stoją miski w rzędzie.

³⁵ J. Porazińska, *Leci... leci*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

³⁶ J. Porazińska, *Jak to było z chodakiem*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

³⁷ J. Porazińska, *Siwy mróz*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

³⁸ J. Porazińska, *Cap! Za brodę*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

³⁹ J. Porazińska, *Malowana skrzynia*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

⁴⁰ J. Porazińska, *Pod kominem*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

⁴¹ J. Porazińska, *Butki za cztery dudki*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

*Policz z prawa,
 policz z lewa –
 jednaście będzie.
 Na tej pierwszej wrona
 stoi bez ogona.
 Na tej trzeciej wrona
 stoi bez ogona.
 Na tej piątej wrona
 stoi bez ogona.
 [...]
 Miska jedenasta –
 wrona ogoniasta!*

(Malowane miski)⁴²

Ten monotony w obrazowaniu enumeracyjny wiersz o wronie bez ogona kończy zaskakująca pointa. Malowane dzbanki, malowane miski, kolorowe wystrzyganki stanowią pretekst do stworzenia opartej na powtarzaniu i zaskakiwaniu wyliczankowej zabawy, której urok może odczuć tylko dziecko. Porazińska, opowiadając o najbardziej prostych przedmiotach codziennego użytku, poprowadziła dzieci do krainy poezji i baśni. Fantastyka i nastrój tajemniczości nadały pocziwom, wiejskim sprzętom baśniowy charakter kreując poezję rzeczy codziennych i zwykłych.

2.1.2. W świecie dziecka wiejskiego: *Pastereczka* i *Moja Wółka*

Kolejne zbiorki Porazińskiej *Moja Wółka* (1925) i *Pastereczka* (1926) potwierdziły kierunek artystycznych zainteresowań poetki, jakim był folklor. W zbiorach tych Porazińska znacznie rozszerza perspektywę oglądanego świata. Od opisu wnętrza izby, jaki znajdziemy w *Wojtusiowej izbie* przechodzi autorka do przedstawienia otoczenia koło domu, jakim jest podwórze, droga, łąki, las, wieś. Porazińska kocha wieś. Szczerze wyznaje we wstępnym wierszu do *Mojej Wółki* swoje przywiązanie do wsi, do dzieci z chaty wiejskiej:

*Piękne wioski za granicą,
 ale serca nie zachwycą.
 Nie pójdę ja za dunaje
 szukać doli w obce kraje,
 [...]
 Naszą wioskę kocham szczerze.
 W niej zostanę. Wierzysz?
 - Wierzę!⁴³*

⁴² J. Porazińska, *Malowane miski*, [w:] *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

Porazińska wprowadza małego czytelnika w świat śmiechu, radości za pomocą piosenki, kołysanki, tańca (*Dorotka, Chciał się żenić burak, Śpi Jasiunio, Tańcowanie, A kiedy utniemy...*), ale i smutku (*Oj, samiuteńka..., Idzie, idzie Wólką Kasienka..., Pastereczka, I prosiła..., Zagubione wioski, Ku polanie..., Marysine śpiewki...*).

Bohaterami *Mojej Wólki* są dzieci znane młodemu czytelnikowi ze zbioru *W Wojtusiowej izbie* (Wojtuś i Jagusia) oraz nowi: Jasio i jego bratki, Dorotka, Jędrus, Józio, Kasia, Magdusia, bezimienna sierotka. Grono dorosłych reprezentują: matusia, gospodyni, stary Bartek, kuma i kum, stary dziadek oraz zachowujący się jak ludzie: kurki, pieski, wiatraki, chochoły. W *Pastereczce* krąg bohaterów znacznie się rozszerza. Pojawiają się w nim prawie same dziewczynki: Franka, Józka, Zuzia, Krystka, Kasia, Stacha, Teofilka, Kasia, Balbina itd. Chłopcy są tu w zdecydowanej mniejszości: Błażek, Kuba, Florek, wyraźnie sugeruje to już forma gramatyczna utworu – *Pastereczka*.

W obu zbiorach wieś ukazana została przez pryzmat dziecięcych przeżyć, w rytmie codziennych obowiązków i pracy, na tle przyrody. W *Mojej Wólce* autorka kreśli panoramę całej wioski oraz okolicę dzieciństwa:

*Rozciągniona między pólka
Rzędem chałup – moja Wólka.
Na chatynie każdej strzecha
Pośród śliwin się uśmiech.
Nakrapiane dżwirek boki,
A do sionki próg wysoki.
Z ogródeczka wąskiej grzędy
Patrzę ślady – boże głędy
I wychyla się zza płota
Kum słonecznik – gęba złota.
Na gościncu grzebią kury,
A przy wrótni kundel bury.
Są w mej Wólce baby, chłopcy
I dzieciaków ze trzy kopy.
(Moja Wólka)⁴⁴*

W wierszu otwierającym zbiorek, Wólka urasta do miana ojczyzny najbliższej, »ojczyzny domowej«. Można ją ogarnąć spojrzeniem i myślą. Są to pola, sad, ogródek, gościniec, zwierzęta, mieszkańcy. Końcowa część utworu jest manifestacją uczuć oraz jawną deklaracją patriotyzmu lokalnego. Porazińska opatruje Wólkę zaimkiem dzierżawczym „moja”, są to

⁴³ J. Porazińska, *Moja Wólka*, Warszawa 1925, s. 5

⁴⁴ J. Porazińska, *Moja Wólka*, [w:] *Moja Wólka*, Warszawa 1925, s. 5

przede wszystkim – mali mieszkańcy, ich sprawy i sposób odbierania bliskiego im świata, a nie pejzaż. Wiersze, które bezpośrednio opiewające uroki Wólki są zaledwie dwa. Ideę zbioru dopowiada w końcowym wierszu. (Por.: Olszewska 2007:50)

Dzień dogasa, gdzie dąbrowa.

Wkoło cisza wieczorowa,

jeno świerszcza skrzybka dźwięka.

Idą: Praca i Piosenka

A gdzie stąpnie ciężka Praca,

tam kłós żytni się wyzlaca!

A popatrz gdzie Piosenka,

tam kwiatowy pączek pęka

[...]

(Moja Wólka: Dzień dogasa)⁴⁵

Moja Wólka podobnie jak *Pastereczka* – tworzy zestaw 30 wierszyków. Porazińska osadziła swoich bohaterów w realiach przedwojennej wsi, a rytm życia wyznacza praca, zabawa. Mieszkańcy nie należą do bogaczy, potrafią dzielić się z uboższymi. Wiersze pokazują, że Porazińska o poważnych sprawach dotyczących nierówności społecznej, losu sierot potrafi mówić w sposób łagodny, z humorem:

- Poczciwi ludkowie,

Daj im Boże, zdrowie,

Nic nie żalowali,

Torbeczki napchali

I dziaduś z uciechy

Zatańczył wśród drogi:

Stuk-stuk! – kij sękaty.

Drep-drep... stare nogi

[...]

(Moja Wólka: Szedł dziadulo Wólka)⁴⁶

Wiersze w obu zbiorach charakteryzują się pogodnym humorem, ciepłem, wzruszeniem dziecka. Jest w tych wierszach aproba dla dziecka, zrozumienie istoty dzieciństwa, ukochanie rodzimej ziemi i jej mieszkańców.

Porazińska w wierszach chętnie wykorzystuje chwyt artystyczny taki jak: personifikacja i animizacja. Ciekawy przykład metafory personifikującej przynosi wiersz o wiatraku. Wiatrak przypomina tu człowieka, którego anatomiczne właściwości odpowiadają

⁴⁵ J. Porazińska, *Dzień dogasa*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 56

⁴⁶ J. Porazińska, *Moja Wólka*, Warszawa 1925, s. 21

poszczególnym urządzeniom młyna. Składnikami utworu jest personifikacja i dialog. Wartości rytmiczne wiersza uwypatnia powtarzalność wersów w stałych układach stroficznych:

- Mam ja cztery ręce,
Ciągłe niemi kręcę
Ciągłe niemi kręcę
Bo mam cztery ręce
[...]

- Jakie ty masz zęby,
Wiatraku mój?
- Mam kamienne zęby
Kołują wśród gęby
Kołują wśród gęby
Me kamienne zęby.
- Nad czym się mozolisz,
Wiatraku mój?
Wiatraku mój?
- Mielę, mielę mączki
Na zapustne pączki
Na zapustne pączki
Mielę, mielę mączki.

(*Moja Wólka: Stary wiatrak*)⁴⁷

Tego typu chwyt Porazińska wykorzystała już w zbiorze *W Wojtusiowej izbie* (*Plama na podłodze, Stuku-puku...*), natomiast w *Mojej Wólce* powtórzony zostanie m.in. w takich wierszach jak: *Stoi strach..., Nasza dźwirza..., Stara ścierka...*

W *Pastereczce* w przeciwieństwie do *Mojej Wólki* występuje mniej metafor o charakterze animizującym i personifikującym (*Moje gąski, I prosila..., Na grzyby*). Wynika to zapewne z tematyki nawiązującej do pejzażu społecznego dawnych lat, jakim jest sieroctwo, wypasanie bydła przez dzieci, ubóstwo. Realistyczne obrazowanie w *Pastereczce* nie wyklucza jednak całkowicie klimatu baśniowego (*Marysine śpiewki, I prosila..., Ptaszkowie*),

Małgorzatka miła
trepki pogubiła.
Sama nie wie, gdzie i kiedy
narobiła se tej biedy.
Szła ścieżynką, szła przez niwę,
zapłakała oczki siwe
[...]

⁴⁷ J. Porazińska, *Stary wiatrak*, [w:] *Psocki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 52

I prosiła:

- Pokrzyweczki,
a ustąpcie mi
z dróżeczki

Miękka trawa posłyszala

I ścieżynę jej wysłala.

Słonko spiło zimną rosę

I ogrzało nóżki bosc

(*Pastereczka: I prosiła*)⁴⁸

oraz użycia porównań (*Kozioleczek*). Są to przeważnie porównania potoczne, utarte i żartobliwe, przystosowane do mentalności małego odbiorcy.

...Miał on różki,

jak pieróżki.

Miał kozuszek

po sam brzusek

Miał bródeczkę,

jak miotłeczkę

[...]

(*Pastereczka: Kozioleczek*)⁴⁹

Wiersze dla dzieci Janiny Porazińskiej wyróżniają się bogatą oraz urozmaiconą »kolorystyką dźwiękową«. Swoistość owej »kolorystyki« w znacznej mierze uwytłumiona zostaje za pośrednictwem doraźnej powtarzalności figur słowno-dźwiękowych. W twórczości poetyckiej poetki, najczęściej pojawiają się następujące powtórzenia leksykalne: refren, anafora i anastrofa. Refreny występują w różnorodnej postaci: od pojedynczych wersów, aż po konstrukcje złożone z kilku jednostek wierszowych. Porazińska buduje refreny jest niezwykle pomysłowo, a niekiedy nawet bardzo kunsztownie. Świadczy o tym m.in. utrzymany w tanecznym rytmie wiersz *Dorotka*. W wierszu widoczne są wzajemnie się przeplatające dwa różne pod względem układu rodzaje refrenu. Pierwsze trzy strofy rozpoczynają się tzw. nawrotami: »*Ta Dorotka, ta maluśka / tańcowała dokołuśka*«: kończą się zaś refrenem onomatopeicznym, odtwarzającym rytmikę żywego i skoczego tańca maluśkiej Dorotki: »*Tup...tup...tup...tup...*«.⁵⁰

Ta Dorotka, ta maluśka

tańcowała dokołuśka.

Tańcowała ranną rosą,

⁴⁸ J. Porazińska, *I prosiła*, [w:] *Psołki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 37

⁴⁹ J. Porazińska, *Kozioleczek*, [w:] *Psołki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 40

⁵⁰ Por.: T. Zawadzki, *Wartości eufoniczne w poezji dla dzieci*, [w:] B. Żurkowski, *Poezja dla dzieci mity i wartości*, Warszawa 1986, s. 87

*I tupała nóżką bosą.
 Tup...tup...tup...tup
 Ta Dorotka, ta maluśka
 tańcowała dokołuśka.
 Tańcowała i w południe,
 Gdy słoneczko grzało cudnie
 Tup...tup...tup...tup*
*(Moja Wólka: Dorotka)*⁵¹

Refreny w odróżnieniu od form stroficznych różni odmienna konstrukcja rytmiczno-dźwiękowa. Za przykład może posłużyć wiersz w *Brzezinowym wiaderku*.

*I leci w głąb studni,
 Aż huczy, aż dudni.*

*Napiły się siwki, przyszły owieczki
 Wiadro ze spróchniałym boczkiem
 popatrzyło krzywym oczkiem,
 ale mruczy:*

*„Za tę śliczną welneczkę
 Niechże mają wodeczkę”.*

*I leci w głąb studni,
 Aż huczy, aż dudni.*

*(Moja Wólka: Brzezinowe wiaderko)*⁵²

Refren z wiersza przeplata się ze zwrotkami 2 i 4- wersowymi, oraz ze strofami safickimi. Strofy te składają się z innej niż sam refren liczby sylab i akcentów.

Różnorodny układ refrenów, kontrastywne przeplatanie się strof i refrenów o zróżnicowanej strukturze rytmiczno-muzycznej, należą do czynników, które budują dźwięczność wielu wierszy Porazińskiej. Podobnie jak w *Wojtusiowej izbie* Porazińska stosuje tu też refreny nie mające żadnych desygnatów, a są jedynie znakami określonych sytuacji »Husi-husi...husi-husi...«, »Ele-mele eska«, »Luli-lulu...luli-luli«, »Dylu-dylu...smyku-smyku. Mimo, że nie zawierają ani jednej myśli, mają one duże znaczenie. Budują, bowiem nastrój, ogólną atmosferę emocjonalną wierszy oraz podkreślają jego muzyczność.

O muzyczności wierszy Porazińskiej świadczą, występujące często w jej wierszach, powtórzenia łańcuchowe. Są one szczególnie często spotykane w pieśniach ludowych.

⁵¹ J. Porazińska, *Dorotka*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 8

⁵² J. Porazińska, *Brzezinowe wiaderko*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 22

Wskazują one na związki twórczości lirycznej poetki z poezją ludową (charakterystyczną dla owej twórczości meliczność). Powtórzenia łańcuchowe występują m.in. w wierszach *Dorotka* oraz *Krakowiaczek jeden*.

*A teraz śpi w k o l e b u s i,
w k o l e b u s i.
Na różowej, n a p o d u s i,
n a p o d u s i.
Chodzi Bonek k o ł o p ł o t k a,
k o ł o p ł o t k a
cicho bo tam ś p i D o r o t k a
ś p i D o r o t k a*

(*Moja Wólka: Dorotka*)⁵³

Konstrukcję rytmiczną wielu wierszy Porazińskiej podkreśla również figura stylistyczna zwana anaforą. Posiada ona podobnie jak refren i powtórzenia łańcuchowe ludową prowencję. Przykład anafory znajdziemy m.in. w wierszu *Brzezinowe wiaderko*:

*L e ć w studzienną głąb,
l e ć w tę ciemność,
l e ć w ten ziąb
[...]*

(*Brzezinowe wiaderko*)⁵⁴

Anafory i powtórzenia przejawiają się w lirykach Porazińskiej jako motywy muzyczne. Decydują one o powstaniu w tych lirykach paralelizmu składniowo- intonacyjnego. Zjawisko to nadało poezji Porazińskiej eufoniczną atrakcyjność wierszy oraz wyraziste uporządkowanie rytmiczne. (Por.: Zawadzki 1986:89)

Następną figurą słowno-dźwiękowa w wierszach, jest anastrofa. Powtarzając się w szyku przestawnym, w poszczególnych wersach nadaje wierszom płynną oraz harmonijną melodyjność.

*Dróżką, dróżką idą Śmieszki.
Noski k r ą g ł e j a k o r z e s z k i.
J a k o r z e s z k i k r ą g ł e o c z k i.
I d ą, t o c z ą s i ę n a b o c z k i.*

(*Psotki i Śmieszki*)⁵⁵

Hej, zza tej góreczki

⁵³ J. Porazińska, *Dorotka*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 8

⁵⁴ J. Porazińska, *Brzezinowe wiaderko*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 22

⁵⁵ J. Porazińska, *Psotki i śmieszki*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 14

*Leciały gąseczki.
Gąseczki leciały
Pióreczka zrzuciła
(Pastereczka: Uzbierane piórka)⁵⁶*

Bardzo częstym rodzajem powtórzenia leksykalnego w lirykach Porazińskiej jest podwojenie lub dwukrotne powtórzenie tych samych słów lub segmentów wypowiedzi (*Śpi Jasiunio, Chodzi miesiąc po ścianie*).

*Wolno, wolno ... kolebunio...
Cicho, cicho ... śpi Jasiunio.
(Moja Wółka: Śpi Jasiunio)⁵⁷*

*Mój miesięczku, mój bracie.
Filuś mieszka w tej chacie.
(Moja Wółka: Chodzi miesiąc po ścianie)⁵⁸*

W utworach Porazińskiej pojawiają się również powtórzenia polegające na powtarzaniu wyrazu ze zmianą jego przypadku lub liczby.

*Siedzi wróbel na desce,
szyje buty Tereśce,
Tereśka się raduje,
nowe butki obuje!
Nie raduj się, Tereśka,
bo te buty dla pieska.*

*Siedzi szczygieł na płocie,
szyje buty Dorocie,
Dorota się raduje,
nowe butki obuje!
Nie raduj się, Dorotka,
bo te buty dla kotka.
(Moja Wółka: Tańcowała ryba z rakiem)⁵⁹*

„Wiersze liryczne Porazińskiej, są prawdziwym i urzekającym koncertem powtórzeń figur słowno – dźwiękowych. Powtórzenia owe są świetnie rozplanowane, a rytm urozmaicony. Różnego rodzaju powtórzenia, refreny, anafora, anastrofa, są typowymi z reguły figurami retorycznymi. Figury te z jednej strony maksymalnie eksponują podmiot liryczny wiersza,

⁵⁶ J. Porazińska, *Uzbierane piórka*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 46

⁵⁷ J. Porazińska, *Śpi Jasiunio*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 12

⁵⁸ J. Porazińska, *Chodzi miesiąc po ścianie*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 13

⁵⁹ J. Porazińska, *Tańcowała ryba z rakiem*, [w:] S. Frycie, I. Kaniowska-Lewańska, *Kultura literacka w przedszkolu*, Warszawa 1984

świadczą o jej dużej wrażliwości rytmiczno – muzycznej, z drugiej zaś strony zapewniają tym wierszom wartość estetyczną, czyli efektowną instrumentację brzmieniową.”⁶⁰

Powtórzenia, anafory i refreny, są ważnymi sygnały stylizacji poezji dla dzieci Janiny Porazińskiej na pieśń ludową, charakterystyczną dla owej pieśni meliczność. Zarówno figury poetyckie jak i powtórzenia leksykalne o charakterze ludowym sprzyjają powstawaniu kolejnego elementu a mianowicie aliteracje.

Aliteracja w wierszach Porazińskiej opiera się na powtarzalności elementów samogłoskowych, w mniejszym zaś stopniu biorą w niej udział spółgłoski. Samogłoski, jako najdźwięczniejszy składnik naszej mowy, nadają lirykom Porazińskiej niezwykle ujmującą melodyjność, potoczystość brzmieniową i muzyczno-językowe walory. Świadczą o tym między innymi takie wiersze jak: *Dorotka*, *Śpi Jasiunio*, *Tańcowanie*, *Zagonek Ludmiłki*, *Zostawione piosenki*, *Dzień dogasa*. Przykładowo w wierszu *Dorotka* przeważają samogłoski »a« oraz »o«: (Por.: Zawadzki 1986:93)

*Ta Dorotka, ta maluśka
tańcowała dokoluśka,
tańcowała ranną rosą,
tupotała piętą bosą.
Tup ...tup...tup...tup...*

(*Moja Wólka: Dorotka*)⁶¹

Samogłoski te *a*, *o* w połączeniu ze spółgłoskami miękkimi *ś*, *ń* oraz płynnymi *l*, *ł* nadały utworowi miłe i harmonijne brzmienie. Przykład aliteracji można znaleźć w wierszach *Baj-baj-baj*, *Dookoła ognieńka*. Ma ona na celu wzmocnienie muzyczności wierszy.

*Dziadusiū – siwusiū,
siądź koło kominka.
[...]
Wnuczeńku – Józieńku
podaj mi fajeczkę,
zakurzę troszeczkę.*

(*Moja Wólka: Baj-baj-baj*)⁶²

*Tereska – dla pieska.
Jaguleczka- dla kozłeczka.*

⁶⁰ T. Zawadzki, *Wartości eufoniczne w poezji dla dzieci*, [w:] B. Żurkowski, *Poezja dla dzieci mity i wartości*, Warszawa 1986, s. 91

⁶¹ J. Porazińska, *Dorotka*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 8

⁶² J. Porazińska, *Dorotka*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 8

⁶² J. Porazińska, *Baj-baj-baj*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 11

Julisia – dla bysia.

A ta Hanka – dla baranka.

A Małgosia – dla Gęgosia!

*(Pastereczka: Dookoła ognienka,)*⁶³

W instrumentacji dźwiękowej wierszy Porazińskiej ważny udział mają też onomatopeje. Przybliżają one dzieciom odgłosy przyrody, głosy zwierząt „haf, haf” (*Ele-mele...*), ptaków „ćwir, ćwir, ćwir” (*Stoi strach na wróble*) oraz czynności: „Pyk-pyk-pyk” (*Baj-baj-baj...*). Onomatopeje nadają utworom muzyczną nastrojowość, potęgując foniczność wierszy:

„Haf! Haf! Ja Tereski stróż!”

A baranek tuż, tuż, tuż...

„Haf! Haf! Ja Tereski zuch!”

A baranek głową buch!

[...]

*(Moja Wółka: Ele-mele...)*⁶⁴

A wróblaszki - złodziejaszki

przyleciały całą zgrają

i nad strachem wydziwiają.

Ćwir ... ćwir ... ćwir!

*(Stoi starach na wróble)*⁶⁵

Bajka będzie rzewna,

pastuszek, królewna,

złoty mur,

piorun z chmur ...

Pyk – pyk – pyk ... Pyk – pyk – pyk...

*(Moja wółka: Baj – baj – baj...)*⁶⁶

Niektóre z onomatopei charakteryzują się swoistą strukturą fonologiczną. Wyróżnikiem owej struktury jest brak elementu wokalicznego np. w onomatopejach typu: »frrrr« (*Stoi strach na wróble*), »pss...pss...« (*Baj-baj-baj...*) Ze zjawiskiem tym połączona jest dominacja jednej ze spółgłosek: (Por.: Zawadzki 1986:94)

A wróblaszki – złodziejaszki

przez okienkafrrrrrrr!

*(Moja Wółka: Stoi strach na wróble)*⁶⁷

⁶³ J. Porazińska, *Dookoła ognienka*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 50

⁶⁴ J. Porazińska, *Ele-mele...*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 13

⁶⁵ J. Porazińska, *Stoi strach na wróble*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 19

⁶⁶ J. Porazińska, *Baj-baj-baj*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 11

⁶⁷ J. Porazińska, *Stoi strach na wróble*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 19

Źródłem efektu muzycznego, są w zbiorach również rymy. Porazińska posługuje się najczęściej rymami żeńskimi i rymami parzystymi typu »aa bb«.

*Ele- mele, eska
ta nasza Tereska,
ta nasza Tereska
ma czarnego pieska.
A ten piesek bardzo zły,
Pokazuje ostre kły.
Małe uszki trzyma w szpic
Za barankem hyc-hyc-hyc!
(Ele-mele...)⁶⁸*

„Pełnią one głównie funkcję instrumentacyjną (rytmiczno-dźwiękową). W większości przypadków kończą się one głoskami otwartymi, płynnymi, czyli samogłoskami. Czyste zaś i nośne brzmienie samogłosek sprawia, że rymy w wierszach Porazińskiej są śpiewne i melodyjne. Znaczenie rymujących się wyrazów podporządkowane jest na ogół stronie brzmieniowej owych wyrazów. Rymy poetki mają więc charakter piosenkowy i są jednym ze sposobów nasycenia wiersza eufonią. Znamienny dla wierszy Porazińskiej model rymowania parzystego i stycznego ma proveniencję typowo ludową. Dla ludowego wiersza, bowiem rymowanie parzyste staje się regułą. Parzystość czy też styczność rymów podkreśla już sama budowa wielu utworów Porazińskiej: nierzadko pojawia się w nich dystych. Występuje on przykładowo w takich utworach jak: *Stoi strach na wróble, Moje gąski, Uzbierane piórka, Tańcowanie, Dookoła ogieńka, Zagonek Ludmiłki*.⁶⁹

*Ludmiłka zagonek miała
i taneczkiem go obsiała.
Jako długi, jako długi –
tak mazura poszły smugi.
Jak szeroki, jak szeroki –
kujawiaczek rwał na boki.
Dokoluśka, dokoleczka
biegły nutki obereczka.
Tańczujże, Ludmiło.
oj, bo tańczyć miło.
Tańczujże, nieboże,
wiatrek ci pomoże
(Zagonek Ludmiłki)⁷⁰*

⁶⁸ J. Porazińska, *Ele-mele...*, [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 13

⁶⁹ T. Zawadzki, *Wartości eufoniczne w poezji dla dzieci*, [w:] B. Żurkowski, *Poezja dla dzieci mity i wartości*, Warszawa 1986, s. 95

⁷⁰ J. Porazińska, *Zagonek Ludmiłki* [w:] *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 53

Następnym elementem regularnej instrumentacji dźwiękowej pełni struktura metryczna wiersza. W lirykach Porazińskiej dominuje regularna postać wiersza sylabotonicznego, czyli nie tylko operującego jednakową liczbą sylab w wersie i rymie ale dodatkowo występującym elementem jest akcent metryczny w stałych zawsze tych samych miejscach wersu. Za przykład mogą posłużyć wiersze: *Pyta słonko*, *Śpi Jasiunio*, *Dorotka*, *Tańcowanie*, *Moje gąski*. Oto graficzny zapis pierwszej strofy wiersza *Śpi Jasiunio*:

```

' _ ' _ // ' _ ' _ 8
_ _ _ _ // _ _ _ _ 8
      ' _ ' _ // ' _ ' _ 8
      _ _ _ _ // _ _ _ _ 8

```

Husi-husi... husi-husi
w tej lipowej kolebusi
 Za okienkiem po ogródku
 nocka chodzi powolutku
Luli-luli... luli-luli
nie ma w chacie dziś matuli.
 Nie matki jest Jagusia
 i braciszka swego husia.
 *(Śpij Jasiunio)*⁷¹

W wierszu *Śpi Jasiunio* każdy wers składa się tu z czterech trochejów o określonym, stałym miejscu akcentu metrycznego. Linia intonacyjna każdej frazy jest więc stała, a jej elementy, jak w melodii tanecznej, powtarzają się. Ta powtarzalność sylabiczno-akcentowa przeprowadzona w sposób niezwykle konsekwentny w całym utworze sprawia, że wiersz odbierany jest jako wyjątkowo rytmiczny. Ponadto występują w nim wersy 8-zgłoskowe ze średniówką po sylabie czwartej. Ośmiozgłoskowy format wiersza ze średniówką po czwartej sylabie rozpowszechnił się »we wszystkich rodzajach poezji ludowej«. (Por.: Zawadzki 1986:96)

Do czynników nadających lirykom Porazińskiej nastrojowość oraz śpiewno-taneczne zrytmizowanie jest sylabotoniczna postać rytmiczna wielu wierszy, oraz typowy dla owej postaci trocheiczny oraz amfibrachiczny układ stóp wiersza.

⁷¹ J. Porazińska, *Śpi Jasiunio*, [w:] *Psocki i śmieszki*, Warszawa 1981, s. 12

Wiele wierszy Porazińskiej w obu zbiorach zbudowanych jest na strukturze kołysanki lub bajeczki lirycznej (*Kołysz mi się kołysz, Luli-luli, Baj-baj-baju..., Lulajże mi lulaj, Śpi Jasiunio*).

W lirykach zwraca uwagę nie tylko muzyczność wierszy, ale też często występujące dialektyzmy leksykalne, polegające na użyciu wyrazów gwarowych (*wygon, przydrózek, wartko, dźwirza, wielgachno*), dialektizmów frazeologicznych (*pspię se hań, jeścek mi*) oraz skróconych formy wyrazów (*odsieb, trza*) oraz połączenia (*wyjnidź*). Występują również przejęte od ludu deminutywa typu: *gładziusko, maluteńko, synuszek*. O stylizacji na gwara świadczą: powtórzenia, wtrącenia emotywne, intonacja rozkazująca oraz pytająca. Dialektyzacja posłużyła Porazińskiej do odtworzeniu kolorytu lokalnego piosenki oraz jako funkcja estetyczna.

Porazińska sięga chętnie po teksty folklorystyczne odpowiednio je parafrazując. Przykładowo parafrazę znanej piosenki *Uciekła mi przepióreczka...* stanowi wierszyk *Uciekło mi cielątko w tę wyczkę...* (*Pastereczka*). Motywy ludowe wprowadza głównie do warstwy treściowej i strukturalnej (wykrzyknikowe zwroty, dialogi z przyrodą, refreny treściowo – foniczne, obrazowość, konkretność).

Elementem wspólnym *Mojej Wólki* i *Pastereczki* jest tło społeczne, akcja liryczna rozgrywa się bowiem na wsi. W *Mojej Wólce* jest to wiejska chałupa i jej obejście, ogródek, gościniec; w *Pastereczce* – las, pole, łąka, rozstaje.

Świat który przedstawia Porazińska, przystosowany jest do potrzeb dziecka, czyli jest to świat z którym młody czytelnik może się identyfikować. Są to obraz dzieci w trakcie zabawy (*Dorotka, A kiedy utniemy..., Obertasik, Na chybotce*), w czasie wypasania drobiu i bydła (*O świtaniu, Ku polanie, Marysine śpiewki, Moje gąski...*) w akcie miłosierdzia (*Idzie, idzie...*) W tomiku *Pastereczka* Porazińska podkreśla światopogląd religijny oraz eksponuje motyw pracy dziecięcego bohatera (*O świcie, Ku polanie, Marysine śpiewki, Moje gąski*).

Z ciepłem i życzliwością dla dziecięcego bohatera, kreśli Porazińska obraz małych pasterek (*Pastereczka*) i sierot (*Moja Wólka*). Czasem pasterki dzielą los bohaterów z *Mojej Wólki*. Jest to zazwyczaj obraz sieroty smutnej, zamyślanej i złęknionej, który spotkać można już w *Mojej Wólce*. Jednak sierotka z *Mojej Wólki* ukazana zostaje nie przy pracy, tylko w drodze (*Oj, samiuteńka..., Idzie, idzie...*). Cechą wspólną wielu małych pasterek jest bezdomność

czyli brak rodzinnego domu. Jednak dziecko sierota mogło liczyć na Bożą Opatrzność. Bóg jest łaskawy dla sierot, czuwa nad nimi. (Por.: Olszewska 2007:58)

*Oj, miła droga
Do swego proga,
 kwiatkami sam obsiał ją Bóg.
 (Moja Wólka)⁷²*

W zbiorze *Pastereczka* – jak już sam tytuł wskazuje w roli głównej występują prawie same dziewczynki, owe pasterki gęsi, krówek, owiec. Dziewczynki te Porazińska obdarza szczególną troską i czułą pamięcią. Widać to już w wierszu otwierającym zbiorek. By w ostatnim wierszu zamykającym tomik zapytać: *Czy mnie widzisz, pastereczko?, / Czy ty słyszysz me piosenki?, Czy ty czujesz moje serce?*⁷³

*Pastereczko....
w wielkim mieście,
Jak tam, w wsiową ciszę –
Wciąż mi śpiewasz...
I o tobie...
Dziś książeczki piszę
 (Pastereczka)⁷⁴*

Zbiorek wierszy tworzy od początku do końca przemyślaną strukturę. Każdy z wierszy jest autonomicznym utworem, ale w obrębie zbioru jego miejsce jest przemyślane fabularnie i kompozycyjnie. Wiersze uzupełniają się na wzajem, tworząc całościowy obraz pastereczki i jej losów.

Już w pierwszym wierszu *Pastereczka* otwierającym zbiorek Porazińska nakreśla lirycznego bohatera, jakim jest mała pasterka. Wiersz rozpoczyna się od pytania retorycznego, następnie poetka przechodzi do opisu wyglądu pasterki. Koncentrując uwagę małego czytelnika na przedmiocie opisu, łatwiej przychodzi jej udzielanie informacji o pracy pastereczki. Jest to praca ciężka od rana do wieczora, bez względu na pogodę. Pastereczkę gnębią troski, ale przeżywa ona też drobne radości. Umiłają sobie pracę i samotność częstym śpiewem. Piosenki to jej jedyna zapłata i posag. W nich znajduje pocieszenie, bowiem to one pozwalają wierzyć dziecku w spełnienie marzeń i bajkową odmianę losu. Właśnie ten motyw śpiewu, piosenki występuje niemal w każdym wierszu z tego zbioru. Staje się cechą

⁷² J. Porazińska, *Moja Wólka*, Warszawa 1925, s. 36

⁷³ J. Porazińska, *Pastereczka*, Warszawa 1925, s. 57

⁷⁴ J. Porazińska, *Pastereczka*, Warszawa 1925, s. 7

charakterystyczną portretowanej dziewczynki. Wiele z tych piosenek zostały ustylizowane na wzór pasterskich przyśpiewek.

Pastereczka?
Spódniczyna
Długa aż po pięty,
Kaftaniczek wylatany
I zapasek zmięty
Na głowisi barwna chustka.
Bat ze starej szmatki.
Buzia czarna wciąż od jagód,
W ręku zawsze kwiatki.
Pastereczka?
Ciąglą troska –
Zwykły dzień, czy święto –
By nie poszła krowa w szkodę,
By jej nie zajęto.
Ciąglą troska i frasunek.
[...]⁷⁵

(*Pastereczka*)

Wiersze w zbiorze *Pastereczka* można pogrupować według różnych tematów, przykładowo jak: wczesne wstawanie (*O świtanii*), droga na pastwisko (*Ku polanie*, *Na rozstaju*, *Moje gąski*), smutny los (*I prosiła...*, *Zagubione gąski*, *Pozostawione piosenki*), praca od rana do nocy (*Idzie mrok...*, *Tereska śpi...* *Ku polanie*, *Idzie, idzie...*), zmęczenie (*O świtanii*, *Tereska śpi*), pracowitość (*Koszulka Małgosi*, *Wstążeczki*), zapłatę za pracę (*Wstążeczki*).

Obok tych smutnych wierszy pojawiają się też wiersze pełne zabawy (*Tańcowanie*, *Na chybotce...*, *Na jagody*, *Na grzyby*, *Piesek Tereski*, *Na zagonku*, *Koszulka Małgosi*, *Dygu-dygu...*, *Dokoła ogieńka*, *Dorotka*, *Szedł dziadulo Wólką*, *Chciał się żenić burak*, *Obertasik-obertasik*, *Spojrzał Miś na kalenicę*), śpiewu (*Marysine śpiewki*, *Uzbierane piórka*, *Uciekło mi...*, *Zostawiona piosenki*), oraz przygód, które są czasem smutne, czasem wesołe (*Uciekło mi...*, *Zagubione gąski*, *Koziółeczek*, *Wólek w szkodzie...*).

„Wiersze dostarczają wielu spostrzeżeń na temat dzieci, ich reakcje na porządek świata, spostrzeżeń o ich naturze, psychicznych predyspozycjach i zainteresowań, budowanych więzach, potrzebie zabawy. Los i nie zawsze wesołe życie dziecięcych bohaterów zapadają w pamięć współczującej autorki, czego wyrazem jest kolejne osobiste wyznanie Porazińskiej, zakończone retorycznym pytaniem.”⁷⁶

⁷⁵ J. Porazińska, *Pastereczka*, Warszawa 1925, s. 7

⁷⁶ B. Olszewska, „*I w sto koni nie dogoni*” - *O życiu i sztuce pisarskiej Janiny Porazińskiej*, Opole 2007, s. 62

*Czy mnie widzisz, pastreczko?
Przy rzędeczku rzędek cienki –
Czy ty słyszysz me piosenki?
I literka przy literce –
Czy ty czujesz moje serce?
(Pastreczka)⁷⁷*

2.1.3. W świecie folkloru obrzędowego: *Wesele Małgorzatki*

Wesele Małgorzatki (1927) jest pierwszym utworem Porazińskiej, w którym postawiła ona sobie za zadanie, artystyczną obróbkę określonych obrzędów ludowych. Nie jest on zbiorem luźnych wierszy, ale tworzy zwartą kompozycję. W wiersze, autorka umiejętnie włączyła również fragmenty oryginalnych pieśni ludowych, bez określonej stylizacji językowej (*O chmielu, O kołacz, O wianku*). Autentyzm prezentowanych pieśni weselnych i obrzędów ludowych, podkreślony zostaje przez poetkę już w przedmowie do zbioru. Powołuje się ona na zbiory pieśni ludowych Kolberga i Glogera.

Tomik ten składa się prostych, rytmicznych piosenek. Przepojony jest klimatem dawnych zwyczajów, obrzędów i uroczystości. Elementom obrzędu weselnego Porazińska nadała przepiękną artystyczną formę. Uroczystość weselną podzieliła na następujące części: *Sprosiny, Kołacz, Pożegnanie, Do kościoła, Ślubuję ci miłowanie, Uczta weselna, Oczepiny, Zakończenie*. W dołączonym aneksie autorka informuje o zwyczajach obrzędowych na wsi dawnej Polski.

Prostą budową wiersza (8-zgłoskowiec przeplatany z 6 lub 4-zgłoskowcem pochodzenia ludowego) uzyskała autorka przystępność i atrakcyjność wierszy. Aby oddać atmosferę autentyczności wprowadza do pieśni elementy gwary (np.: *dźwierz, kalenica, kiej, gajnik, polisty, od sieb, k'sobie, ździebko*). Dialektyzmy i gwara pełni w utworze funkcję artystyczną. Teksty ludowe, aby lepiej wpadały w pamięć dziecka napisane są często w formie przysłowia lub sentencji. Na przykład deszcz w czasie jazdy do kościoła oznaczał szczęście (Por.: Cieślowski 1985:268).

*Drobna rosa niebo łzawi,
Bóg Małgosi błogosławi⁷⁸*

⁷⁷ J. Porazińska, *Pastreczka*, Warszawa 1925, s. 57

⁷⁸ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 26

W *Weselu Małgorzatki* Porazińska korzysta z bogatej gamy środków stylistycznych takich jak: deminutywy (*matusiu, krzynkę*), metafory (*prawda żywa*), porównania (*wysypali się z chaty, / niby malwy a bławaty*), rymy (*Bogiem-progiem, płaczem-kołaczem*), powtórzenia (*Cała izba pełna szlochu / Świątki płaczą też po trochu*) meliczność, refreny foniczne i treściowe i paralelizm. Przykładem stylizacji z elementami paralelizmu jest przykładowo piosenka:

*Zazuleczka kuka w borze –
młodą stroją już w komorze.
Stroją ci ją wszystkie drużki
w kwietne wstęgi i w kiecuszki.
Lecą z góry bystre wody –
na koniusiu jedzie młody.
Jedzie młody i drużbowie
jako pieśni sokołowie.*⁷⁹

Celem Porazińskiej było zbliżenie młodego czytelnika do dawnych zwyczajów i obrzędów. W celu przyciągnięcia uwagi dziecka wiersze te są przepełnione dynamiką, tańcem, zabawą ale też momentami powagi. Porazińska tak doskonale naśladuje autentyczne pieśni, że trudno byłoby odgadnąć, które pieśni są autentyczne, a które wzorowane na nich (autentyczne pieśni zostały wyodrębnione graficznie).

Tomik otwiera część, w której opisane są *Sprosiny*. Przyszła panna młoda przemierzając wieś zaprasza przyszłych gości na wesele:

*Chodzi Małgosia i gości sprasza – w tenta koniec,
Z tego końca: trzeba iść za biegiem słońca*⁸⁰

„Autorka opatruje powiastkę komentarzem, w którym czytamy, że na wesele prosiło się wszystkich, nikogo nie pomijając – nawet malutkie dzieci, Żydów, żebraków i Cyganów. Zaczynało się od brzegu, nie wybierając kolejności – według zamożności czy znaczenia, ale za biegiem słońca.”⁸¹

Towarzyszące Małgosi drużki ubrane są w ludowe stroje. Jako symbol panieństwa i czystości noszą na głowach wianki. Jego utrata oznaczała zmianę statusu z panienki na mężatkę. Wszystkie gesty Małgosi (boże pozdrowienie, ukłony, prośba o błogosławieństwo) mieszczą

⁷⁹ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 16

⁸⁰ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 3

⁸¹ J. Cieślukowska, *Wielka zabawa*, Wrocław 1985, s. 268

się w obrządku sakralnym, tak samo jak gesty gospodyń (czynienie znaku krzyża, błogosławieństwo). Cały obrzęd weselny rozgrywa się w magiczno-symbolicznej przestrzeni jednak autorka nie wyjaśnia tego rytualnego zachowania Małgosi i mieszkańców wioski. (Por.: Olszewska 2007:122)

Otrzymywane przez Małgosię błogosławieństwa i dary, oznaczało ogólną akceptację oraz przyjęcie do nowej społeczności. Gesty te miały zapewnić Małgosi dostatek i szczęście na nowej drodze. Symboliczne przyjęcie do społeczności następuje w momencie przybycia gości na wesele, błogosławieństwie i oczepinach.

Symbolika w utworze jest mało istotna. Porazińskiej chodziło raczej o ukazanie małemu czytelnikowi piękno tradycji i związanych z nią przeżyć. Wyszła ona, bowiem z założenia, że będzie to dla niego bardziej interesujące niż sama symbolika. Dlatego wesele, dla Porazińskiej, to obrzęd o bogatej akcji. Obok podniosłych scen takich jak sprosiny, pieczenia kołacza, liryczno-rzewnych scen błogosławieństwa, pożegnania z rodzinnym domem, mamy też momenty pełne śpiewu, tańca, prowokacyjnych i prześmiewczych dialogów.

Nieodłącznym elementem wesela, są też przesady oraz strach przed złymi mocami. Ujawniają się one w momencie kiedy i Żyd i Cygan zostają zaproszeni na wesele (pominięcie kogoś w zaproszeniu mogło przynieść nieszczęście), oraz w momencie wieczornego powrotu po »sposinach«. Aby nie dopuścić do Małgosi złych mocy, została ona otoczona przez druhy kołem.

„W folklorze dziecięcym koło jest figurą zabawy najpierwszą i najtrwalszą⁸². W literaturze średniowiecznej występuje motyw zaproszenia do kręgu w tańcu śmierci. Ale dopiero młodopole (Stanisław Wyspiański w *Weselu*; Jacek Malczewski w *Błędne koło*), za sprawą *Zaczarowanego koła* Lucjana Rydla, uchwycili jego symboliczny i magiczny sens. W *Weselu Małgorzatki* koło wpisane jest w porządek mitologiczny⁸³ i jest kołem radosnym wiosennym, majowym”⁸⁴

W całkowicie odmiennej atmosferze odbywają się sprosiny pana młodego. Jasiek w otoczeniu swojej drużby i grajków w pełnej gali, ze śpiewem na ustach zaprasza na wesele. Do podkreślenia ważności chwili przywołuje on Pana Boga:

⁸² J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975, s. 103

⁸³ Zob.: *Koło*, [w:] P. Kowalski, *Leksykon znaki świata*, Warszawa 1998, s. 231-233

⁸⁴ B. Olszewska, „*I w sto koni nie dogoni*” - *O życiu i sztuce pisarskiej Janiny Porazińskiej*, Opole 2007, s. 123

*- Zapraszamy z Panem Bogiem,
nie pogardźcie niskim progiem!
Zapraszamy na wesele,
co tam będzie jadła wiele.⁸⁵*

Tutaj następuje wymienienie wszystkich potraw, które pojawią się na weselnym stole. Sama ich ilość i różnorodność wskazuje już na święto. Poetka pragnęła przez to zapoznać dziecko nie tylko z obyczajami, ale chciała go też zaciekawić i rozweselić.

Zabawne teksty, krótkie dialogi dynamizują akcję utworu, wpływając na widowiskowość i tempo narracji. Zacierają się granice czasu i miejsca. Akcja dzieje się »tu i teraz«, dziecko współuczestniczy w tym widowisku, jest zapraszane za pośrednictwem starosty do wspólnej zabawy:

*Jak waszmościów tu jest wiele
- wszystkich prosim na wesele,
a prosimy uczciwie
wszystko, co żywie!⁸⁶*

Wraz z pokonywaną przestrzenią (chałupy, wieś, kościół, dom weselny) zwiększa się orszak weselny. W orszaku panuje wesoły, radosny nastrój:

*Furczą wstęgi, chorągiewki.
Tnie do ucha grajek krewki.
Szumnie, butnie i z paradą
Na sprosiny družby jadą.⁸⁷*

Następną sceną w zbiorze jest symboliczno-magiczna scena *Pieczenia kołacza*. Dziecko wprowadzane jest tutaj w świat Tajemnicy:

*Bo ten kołacz, ten chleb boży
 szczęście młodych w sobie skrywa.
Jaki on – taka ich przyszłość.
 to chleb boży – prawda żywa.⁸⁸*

„Pieczenie kołacza przypomina misterium. Stąd w *Weselu Małgorzatki* pojawiają się magiczne liczby: 7, 5, 3, tajemne gesty, śpiewy, tańce. Już w początkowych pracach obecna jest magia cyfr. Siedem gospodyń czyni rozczyń z siedmiu sit pszennej mąki, siedmiu kop

⁸⁵ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 12

⁸⁶ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 8

⁸⁷ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 12

⁸⁸ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 14

jajek i siedmiu fosek masła. Cyfra siedem już od starożytności należała do szczęśliwych. Jej zwielokrotnienie w jednym miejscu i czasie niejako wzmacniało magiczność, tak jak i pięć zapalonych świec w momencie wyrastania ciasta:⁸⁹

*Pięć świec, to pięć gwiazd szczęśliwych,
które młodym w życiu błysną.*⁹⁰

Szczęście małżeńskie zapewni młodym błogosławieństwo starszyny wioski oraz złamanie łopaty po zamknięciu pieca.

*trrrask!... łopatę na kolanie.
Raz się tylko kołacz piecze!
Raz się daje ślubowanie!*⁹¹

Ważny jest też rytuał towarzyszący wyjmowaniu kołacza z pieca: trzykrotne obroty ciastem oraz uroczyste położenie na cisowym stole i ręczniku.

Kołacz porównywany jest przez Porazińską do ogrodu rajskiego. Zapewni on dobrobyt w przyszłym gospodarstwie:

*Bo ten kołacz – ogród rajski:
umajony w krąg zielenią,
gąski na nim i bydlątka –
niech się w gospodarstwie plenią*⁹²

W piosence wykonywanej przez drużny kołacz błogosławi sam Chrystus:

*„Kędy rajski próg
miesił mnie sam Bóg.*

*Panna Święta pomagała,
Latarenką przyświecała.
Aniołowie cud urody
Przynosili w konwiach wody.
Chrystus błogosławił ręką
I nakrywał chustą cienką.
Przez niebieski próg
Zesłał mnie tu Bóg*⁹³

⁸⁹ B. Olszewska, „I w sto koni nie dogoni” - O życiu i sztuce pisarskiej Janiny Porazińskiej, Opole 2007, s. 125

⁹⁰ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 15

⁹¹ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 16

⁹² J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 17

⁹³ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 18

„Błogosławieństwo stanowi podstawową sakralną kategorię religii. Jego istotą jest uzyskanie specjalnej przychylności bożej przez jednostkę lub wspólnotę dzięki wypowiedaniu odpowiednich słów lub wykonywaniu symbolicznych gestów.”⁹⁴

Następną częścią poematu jest pożegnanie państwa młodych. Odbywa się ono w izbie, w obecności zaproszonych gości, jeszcze przed wyjazdem do kościoła. Po otrzymaniu błogosławieństw panna młoda żegna się z rodzinnym domem. Żegnając się, śpiewa okolicznościową pieśń, w której prosi o wybaczenie wszystkich uraz i krzywd, jakich bliscy od niej doznali.

Pożegnanie panny młodej, zapowiada zmianę zachowania gości, po upieczeniu kołacza. Pojawia się atmosfera w której dominuje smutek, żal i lament. Scenę tę otwiera wprowadzenie narratora:

*Lecą z góry bystre wody –
na koniusiu jedzie młody.
Jedzie młody i druźbowie
jako piękni sokołowie
Srebrzem się kurzawa ściele.
Starszy druźba tuż na czele;
setką kółek pasik dzwoni,
a weselna różga w dłoni.*⁹⁵

Narrator relacjonuje również czytelnikowi przyjazd druźby Jaśka. Druźba przybywa z podarunkiem, wieńcem dla Małgosi. W imieniu panny młodej odbiera go najstarsza druźna. W tej części Porazińska umieszcza przyśpiewki o wyruszeniu do ślubu oraz wyrzuceniu rucianego wianka za próg. Małgosia wykonuje też przepraszająco-pożegnalny gest objęcia matki za nogi.

*Dziękuję wam ojczy, matko,
Wychowaliście mnie gładko.*⁹⁶

Gest ten służył odpędzeniu nieczystych sił oraz zapewniał bezpieczeństwo. O wadze ważności przeprosin świadczy jego powtarzalność. Małgosia musi, bowiem przeprosić nie tylko rodziców i rodzeństwo, ale również sługi, i to aż trzykrotnie. Cała scena pożegnania powoduje płacz domowników, gości oraz przedstawionych na obrazkach świętych.

⁹⁴Zob.: *Błogosławieństwo*, [w:] L. Stachowiak, *Encyklopedia katolicka*, Lublin 1993, t. 2, s. 682

⁹⁵ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 20

⁹⁶ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 23

Dwuwers *Cała izba pełna szlochu / Świątki płaczą też po trochu*,⁹⁷ został przez Porazińską trzykrotnie powtórzony, w celu właściwego oddania smutku zebranych. Pełni on w planie kompozycyjnym sceny funkcję refrenu, oraz przygotowuje do punktu kulminacyjnego jakim jest scena pożegnania. (Por.: Olszewska 2007:129)

W pieśni tej, uwagę przyciąga anafora: *Już cię żegnam*, która otwiera następny dystych. Obecność tej anafory oraz regularność wiersza (8-zgłoskowiec ze średniówką po czwartej zgłosce) powoduje, że pieśń ma charakter ludowego zawodzenia oraz litanijną melodię:

*Już cię żegnam, chato biała,
coś mnie w zdrowiu wychowała.
Już cię żegnam, piecu, z płaczem,
coś wykarmił mnie kołaczem.
Już was żegnam, cztery progi,
tu chodziły moje nogi.
Już cię żegnam, w sadzie ziele,
wiosną cię siewałam wiele.
Już cię żegnam, ścieżko biała,
bom się tobą nabiegała.*⁹⁸

Błogosławieństwo udzielane przez rodziców zapewniało szczęście i bezpieczeństwo w małżeństwie:

*Popatrują ze ścian święci;
co Małgosia tak lamenci?
Popatrują- z ojcem, matką
czynią krzyż nad Małgorzatką.*⁹⁹

Momentem dopełnienia tej sceny przepełnionej żalem było błogosławieństwo, natomiast zwieńczeniem – wyjście matki z bochnem chleba dla młodej pary. Porazińska pozostaje wierna wiejskiej i polskiej kulturze »religii chleba«. (Por.: Olszewska 2007:130)

*- O daj, Panie, mej niebodze
zawdy chleb na swej drodze...*¹⁰⁰

Prośba matki do Boga zastępuje akt błogosławieństwa rodziców przed wyruszeniem młodych do kościoła. Wykorzystana przez Porazińską rozkaznikowa forma czasownika *daj*, złagodzona zostaje przez poprzedzającą ją samogłoskę *o*.

⁹⁷ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 23

⁹⁸ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 24

⁹⁹ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 23

¹⁰⁰ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 25

Po tej pełnej dostojności atmosferze następuje zmiana nastroju. Do izby wpadają nagle muzykanci, którzy: *Panie święty! / Zagłuszyli te lamenty.*¹⁰¹ Atmosfera staje się bardziej dynamiczna. Goście opuszczają chatę:

*Więc wysypali się z chaty,
niby malwy a bławaty.
[...]
I rozbłysło między liście
złoto, krasno a modrzyście.
I do wozów! I do koni!
A muzyka grzmi i dzwoni,
aż odhuka echo w lesie!*¹⁰²

Młodzi opuszczają dom rodzinny Małgosi, by udać się do kościoła. Towarzyszy im muzyka, parskanie koni, wesołe i frywolne przyśpiewki:

*Prowadźcie nas do kościoła
Maryja, Maryja!*¹⁰³

Muzyka cichnie dopiero przed kościołem. Tylko tuman kurzu świadczył o przejeździe orszaku weselnego. Sam moment ślubu jest przez poetkę opisany krótko, bo to tylko licząca pięć dystychów scena. Jego punktem kulminacyjnym, są trzy słowa: »*Ślubuję ci miłowanie*«.

„Oszczędność środków ekspresyjnych potęguje podniosłość chwili. Nie bez znaczenia dla dramatycznego napięcia jest usytuowanie tej sceny między dwiema nader dynamicznymi: »eskapadą« do kościoła i tańcami. Akt ślubowania kończy się z chwilą wyjścia tytułowej bohaterki i jej męża z kościoła.»¹⁰⁴

Po akcie ślubowania orszak rusza w kierunku domu weselnego. Świątowanie rozpoczęło się na dobre. Tę część poematu Porazińska nazwała *Uczta weselna*. Charakteryzuje się on największą dynamiką i bogactwem obrzędowości.

Rozpoczynają się dalsze ceremonie i śpiewy, które oddają ludowy charakter utworu: *Oj Łado, Oj leciały czarne kawki, Oj, chmielu, chmielu, Kołacu, kołacu.*

¹⁰¹ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 25

¹⁰² J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 25

¹⁰³ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 25

¹⁰⁴ B. Olszewska, „*I w sto koni nie dogoni*” - *O życiu i sztuce pisarskiej Janiny Porazińskiej*, Opole 2007, s. 132

*„Powiewaj ,wiatreńku,
z cicha , pomaleńku
oj, Łado, Łado!
Do mojej mateńki,
mojej rodzoneńki
oj, Łado, Łado!”¹⁰⁵*

Piosenkę kończy życzenie, by podać strawę na stół w celu powitania gości. Następne ludowe pieśni przygotowują czytelnika do przybycia państwa młodych.

Małgorzatka i Jasiek zostają powitani przez rodziców chlebem i solą oraz przyniesieniem dzieży. Wpisywało się to w symbolikę organizacji wesela.¹⁰⁶

Małgorzatka od momentu zaślubin nie płacze, płacz bowiem nie przystoi pannie młodej. Rozpoczyna się uczta, goście są sadzani według starszeństwa, porządku tego pilnuje starszy družba. Osobami ostatnimi wchodzącymi do izby, są prowadzeni przez starostę państwo młodzi. Miejsce, na którym zostają oni posadzeni oznaczone zostało jabłonią.¹⁰⁷ Małgorzatka i Jasiek zapraszają do wspólnej zabawy. Rozpoczyna się uczta, biesiadnikom przygrywa muzyka:

*Ano, że tną
skrżypce, basy...
wnosi družba
krąg kielbasy.¹⁰⁸*

Stoły powoli zapełniają się przeróżnymi potrawami, a wnoszeniu każdej potrawy towarzyszy odpowiednia przyśpiewka:

*o tej,
że kapusta
omaszczana
suto, tłusta,
o tej,
że w niej jagły,
aby druhny
się najadły,
ano, że to gęś,
pióreczkami trzęś.*

¹⁰⁵ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 36-37

¹⁰⁶ Są to gesty przynależne magii płodności, posypywanie młodych ziarnem, oczepin szczególnie panny młodej na dzieży, [w:] K. Łeńska-Bąk, *Zapraszamy na wesele*, Kraków 1999, s. 175

¹⁰⁷ Jabłko w Europie było symbolem zdrowia, życia, urodzaju, płodności, miłości, [w:] http://pl.wikipedia.org/wiki/Jab%C5%82ko#Symbolika_jab.C5.82ka_w_tradycji_chrze.C5.9Bcija.C5.84skiej (20.01.2013)

¹⁰⁸ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 42

*A czerwone
nóżki miała,
po dunaju
se pływała.*¹⁰⁹

„Najważniejsza w dawnych obrzędach była pieśń o chmielu, śpiewana podczas oczepin. Ze względu na wyraźne aluzje falliczne oryginału, Porazińska dokonała transformacji tej pieśni (poza refrenowym incipitem *Oj, chmielu...*). Dostosowała jej treść do wieku odbiorcy oraz przeniosła w inne miejsce obrzędu (drużbowie śpiewają ją podczas wnoszenia piwa). Pozostała jednak przy jej pierwotnej rozweselającej funkcji”¹¹⁰

*Oj, chmielu, chmielu
ty bujne ziele.
Prosili my cię
na to wesele.
Wysoko rosną
listeczki twoje.
A rozweselaj
tu gości moje.*¹¹¹

Po zachodzie słońca rozpoczynają się oczepiny. Ta część odbywa się, kiedy goście zmęczeni tańcami chcą trochę odpocząć. Na stole staroscina kładzie wypieczony kołacz. Czynności tej towarzyszy pieśń o powstawaniu kołacza (od momenty zasiania zboża do momentu częstowania nim gości).

Tutaj do głosu dochodzi narrator, który zapowiada tę ważną część wesela. Początek oczepiny zapowiada starosta, który przypomina męzatkom o obowiązkach względem panny młodej:

*„Moje starosciny,
zjadłyście pół krowy.
Jesce nie cepicie
tej Małgosi głowy!”*¹¹²

W tym samym czasie drużny otaczają kołem Małgosię, trzymając w rękach zapalone świece. Rozpoczyna się »licytacja« panny młodej. Po kolei wykupują ją starosta, swaci, goście weselni, na sam koniec trafia do Jaśka. Zanim jednak wykupi ją pan młody drużny, prowadzą ją do komory:

¹⁰⁹ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 42

¹¹⁰ B. Olszewska, „*I w sto koni nie dogoni*” - *O życiu i sztuce pisarskiej Janiny Porazińskiej*, Opole 2007, s. 134

¹¹¹ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 43

¹¹² J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 48

*Zbladły liczka jej kolory,
Wiodą-ci ją do komory,
Wiodą, Boże mój jedyny,
na te babskie oczepiny.*¹¹³

Małgosia wychodząc za mąż zmieniała status z panny na mężatkę, dlatego musi zmienić wianek na czepiec. Postępuje ona, zatem zgodnie z tradycją i zrzuca trzykrotnie czepiec z głowy. Przekomarzania trwają dwa pacierze. Ostatecznie w wyborze czepca pomaga Małgosi Jasiek. Musi ona jeszcze obejść wszystkich gości, żeby zebrać pieniądze na nowe nakrycie głowy.

*Teraz trza – to zwyczaj stary –
sprzedać młodą za talary*¹¹⁴

Mężatki nie wypuszczają dziewczyny ze swojego grona. Każda z mężatek musi zatańczyć z Małgosią. Tym tańcem potwierdza się jej stan małżeński

*Już tobie nie trza
hasać z chłopakami,
a podrygiwać
lekuško z nami.*¹¹⁵

Dalsze wydarzenia toczą się już bardzo szybko. Janek wykupuje Małgosię i tańczy z nią »taniec przebiegany«.

*Hej, odściany aż do ściany
idzie taniec przebiegany.
Jeno smyk jak wicher lata.
Rozśpiewana cała chata.
Jeno pasik Jaśka dzwoni –
jak sokolik ptaszkę goni
Jeno furczy młodej kiecka.
Dzwoni piosnka staroświecka.
Jeno bucha wiatr w okienko.
Ej, ty nasza , ty piosenko*¹¹⁶

Goście śpiewają również starą pełną aluzji ludową piosenkę *Uciekła mi przepióreczka w proso*. Oczepiny się kończą, a zabawa trwa dalej do samego rana. Dopiero poranny śpiew skowronka przypominana o nowym dniu.

¹¹³ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 49

¹¹⁴ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 49

¹¹⁵ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 54

¹¹⁶ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 56

W odrębnym rozdziale *Zakończenie* padają słowa do czytelnika

*Komu się tu spodobało,
kto zabawy ma za mało,
komu ucztą była godna,
kto nie wypił jeszcze do dna,
kto po tańcu wypoczął,
do nowego skaczą pięty –
temu się kłaniamy nisko:
nie skończone weselisko.
Nie trza tracić gęstej miny:
prosim Was na poprawiny.¹¹⁷*

Tak naprawdę zakończenie pozostawiła Porazińska wyobraźni młodego czytelnika.

2.1.4. Zabawa w jaworowych ludzi: Jawor, jawor!

Za punkt wyjścia do stworzenia tego poematu posłużył Hannie Januszewskiej, tekst znanej zabawy w »jawor« albo »jaworowych ludzi«. Zabawa ta polegała na budowaniu mostu z rąk uniesionych ku górze następnie złączenie ich przez parę lub kilka par dzieci. Pod mostem tym przechodzi korowód w rytm piosenki. Jest on zatrzymywany w momencie, gdy nakazuje tego tekst, czyli gdy śpiewane są słowa: *tysiąc koni przepuszczamy, a jednego – zatrzymamy!*

„Pierwsze wzmianki o tej zabawie – tańcu pochodzą z Włoch z 1328 roku.”¹¹⁸

*Jawor, jawor, jaworowi ludzie!
Co wy tam robicie?
Budujemy mosty dla pana starosty.
Wszystkie panny przepuszczamy
- tylko jedną zostawiamy.¹¹⁹*

„Teksty śpiewane podczas tej zabawy zazwyczaj nie przekraczają ośmiu wersów. W zależności od rozbicia tekstu na wersy – od pięciu do ośmiu wersów. Zawierają one zawsze pytanie do »jaworowych« lub »naborowych« ludzi lub tylko powtórzenia słowa: »jawor, jawor, jaworowe drzewo«, odpowiedź – informację o budowaniu mostu oraz

¹¹⁷ J. Porazińska, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988, s. 58

¹¹⁸ J. Cieślowski, *Wielka zabawa*, Wrocław 1985, s. 70

¹¹⁹ J. Cieślowski, *Wielka zabawa*, Wrocław 1985, s. 18

informację o przepuszczaniu »wszystkich« czy »tysiąca«, a zatrzymaniu jednego spośród przepuszczanych.»¹²⁰

Natomiast u Januszewskiej tekst składa się z 133 wersów, tylko 4 wersy nawiązują do ludowego oryginału:

- *Jaworowe ludzie! Co wy tu robicie?*
- *Budujemy mosty dla pana starosty.*
Tysiąc koni przepuszczamy,
*a jednego zatrzymamy!*¹²¹

Punktem wyjścia w przeciwieństwie do oryginału nie są jaworowi ludzie, ale jest nią postać pana starosty.

Jedzie pan starosta po drewnianych mostach
W złoconej kolasce na srebrzonych kołach
jedzie pan starosta po nadrzecznych siolach.
Rzę koniki wrone, rzę koniki kare -
Przyjechał nad Wisłę, przyjechał nad Narew.
I pojechał dalej starościńskim cugiem
Na szerokie mosty rzucone nad Bugiem.
[...]¹²²

Wokół tej postaci zbudowana została cała scenka rodzajowa. Można potraktować ją jako quasi-historyczną, ponieważ Januszewska umieściła w niej nieco realiów historycznych. Jest ich jednak zbyt mało, by stwierdzić, w jakim czasie cała akcja się rozgrywa. O nawiązaniu do dawności sugerują nam takie słowa jak *złota kolaska*, *srebrzone koła*. Złoto i srebro, są zawsze w baśniach synonimem bogactwa, a co za tym idzie przynależności społecznej. Januszewska miejsce akcji umieszcza na »...nadrzecznych siolach, nad Wisłą, nad Narwią«. Staroście towarzyszy starościna-mościadziejka (która *główkę chyli, / szyjkę zgina*.¹²³)

Podczas przejazdu przez most spotyka ich niemiła niespodzianka:

Jadą, jadą, trzeszczą deski. Wtem:
- *trach – pęka most drewniany!*
[...]
Pan się złości, płacze pani –
Starościńskie mosty na nic!
Powracają więc z przejażdżki,

¹²⁰ H. Skrobiszewska, *O Hannie Januszewskiej*, Warszawa 1987, s. 70

¹²¹ H. Januszewska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwika*, Warszawa 1988, s. 78

¹²² H. Januszewska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwika*, Warszawa 1988, s. 72

¹²³ H. Januszewska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwika*, Warszawa 1988, s. 72

*Z kół kolaski sterczą trzaskczki
[...]*¹²⁴

Wprowadza to w złość starostę:

*Więc się sroży pan starosta:
- Co tu takie dziury w mostach?*¹²⁵

swoją złość wyładowuje na »pisarzu grodowym«, zachowując się przy tym jak rozłoszczone dziecko:

*[...] schwycił papier zapisany,
skręcił wielką galkę z niego,
- pac! W pisarza grodowego!*¹²⁶

Układ stosunków jest jasny: starosta, możny pan po jednej stronie, po drugiej podwładni. Pisarz grodowy musi zatem wszystko znosić z godnością. Pan wydaje polecenia, podwładni je wykonują. Starosta rozkazuje naprawić mosty: - *Myśl doprawdy znakomita! / Więc - naprawić most i - kwita!*¹²⁷

Po długich debatach jak naprawić most, przechodzący drogą Janek kołodziejów radzi zatrudnić: »dzielnych drwali z siekierami, z bosakami i innymi narzędziami«, by zbudowali mosty nowe – piękne mosty jaworowe¹²⁸.

Januszevska oddając klimat czasu przeszłego, tej Rzeczypospolitej szlacheckiej, która była pełna dziurawych mostów, kiepskiej drogi, wiecznie niezadowolonych wielmożnych, tworzy w utworze charakterystyczne postacie i sytuacje. W ten sposób oddane są temperamenty starosty i pisarczyka. W celu podkreślenia walorów dawności wykorzystuje do pewnych zwrotów archaizację, przykładowo: »mości dobrodzieju«, »mościadziejko«, »prawować się«, »rzecze«, »wieszczę wam nowinę«. Rzadko wykorzystuje ją do nazewnictwa rzeczy: *kolaska-tradejka*.

Rozmowa pisarczyka z Jankiem kołodziejów, utrzymana jest w ramach obrazka obyczajowego, natomiast opowieść o jaworowych ludziach oraz budowanie mostów stanowi rozwinięcie ludowego cytatu. Podniosła opowieść Janka o jaworowych ludziach tworzy dystans między częścią pierwszą, w której użyty został język potoczny do opisanie zwyczajnego zdarzenia. (Por.: Skrobiszewska1987:72)

¹²⁴ H. Januszevska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwiki*, Warszawa 1988, s. 72

¹²⁵ H. Januszevska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwiki*, Warszawa 1988, s. 72

¹²⁶ H. Januszevska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwiki*, Warszawa 1988, s. 73

¹²⁷ H. Januszevska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwiki*, Warszawa 1988, s. 74

¹²⁸ H. Januszevska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwiki*, Warszawa 1988, s. 76

*... hen – daleko, w borach, puszczach,
gdzie już człek się nie zapuszcza,
kędy gęstwa szumi dzika,
wśród wykrotów, w matecznikach,
gdzie w ostępie borsuk siedzi,
kędy pełno jest niedźwiedzi,
gdzie zimują wilki płowe
żyją ludzie jaworowe.*

[...]

Jawor! Jawor! Jawor! Ludzie jaworowe

Drewniane cudaki –

liściaste szurpaki.

Głowy wiechą im porosły, nogi mają z kłody,

ręce z kory, mech srebrzysty wisi im u brody.

Miast gąb – mają dziuple krągłe, zamiast nosów – sęki.¹²⁹

W fragmencie tym zostało nagromadzonych wiele słów i zwrotów rzadko używanych w mowie potocznej: *człek, kędy gęstwa, wiecha, daleko, gęstwa, ostęp, matecznik, kłoda, gęba, miast gąb, szurpaki*. Jednocześnie wprowadza Januszevska charakterystyczny zaśpiew składniowy, który powoduje, że akcent pada właśnie na te słowa. Powoduje to, że »ludzie jaworowe« wydają się czytelnikowi należeć do świata archaicznego bardziej niż starosta i jego otoczenie. Owa patetyczność narracji zachowana jest już do końca opowieści, gdyż jest to opowieść o działalności ludzi jaworowych, podmiocie ludowej zabawy.

Po zbudowaniu mostu, rankiem pachoty królewskie zadają pytanie:

- Jaworowe ludzie? Co wy tu robicie?¹³⁰

odpowiedź jest już zgodna z oryginalnym tekstem zabawy:

- Budujemy mosty dla pana starosty.

Tysiąc koni przepuszczamy,

a jednego zatrzymamy!¹³¹

Jednak w przeciwieństwie do tekstu ludowego poetka dopisuje ciąg dalszy i w ten sposób połączyła część pierwszą z zakończeniem. Ukazuje nam w tej części motywację zatrzymywania pragnących przejść przez most:

*Pachoty królewskie chcą prowadzić konie
na brzeg przeciwny, na zielone błonie.*

¹²⁹ H. Januszevska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwika*, Warszawa 1988, s. 76

¹³⁰ H. Januszevska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwika*, Warszawa 1988, s. 74

¹³¹ H. Januszevska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwika*, Warszawa 1988, s. 78

A tu wbrew im stają ludzie jaworowe:

- Pacholy królewskie! Płaćcie nam mostowe!

I zaszumią groźnie i zaburczą srogo:

- To most starościński! Nie puścim nikogo!

I nuż się certować, i nuż się prawować,

żeby tysiąc groszy wytargować.

... Jak się napstroszyli, jak się napuszyli,

od pachółków króla grosze wydobyli.

i odeszli chwiejąc szurpastymi lbami,

brząkając, szczękając srebrnymi groszami.

I odeszli w lasy, śpiewając przy dudzie:

*- Jawor! Jawor! Jawor! Jaworowe ludzie!*¹³²

W fragmencie tym użyte zostały słowa, oprócz funkcji archaizacyjnej spełniają funkcje kreacyjną. W wyrazach tych nagromadziło się również wiele fryktywnech »r« oraz szczelinowych spółgłosek »sz«. Za pomocą onomatopeicznych zgłosek »jaworowi ludzie« demonstrują swoją naturę: *zaszumią groźnie i zaburczą srogo... certować, prawować, groszy wytargować, napstroszyli, napuszyli... odeszli... szurpastymi... brząkając, szczękając srebrnymi groszami*. (Por.: Skrobiszewska 1987:74)

Bajka ta zbudowana jest z dwóch części. Pierwsza część, quasi-historyczna jest obrazkiem obyczajowym, który posłużył Januszewskiej do rozbudowania opowieści o »jaworowych ludziach«. Zawarta w niej jest motywacja budowania mostów i sprowadzenia »jaworowych ludzi«. Druga jest quasi baśniowa, stanowi ona dla poetki oprawę literacką autentyku ludowego.

Januszewska sięgając do folkloru wykorzystuje go w inny sposób jak Porazińska czy Rogoszońska. Nie korzysta ona ze słownictwa gwarowego, nie mazurzy, nie zdrabnia słów raczej je zgrubia. Jej inspiracja folklorem nie tkwi w nawiązaniu do fabuły, tylko w metodzie prowadzenia narracji. Metoda ta sięga do cech narracji ludowej oraz folkloru dziecięcego. (Por.: Skrobiszewska 1987:75)

Bajkę *Jawor, Jawor!* Januszewska opowiedziała prawie bez użycia przymiotników, mimo to łatwo ją zilustrować. Rzadko występujące przymiotniki użyte są tylko po to, by określić coś konkretnego, jak np. »złocona kolaska«, »srebrzone koła«, »szerokie mosty«.

¹³² H. Januszewska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwiki*, Warszawa 1988, s. 78

„Jest to cecha zbieżna z narracją ludową, ale także z narracją »dla dziecka«. W narracji, w której zaprogramowany jest odbiorca dziecięcy, istotny jest tyle samo konkret, bez nadmiaru szczegółów, lapidarnie określony, wyraziście zdefiniowany, jak i wartka, żywo opowiedziana akcja. Tu dzieje się szybko i dużo. A jeśli trzeba coś lub kogoś dokładniej przedstawić, choć niezwykłych ludzi jaworowych, narrator i w tym opisie używa rzeczowników i czasowników, słów bardziej dynamicznych niż przymiotniki, gdyż ukazują świat w ruchu, i – uzyskuje wizję tak konkretną, że na jej podstawie można wykonać lalki do teatryku.”¹³³

*Drewniane cudaki –
liściaste szurpaki.*

*Głowy wiechą im porosły, nogi mają z kłody,
ręce z kory, mech srebrzysty wisi im u brody.
Miast gąb – mają dziuple krągłe, zamiast nosów – sęki.*¹³⁴

Przy opisie »ludzi jaworowych« (wygląd i czynności jakie wykonują) poetka wykorzystuje instrumentacyjne walory brzmieniowe głosek.

Cechą istotną utworu jest rytm. Opisowa część wstępna oraz patetyczna część o jaworowych ludziach zbudowana jest z regularnego 12-zgłoskowca ze średniówką po szóstej zgłosce, natomiast opis jaworowych ludzi 14-zgłoskowcem ze średniówką po ósmej zgłosce. Części bardziej dynamiczne np. wypadek starosty na moście, część narracyjna, jaki i dialogi postaci wymagały przyspieszenia rytmu, dlatego Januszevska użyła w nich 8-zgłoskowca ze średniówką po czwartej zgłosce.

Katastrofa, w której most się załamuje, w tekście rozbitym na strofy otrzymała taki oto zapis graficzny:

*Jadą , jadą – trzeszczą deski. Wtem:
- trach – pęka most drewniany!
Co się dzieje? Co się dzieje? Most grodowy popękany!
Zaryły się konie kare w wielką dziurę, w wielką szparę*¹³⁵

Ze względu na czytelnika (dziecko), w utworze mamy przewagę dokładnych rymów gramatycznych. Jednak w utworze można odnaleźć też wiele interesujących rymów niepełnych (*mostach – kołach, kare – Narew, puszczach – zapuszcza*), występują również

¹³³ H. Skrobiszewska, *O Hannie Januszevskiej*, Warszawa 1987, s. 75

¹³⁴ H. Januszevska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwiki*, Warszawa 1988, s. 77

¹³⁵ H. Januszevska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwiki*, Warszawa 1988, s. 72

rymy złożone (*pani – na nic*) oraz rymy dowcipotwórcze (*zły starosta – dziury w mostach*). W monologu pana starosty, który krzyczy w złości, rymy są tak dobrane, by oddać dowcip tych dosadnych określeń:

- *Mości panie! Mam tu sprawę:
nasze mosty są dziurawe!
Wyjechałem z mościadziejką
mą kolaską-taradejką.
Jedziem sobie mostem pięknie,
aż tu deska w moście pęknie,
jakaś drzazga koła więzi –
i tak w mościeśmy ugrzęźli.
Most rozszczepion jak koryto!
Zanim nas stąd wydobyto,
zanim nas stąd wyciągnęli,
upłynęło pół niedzieli!
Starościna z tej racji,
aż dostała palpacji!*¹³⁶

„W opisie przygotowań do budowy mostu zgłoska *li* instrumentuje wiersz swoją powtarzalnością, sugerując ciągłość działań, a przez rymy wewnętrzne nadaje strofie płynność – wiążąc ją tym samym dźwiękiem ze strofą następną. Ponadto jeszcze w tym fragmencie onomatopeja naturalna tkwiąca w słowie »sosna« wzmocniona została określeniem »szumiąca«. Z jaworem znowu współbrzmi wielkie: *wielkie jawory, wielkie pale, wbili*. Wykorzystany też został instrumentacyjny i dźwiękonaśladowczy walor prostego powtórzenia słów i odsłownych czasowników: »*piłą piłowali, heblem heblowali*«.»¹³⁷

*Jak to jaworowe ludzie posłyszeli,
drzewa narąbali, na barki je wzięli.
I ruszyli przed się z ogromnego boru,
spod szumiących sosen, spod wielkich jaworów.*

*Przyszli ponad rzekę, nad szeroki Bug.
Wbili wielkie pale: - Stuk! Stuk! Stuk! Stuk! Stuk!
Piłą piłowali, heblem heblowali,
przez nockę lipcową mosty zbudowali*¹³⁸

W utworze tym Januszevska w bardzo ciekawy sposób rozwinęła tak popularną w dwudziestoleciu zabawę w jaworowych ludzi (Por.: Cieślowski 1985:18).

¹³⁶ H. Januszevska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwiki*, Warszawa 1988, s. 73

¹³⁷ H. Skrobiszewska, *O Hannie Januszevskiej*, Warszawa 1987, s. 79

¹³⁸ H. Januszevska, *Jawor-Jawor!*, [w:] *Walc panny Ludwiki*, Warszawa 1988, s. 7

Przetwarzając tę ludową piosenkę w utwór epicki znakomicie rozbudowuje fabułę poprzez dodanie nowych bohaterów, pozostaje jednak przy stałych komponentach jak postać pana starosty i jaworowych ludzi.

2.2. Inspiracja dziecięcością w poezji międzywojennej

Na kształt wiersza w okresie międzywojennym wpłynęły różne czynniki. Pogłębiło się wówczas znacznie świadomość roli podmiotu lirycznego. Staje się on, bowiem aktywnym partnerem dziecięcego odbiorcy. Dziecko współuczestniczy w przeżywaniu, a dystans między nim a narratorem – poetą lirycznym znacznie się zmniejsza. Rozwinęła się liryka świata dziecięcego, która odsłoniła w wierszach o bogatej obrazowości i metaforyce odrębności dziecięcego odbioru rzeczywistości oraz dziecięcej wyobraźni i uczuciowości. (Por.: Białek 1979:77)

Na zbliżenie poezji do dziecięcości, jako sposobu myślenia i ujmowania świata wpłynął z pewnością rozwój psychologii jaki miał miejsce w dwudziestoleciu międzywojennym. Był to okres przełomowy, bowiem do tej pory literatura dla dzieci była wyraźnie inspirowana przez twórczość dla dorosłych, która stanowiła dla niej swego rodzaju ideał formalny (nie treściowy) punkt wyjścia.

„Pewne kierunki artystyczne powstałe w pierwszych latach obecnego stulecia stworzyły sytuację odwrotną: świadomie bądź tylko intuicyjnie wyrastały z inspiracji dziecięcej, z *duszy dziecięcej*. Za przykładem może posłużyć malarstwo, które wyraźnie zbliżyło się do dziecięcej techniki twórczej opartej na zasadzie swobodnej deformacji świata zarówno w zakresie barwy, jak i kształtu czy proporcji. Idea realistycznego odzwierciedlania rzeczywistości ustępuje miejsca koncepcjom nieskrępowanej ekspresji psychologicznej, która stanowi naczelną cechę malarstwa dziecięcego. [...] Awangarda artystyczna początków XX wieku, zarówno fowizm, jak dadaizm i surrealizm, żądała chyba we wszystkich programach prawa swobodnej deformacji i nieskrępowanej wizji artysty. Żywiolowa, niepohamowana pasja koloru (fowizm), posługiwanie się kategorią jawnego absurdu (dadaizm), wreszcie

wprowadzenie daleko posuniętej dowolności skojarzeń (surrealizm) - wszystko to sprzyjało wprowadzeniu sztuki XX w. w krąg inspiracji twórczością dziecięcą.”¹³⁹

Szczególnie udane próby przybliżenia dziecku zjawisk i spraw z najbliższego otoczenia, z kręgu rodzinnego oraz świata przyrody znajdziemy w twórczości *Ewy Szelburg-Zarembiny* (1899 – 1986), *Kazimierzy Iłakowiczówny* (1892 – 1983) oraz *Józefa Czechowicza* (1903 – 1939). Wprowadzili oni do swej twórczości motywy czarodziejskie, ukazali funkcjonowanie języka magicznego oraz stosują sobie tylko właściwą ludową technikę poetycką.

Ewa Szelburg-Zarembina w lirykach ukazuje niezwykle, intuicyjne wczucie w psychikę dziecka. W wierszach tych zamknęła wrażenia dziecka chwytnie z życia, dziecięcy sposób odczuwania pełen niedomówień, wyobrażenia wchłaniane z baśni.

W wierszach *Ewy Szelburg-Zarembiny* Zarembiny odnajdziemy również elementy ludowe, ale bliższa jest jej poezja transponująca – nieimitująca – poezję ludową. Poetka umiejętnie wplata wątki folklorystyczne, wprowadzając czynniki kształtujące artystycznie utwory jak refreniczność, śpiewność, metaforykę. Owe elementy umiejętnie wykorzystane odnajdziemy w takich tomikach jak *A..a..a kotki dwa* (1925), *Renine wierszyki* (1927), *Moje wierszyki* (1933). (Por.: Białek 1979:72)

Ulubioną formą poetki stała się kołysanka. Zachowuje ona jej charakterystyczną strukturę (rytm, melodię i refren), ale znacznie rozbudowuje tok narracji. Ważną rolę w kołysankach Zarembiny odgrywa narrator, którym jest przeważnie matka, opowiadająca dziecku bajeczki. Z wierszy tych przebija głęboki liryzm, a rozmowy matki z synkiem, zaczynają się najczęściej od słów »mój mały, maleńki«, »synusiu rodzony«, »mój malutki«.

W wierszach kołysankowych, poetka jest jakby opiekunką stworzonych przez siebie postaci, a dziecko dla którego przeznaczona jest owa poezja to przede wszystkim osoba kochana. Widać to przede wszystkim w strukturze wypowiedzi poetyckiej, gdzie najczęściej spotykamy jest zwrot – »Ty«, np.: »Wiesz!«, »Lubisz bajki do poduszki...«, »Powiem ci do uszka...«. Tego typu zwroty rozwijają wrażliwość dziecka.

Poetka nie ocenia dziecka, nie próbuje go zmieniać, przedstawia go po prostu takim jakim jest, w świecie, który sama wymyśliła i który dzieciom odpowiada. Dziecko dla niej, to przede wszystkim osoba kochana.

¹³⁹ G. Leszczyński, *Inspiracja dziecięcością w poezji dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] B. Żurkowski, *Poezja dla dzieci mity i wartości*, Warszawa 1986, s. 117

Niektóre kołysanki Szelburg-Zarembiny, są do dzisiaj ulubionymi przez dzieci piosenkami, np. *Idzie niebo, A...a...a kotki dwa*.

Szelburg-Zarembina materiałem wiersza czyni świat dziecięcych przeżyć, marzeń, wzruszeń, tak obcy dorosłemu postrzeganiu świata. W lirykach ukazane jest, jak żywo i subtelnie dziecko reaguje na otaczające je świat. Do świata tego zaliczamy dom, najbliższą rodzinę, domowe zwierzęta, przedmioty. Wszystko to ukazane jest w obrazach pełnych dynamiki, ruchu i zabawy. Do uwydatnienia tego świata posługuje się ona chętnie personifikacją, antropomorfizacją, humorem, zdrobnieniami, zróżnicowaną rytmiką. Odnotowuje w ten sposób naturalne reakcje i doznania dziecka, w trakcie podejmowania różnych czynności lub obserwowania innych. (Por.: Białek 1979:78)

Irena Słońska tak oto wyraziła się na temat twórczości dla dzieci Szelburg-Zarembiny:

„Wszystko, na co spojrzy poetka, nie tylko nabiera życia, lecz przemienia się w baśń, taką właśnie, jaką by ułożyło dziecko, gdyby umiało. Czerwone buciki biegną w nocy do wróżki po dar radosnych skoków, lalka z gumy ożywa i spaceruje ulicami wśród ludzi, złoty jeź jest jeżem i nie jest jeżem, to królewicz, ale nie wiadomo, czy na pewno.”¹⁴⁰

W wierszach dla dzieci Zarembiny, zaciera się granica między rzeczywistością a fantazją. Wyprowadza ona z obrazów rzeczywistych pierwiastek fantastyczny. Jest to istotny element dziecięcego postrzegania i interpretowania świata. Sytuacja liryczna jest ledwo naszkicowana, jest pełna niedopowiedzeń i zagadkowości.

Widoczne to jest m.in. w lirykach takich jak *Zamiast słuchać bajek*, *Królewna*, *Krasnoludki*, *Szklana Góra*, *Szedł czarodziej*, *Strzeż konika na biegunach*, *Czerwone butki*, *Ciemnego pokoju nie trzeba się bać*. Poetka roztacza przed dziećmi krainę baśni czarodziejskiej, zbliża je do znanych motywów bajkowych.

Kazimiera Iłakowiczówna, wydała w latach międzywojennych takie tomiki jak: *Rymy dziecięce* (1923), *Płaczący ptak* (1927), *Wesołe wierszyki* (1934). W obszarze jej twórczości odnajdujemy śpiewne kołysanki, nastrojowe ballady i wiersze pejzażowe. Twórczość jej charakteryzuje się umiłowaniem do natury, liryzm, baśniowość i sublimacja codzienności.

¹⁴⁰ I. Słońska, *Dzieci i książki*, Warszawa 1959, s. 60

„Dziecięce wiersze Iłakowiczówny zajmują w polskiej poezji miejsce szczególne. Wyznacza je niezwykła struktura gatunkowa tych utworów, której dominantę stanowi dziecięcy typ wyobraźni i języka, a także dziecięcy sposób poznawania i rozumienia świata. W ten intymny świat dziecka, jakby zamknięty dla wszelkiej dojrzałości wkrada się również obraz dorosłego świata z jego chorobliwym przeczuleniem i nadwrażliwością, w którym dla pokonania tej słabości pojawia się dystans i ironia.”¹⁴¹

Liryki Iłakowiczówny są jakby miniaturami dziecięcości, pełne wzruszeń, humoru i barw. Są to liryczne refleksje nad ludźmi, nad całym światem otaczającym dziecko. Poetyckie przetworzenie świata dziecka obejmujące jego wzruszenia oraz postrzeganie, najlepiej uwidocznione jest to w *Rymach dziecięcych*. Przeżycia z dzieciństwa, spotkania z przyrodą i dziecięcy odbiór świata, stanowi fabułę takich wierszy jak: *Jak się najlepiej opędzać od szerszenia, Do kukulki, Myszy, Ogród, Nieproszony wąż, Życzenia, Pająk i Krzysia, Wizyta u krowy, Studnia, Nikczemny szpak*.

„Elementami emocjonalnych i logicznych impresji są sytuacje i zdarzenia oprawione w magiczno-fantastyczną ramę. Poezja Iłakowiczówny oddaje »moment dziecięcy« w lirycznej, intymnej antropomorfizacji przyrody (*Kołysanka lalki*), w pierwiastku fantastycznym (*Baj*), scence pełnej humoru (*Zatkane uszy*) czy poetyckości (*Jaskry*).”¹⁴²

Iłakowiczówna tworzy również portrety psychologiczne dzieci (*Nieznajoma Jadwisia, Gwiazdka, Dziewczynka, Córka kosarzy*), w lirykach pojawiają się też elementy fantastyczne (*Bajka, Czarownica, Wodnica*) oraz pory roku (*Wiosna, Jesień, Zima*).

Józef Czechowicz podobnie jak Szelburg-Zarembina i Iłakowiczówna wprowadza do swojej twórczości, elementy ludowe oraz nutę kołysanki. Charakterystyczne dla jego twórczości, są motyw przyrody, motywy uczuciowe oraz elementy autentycznej obserwacji czy opisu rejestrującego przedmioty i zjawiska dostępne percepcji dziecka. W jego wierszach kołysankowych mocno uwydatniony został żywioł muzyczny poprzez zastosowanie powtórzeń i refrenów fonicznych. W strukturę kołysanek włącza typowe refreny jak: »Lulajże, lulajże, maleńki«, »Lulaj synku, lulaj, siwe oczka stulaj«. (Por.: Białek 1979:75)

„Poeta był przedstawicielem II Awangardy, nazywanej »poezją środka«, w której dominuje »liryka kołysankowa« – z onomatopcją i echolalią. W wierszach tych eufonia asomatyczna

¹⁴¹ A. Baluch, *Archetyp poezji dziecięcej*, Wrocław 1993, s. 35

¹⁴² G. Leszczyński, *Inspiracja dziecięcością w poezji dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] B. Żurkowski, *Poezja dla dzieci mity i wartości*, 1986, s. 118

(samogłoski jasne *a-e-o* spółgłoski nosowe *m-n-l*) występuje w eklogach i kołysankach: »siano pachnie snem«. [...] Wiersze Czechowicza publikowane w czasopismach miały znaki przestankowe, duże litery. Publikowane w książkach – nie. To dla koneserów, którym daje się satysfakcję kilkakrotnej lektury wymagającej uporządkowania. Wiersze dla dzieci miały interpunkcję. Ale wiersze – dzieci przede wszystkim słyszą. A gdy się ich nauczą na pamięć - »słyszq« i powtarzają z pamięci według swojej własnej porządkującej zasady.»¹⁴³

Poeta w wielu wierszach odwołuje się do wyobraźni dziecka (*Zimowe uroki*, *O rosie*, *Srebrne nitki*), opiewa piękno ziemi ojczystej i piękno pracy (*Moja ziemia*, *Śląsk śpiewa*) oraz dokonuje emocjonalnych »zblżeń« do zjawisk czy przedmiotów.

Jako tworzywo poetyckie Czechowiczowi służył dziecięca wizja świata, kreowana z przedmiotów otaczających dziecko. Znakomitym przykładem może być znany wierszyk *Dawno już ucichł złoty kogucik*. Tęsknota do krainy dzieciństwa prowadzi poetę nie tylko do włączenia się w krąg przeżyć dziecięcych, ale także w stronę subtelnej stylizacji językowej, której prostota jest paralelna z pierwotną mową dziecka. (Por.: Leszczyński 1986:119)

„Twórczość Szelburg-Zarembiny, Iłakowiczówny i Czechowicza zdaje się dowodzić, że powstała w międzywojennym dwudziestoleciu poezja skierowana do dziecka odznaczała się przede wszystkim subiektywną perspektywą niejako od – dziecięcą, a więc włączała twórczość literacką w nową tematykę: magiczny i zabawowy krąg przeżyć dziecka. Przyjęcie właściwych dziecku reakcji zachowań, wrażeń powstałych na granicy rzeczywistości i fantazji, analiza świata przeżyć dziecka i fascynacja jego magicznym myśleniem, wreszcie ujawniające się poprzez tę twórczość marzenie o »byciu dzieckiem« – wszystko to zbliża tę poezję do dziecięcości, jako kategorii porządkującej materiał twórczy oraz decydującej o wyborze środków stylistycznych (budowa tekstu, warstwa brzmieniowa, językowa, składniowa i semantyczna, konkretność obrazowania).»¹⁴⁴

Do tego nurtu poezji włączyli się też inni poeci m.in.: B. Ostrowska (*Czy nas znacie*, 1919; *Gwiazdka polskiego dziecka*, 1924), H. Mortkowiczówna (*Dzień Krysi*, 1926; *Dzień Jędrusia*, 1927; *Pawełek w ogrodzie zoologicznym*, 1931), J. Ejsmond (*W zbożu*, 1925; *Przygody wiewióreczki*, 1929; *Patrząc na moich synków*, 1931; *Janek w puszczy*, 1931; *Mali myśliwi*, 1931), B.S. Kossuth (*Dzieci i lalki*, 1927; *W moim ogródeczku*, 1927), A. Baczyńska (*Wacek*

¹⁴³ J. Cieřlikowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. XX - XXI

¹⁴⁴ G. Leszczyński, *Inspiracja dziecięcością w poezji dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] B. Źurkowski, *Poezja dla dzieci mity i wartości*, 1986, s. 119-120

i sześć jego siostrzyczek, 1927; *Żoko za granicą*, 1930), A Bogusławski (*Zajączki*, 1928; *Różne powiastki*, 1928; *Jak kaczorek Kwaczorek przez Gdańsk do Gdyni popłynął*, 1929), L. Wiszniewski (*Rycerz tępej ostrogi*), M. Dynowska (*Mała ogrodniczka*, 1929; *Domino*, 1930), H. Radwanowa (*Jacuś*, 1929).

2.2.1. W świecie *Rymów dziecięcych* Kazimierza Iłakowiczówny

Rymy dziecięce Kazimierza Iłakowiczówny po raz pierwszy ukazały się w 1923 roku.

„Wyrośle z dziecięcych zabaw i obserwacji w rodzinie, własnych wspomnień z Wileńszczyzny, entuzjastyczne przyjęte przez krytykę *Rymy* stanowią ważny etap na drodze twórczej poetki. Przełom w świadomości poetyckiej Iłakowiczówny, zapowiadany częściowo wierszem *Badyle* z tomu *Trzy struny*, dokonuje się właśnie w *Rymach*.¹⁴⁵

Rymy poruszają problematykę dziecka i dzieciństwa. W zaczarowany krąg dzieciństwa, wkraczą dwie dziewczynki Lalka i Krzysia, wraz ze swą infantylną spontanicznością oraz rosnącą potrzebą poznawania otaczającego je świata. Cała akcja *Rymów* toczy się w domu i jego najbliższej okolicy, ogródku, pasiece, łące, pastwisku. Jest to świat nieodzownie związany z przyrodą. Składają się na nie wyprawy na folwark, wizyty u krowy, spotkania z zielonkawym węzem, gniadym koniem.

W wierszach pojawiają się głosy małej Krzysi (*Kołysanka Krzysi*, *Życzenia*, *Nieproszony wąż*, *Królik*, *Ogród*, *Przed zaśnięciem*), mamy dziewczynek (*Niesprawiedliwa myśl*, *Stóg*), zwierząt (*Wizyta u krowy*), owadów (*Pająk i Krzysia*) oraz narrator, który przemawia w wierszach, jako obserwator (*Studnia*, *Żółty wiersz*). Nie ma natomiast głosu Lalki.

Dziecięca wrażliwość postrzegania świata oraz emocjonalność oto najważniejsze zagadnienia, które wyznaczają granicę między światem dziecka, a światem dorosłych. W *Rymach*, dorośli pełnią rolę drugoplanową. Matka mimo, że *taka mała, taka dobra i słodka*,¹⁴⁶ nie rozumie Lalki, która czuje się pokrzywdzona tym oskarżeniem. Kontrast dwóch światów doskonale ukazany został w dwóch wierszach: *Niesprawiedliwa myśl* i *Stóg*.

¹⁴⁵ U. Chęcińska, *W zaczarowanym kręgu Rymów dziecięcych*, [w:] „Guliwer” nr 1(3), Katowice 1992, s. 3

¹⁴⁶ K. Iłakowiczówna, *Myszy*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 26

*Szła Lalka wieczorem
poszukać jamniczka,
spadła jej gwiazdka
prosto do koszyczka;
w koszyczku klucze leżały,
całe od gorąca stopniały.*

*Mama podniosła w okno głowę od roboty;
„Że też mała Lalka zawsze gotowa do psoty!”¹⁴⁷
(Niesprawiedliwa myśl)*

Matka wciąż zajęta, nie umie rozmawiać z poetyczną Lalką. Nie rozumiejąc jej zachowania, złości się na nią, kiedy przyprowadza do domu stóg pszeniczny:

*„Dzieci, dzieci, któż widział tak działać bez żadnej rachuby.
Nie będzie można do wnętrza go prosić, jest o wiele za gruby...
Jakże takiego gościa do domu prowadzić,
którego niepodobna w salonie posadzić?!”¹⁴⁸*

Użyty tutaj zaimek *żadnej* zabrzmiał jak imperatyw. Dziewczynki zapraszają »gościa« na herbatkę, ale:

*...On sam nie lubi do domu być zapraszany,
bo lęka się swe suknie powalać o ściany.”¹⁴⁹
(Stóg)*

Dziewczynki uwielbiają bawić się w ogrodzie. Ogród jest dla nich miejscem zabawy, miejscem gdzie brak salonowej wykwintności pełnej fałszu i zakłamania. Ale i tutaj pojawia się postać dorosłego i jego pragmatyzm: *Ogrodnik nie dba o kwiaty, on lubi groch i kapustę.*¹⁵⁰ Ogrodnik nie lubi kwiatów, może dlatego, że są takie niepraktyczne, słabe i delikatne. Podarował dziewczynkom orzechy: *dał nam koszyczek orzechów, niektóre były puste.*¹⁵¹

Następną dorosłą postacią jest ciocia dziewczynek, którą dziewczynki bardzo podziwiają: *Jak nasza ciocia trzy lata miała, / ogromnie była śmiała*¹⁵² W wierszach nie znajdziemy postaci ojca. Jego brak rekompensuje dzieciom *śmiała ciocia*.

¹⁴⁷ K. Iłakowiczówna, *Niesprawiedliwa myśl*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 15

¹⁴⁸ K. Iłakowiczówna, *Stóg*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 29

¹⁴⁹ K. Iłakowiczówna, *Stóg*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 29

¹⁵⁰ K. Iłakowiczówna, *Ogród*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 12

¹⁵¹ K. Iłakowiczówna, *Ogród*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 12

¹⁵² K. Iłakowiczówna, *Nasza ciocia*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 35

W porównaniu ze światem dziecka, świat dorosłych wydaje się nudny i nieciekawym. W *Rymach dziecięcych* przeciwstawiają się wizje dwóch światów: świata dziecka, który jest pełen wrażliwości i fantazji oraz świat dorosłych, tak praktyczny i pełen pozorów.

W tym dziecięcym poznawaniu świata towarzyszy Lalce i Krzysi słońce. Słońce jest synonimem radości i pogody. Z symbolem słońca związane są m.in. słonecznik (Lalka *objęła słonecznik, może go nareszcie przechyli*¹⁵³) i żółty jaskier (*pod mostem rośnie*¹⁵⁴).

„Charakterystyczne dla dziecka impresjonistyczne widzenie świata, przez przymrużone powieki, sprawia, że rzeczywistość ulega metamorfozie. Jasne światło oślepia patrzącego i wszystko, na co teraz spojrzysz, przybiera barwy słońca. Dziecięcy moment zapatrzenia i refleksji sprowadza się do chwytania świetlnych impresji.”¹⁵⁵

*Pod mostem rośnie żółty jaskier,
po łące chodzi żółty paw. [...]
O, połóż się na suchym brzegu
Pośrodku traw.
W studziencie pływa złoty kubek,
na dnie zalega złoty żwir,
puszysty żółtodzióbek śpiewa
„ciwirr... ciwirr...”¹⁵⁶
(Żółty wiersz)*

Żółty wiersz to opis zapis dziecięcej rzeczywistości, wrażeń. Aby poznać prawdę o łące, trzeba się na nią położyć. Widziana od dołu, poprzez trawę, staje się bliższa. Traci swą anonimowość. Nastrój wiersza budowany jest przez wszechobecny żółty kolor.

Po dniu pełnym wrażeń nadchodzi noc. Oznajmiamy to dzwony cerkiewne, które *biją jak dziecięce serce, czasem radośnie, czasem gniewnie, ze strachu przed nieznaną nocą*.¹⁵⁷

Wieczorna pora, to też czas na odwiedzin i na kołysankę dla gniadego konia. Przed snem dziewczynki odwiedzają go:

*Śpij, śpij, gniady koniu roboczy!...
Już się wózek po twardej polnej drodze nie toczy,
nie brzęka kosa,
i ciężka rosa
opada na bujny owies wcześniej dojrzały,*

¹⁵³ K. Iłakowiczówna, *Ogród*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 12

¹⁵⁴ K. Iłakowiczówna, *Żółty wiersz*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 35

¹⁵⁵ U. Chęcińska, *W zaczarowanym kręgu Rymów dziecięcych*, [w:] „Guliwer” nr 1(3), Katowice 1992, s. 5

¹⁵⁶ K. Iłakowiczówna, *Żółty wiersz*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 15

¹⁵⁷ K. Iłakowiczówna, *Dzwony cerkiewne*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 33

*od słońca biały
[...]
jabłko i marchew, i liście kapusty
żebyś miał co jeść, jak wstaniesz o godzinie szóstej*¹⁵⁸
(Kołysanka gniadego konia)

Jak tu zasnąć po takim dniu pełnym wrażeń?

*Jakby się dobrze spało,
gdyby tyle kolorowych myśli przez głowę nie wiało:
Lalka jest niedaleko – poznać po hałasie –
ma pelargonię w ręku i wróbelki pasie,
wróble śpiewają, biorą się za ręce!
... A Lalka stoi wesolutka w czerwonej sukience*¹⁵⁹
(Przed zaśnięciem)

Wiersz zbudowany jest z sześciu wersów i znakomicie oddaje uczucia, jakie towarzyszą dziewczynce, kiedy ta rozmyśla o Lalce, która jest niedaleko. Jednak pobudzona wyobraźnia przeszkadza w zaśnięciu. Dlatego dziecko prosi mamę o spełnienie małego życzenia:

*Mamo, proszę, jamnika posadź mi na łóżko
żeby to jeszcze mieć liska, co by spał pod poduszką
i srokę, która diamenty przynosiła na półkę*¹⁶⁰
(Życzenia)

W dziecięcym świecie czas odmierzany jest cyklami w przyrodzie. Od wiosny, kiedy *w powietrzu różowo od kwiecia wiśni i jabłoni*,¹⁶¹ słoneczne lato kiedy to można położyć się pośrodku traw, poprzez jesień w której wiatr na *suchym listku zapieje, zagwizdnie na trawce zwiędłej*¹⁶² oraz zimą kiedy *padają białe śniegi*.¹⁶³

Dni mijają przepełnione ulotnymi wrażeniami dziewczynek. Są one przeplatane momentami pełnymi radości oraz rozczarowań i drobnych łez. Ponieważ dni odmierzane są porami roku, a nie czasem szkolnym wiek, dziewczynek wskazuje na granicę od dwóch do pięciu lat.

Domowa edukacja dziewczynek ogranicza się tylko do sfery religijnej. Lalką i Krzysią nocą opiekują się anioły, a Bóg najwyższy *skrzynkę po nocy otwiera i cacka kolorowe do*

¹⁵⁸ K. Hłakowiczówna, *Kołysanka gniadego konia*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 29

¹⁵⁹ K. Hłakowiczówna, *Przed zaśnięciem*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 10

¹⁶⁰ K. Hłakowiczówna, *Życzenia*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 23

¹⁶¹ K. Hłakowiczówna, *Wiosna*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 5

¹⁶² K. Hłakowiczówna, *Jesień*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 6

¹⁶³ K. Hłakowiczówna, *Zima*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 7

samego rana Matce Boskiej, królowej, składa na kolana.¹⁶⁴ To Bóg najwyższy roztacza swoją opiekę nad dziećmi. Także święta Krystyna budzi u dziewczynek zainteresowanie i współczucie. Ona też była mała, tak jak one:

...biedna święta Krystynka
to była maleńka dziewczynka.
Tak nam jej szkoda,
że taka młoda¹⁶⁵

(Święta Krystyna)

„Chrześcijańska moralistyka w *Rymach* dostosowana jest do mentalności dziecięcej. Rymy są liryczną refleksją nad całym światem otaczającym dziecko. Dziecięcość, jako sposób myślenia i widzenia świata uwidacznia się poprzez warstwę stylistyczną wypowiedzi, odwoływanie się do dziecięcej empirii oraz specyficzny humor. Rozpatrywane w obszarze poezji dla dzieci oscylują między pośrednią liryką dla dzieci z ukrytym dorosłym podmiotem mówiącym z liryką bezpośrednio z ujawnionym »ja« dziecięcym.”¹⁶⁶

Kolejny wiersz *Mieszkanie* zaliczymy do liryki mieszczącej się w marzeniach, sugeruje to już spójnik *gdyby*:

Gdyby się tak zmieścić w kwiatku,
... Krzysia chce mieszkać w bławatku,
Lalka w różach gospodarzy,
bo w różowym jej do twarzy¹⁶⁷

(Mieszkanie)

Poprzez metaforę wyraźnie zostały zaznaczone w wierszu odrębności w charakterze Lalki i Krzysi (Krzysia – bławatek). Nieśmiała i prozaiczna Krzysia, chciałaby mieszkać w pospolitym bławatku, natomiast poetycka Lalka w różach. Róża uważana jest powszechnie jako kwiat królewski, jest on symbolem piękna, natomiast błękitny kwiat według romantyków niemieckich to »symbol tęsknoty za nieskończeniem odległym ideałem¹⁶⁸«. Różnicę w charakterach podkreśla również zastosowanie różnych czasów w charakterach dziewczynek. Przy marzeniu Krzysi użyty został czas przyszły »chce mieszkać«, wyrażającego niezdeterminowanie, natomiast przy Lalce czas teraźniejszy – »gospodarzy«.

¹⁶⁴ K. Hłakowiczówna, *Nocą*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 18

¹⁶⁵ K. Hłakowiczówna, *Święta Krystyna*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 34

¹⁶⁶ U. Chęcińska, *W zaczarowanym kręgu Rymów dziecięcych*, [w:] „Guliwer” nr 1(3), Katowice 1992, s. 6

¹⁶⁷ K. Hłakowiczówna, *Mieszkanie*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 3

¹⁶⁸ Zob.: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Romantyzm> (20.12.2012)

Wyobraźnia Lalki jest dużo bogatsza od prozaicznej Krzysi: *Lalka – ta jest szczęśliwa, wszystko widzi we śnie, co chce.*¹⁶⁹

Jednak skłonności do zamykania się w sobie i wybujała wyobraźnia Lalki, są też często powodem smutku i samotności:

*Lalka jest senna i blada jak płótno
siedzi sama pod stołem, tak jej smutno, tak smutno.
Za oknem jest na pewno zgarbiny człowieczek
i koszyk ma pełen cieniusieńkich szpileczek
[...]
Krzysia, jak tylko wróci, wyjdzie na ganek z bacikiem
I może wtedy człowieczek przypadnie z płaczem i krzykiem.*¹⁷⁰

Lalka jest wystraszona ciemnością i tajemniczą ciszą, ale to bohaterska Krzysi wybawi ją z opresji. Dziewczynki mimo różnic w charakterach uzupełniają się nawzajem.

Do liryki marzeń dziecięcych zaliczamy wiersze: *Samotność, Przed zaśnięciem, Smutek, Życzenia*. Przeważającą część w *Rymach* stanowią wiersze zwierzęce. Ten świat zwierząt i roślin fascynuje Lalkę i Krzysię. Obcowanie z przyrodą pozwala dziewczynkom nie tylko odkrywanie jej tajemnice, ale bywa też przyczyną zmartwień:

*Biedna kukulko, gniazdaś nie zbudowała,
gdzież ty twoje małe dziecko będziesz chowała?*¹⁷¹
(Do kukulki)

Łłakowiczówna antropomorfizuje zwierzęta i ptaki. Upodabnia je do dziewczynek, które podobnie jak one przeżywają krótkotrwałe smutki, radości: *wróble śpiewają, biorą się za ręce,*¹⁷² *kanarek się rozgniewał, milczy obrażony.*¹⁷³

W wierszu *Jak się najlepiej odpędzać od szerszenia* poruszona jest bardzo ciekawa tematyka:

*Szerszeniu, szerszeniu,
nie siadaj mi na ramieniu!
Twoja matka, cała w złocie,
w ciemnej dziupli tęskni do cię.
Szerszeniu, mości panie,
nie siadaj mi na kolanie!*

¹⁶⁹ K. Łłakowiczówna, *Życzenia*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 23

¹⁷⁰ K. Łłakowiczówna, *Samotność*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 32

¹⁷¹ K. Łłakowiczówna, *Do kukulki*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 19

¹⁷² K. Łłakowiczówna, *Przed zaśnięciem*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 10

¹⁷³ K. Łłakowiczówna, *Smutek*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 17

*Twoją ciotkę napadł sokół
[...]
A twoje małe córeczki
Wypatrują za tobą oczy jak czarne paciarczki*¹⁷⁴

Tytuł sugerowałby czytelnikowi, że będzie to instrukcja, jak opędzić się od natarczywego owada. Jednak tuż po wykrzykniętej apostrofie, następuje zmiana tonu. Osoba mówiąca, bardzo taktownie prosi szerszenia, aby ten zmienił miejsce pobytu. Wsuwa argumenty, że jest on bardziej potrzebny swojej rodzinie. W tonie wypowiedzi nie ma zniecierpliwienia, raczej przebija tu nuta przebiegliwości. Wiersz zbudowany jest z nierównej ilości sylab, występują w nim rymy gramatyczne i częstochowskie (*szerszeniu – ramieniu, panie-kolanie*)

Wiersz stychiczny *Gil i sroka* jest próbą krytyki, negatywnej cechy, jaką jest zazdrość.

*Urodził się gil z czerwonym brzuszkiem,
Nakrył go śnieg białym korzuszkiem
Jak to sroka zobaczyła
Wrzasku, krzyku narobiła, usiadła na progu kuchni
i z zazdrości puchnie, puchnie.*¹⁷⁵
(*Gil i sroka*)

Upersonifikowana sroka, która pozazdrościła gilowi czerwonego brzuszka została ukarana: puchnięciem. Dla wzmocnienia efektu słowo *puchnie* zostało dwa razy powtórzone.

Wiersz *Myszy* jest przykładem zastosowania w wierszach dystychu, wtopionego w stychiczne tło.

*Myszki pod podłogą mieszkały,
bardzo się Lalki i Krzysi bały.
Mówią jedna do drugiej: - A któż to nad nami
tak tupie obcasikami?
Kto rano i wieczór krzyczy,
z naszym spokojem się nie liczy?
[...]*¹⁷⁶
(*Myszy*)

Kolejnym przykładem wiersza o zwierzętach jest *Wizyta u krowy*. Wiersz składa się z dwóch strof o nierównej ilości sylab w wersach oraz prostych rymów (*krowa – głowa, dziękuję – czuję*):

¹⁷⁴ K. Iłakowiczówna, *Jak się najlepiej opędzać od szerszenia*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 30

¹⁷⁵ K. Iłakowiczówna, *Gil i sroka*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 19

¹⁷⁶ K. Iłakowiczówna, *Myszy*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 26

*„Czy zdrowa
pani Krowa,
Czy nie boli ją głowa?”*

Zbudowany jest on w formie dialogu. Krzysia i Lalka troskają się o *panią Krowę*. Opozycyjnie stykają się tu »dwa światy«: młodość i starość. Upersonifikowana Krowa jest, bowiem synonimem starszego człowieka u którego:

*„Bardzo Krzysi i Lalce dziękuję,
Nienadto dobrze się czuję!
Pastwisko
jest nieblisko
i folwark stoi u wody za nisko.
Kiedy się kto robi stary,
Szkodzą mu spacer daleki i zimne opary.”¹⁷⁷*

Świat przedstawiony w *Rymach* jest pełen dźwięków, barw i zapachów, taki, jakim jest świat małego dziecka. Odnosi się on do jego wrażliwości, wyobraźni i naiwności. Wiersze ustylizowane na mowę i typ wyobraźni dziecięcej, bawią czytelnika swoją prostotą, które poetka osiągnęła poprzez zastosowanie konkretnego słownictwa. Są one najczęściej miniaturami liczącymi od kilku do kilkunastu wersów. Dominują w nich rzeczowniki i czasowniki nad przymiotnikami. Budowa zdań charakteryzuje się zastosowaniem zdań prostych pojedynczych, często w formie dystychu wtopionego w stychiczne tło wiersza. Charakterystyczna jest też używana po młodopolsku interpunkcja. Dlatego w wierszach nagromadziło się tyle wielokropków, myślników, pytajników i wykrzykników. Wiersze mają też rzadko budowę stroficzną. Wersy są krótkie (4-sylabowe) i długie (7-sylabowe), rymy parzyste, ale niezbyt wyszukane.

2.2.2. Nuta dziecięca w twórczości Józefa Czechowicza

W twórczości poety, którego twórczość charakteryzuje Tadeusz Kłak, jako »katastroficzny niepokój«¹⁷⁸, można odnaleźć również nutę dziecięcą. Czechowicz potrafił wiersze te doskonale dostosować do potrzeb dziecięcego odbiorcy. O kołysankowych wierszach w twórczości Czechowicza pisał tak Tadeusz Kłak:

¹⁷⁷ K. Hłakowiczówna, *Wizyta u krowy*, [w:] *Rymy dziecięce*, Poznań 1981, s. 26

¹⁷⁸ T. Kłak, *J. Czechowicz: Wybór poezji*, Wrocław 1970, s. III-XVIII

„Nurt kołysankowy u Czechowicza wygląda dość osobliwie. w postaci czystej wzorowanej na ludowych kołysankach, znajdujemy go tylko w wierszach dla dzieci. To kołysanka – pastisz, nieznieskształcona przez poetykę własnego autora »nuty człowieczej«, naiwna, bez dodatkowej funkcji. Poza poezją dziecięcą nie można właściwie mówić o nurcie kołysanki, raczej o motywie kołysanki, o jej nurcie, który przepływa przez wiele wierszy. [...] Sprawa kołysanki ma poza tym i inne oblicze: jest elementem stylizacji, sposobem nawiązania do pieśni ludowej, korzystania z niej.”¹⁷⁹

W liryce tej nie znajdziemy wizji zła, grozy czy śmierci. Dobroć przebija z każdego wiersza dla dzieci. W sposób najbardziej oczywisty przejawia się ta postawa w cyklu wierszy pt. *Kołysanki*. Podmiot liryczny stylizuje Czechowicz na wzór matki, czuwającej nad snem dziecka. Matka w wierszach jest synonimem bezpieczeństwa, a jej słowa wprowadzają maleństwo w sen. Stylizacja językowa wierszy jest niekiedy tak dokładna, że wiersze te można uznać za teksty rzeczywistych kołysanek. Pobrzmiwiają w nich także nuty ludowe. Jest ich zaledwie siedem, ale zaskakują bogactwem różnorodności zabiegów instrumentacyjnych.

*Kołyszę kołyskę
I patrzę w okienko,
Tam w księżycu słowik śpiewa
Słodziutko i cienko.*

*Sen na ciebie czeka,
Kopytkami grzebie,
Sen błękitny z tobą, Heniu,
Popędzi po niebie.*

*Śpij tymczasem słodko,
nie czekaj matuli,
Jak matula do domu wróci,
Do serca przytuli*¹⁸⁰

W wierszu *Kołyszę kołyskę* poeta rezygnuje z dźwięków asemantycznych (charakterystycznych dla oryginalnych kołysanek¹⁸¹) oraz ze stylizacji na ludową kołysankę. Gdyby wiersz ten czytać na głos (dostosowując się do rymu sylabotonicznego) ujawni się w nim zawartość rytmiczna, a nawet zarys melodii.¹⁸²

¹⁷⁹ T. Kłak, Czechowicz, *Mity i magia*, Kraków 1973, s. 100-101

¹⁸⁰ J. Czechowicz, *Kołysanki*, [w:] *Sny szczęśliwe*, Lublin 1984, s. 22

¹⁸¹ J. Cieślowski, *Wielka zabawa*, Wrocław 1985, s. 77

¹⁸² Por.: B. Żurkowski, *Literatura, wartość, dziecko*, Kraków 1999, s. 97

Czechowicz stosuje w nim wzorce zestrojów amfibracha¹⁸³ i trocheju¹⁸⁴, które to stopy rytmiczne »najczęściej pokrywają się z zestrojem akcentowym« języka polskiego.¹⁸⁵

„Monotoniczność amfibrachicznej stopy stwarza brzmieniowy ekwiwalent dla czynności kołysania, o której jest w wierszu mowa: *Kołyszę kołyskę / I patrzę w okienko*. W trzecim wersie wprowadzony jest szybszy rytm trocheiczny: „*Tam w księżycu słowik śpiewa*”, ale w czwartym wersie pojawia się znowu rytm amfibrachiczny: *Słodziutko i cienko*. Amfibrach, pojawia się także w wersie szóstym i ósmym, w których mowa jest o niecierpliwości zwierzęcia ze snu: *Kopytkami grzebie, [...] Popędzi po niebie*. Również rytm ostatniego wersu, zapowiadającego powrót matki, ukształtowany jest na wzorcu amfibrachicznym. Natomiast wersy, w których pojawia się zwrot do odbiorcy – dziecka, ukształtowane są bardziej dynamicznym wzorcem trocheicznym: *Sen na ciebie czeka / Sen błękitny z tobą, Heniu / Śpij tymczasem słodko*. Powolny rytm usypiania, zaznaczony stopą amfibrachiczną, przeplatany jest z przyspieszonym rytmem trocheicznym dostosowanym do dyskursu.”¹⁸⁶

Różnice widoczne w sposobie rytmizowania warstwy brzmieniowej tekstu (zestroj dwóch stóp rytmicznych o różnej dynamice: amfibrach, trochej), widoczne są również w stylistyce językowej utworu. Pierwsza zwrotka pełni, bowiem w tekście, funkcję poznawczo-opisową, podczas gdy ostatnia funkcję apelatywną. Środkowa zwrotka jest natomiast elementem, łączącym obie funkcje w symbolu snu. Wszystkie te funkcje podporządkowane są funkcji estetycznej.

Kołyszę kołyskę, świat dziecka, zostaje zminiaturyzowany do księżyca w okienku oraz słodziutko śpiewającego słowika. Słowik i księżyc typowe motywy poetyckie otrzymały tu sens metaforyczny. Poeta zapraszając dziecko do krainy snu wyraźnie zaznacza różnicę w intencjach swoich i matki. Matka obdarza dziecko czułością, natomiast poeta zaprasza go do świata wyobraźni. Zwracając się bezpośrednio do dziecka (*Heniu*) używa wielu zdrobnień: *słodziutko, matuli, przytuli*.

¹⁸³ Amfibrach: w wierszach polskich jest to sekwencja składająca się z jednej sylaby akcentowanej między dwiema nieakcentowanymi, [w:] <http://pl.wikipedia.org/wiki/Amfibrach> (22.09.2012)

¹⁸⁴ Trochej: w wierszach polskich jest to sekwencja sylab: akcentowanej i nieakcentowanej, [w:] <http://pl.wikipedia.org/wiki/Trochej> (22.09.2012)

¹⁸⁵ Por.: M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, Warszawa 1978, s. 77

¹⁸⁶ B. Żurkowski, *Literatura, wartość, dziecko*, Kraków 1999, s. 97

Częstym chwytem stylistycznym, z którego korzysta Czechowicz w kołysankach dla dzieci, są powtórzenia leksykalne i frazeologiczne. Są to najczęstsze elementy budujące meliczność kołysanek. Matka usypiająca swoje dziecko, śpiewa wydłużając sylaby oraz zwalnia tempo śpiewu:

*Szumi woda, szumi woda
w jeziorze,
ukołysać mi syneczka pomoże...
pomoże
[...]¹⁸⁷*

W wierszach stosuje również zaśpiewy:

*Lulajże, lulajże, maleńki,
otulą cię moje piosenki.
Luli, luli,
Piosenka cię otuli
[...]¹⁸⁸*

W niektórych kołysankach pojawiają się elementy fabularne, czerpane ze świata zabawy dziecka:

*Dawno już ucichł
złoty kogucik
i królik biały kwiatów nie depcze.
Ogromna Wisła
pod niebo wyszła,
i gwiazdami szepcze...
Gliniany konik
wszedł za wazonik,
by się spokojnie zdrzemnąć do świtu.
Synku maluśki,
do swej poduszki
i ty się przytul...¹⁸⁹*

Złoty kogucik, gliniany konik - typowe rekwizyty z dziecięcego pokoju – oraz biały królik jawią się tu na trzech przestrzeniach: baśni, wieczoru i dziecięcego pokoju. Maluśki synek umieszczony został w dziecięcym pokoju, w pobliżu Wisły, gwiazd i nieba.

Czasami teksty kołysanek rozrastają się do opowieści i zamiast uspić dziecko pobudzają jego wyobraźnię. Trudno wtedy stwierdzić, czy to kołysanka, czy też może bajeczka. Przykładem

¹⁸⁷ J. Czechowicz, *Kołysanki*, [w:] *Sny szczęśliwe*, Lublin 1984, s. 24

¹⁸⁸ J. Czechowicz, *Kołysanki*, [w:] *Sny szczęśliwe*, Lublin 1984, s. 3

¹⁸⁹ J. Czechowicz, *Kołysanki*, [w:] *Sny szczęśliwe*, Lublin 1984, s. 6

może być wiersz *Bajki*, w którym poeta spełnia zapowiedzianą obietnicę (*Uśnijże mi, uśnij, / bajka ci się przyśni*) i opowiada dziecku bajkę:

[...]
*przyjadą zza morza
junakowie pyszni...*

*I zarzną pod nimi
konie jabłkowite,
ogniem będą błyskać
miecze złotolite...*¹⁹⁰

W kolejnych czterech strofach autor przywołuje *żar – ptaki, ich lament, morze i bitwę*. Tekst wypełnia fantastyczna wizja, którą jednak poeta na sam koniec oddala, nie dopowiadając fabuły, tylko kończąc ją kołysankowym zaśpiewem:

*Junacy, junacy,
wracajcie za morze,
bo mi się syneczek
ze snu wybić może...*¹⁹¹

W innym nastroju utrzymana jest senna i liryczna kołysanka, która choć może nie jest bajką, to jest na pewno wierszem lirycznym:

*W ogródku
cichutko,
choć to jeszcze wcześniej...
Wzdychały,
szumiały
kwitnące czereśnie...
słowiku,
muzyku
w czereśniach pod gankiem,
ciurlikają,
turlikają,
śpiewaj kołysankę...*¹⁹²

Dziecięcy adresat uwidocznił się już w samym słownictwie: *ogródek, czereśnie, słowiku-muzyku, turlikają*. Rozszerzona zostaje też znacznie przestrzeń. Nie jest to już izba, pokój dziecięcy (typowe wnętrza wierszy kołysankowych), ale ogród, sad, czyli ta przestrzeń, która otacza dom. To pokłon Czechowicza w stronę przyrody. Piękno ukazanego świata, to właśnie moment wieczoru, jedna chwila, w której słychać wzdychające czereśniowe drzewa

¹⁹⁰ J. Czechowicz, *Bajki*, [w:] *Sny szczęśliwe*, Lublin 1984, s. 22

¹⁹¹ J. Czechowicz, *Bajki*, [w:] *Sny szczęśliwe*, Lublin 1984, s. 22

¹⁹² J. Czechowicz, *Kołysanki*, [w:] *Sny szczęśliwe*, Lublin 1984, s. 24

i słowika. Onomatopeiczna warstwa utworu powoduje, że słowa szeleszczą i wzdychają dzięki nagromadzeniu głosek bezdźwięcznych *ch, t*, oraz syczących *s, ś, sz*. Wiersz nabiera własną niepowtarzalną melodię. Słuchać w nim wymówioną szeptem prośbę o usypianie. Znajdujemy jej potwierdzenie w słowach takich jak: *choć, jeszcze, wcześniej, czereśnie*.¹⁹³

*Lipka, lipka, lipka,
będzie z tej lipki śliczna kolebka.*

*Mama, mama, mama
będzie syneczka kołysać sama...*

*Świerszcze, świerszcze, świerszcze,
zagrają, zagrają za piecem jeszcze...*

*nocka, nocka, nocka,
zamruży synkowi siwuśkie oczka...*

*Dobranoc*¹⁹⁴

Kołysanka ta ułożona jest w formie dystychu. Za pomocą powtórzeń matka przemawia do synka. Są to najprostsze dźwięki, którym towarzyszy muzyka świerszcza.

Częstym »podmiotem lirycznym« wierszy kołysankowych Czechowicza jest wiejska kobieta – matka, scenerią chata, porą noc lub wieczór. Wiersze te nie tylko nawiązują do przeszłości, do dzieciństwa, ich siła przekonywania polega na tym, że skierowane, są także w przyszłość »świerszcze zagrają... za piecem jeszcze«. Motyw dzieciństwa oznacza pragnienie i pewność powrotu do krainy szczęścia. (Por.: Żurkowski 1999:125)

2.3. Poezja „dnia powszedniego”

„Dwudziestolecie międzywojenne było czasem szczególnego rozkwitu rozmaitych kierunków i szkół poetyckich, sporów o formę i o treść. Nie inaczej, choć bez gwałtownych polemik – działo się z literaturą dla dzieci. Bez polemik tak gwałtownych, bo poeci piszący dla dzieci nie organizowali się raczej w grupy poetyckie, nie pisywali manifestów. Rozwój tej poezji

¹⁹³ Por.: A. Ungeheuer-Gołąb, *Poezja dzieciństwa czyli droga ku wrażliwości*, Rzeszów 2004, s. 66-61

¹⁹⁴ J. Czechowicz, *Już nocka*, [w:] *Sny szczęśliwe*, Lublin 1984, s. 28

przynajmniej w dziełach najwybitniejszych siedł równo z tym, co odbywało się na piętrze dla dorosłych.”¹⁹⁵

W latach trzydziestych w literaturze dla dzieci i młodzieży wyraźnie wyodrębnia się tematyka »dnia powszechnego«. Kryzys gospodarczy, zaostrzone konflikty społeczne i polityczne powodują podjęcie przez wielu pisarzy problematyki życia współczesnego. W ścisłym związku z nurtem rewolucyjnym w literaturze ogólnej kształtuje się poezja społeczna dla dzieci. Jej domenę tematyczną stanowią wewnętrzne przeżycia i doznania »dzieci miasta«, ludzi prostych, wykonujących określone zawody, bezrobotnych, cierpiących i pokrzywdzonych. (Por.: Białek 1979:82)

W poezji tej znajdujemy też w rozmaitych postaciach poezję pracy, poezję społecznego protestu. Oto nowy bohater liryczny poezji Ewy Szelburg-Zarembiny:

*Nie kołysz nas kołyski lipowe.
Domem naszym są fabryki żelazne i stalowe.
Domem naszym są ulice kamienne.
Domem naszym są podwórza studzienne
i ten cały świat wstający o świcie,
to życie
twarde, nieugięte,
potem złocone,
Święte!*¹⁹⁶

(*Nasz dom*)

Bohaterami wierszy z tomiku *Dzieci miasta* (1935), są dzieci, które rosną po to, by »nowy tworzyć ład«, spracowany ojciec, zahartowana w ciężkiej pracy matka, rodzeństwo, koledzy. Tłem wiersza są – *ulice kamienne [...] podwórza studzienne*. Poetka pragnęła zaszcześcić młodemu czytelnikowi szacunek dla pracy, szacunek dla tych, co walczą o egzystencję dla siebie i swojej rodziny. Apeluje do ich poczucia odpowiedzialności, do ich wrażliwości. Nie powinni być oni obojętni na los innych, którym gorzej się dzieje. Muszą wiedzieć, o co przyjdzie im walczyć, gdy będą starsi. Roztacza równocześnie »wizję przyszłości«:

*Nie wiadomo, nie wiadomo wcale,
co w życiu ciebie czeka.
I ty możesz wyrosnąć
na Wielkiego Człowieka.
Może tak się w twoim życiu stanie,
może z tobą tak się właśnie zdarzy,
że ty zrobisz to, że ty to zdobędziesz,*

¹⁹⁵ H. Skrobiszewska, *Książki naszych dzieci*, Warszawa 1971, s. 46-47

¹⁹⁶ J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 82

*o czym tylu ludzi próżno marzy.
Może twoje serce będzie tak gorące,
może ty mieć będziesz tyle siły,
że obronisz słabych i skrzywdzonych,
że świat zmienisz na dobry i miły.
Może twojej matce będą błogosławić,
że dzielnego wychowała syna.
Nie wiadomo, nie wiadomo wcale,
jak się Wielkość w życiu rozpoczyna.¹⁹⁷*

(Przed pomnikiem Wielkiego człowieka)

W 1929 roku, wydała Szelburg-Zarembina *Rzemieślniczka wędrowniczka i Majstra Klepkę*. Są to zbiory bajek o codziennej pracy ludzi w różnych zawodach. Dla dzieci lat 10 pisze m.in. scenariusze do »żywego obrazu«, formy scenicznej często wykorzystywanej w ówczesnych szkołach, przy okazji rozmaitych uroczystości. (Por.: Skrobiszewska 1971:43)

Robotnik: *W spracowanej mej dłoni
Młot żelazny głośno dzwoni,
Dzwoniąc głosi: Polsko miła.
W znoјnej pracy Twoja siła.
[...]*

Żołnierz *By robotnik mógł pracować,
Żeby chłop mógł siał,
By się dzieci mogły uczyć,
Ja tu muszę stać.
A jak trzeba – za ojczyznę
Życie swoje dać.¹⁹⁸*

Godne uwagi, są także wiersze programowe Edwarda Szymańskiego (1907-1934), adresowane wprost do młodych, do pokolenia przyszłości. Wypowiada się on, wprost jako »ja« liryczne bohatera proletariackiego: pisze o święcie klasy robotniczej (*Pierwszy Maj, Nasze święto*), zachęca do zespołowego działania (*Praca, Do roboty*), wierzy w skuteczność ruchu spółdzielczego (*Marsz młodych spółdzielców*), wyraża uznanie dla ludzi pracy (*Praca kolejarzy, Praca murarzy, Most, Dom*), pisze o idei zbratania dzieci z różnych regionów świata (*Na wyspach Samoa, Pozdrowienia, Miki-ta-Taka, Czarni i biali bracia, Salam Alejk!*). W jego wierszach-manifestach, dynamicznych i buntowniczych, nie brak jednak wiary w lepszą przyszłość. (Por.: Białek 1979:84)

*My, dzieci biedy, dzieci ucisku,
nie wychuchane w pałacach.
Świat, uniesiony w naszym uścisku,*

¹⁹⁷ J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Warszawa 1979, s. 82

¹⁹⁸ E. Szelburg-Zarembina, *Polska. Żywy obraz*, [w:] *W naszej szkole. Czytanki polskie dla czwartego oddziału szkoły powszechnej*, Lwów 1931, s. 263

*nasza wybawi praca!*¹⁹⁹

(Praca)

*Nam nie brak wiary i sił,
co do zwycięstwa wiodą.*

*Świat cały
naprzód, nie w tył,
my pchniemy, zdobywczą młodość.*²⁰⁰
(Zdobycza młodość)

*Razem pracować będziemy
i bawić się gromadnie,
aż wszystkim ludziom na ziemi
będzie radośniej i ładniej
więc naprzód, razem, śmiało!
Choćby pod prąd, pod wiatr,
pójdziemy gromadą całą
zdobywać szczęśliwy świat!*²⁰¹
(Gromada)

Oprócz »dziecięcych od rewolucyjnych« tworzy Szymański, żywe obrazki o życiu dzieci (*Saneczkowa zabawa, Walczyk, Pożegnanie szkoły, Już wakacje, Piosenka*), wiersze pejzażowe (*Piosenkowy cud, Na jeziorze, Misiaczek, Na drodze, Leśna przygoda, Puszcza*) oraz o tematyce regionalnej (*Na Kurpiach, Łowiczanka, Księżacy, Flisacy*). Pokazuje w nich emocje i doznania dzieci w kontaktach z przyrodą, szkołą.

Również inni poeci podejmują takie tematy jak: poszanowanie pracy, idee solidarności, współdziałania. Jednym z nich jest Stefan Themerson (*Nasi ojcowie pracują*, 1933), Julian Tuwim (*Wszyscy dla wszystkich, Stół*) oraz Hanna Mortkowiczówna (*30 kolegów z całej Polski*).

3. „Szkoła poetycka” Juliana Tuwima i Jana Brzechwy

„Julian Tuwim (1894-1953) i Jan Brzechwa (1900-1966) wnieśli do poezji dziecięcej nowe wartości, inicjując nowy kierunek i styl w poezji dla dzieci. Niemniej pojęcie »nowej szkoły« dotyczy tyleż warstwy słownej utworów, co konstrukcji przedstawionego w nich świata, świata dziecka.”²⁰²

¹⁹⁹ E. Szymański, *Praca*, [w:] *Dzieła zebrane*, Kraków 1971, s. 226

²⁰⁰ E. Szymański, *Zdobycza młodość*, [w:] *Dzieła zebrane*, Kraków 1971, s. 116

²⁰¹ E. Szymański, *Gromada*, [w:] *Dzieła zebrane*, Kraków 1971, s. 206

²⁰² S. Frycie, M. Ziolkowska-Sobecka, *Kształcenie literackie w okresie wczesnoszkolnym*, Warszawa 1998, s. 55

Kierunek ten charakteryzował się dużym zróżnicowaniem tematycznym utworów, bogatą gamą środków poetyckich oraz nowatorstwem formalnym. Poeci ci posługując się żartem, zabawą słowną, rymem i rytmem, starali się dotrzeć do dziecka, wyzwolić w nim żywe reakcje oraz wrażliwość na piękno poezji.²⁰³

Te nowatorskie koncepcje Tuwima i Brzechwy powstawały w momencie, kiedy w Europie trwał spór o odpowiednią literaturę dla dzieci i młodzieży. Część pisarzy i teoretyków nadal trwała w przekonaniu, że literatura powinna spełniać funkcję dydaktyczną i moralizatorską. Tymczasem z drugiej strony rozwój psychologii spowodował, że poszukiwano nowego modelu poezji, który uwzględniając psychikę dziecka, aktywizowałaby jego wyobraźnię.

Istotną rolę w tworzeniu nowego stylu w poezji odegrał w Polsce rosyjski pisarz i teoretyk Kornej Czukowski (1882 – 1969). W książce *Od dwóch do pięciu* (1933) twierdził, że rymowanie dla dzieci to ćwiczenie językowe. Dziecko ucząc się mówić, powtarza całe zespoły dźwięków, zmieniając jeden. Powstają z tego przykładowo takie rymy jak: *ala-mala-wala*. Rym jest nie tylko ubocznym produktem nauki, ale spełnia też funkcję zabawową. Czukowski formułuje również cechy jakie musi spełniać utwór, aby odpowiadał on dzieciom. Według niego najlepiej trafiają do dzieci wiersze graficzne, czyli takie które można łatwo zilustrować. Dla dziecka jest bowiem bardzo ważna obrazowość. Treść wiersza powinna być urozmaicona, powinna również zawierać zmienny rytm. Wiersze powinny, o ile to możliwe być »muzyczne«, czyli zawierać w sobie elementy tańca i pieśni. Powinny również zawierać dużo samogłosek, gdyż powoduje to, że wiersze są bardziej płynne i melodyjne, są łatwiejsze do wymówienia. Rymy powinny być jak najmniej odległe. Powinny również zawierać jak najmniej przymiotników, ale dużo czasowników. Tworząc dla dziecka, poeta powinien przystosować się nie tylko do jego psychiki, ale przygotować go do odbioru poezji »dorosłej«. Należy to jednak robić ostrożnie, wprowadzając powoli do wierszy coraz większe trudności odnośnie semantyki, poetyki i strofiki. (Por.: Słońska 1959:57-58). Dziecko ma prawo do marzeń i bajki. Nonsensy pełnią w utworach »użyteczną strawę umysłową«, bowiem w naturze dziecka leży mijanie się z rzeczywistością, skłonność do budowania świata na opak, zabawy i gry dźwiękami. (Por.: Białek 1979: 85)

Wpływy Czukowskiego na literaturę dla dzieci odnajdziemy przede wszystkim, w twórczości dwóch znakomitych poetów: Juliana Tuwima (*Lokomotywa, Słoń Trąbalski, Zosia Samosia i inne wierszyki, O panu Tralalińskim i inne wierszyki*) oraz Jana Brzechwy (*Tańcowała igła*

²⁰³ S. Frycie, *Lektury dalekie i bliskie*, Warszawa 1991, s. 23

z *nitką*, *Kaczka Dziwaczka*). Wiersze znajdujące się w tomikach bardzo szybko zrobiły karierę u dzieci. Były to przede wszystkim żartobliwe wierszyki, przysłowia, bawiące dzieci dźwiękiem, komicznym zestawieniem słów. Tuwim i Brzechwa w utworach tych uwzględniali specyficzne poczucie humoru dziecka, jego potrzeby emocjonalne. Na kształt tych wierszy wpłynęła z pewnością praktyka poetycka tych poetów (twórczość satyryczna, *słopiewnie*, doświadczenia literackiego kabaretu).

Twórczość Juliana Tuwima charakteryzuje się pełnym zrozumieniem dziecka i jego potrzeb. W wierszach widoczna jest zmiana pozycji narratora, który nie pełni już funkcji wychowawczej, ale raczej jest towarzyszem zabaw. Twórczość jego jest przykładem połączenia dwóch elementów: zabawy dla dzieci i zabawy z dziećmi. Humor Tuwima jest dobroduszny, a charakteryzuje się tym, że w ujemnych zjawiskach dostrzega również pozytywne strony. Poeta podpatruje świat z punktu widzenia dziecka.

Brzechwa przekształcił i unowocześnił przede wszystkim bajkę, podkreślając jej funkcję satyryczną i żartobliwą. Wprowadza on do literatury dla dzieci, bajki-parafrazy przysłów, ludowych powiedzonek oraz wiersze oparte na pure nonsense.

Najbardziej charakterystycznym elementem twórczości obu poetów jest wykorzystanie walorów brzmieniowych i semantycznych języka. Są to zatem wszechobecne onomatopeje (*Ptasie radio*), zabawy słowem polegające na zestawieniu wyrazów podobnie brzmiących lecz o innym znaczeniu (*Figielek*), rozbijanie stałych związków frazeologicznych (*pleść androny*), udosławianie przysłów oraz pozbawienie ich sensów metaforycznych (*pójść po rozum do głowy*²⁰⁴; *szukać kota w worku*²⁰⁵; *robić z igły widły*²⁰⁶). Na wierszach tych wzorowało się wielu późniejszych poetów, na przykład Wanda Chotomska, Antoni Marianowicz, Jerzy Ficowski i wielu innym.

Funkcji komizmotwórczej podporządkowane są również rymy, które są z reguły parzyste, dokładne i głębokie. Bawią one zarówno w warstwie fonicznej, jak i semantycznej. Rymujące się słowa bardzo często śmieszą samym zestawieniem, a ich komizmu wzmacniają powtórzenia i refrenizacje typu: *A to feler, westchnął seler*²⁰⁷; *Przed obiadem dobry jest śledź/ A po obiedzie cicho siedź!*²⁰⁸. Obaj poeci budując komizm w wierszach świetnie operowali

²⁰⁴ J. Brzechwa, *Po rozum do głowy*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 164

²⁰⁵ J. Brzechwa, *Tydzień*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 111

²⁰⁶ J. Brzechwa, *Jeż*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 14

²⁰⁷ J. Brzechwa, *Na straganie*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 91

²⁰⁸ J. Brzechwa, *Śledzie po obiedzie*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 30

kontrastem i zaskoczeniem. Mali czytelnicy lubią, bowiem wszelkiego rodzaju niespodzianki, nieoczekiwane zakończenia, a zderzenie elementów przeciwstawnych wywołuje u nich z reguły śmiech. Obejmuje to nie tylko zaskakujące puenty (*W aeroplanie*), ale również dobór bohaterów (*Tańczyły dwa Michały*) oraz także samej warstwy fabularnej (*Żaba*)²⁰⁹

Najzabawniejsze są jednak dla dzieci wiersze, które ukazują świat »na opak«. Źródłem ich komizmu jest kreowanie sytuacji nieprawdopodobnych i niedorzecznych. W wierszach tych, występuje zarówno komizm sytuacyjny jak i komizm postaci, ale ich dowcip znacznie przekracza tradycyjne rozumienie tych kategorii i zmierza w kierunku obrazowania groteskowego. Takie wiersze jak *Cuda i dziwy* Juliana Tuwima i *Androny* Brzechwy traktowane są, jako manifestacje absurdu i nie mają sobie równych w polskiej poezji dziecięcej. Ich percepcja wymaga od odbiorcy zarówno wykształconej wyobraźni, jak i sporej inteligencji oraz sprawności myślenia abstrakcyjnego. (Por.: Adamczykowa 2004:77)

W wierszach takich jak: *Zosia Samosia*, *Leń*, *Kłamczucha*, *Samochwała*, *Skarżypyta*, *O Grzesiu kłamczuchu i jego cioci*, odnajdujemy elementy komizmu satyrycznego, jednak zastosowana w nich ironia nie ma charakteru złośliwego. Dziecięce przywary i złe skłonności potraktowane zostały, bowiem z dużym poczuciem humorem.

Humor w wierszach Brzechwy i Tuwima, wyzwala śmiech, buduje humor radosny, pogodny o pozytywnym stosunkiem do otoczenia. Humor, jaki niesie ta poezja, dostarcza dzieciom nie tylko element zabaw, ale wpływa także na rozwój wyobraźni i myślenia.

3.1.1. Kaczka Dziwaczka i inne wierszyki

Jan Brzechwa zadebiutował jeszcze przed wojną dwoma tomikami: *Tańczyła igła z nitką* i *Kaczka dziwaczka*. W zbiorze *Tańczyła igła z nitką* weszły m.in. takie wiersze jak: *Nie pieprz Pietrze*, *Stonoga*, *Katar*, *Indyk*, *Żuraw i czapla*, *Tańczyła igła z nitką*, *Śledź i dorsz*, *Kłótnia rzek*, *Globus*, *Żółwie i krokodyle*, *Żuk*, *Rak*, *Jeż*, *Pomidor*, *Na straganie*, *Tydzień*, *Rzepa i miód*; natomiast w zbiorze *Kaczki dziwaczki* weszły takie utwory jak: *Staś Pytalski*,

²⁰⁹ Por.: Z. Adamczykowa, *Literatura dziecięca: Funkcje-kategorie-gatunki*, Warszawa 2004, s. 76

Żaba, Sójka, Znaki przystankowe, Kokoszka- Smakoszka, Konik polny i boża krówka, Dwie krawcowe, Koziółeczek, Stryjek, Mops, Dwie gaduły, Chrzan, Wrona i ser.

Zawartość obu zbiorów można podzielić na kilka grup zróżnicowanych pod względem funkcji, jaką mają pełnić. Będą to m.in.: parafrazy przysłów (*Stryjek, Żaba, Śledź i dorsz, Tydzień, Chrzan, Pytalski, Nie pieprz Piotrze*), wiersze z morałem utrzymane w tonie bajek Kryłowa (*Rzepa i miód, Wrona i ser czy Kłótnia rzek*) utwory z dominantą pur nonsense (*Kaczka dziwaczka, Indyk, Staś Pytalski, Koziółek*) oraz wiersze – zabawy słowne (*Katar, Pomidor, Rak, Żółwie i krokodyle, Konik polny i boża krówka*).

Bohaterowie bajek są bardzo pospolici. Są to najczęściej zwierzęta domowe (kaczki, kury), z lasu, sadu, pola: (lis, sroka, jeź, żuk), owady (muchy, pająki, biedronki). Nie występują w nich motyle, śpiewające ptaki, orły czy zwierzęta egzotyczne.

Profesor Jerzy Cieřlikowski, znany teoretyk i badacz literatury dla dzieci i młodzieży, tak oto okreřlił bajkę Brzechwy:

„Brzechwa wyjmował z pamięci i z mowy potocznej przysłowia, które układają się w metaforę i ściągają w elipsę, i odkrywał oraz racjonalizował ich przenośność, sprawdzał jakby mechanizm ich metaforyczności, tak jak to robią dzieci, gdy sprawdzają dosłownie np. powiedzenie: »skocz na jednej nodze«. Odbiera on przysłowiu jego mądrość i tworzy sylogizm logicznego myślenia. Rozbraja je z genetycznej i naturalnej mu poetyczności, która z biegiem czasu starła się i spowszedniała, i przez przewrotną weryfikację poetycką – nadawał mu nową osobliwość, niezwykłość, zatrzymując uwagę wyobraźni i języka.”²¹⁰

Przysłowie służyło Brzechwie ku zabawie. Jak w bajce o żabie, której *nie uszło na sucho*, czy *o sójce, wybierającej się za morze*.

*Pewna żaba
Była słaba
Więc przychodzi do doktora
I powiada, że jest chora
[...]
Leczyła się żaba, leczyła,
Suszyła się długo, suszyła,
Aż wyschła tak, że po troszku
Została z niej garstka proszku.
A doktor drapie się w ucho:*

²¹⁰ J. Cieřlikowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. XXIX

„Nie uszło jej to na sucho!”²¹¹
(Żaba)

Przysłowie »wybiera się jak sójka za morze«, zawiera w bajce całą listę okoliczności odkładania decyzji. Sójka - jak wszystkie zwierzęta w przysłowiach – pełni rolę symbolu. Zwierzęta bowiem w przysłowiach, jak i w bajkach, są zazwyczaj upersonifikowane, oddają charaktery ludzi wraz z ich przywarami.

Zatem sójka w bajce Brzechwy jest to »prawdziwa« sójka, która wybiera się za morze, ale co to za »sójka«, która:

*Odwiedziła najpierw Szczecin,
Bo tam miała dwoje dzieci,
W Kielcach była dwa tygodnie,
Żeby wypaść się wygodnie.*²¹²

(Sójka)

Sójka jest symbolem sytuacji niemożności podjęcia i odkładania decyzji. W zakończeniu bajki użyty zostaje jeszcze raz motyw przysłowia, wykorzystany zostaje jednak na rzecz dydaktyki:

*Pomyślała sobie wreszcie:
„Kto chce zwiedzać obce kraje,
Niechaj zwiedza. Ja – zostaję.”*²¹³
(Sójka)

Brzechwa często wprowadza do swoich wierszy nazwy miast, rzek, krajów (*Kłótnia rzek*), jako tło do rozgrywanych wydarzeń. Na szczególną uwagę zasługuje wiersz *Globus*. Łobuz nabił globusowi guza, co spowodowało takie oto efekty:

*Siedlce wpadły do Krakowa,
Kraków zmienił się w jezioro
[...]
Trzeba szybko oddać globus do naprawy,
Bo nie może istnieć Polska bez Warszawy.*²¹⁴
(Globus)

²¹¹ J. Brzechwa, *Żaba*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 33

²¹² J. Brzechwa, *Sójka*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 64

²¹³ J. Brzechwa, *Sójka*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 64

²¹⁴ J. Brzechwa, *Globus*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 161

Dwuznaczność słowa znosić i nie znosić (*znosić jaja, a nie znosić czegoś*), tak znane w potocznym języku, znalazła u Brzechwy odzwierciedlenie w bajce *Kokoszka-Smakoszka*.

*Są ludzie paniusiu kochana,
Co jajka już jedzą od rana
Nie dla mnie są takie rozkosze
Bo ja jajek po prostu nie znoszę!*
[...]²¹⁵

(*Kokoszka smakoszka*)

Wyliczankowa konstrukcja bajek tworzona jest onomastycznie, są to zatem wyliczenia imion, zawodów, czynności, nazw miast i rzek. Rym służy Brzechwie również do zatrzymanie czegoś w pamięci, tak jak przysłowie.

Przykładowo w wierszu *Na straganie* całą akcję bajki, wypełniają w całości znakomicie dobrane rymy: „*oprze – koprze*”, „*szczypiorku – wtorku*”, „*kalarepka - krzepka*”, „*grochu – trochu*”, „*feler – seler*”, „*cebuli – czuli*”, „*fasoli - gramoli*”, „*marchewka – krewka*”, „*kapusta – pusta*”.

*Na straganie w dzień targowy
Takie słyszy się rozmowy:
„Może pan się o mnie oprze,
Pan tak wędnie, panie koprze.”
„Cóż się dziwić mój szczypiorku,
Leżę tutaj już od wtorku!”
Rzecz na to kalarepka:
„Spójrz na rzepę – ta jest krzepka!”*
[...]²¹⁶

(*Na straganie*)

Niektóre rymy Brzechwa wykorzystał w wierszu po raz pierwszy, są to np.: „*oprze – koprze*”, inne funkcjonowały już od dawien dawna w ludzkiej pamięci: „*kapusta – pusta*”. Rym: „*feler – seler*” zabrzmiał w wierszu jak wykrzyknik i dlatego to on też znalazł się w pozycji refrenu.

„Rymom głębokim - wyeksponowanym w tytułach bajek, powtórzonym w refrenach, w różnych miejscach znaczących tekstu, a trafiającym w »charakter« bohatera zawdzięczając bajki Brzechwy swoją nie tylko wyraźną lokalizację w książkach dla dzieci, ale co

²¹⁵ J. Brzechwa, *Kokoszka smakoszka*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 45

²¹⁶ J. Brzechwa, *Nas straganie*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 91

ważniejsze, w pamięci zbiorowej następnych pokoleń. Przeszły one do porzekadeł, do języka potocznego.”²¹⁷

A oto przykłady: *Kaczka-Dziwaczka*, *Kokoszka-Smakoszka* a dalej: *Jak pan może - panie pomidorze*²¹⁸, *A to feler - westchnął seler*²¹⁹, *Spotkał katar – Katarzynę*²²⁰, *Poniedziałek już od wtorku - poszukuje kota w worku*²²¹, *Posłał kozioł koziolecza - po bułeczki do miasteczka*²²², *Zyskał wiele mało - dobrze mu się działo*²²³, *Gadalińska z miasta Młyńska*²²⁴, *Na ulicy Trybunalskiej - mieszkał sobie Staś Pytalski*²²⁵, *Panie chrzanie - niech pan przestanie*.²²⁶

Częstymi motywami bajki Brzechwy, jest stosowanie efektów wynikających z kontrastów, takich jak np. wygląd, wielkość, charakter. Za przykład służyć mogą »śmieszności« niedobrych par w swatach małżeńskich.

[...], „Piękna czapło, szukam żony,
Będę kochał ciebie, wierz mi,”
[...]

*Tak już chodzą lata długie,
Jedno chce – to nie chce drugie
Chodzą wciąż tą samą drogą,
Ale pobrać się nie mogą.*²²⁷
(Żuraw i czapla)

[...] „Mój buraku, mój czerwony,
Czybyś nie chciał takiej żony?”
Burak tylko nos zatyka:

„Niech no pani prędej zmyka,
Ja chcę żonę mieć buraczą,
Bo przy pani wszyscy płaczą.”
[...]

(Na straganie)

Dziecięce wywracanki, mówienie i myślenie na opak, ujęte zostają w bajkach Brzechwy w formę naiwnych wyliczanek. Są to zazwyczaj wyliczanki, w których pospolitym rzeczom

²¹⁷ J. Cieślowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. XXXIV

²¹⁸ J. Brzechwa, *Pomidor*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 132

²¹⁹ J. Brzechwa, *Na straganie*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 91

²²⁰ J. Brzechwa, *Katar*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 118

²²¹ J. Brzechwa, *Tydzień*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 111

²²² J. Brzechwa, *Kozioleczek*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 139

²²³ J. Brzechwa, *Stryjek*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 112

²²⁴ J. Brzechwa, *Dwie gaduły*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 142

²²⁵ J. Brzechwa, *Pytalski*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 115

²²⁶ J. Brzechwa, *Chrzan*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 76

²²⁷ J. Brzechwa, *Żuraw i czapla*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 54

²²⁸ J. Brzechwa, *Na straganie*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 91

przeciwstawia się cechy podstawowe: »że cukier jest słony, a mrówka jest większa od wrony²²⁹«, natomiast do bardziej wyrafinowanych zaliczyć możemy przykładowo bajkę *Kaczka dziwaczka*.

*Nad rzeczką opodal krzaczka
Mieszkała kaczka-dziwaczka,
Lecz zamiast trzymać się rzeczki
Robiła piesze wycieczki.*

*Raz poszła do fryzjera:
„poproszę o kilo sera!”*

*Tuż obok była apteka:
„Poproszę mleka pięć deka.”*

[...]

*Znosiła jaja na twardo
I miała czubek z kokardą.*

[...] ²³⁰

(Kaczka dziwaczka)

Prawie wszystkie ptaki i zwierzęta w bajkach Brzechwy są antropomorfizowane, tak jak indyk który spaceruje po Warszawie a mieszka na Placu Bema, kaczki również są z Warszawy, buty zamawiają u szewca z ulicy Królewskiej. Brzechwa podsłuchując »mowę ptaków i zwierząt « dopatruje się w nich cech ludzkich. W bajkach, bowiem zwierzęta »rozmawiają ze sobą«, ale najczęściej kłócą się ze sobą, plotkują albo obgadują nawzajem. Wynika to zapewne z ich charakteru, tak więc indyk bulgocze, czerwieni się w gniewie, rozindycza; perliczki przeklinają - psiakrew; kaczka kwacze, a gęś gęga – gdyby to odnieść do ludzi to »nakwakać« czy »nagęgać«, to tyle, co nagadać. (Por.: Cieślowski 1981:XXXVII)

Brzechwa w swoich bajkach nie pomija żadnej okazji, by pochwycić dwuznaczność słów, zwrotów, by uwypuklić brzmienie słowa, wyłonić z niego maksimum treści. Żart słowny jest bowiem najbardziej charakterystyczną cechą jego poezji.

²²⁹ J. Brzechwa, *Sroka*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 53

²³⁰ J. Brzechwa, *Na straganie*, [w:] *Sto bajek*, Warszawa 1976, s. 51

3.1.2. *Pan Tralaliński, Zosia Samosia, Słoń Trąbalski i inne wierszyki Juliana Tuwima*

W 1938 roku Tuwim wydał cztery tomiki z wierszami dla dzieci: *Lokomotywa, Słoń Trąbalski, Zosia Samosia i inne wierszyki, O panu Tralalińskim i inne wierszyki*.

W zbiorze *O Panu Tralalińskim* znalazły się takie wiersze jak: *O Panu Tralalińskim, Trudny rachunek, Cuda i dziwy, Kotek, Dżońcio, Dyzio marzyciel, Idzie Grześ, Stół*.

W *Słoniu Trąbalskim*: *Słoń Trąbalski, Skakanka, Figielek, Gabryś, Bambo, Abecadło, Taniec, Wszyscy dla wszystkich, Spóźniony słowik, O Grzesiu kłamczuchu i jego cioci*

W trzecim tomie *Zosia Samosia i inne wierszyki*: *Zosia Samosia, Warzywa, Rok i bieda, Ptasie Plotki, Warszawa, List do wszystkich dzieci w pewnej bardzo ważnej sprawie Pstryk, Rzeczka, Rycerz, Krzykalski i Okulary*.

Czwarty tomik to: *Lokomotywa. Rzepka (według starej bajeczki). Ptasie radio*.

W zbiorach tych mnóstwo zabawy słowem, który tak bawi małego czytelnika. Dla Tuwima słowo, było nie tylko tworzywem literackim, który jest podstawowym elementem konstrukcyjnym dzieła, ale jest też tematem samym w sobie, które można przetwarzać. Charakterystyczną cechą jego poezji było też budowanie wierszy opartych na marzeniach tzw. gdybaniach oraz »świata na opak«. Motywem ukształtowania rzeczywistości tego świata było przekonanie, że *dzieci bzdurzą i [...] chcą być bzdurzone*²³¹.

Konstruowany przez Tuwima »świat na opak«, najlepiej można ukazać na przykładzie takiego wiersza jak *Cuda i dziwy*. Cały wiersz jest pełen nielogiczności, które tak bawi dzieci. Komizm budowany tu jest na zasadzie ukazania kontrastu między rzeczywistością realną a wizją ukazaną w wierszu. Te sprzeczności budzą w dzieciach śmiech i prowokują dziecko do fantazjowania. Dziecko akceptuje, bowiem ten typ wyobraźni. Śmiejąc się, czuje się mądrzejsze od autora wierszyka, bowiem zdaje sobie sprawę z tych nedorzeczości.

*Spadł kiedyś w lipcu
Śnieżek niebieski,
Szczekały ptaszki,
Ćwierkały pieski.
[...]*

²³¹J. Tuwim, *W oparach absurdu*, [w:] *Dzieła. Pisma proz.* t. V, Warszawa 1964, s. 507

*A zobaczyłem
Ten świat uroczy,
Gdy miałem właśnie
Zamknięte oczy
[...]*²³²

(Cuda i dziwy)

Świat Tuwimowski zbudowany jest nie tylko na marzeniach na jawie, ale również na marzeniach sennych. Na taki odbiór rzeczywistości, która rządzi się swoimi prawami miał światopogląd surrealistyczny, który wspólnie z manifestami futurystów, w okresie dwudziestolecia międzywojennego utorował drogę nonsensowi w poezji dla dzieci.

W wierszu Tuwima *W aeroplanie* wszelkie niesamowite zdarzenie zostaje wytłumaczone istnieniem w materii snu. Przygody babci, która wraz ze swą nieposłuszną kurką złotopiórka nagle znalazła się w przestworzach, kończą się szczęśliwym przebudzeniem w momencie, gdy upersonifikowany księżyc już miał połknąć samolot wraz z jego pasażerkami. Marzenia senne stanowią doskonały pretekst wyjaśniający genezę najdziwaczniejszych wytworów wyobraźni.²³³

Do liryki marzeń sennych zaliczamy również wiersz *Dyzio marzyciel*:

*[...] te obłoczki płynące
Nie są z waniliowego kremu...
A te różowe –
Że to nie lody malinowe...
A te złociste, pierzaste –
Że to nie stosy ciastek.
[...]*²³⁴

W wierszach Tuwima bardzo często krzyżują się ze sobą komizm słowny, sytuacyjny z komizmem postaci i absurdu. Śmieszny jest, więc dla dzieci i *Grześ kłamczuch* i *Zosia – Samosia* oraz głupi *Gabryś*, który:

*Sitem wodę czerpał, ptaki uczył fruwać,
Poszedł do kowala, kozy chciał podkuwać.
Czapkę kwiaty zakrywał, kiedy deszczyk rosił,
Liczył dziury w płocie, drwa do lasu woził*²³⁵
(Gabryś)

²³²J. Tuwim, *Cuda i dziwy*, [w:] *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 38

²³³A. Szóstak, *Dzieciący świat na opak*, [w:] U. Chęcińska, *Dziecko i jego światy w poezji dla dzieci*, 1994, s. 200

²³⁴J. Tuwim, *Dyzio marzyciel*, [w:] *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 28

²³⁵J. Tuwim, *Gabryś*, [w:] *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 24

Bzdurny jest również świat upersonifikowanego *Słonia Trąbalskiego*. Komizm tej bajeczki oparty jest nie tylko na zabawnych sytuacjach, ale przede wszystkim na wyobrażeniu owej rzeczywistości, w której słonie w łapach trzymają filizanki wody z Nilu oraz w którym pracuje lekarz, adwokat, rejent i szewc.

Komizm w wierszyku *Okulary* oparty został na ulubionych przez dzieci »wyliczankach« *Szuka w spodniach i w surducie / W prawym bucie, w lewym bucie*.²³⁶

Na matrycy wyliczanki oparty został również wiersz *Spóźniony słowik*. Zabawne wyliczenie potraw z pewnością stanowiło źródło dziecięcego śmiechu:

*Placze pani słowikowa w gniazdku na akacji,
Bo pan słowik przed dziewiątą miał być na kolacji,
Tak się godzin wyznaczonych pilnie zawsze trzyma,
A tu już po jedenastej – i słowika nie ma!
Wszystko stygnie: zupa z muszek na wieczornej
rosie,
Sześć komarów nadziewanych w konwaliowym sosie,
Motyl z rożna przyprawiony gęstym cieniem z lasku,
A na deser – tort z wietrzyka w księżycowym blasku.*²³⁷
(*Spóźniony słowik*)

Wiersz napisany jest w formie opowiadania, a rolę podmiotu lirycznego pełni narrator. W niektórych wersach pojawiają się partie dialogowe: „*Gdzieś ty latał? Gdzieś ty fruwał?*”. Tuwim w wierszu korzysta z bogatej gamy środków stylistycznych. Są to więc, personifikacja (pan i pani słowikowa), różnego rodzaju epitety (w *księżycowym blasku*), przenośnia (*srebrny głosik*), onomatopeje (*poświstuje, ćwierka*), paradoks (*gęsty cień*). Wiersz ma stały akcent, który pada na drugą sylabę od końca, w wyrazach kończących wers. Rymy w wierszu są parzyste typu *aabb*. Występują również rymy dokładne i gramatyczne: *napadli – skradli*.

Wiersze oparte na marzeniach sennych oraz gdybaniach prowadzą również do takich, w których słowa stają się przedmiotem igraszek wymagających większej sprawności umysłowej. Są to wiersze, w których nieoczekiwane pointy intelektualne zaskakują i śmieszą. Opierają się one często na trawestacji przysłów, na podwójnym znaczeniu słów, na dosłownym, konkretnym tłumaczeniu używanych zwyczajowo i stanowiących przenośnie zwrotów, na posługiwaniu się słowami o zbliżonym brzmieniu a zupełnie innym sensie itp.²³⁸

²³⁶ J. Tuwim, *Okulary*, [w:] *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 30

²³⁷ J. Tuwim, *Spóźniony słowik*, [w:] *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 64

²³⁸ Por.: I. Słońska, *Dzieci i książki*, Warszawa 1959, s. 108-109

Takie zabawy słowne stanowią sens takiego wiersza jak *Figielek*. Zabawa w *Figielku* polega przede wszystkim na poszukiwaniu związków międzywyrazowych: *komar – przekomarzać, cietrzew – zacietrzewić, sęp – zasępił* lub na opak: *baran się rozindyczył a indyk zbaraniał*.²³⁹

Najbardziej chyba popularny wiersz Tuwima *Lokomotywa*, jest utworem, w którym źródłem komizmu jest warstwa dźwiękowa. W całości rytm wiersza, liczne onomatopeje, zostały podporządkowane »muzyce pociągu«. Lokomotywa była też w ówczesnych czasach symbolem nowoczesności, czymś co fascynowało nie tylko dziecko, ale również dorosłych. Jest to też z pewnością wiersz, który łatwo jest zilustrować, czyniąc go bardziej interesującym dla dzieci. W wierszu główną rolę odgrywa słowo i ruch.

[...] *A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost!*
*Po torze, po torze, po torze, przez most*²⁴⁰
(*Lokomotywa*)

Innym popularnym wierszem jest *Ptasie radio*, obfitującym w rytmiczne i urozmaicone glosolalie

[...] *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
[...] ²⁴¹
(*Ptasie radio*)

Głos słowika przedstawiony tu za pomocą środków dźwiękonaśladowczych, wskazuje na zakorzenienie onomatopeicznej glosolalii w zjawisku rytmu.

„Zabawa dźwiękami, poprzez rytmiczną powtarzalność prowadzi do komizmu rymów. Ten rodzaj komizmu widoczny jest w wierszu *O Panu Tralalińskim*. Zbudowany jest on na powtarzalności w różnych kontekstach dźwięku »tralala«, który w potocznym obiegu nawiązuje do muzyki. Dźwięk ten powtarza się w nazwisku głównej postaci utworu, oraz we wszystkich imionach zamieszczonych w wierszu. Słowo to stanowi podstawę nie tylko swobodnego rytmu utworu, ale także jego komizmu rymu. Mamy tu do czynienia

²³⁹ J. Tuwim, *Figielek*, [w:] *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 36

²⁴⁰ J. Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] J. Cieślowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. 146

²⁴¹ J. Tuwim, *Ptasie radio*, [w:] J. Cieślowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. 151

z trawestacją dziecięcego przedrzeźniania słów w funkcji rymu, współbrzmiącego z komizmem »rymów naciąganych«.²⁴²

*W Śpiewowicach, pięknym mieście,
Na ulicy Wesolińskiej
Mieszkał sobie słynny śpiewak,
Pan Tralislław Tralaliński.
Jego żona – Tralalona
Jego córka – Tralalurka,
[...]²⁴³*

(O panu Tralalińskim)

W tomikach występują również wiersze o charakterze dydaktyczno-społecznym (*Wszyscy dla wszystkich, Stół, Bambo, Skakanka*). Dydaktyczny charakter mają takie wierszyki jak, *Pstryk, Wszyscy dla wszystkich, Słówka i szufka* czy *Stół*.

Wierszyk *Pstryk* obfituje w zabawne dźwiękonaśladowcze słowa oraz bawi nieregularnym rytmem i rymami:

*Sterczy w ścianie taki pstryczek
Mały pstryczek – elektryczek,
Jak tym pstryczkiem zrobić pstryk,
To się widno robi w mig
[...]²⁴⁴*

(Pstryk)

W wierszu *Wszyscy dla wszystkich* Tuwim używa formę potocznego języka *Ale gdzieżby co uszył / Gdyby nie miał mieszkania: Piekarz musi mieć buty, / Więc do szewca iść trzeba*²⁴⁵. Wiersz ten ma regularną budowę. Nadawca wiersza ujawniając się przyjmuje rolę starszego »kolegi«, który ma prawo pouczać. Podobnie czyni to w *Liście do wszystkich dzieci w pewnej bardzo ważnej sprawie*. Tutaj nie pełni roli kolegi, ale »Autora tej książeczki«, ostrzegającego dzieci, że przyjdzie i sam wszystko sprawdzi, że powie: *żeście / Nie dzieci, lecz świnki!*²⁴⁶

Odmienny typ zwrotu do czytelnika zastosował w wierszu *Skakanka*. Autor wręcz namawia dzieci do nieposłuszeństwa, do przeciwstawiania się »dobrym radom. Zwrot do dziecka odbywa się za pomocą wiersza, natomiast do dorosłych zwraca się prozą.

²⁴² B. Żurkowski, *W świecie poezji dla dzieci*, Warszawa 1981, s. 50-51

²⁴³ J. Tuwim, *O panu Tralalińskim*, [w:] *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 36

²⁴⁴ J. Tuwim, *Pstryk*, [w:] *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 14

²⁴⁵ J. Tuwim, *Wszyscy dla wszystkich*, [w:] *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1983, s. 5

²⁴⁶ J. Tuwim, *List do dzieci*, [w:] R. Waksmund, *Poezja dla dzieci – Antologia form i tematów*, Wrocław 1987, s. 87

„Żeby kózka nie skakała,
Toby nóżki nie złamała”.
Prawda!
Ale gdyby nie skakała,
Toby smutne życie miała.
Prawda?
[...]
I skacz, ile ci się podoba,
Niech dorośli zobaczą jak to się robi!²⁴⁷
(Skakanka)

Śmiech i zabawa stanowią podstawę wierszy Tuwima. Źródeł komizmu poszukiwał poeta w dziecięcym folklorze, humorze, kategoriach myśleniowych. Dzięki zróżnicowaniu tematycznym wierszy, świetnym operowaniu nastrojem oraz zrozumieniem potrzeb dziecka Tuwim stworzył oryginalny typ liryki dziecięcej, który stał się adekwatny do potrzeb małego czytelnika.

3.1.3. Lokomotywa

„Słynny, dziś już klasyczny utwór Tuwima *Lokomotywa* był w polskiej literaturze pierwszą próbą zmodernizowania bajeczki. Odmitologizowany obraz pociągu wszedł w obręb dziecięcego świata z całym urokiem swej dominanty: pędu, bez uciekania się do baśniowej metafory. Tak właśnie, jak przyjmuje dziecko nowoczesne wynalazki nie wystrojone w baśniowość, ale jako przedmioty codzienności, od razu zrozumiałe.”²⁴⁸

W latach trzydziestych lokomotywa była z pewnością przedmiotem fascynacji nie tylko dziecka ale również dorosłych. Utwór bogaty w różne dźwięki, gwizdy, syki, stukot kół zrobił niesamowitą karierę wśród dzieci. Wynika to zapewne z jej kapitalnej dźwięczności. Nawet w obecnych czasach nie ma chyba dziecka, które by nie znało tego utworu.

W wierszu tym narratorem jest sam poeta. To on narzuca nam z góry określoną poetykę mówienia, pozostawiając czytającemu wiersz niewiele możliwości zmian interpretacyjnych.

²⁴⁷ J. Tuwim, *List do dzieci*, [w:] R. Waksmund, *Poezja dla dzieci – Antologia form i tematów*, Wrocław 1987, s. 249

²⁴⁸ J. Cieślowski, *Wielka zabawa*, Wrocław 1985, s. 347

Lokomotywa Tuwima jest chyba pierwszym utworem w polskiej poezji dla dzieci, w którym tak wyraźnie została określona postać narratora – poety.

W tekście *Lokomotywa* wyróżniamy dwa porządki kompozycyjne: obrazowy i dźwiękowy. Porządek dźwiękowy dominuje w całości syntaktycznej wypowiedzi. Opisuje on poszczególne fazy stojącego, ruszającego, jadącego a wreszcie pędzącego pociągu. Natomiast porządek obrazowy, wylicza to wszystko, co się znajduje w poszczególnych wagonach. Pojawia się on po wstępie informującym, że lokomotywa stoi gotowa do drogi, ale poprzedza część, w której mamy opis momentu ruszania.

Cały ładunek pociągu jest przedziwny i jakby wymyślony. Dobrany został on na zasadzie skojarzeń dźwiękowych: *fortepiany – banany, żyrafy – szafy*, porządku logicznego i rzeczowego: *konie – krowy, stoły – szafy, kuфry – skrzynie*; porządku dziwności i absurdu: *fortepiany – świnie – grubasy*.

Wymienieni w wierszu przysłowiowi atleci, choć nie są pasażerami pociągu, mieszczą się w poetyce dziecięcego rymu: *atleta – zjadł kotleta!*

*Lecz choćby przyszło tysiąc atletów
I każdy zjadłby tysiąc kotletów,
I każdy nie wiem, jak się natęzał,
To nie udźwigną - taki to ciężar!*²⁴⁹

I choć w wierszu znajdujemy informację: *I pełno ludzi w każdym wagonie*, to ludzie są tylko w trzecim wagonie: *A w trzecim siedzą same grubasy [...]*. Jednak czy możemy zaliczyć ich do ludzi. Pochodzą raczej z dziecięcej rymowanki: *grubasy żrą kielbasy*. Na koniec pojawia ujawnia się narrator: *sam nie wiem, co się w nich jeszcze mieści*.²⁵⁰

W całym wierszu słowo lokomotywa zostało użyte tylko raz, w pierwszym wersie. Jest za długie, żeby pędzić. Gdyby czytać wiersz w rytmie biegu lokomotywy, język by się zaplątał. Dlatego w dalszej części wiersza zastąpione zostaje zaimkiem »to«.

to para gorąca wprawiła to w ruch

»to« – pojawia się, zatem jako zaimek nieokreślony, raz formie przylegającej do desygnatu, czasami włączone w formę przysłówkową *a skądże to*, oraz w onomatopejach: *tak to to, tak to to...* (Por.: Cieślowski 1985:125)

²⁴⁹ J. Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] J. Cieślowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. 147

²⁵⁰ J. Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] J. Cieślowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. 147

*Stoi na stacji lokomotywa.*²⁵¹

Słowo lokomotywa można przedstawić tak oto graficznie:

l_ok_om_otyw_a

Pięć sylab, a w każdej z trzech pierwszych – »o«. Na początku wysokie »l« jak komin, a trzy »o« oraz »a« na końcu są jak cztery koła to ostatnie, pod »węglarką«.

Tuwim poddając lokomotywę zabiegowi animizacji *ciężka, ogromna i pot z niej spływa – tłusta oliwa / Już ledwo sapie, już ledwo zipie*,²⁵² nie zmienia jej funkcji podstawowej, którą jest bycie maszyną. To palacz sypie w nią węgiel, pozwalając jej pędzić. Mechanizm działania maszyny został przedstawiony w taki oto sposób:

*To para gorąca wprawiła to w ruch,
To para, co w kotłach rurami do tłoków,
A tłoki kołami ruszają z dwóch boków
I gnają, i pchają...*²⁵³

Lokomotywę stojącą na stacji, pod parą, a następnie ruszającą Tuwim zapisał w takim oto porządku paralelnym:

*Buch – jak gorąco!
Uch – jak gorąco!
Puff – jak gorąco!
Uff – jak gorąco!*

*Nagle – gwizd!
Nagle – świst!
Para – buch!
Koła – w ruch!*²⁵⁴

„W pierwszym czterowierszu szereg pionowy jest zrobiony z onomatopei, zbudowany na samogłosce »u«, która wymawiana długo – wyraża zmęczenie, uczucie gorąca. Szeregowi pionowemu w drugiej grupie paraleli, alarmującemu »nagle« – odpowiada dźwiękowo gwizd i świst. Natomiast gorące »buch« w pierwszym czterowierszu teraz stało się dynamiczne. Stojąca maszyna była zinstrumentowana w »tłusciach« w – »ł : l«, »tłustej oliwy« w dyszących »sz i u«.”²⁵⁵

²⁵¹ J. Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] J. Cieřlikowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. 146

²⁵² J. Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] J. Cieřlikowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. 146

²⁵³ J. Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] J. Cieřlikowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. 148

²⁵⁴ J. Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] J. Cieřlikowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. 146

²⁵⁵ J. Cieřlikowski, *Literatura osobna*, Warszawa 1985, s. 126

W celu skupienia uwagi fonicznej i wzrokowej moment ruszania lokomotywy został rozsunięty za pomocą myślników

*Ruszyła – maszyna – po szynach – ospale
Szarpnęła wagony i ciągnie z mozołem
I kręci się, kręci się koło za kołem*²⁵⁶

„»Ruszyyyyyła – maszyna – po szyyyyynach«, każda z sylab pod akcentem wzdłużona, koła zaczynają się obracać *i kręci się, kręci się koło za kołem* – to wzrokowy i słuchowy ekwiwalent jazdy, to »ę« z ogonkiem, skręt w lewo, a potem obracające się. Wreszcie pytania urywane, zdyszane, następujące po sobie monotonnie: *a dokąd... a dokąd... po torze... przez most... Most jest krótki – maszyna jest już w pełnym biegu, coraz prędzej ... przez góry, przez las. Słowa znaczące znikają, jest już tylko czysta muzyka pędzącego pociągu – tak to to... Ciężka, niezdarna maszyna nabiera lekkości, już nie sapie, ale pędzi, wyzbyta prawa ciężenia - jak gdyby to była piłeczka, nie stal...*²⁵⁷ Mknie bez zatrzymywania się. Stacje, przystanki znajdują się poza wierszem. Zostawiamy lokomotywę w pełnym, uskrzydłonym ruchu, w zanikającym rytmie - »... *tak to to tak to to...*«. ”²⁵⁸

W 1948 roku Julian Tuwim zamieścił przekład *Lokomotywy* na język »dziecinny«. Twórcą był mały Aleksander.

*Toi na tati koleja
cieja omama i pom ej pyja
tłusta oia.
Toi i hapie
toi i mucha
zaj z oajec jej bucha bucha
buch jat gołoło.
puf jat gołoło.
Uf leje hapie
uf leje ipie
[...]*²⁵⁹

Tuwimowska *Lokomotywa* znalazła także wielu naśladowców:

W. Broniewski: *Parowóz*

*Stoi na szynach ciężka maszyna,
dyszy i parą bucha z komina,*

²⁵⁶ J. Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] J. Cieślowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. 147

²⁵⁷ J. Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] J. Cieślowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981, s. 148

²⁵⁸ J. Cieślowski, *Wielka zabawa*, Wrocław 1985, s. 346

²⁵⁹ J. Cieślowski, *Wielka zabawa*, Wrocław 1985, s. 240

*gwiżdże i syczy, stęka i sapie,
tłusta oliwa z boków jej kapie*²⁶⁰

J. Kierst: *Wesoły pociąg*

- Co to za pociąg? Co to za pociąg?

Pyta jaskółka robiąc korkociąg.

- Kogo on wiezie, pytam się, kogo?

Pytało cieleń zadarłszy ogon.

- Dokąd on pędzi, dokąd on leci?

*Pyta pies pędząc, lecąc naprzeciw*²⁶¹

4. Zakończenie

Celem powyższej pracy było ukazanie cech szczególnych liryki dziecięcej okresu dwudziestolecia międzywojennego oraz jej wpływ na rozwój współczesnej liryki. Na podstawie analizy utworów tego okresu wyciągnięto wnioski odnośnie sposobu wypowiedzi, treści, roli czytelnika i funkcji pedagogicznej tekstów.

W XIX wieku literatura dla dzieci i młodzieży pełniła głównie funkcję dydaktyczno-wychowawczą. Dominowały w niej idee oświeceniowe, a bohaterem utworów był człowiek związany z ojczyzną. Do powstawania tego typu utworów przyczyniła się przede wszystkim sytuacja polityczna Polski. Przełomem okazała się dopiero twórczość Marii Konopnickiej, która wyszła z założenia, że dydaktyzm nie jest w stanie zaspokoić wszystkich potrzeb duchowych dziecka. Konopnicka w wierszach przeznaczonych dla dzieci połączyła elementy poetyckie z funkcją estetyczną.

W okresie międzywojennym nastąpił największy rozwój literatury dla dzieci. Wpłynęło na to wiele czynników. Jednym z nich była sytuacja polityczna Polski. Odzyskanie niepodległości przyspiesza rozwój kulturalny kraju. Jednak długie lata niewoli, odcisnęły swoje piętno, powodujące brak wspólności kulturowej. Zaczęto, więc poszukiwać nowych źródeł, w którym mogło by się zjednoczyć dziecko z Kaszub, czy też z Podhala. Znakomicie do tego celu nadawał się folklor, który potrafił połączyć w sobie elementy ludowe i kulturalne kraju. Inspiracja folklorem objęła nie tylko poezję, ale również inne dziedziny życia. Nawiązanie do

²⁶⁰ W. Broniewski, *Parowóz*, [w:] *Dla dzieci*, Warszawa 1960

²⁶¹ J. Kierst, *Wesoły pociąg*, [w:] *Dwie wiewiórki*, Warszawa 1962

folkloru przyczyniło się również do odnowy warsztatu poetyckiego i wzbogacenia zasobu środków stylistycznych o środki poetyckie charakterystyczne dla poezji ludowej.

Drugim ważnym czynnikiem wpływającym na rozwój literatury były odkrycia w dziedzinie psychologii. Psychika dziecka stała się obiektem badań i refleksji. Zaczęto dostrzegać zalety połączenia edukacji z zabawą. Dydaktyzm przestał być dominującym elementem utworów, lecz raczej jego ukrytym pierwiastkiem. Do rozwoju literatury dla dzieci w znacznej mierze przyczyniło się ugrupowanie Skamandrytów. Członkowie tej grupy opowiadali się za poezją przystępną każdemu. Podkreślali, że literatura dziecięca wcale nie jest gorsza od tej adresowanej do dorosłych.

W okresie tym do grona pisarzy, którzy źródeł swoich inspiracji szukali w folklorze zaliczyć możemy Zofię Rogoszównę. Sięgając do motywów folklorystycznych i ludowej techniki poetyckiej korzystała ona z takich środków stylistycznych jak: liczne refreny, powtórzenia, zdrobnienia lub wyrazy dźwiękonaśladowcze. Dzięki tym zabiegom wiersze Rogoszówny są bardzo melodyjne i wykorzystywane do dzisiaj, jako utwory muzyczne.

Zainspirowana folklorem była również najbardziej popularna w tym okresie Janina Porazińska. W jej twórczości pojawiają się swojskość, przyroda, patriotyzm, ludowość i życie polskiej wsi. Poetka korzystając z ludowej techniki poetyckiej, tworzyła melodyjne i dynamiczne utwory. Do osiągnięcia odpowiedniej melodii wiersza korzystała z bogatej gamy środków stylistycznych. Są to dialogi, wyrazy dźwiękonaśladowcze, refreny foniczne, różnego rodzaju powtórzenia. Charakterystyczne w jej twórczości było używanie gwary i dialektu w celu oddania autentyczności. Ważnym elementem w utworach Porazińskiej był humor. Poetka tworzy przeróżne komiczne sytuacje dzięki metaforyzacji, animizacji, dowcipnych puent, żartobliwym zestawieniu słów oraz słownych igraszek.

W *Wojtusiowej izbie* Porazińska odwołuje się do wyobraźni dzieci za pomocą ludowych gadek, kołysanek, ludowych pieśni i bajek. Stosując antropomorfizację, personifikację, zdrobnienia i skoczne rytmy dąży do ścisłego połączenia poezji ludowej z poezją dla dzieci. Poetka nadała zwykłym przedmiotom, znajdującym się w wiejskiej chacie osobowość i baśniowy charakter. W *Mojej Wólce* i *Pastereczce* Porazińska w sposób dobitny ukazała swoje przywiązanie do wsi. Utwory mają formę piosenki, kołysanki lub tańca, co sprzyjało lirycznemu postrzeganiu świata przez dziecko

Ciekawy obraz wsi, jej zwyczajów i obrzędów ukazała w *Weselu Małgorzatki*. Do oddania autentyczności obrzędów weselnych, wykorzystwała w wierszach elementy gwary oraz fragmenty oryginalnych pieśni ludowych. Pragnęła ona, bowiem przekazać młodemu odbiorcy piękno tradycji. *Wesele Małgorzatki* ma nieocenioną wartość edukacyjną, gdyż stanowi ogromne źródło wiedzy o staropolskiej tradycji weselnej dla kolejnych pokoleń.

Z inspiracji ludowych czerpała również Hanna Januszevska. Januszevska w utworze *Jawor, jawor!* rozbudowała fabułę popularnej w dwudziestoleciu międzywojennym gry w jaworowych ludzi. Dzięki starannie dobranym rymom i onomatopejom, uzyskuje melodyjność wiersza. Inspirację ludową techniką poetycką można zauważyć w sposobie prowadzenia narracji.

W okresie międzywojennym zmienia się sposób postrzegania roli podmiotu lirycznego. Rozwinęła się liryka świata dziecięcego, przedstawiająca dziecięcy sposób postrzegania świata i odsłaniająca możliwości dziecięcej wyobraźni. Przykładem takiej liryki mogą być utwory Ewy Szelburg-Zarembiny, w których poetka doskonale potrafi wczuć się w psychikę dziecka. Wykorzystując wątki ludowe oraz refreniczność, śpiewność i metaforykę, poetka tworzy pełne wrażliwości wiersze i melodyjne kołysanki. Dużą rolę w jej utworach odgrywa narrator, którym jest zazwyczaj matka opowiadająca dziecku bajki.

W twórczości Czechowicza dla dzieci dominuje przede wszystkim nuta kołysanki. Wzoruje je on na tekstach ludowych, wprowadzając do nich charakterystyczne zaśpiewy. W wierszach kołysankowych wprowadza motywy przyrody, pierwiastek fantastyczny. Ważne miejsce zajmuje w nich matka, jako symbol bezpieczeństwa. Są to przede wszystkim obrazy pełne ruchu. Zawarta została w nich tęsknota do kraju dzieciństwa.

Natomiast przepiękne miniatury dziecięcości ukazane zostały w *Rymach dziecięcych*. W subtelny sposób Kazimiera Iłakowiczówna ukazała świat dziecka, który jest przepełniony tupotem dziecięcych nóżek, dziecięcą wrażliwością oraz zdziwieniem dziecka. Dla oddania bliskości ze światem dziecka, Iłakowiczówna stylizuje wiersze na mowę i typ wyobraźni dziecięcej. W wierszach dominują czasowniki i rzeczowniki nad przymiotnikami. W wierszach widoczne jest również nagromadzenie znaków interpunkcyjnych.

W literaturze dziecięcej lat trzydziestych wyodrębnia się również tematyka »dnia powszedniego«. Sytuacja społeczno-gospodarcza kraju sprawia, że tematem wierszy staje się życie »dzieci miasta« i dorosłych pracujących w określonych zawodach, bezrobotnych,

cierpiących i skrzywdzonych. Zaobserwować można także rozwój poezji pracy i poezji społecznego protestu.

Całkowicie odmienne wartości wnieśli do poezji dla dzieci Julian Tuwim i Jan Brzechwa. Ich sposób przedstawiania świata dziecka zyskał miano »szkoły poetyckiej«. Posługując się żartem, grą słowną, zróżnicowanym rymem i wieloma środkami poetyckimi, potrafili dostrzec do psychiki dziecka, wyzwolić w nim reakcję i poczucie humoru. Cechą charakterystyczną utworów Tuwima i Brzechwy jest znakomite wykorzystanie walorów semantycznych i brzmieniowych języka. Źródłem żartu stają się wyrazy dźwiękonaśladowcze, słowo samo w sobie, transformacja powiedzeń i przysłów.

Podsumowując można stwierdzić, że liryka okresu dwudziestolecia międzywojennego charakteryzowała się wykorzystaniem folkloru, ludowości, motywów przyrody i życia na wsi, gwary i humoru. Ponadto cechuje ją bogactwo środków stylistycznych, melodyjność i personifikacja przedmiotów codziennego użytku i elementów przyrody. Potwierdzają to powyższe analizy utworów *W Wojtusiowej izbie*, *Pastereczka*, *Moja Wółka*, *Jawor, jawor*, *Wesele Małgorzatki*, *Rymy dziecięce*, *Kaczka dziwaczka*, *Lokomotywa* i innych wierszy Tuwima.

Poezja Tuwima i Brzechwy stała się inspiracją i wzorcem dla późniejszych autorów literatury dziecięcej. Należy tutaj wymienić m.in. Wandę Chotomską, Antoniego Marianowicza i Jerzego Ficowskiego. Zmiany w liryce dziecięcej w okresie międzywojennym sprawiły, że wiele utworów ówczesnego okresu w dalszym ciągu cieszy się ogromną popularnością.

Ponadczasowość wierszy i kołysanek napisanych w dwudziestoleciu międzywojennym wynika przede wszystkim z postrzegania odbiorcy, jako równorzędnego partnera i uwzględnienia jego wyobraźni oraz perspektywy postrzegania świata. Dziecko nie czuje się pouczane przez dorosłego, lecz w zabawnej i ciekawej formie uczy się o przedmiotach i zjawiskach zachodzących w jego życiu. Idea łączenia edukacji z zabawą pojawiła się w okresie międzywojennym i utrwaliła w kolejnych dekadach. Należy tutaj zaznaczyć, że dalszy rozwój liryki dla dzieci utrudniły wydarzenia historyczne takie jak druga wojna światowa i obecny po wojnie socrealizm. Jednakże popaździernikowa odwilż przyczyniła się do ponownego zainteresowania dziełami z okresu międzywojennego.

Podobnie jak liryka tego okresu, współczesna poezja dla dzieci zawiera dużo humoru, fantazji i odrobinę ukrytego dydaktyzmu. Rozpowszechniany w okresie międzywojennym

pogląd, że książki czytane w dzieciństwie kształtują charakter i wrażliwość emocjonalną dziecka, jest równie aktualny w dzisiejszych czasach i wpływa na teksty pisane dla młodych odbiorców. Poeci tworzący w dwudziestoleciu międzywojennym wskazali kolejnym autorom, które środki stylistyczne pomagają odpowiednio wyrazić treść utworu i zwrócić uwagę młodego czytelnika. Niedocenione wcześniej zabiegi stylistyczne jak np. personifikacja przyrody, humor i użycie wyrazów dźwiękonaśladowczych były nowością w literaturze dla dzieci okresu międzywojennego, zaś dzisiaj są jej nieodłącznym elementem.

5. Streszczenie w języku niemieckim

Die Zwischenkriegszeit gilt als Blütezeit der polnischen Kinderlyrik. Ihre Entwicklung wurde von zahlreichen Faktoren beeinflusst.

Einer der wohl wichtigsten Faktoren war das Ereignis im Jahre 1918, denn mit der wiedergewonnenen Souveränität des Landes begann die intensive kulturelle Entwicklung, die von Bestrebungen geprägt war, die während der Besatzung verlorene Zeit nachzuholen und mit der europäischen Avantgarde Schritt zu halten.

Elemente der Avantgarde ließen sich jedoch nicht sofort in der Kinderlyrik erkennen. Die wiedergewonnene Souveränität zeigte wie stark und weiterhin lebendig die Einflüsse der Moderne, der Romantik, sowie der Prototypen der Poesie von Konopnicka und Lenartowicz waren. In Werken einer Vielzahl von Lyriker kamen Volksverbundenheit, Symbolik, Träumerei, Fantastik und Patriotismus anschaulich zum Tragen. Jungen Lesern wurde unweigerlich die Zeit des Ersten Weltkriegs in Erinnerung gerufen. Gedichte waren von leidenschaftlicher Liebe zum Heimatland geprägt. In ihren Werken kamen erstmals fantastische und märchenhafte Motive vor.

In der Kinderlyrik lassen sich folgende - oft parallel auftretende - Tendenzen definieren: die folkloristische Strömung, die Lyrik der Kinderwelt, die „Poeten-Gruppe“ von Julian Tuwim und Jan Brzechwa.

Elemente der Volkskultur sind auch in Werken anderer Lyriker dieser Epoche aufzufinden, wie z.B. Zofia Rogoszówna, Janina Porazińska, Hanna Januszewska, Lucyna Krzemienicka.

Die Verbindung zur Volkskultur wurde vor allem durch die Rückkehr zum Volksglauben und zur Fantasie der Menschen hergestellt. Sehr oft wurden Volkssprüche verwendet und charakteristische Motive der Volkslieder aufgegriffen. Mit Hilfe von Versbau, Syntax, Lexik, Bildhaftigkeit und Melodik wurde der Bezug zu bestimmten Elementen der Volkskunst geschaffen. Durch die direkte Inspiration mit der Kinderfolklore entstanden poetische Texte mit besonderer Auswahl der Motive und rhetorischer Stilmittel und Werke, die der Fantasie und geistiger Wahrnehmung von kleinen Rezipienten besonders nahekamen. Die poetische Magie, der „märchenhafter“ Blick auf die Welt, der „Tanz-Gesang“, die Kraft der Lyrik und die Musik sind Hauptelemente der Lyrik, die von der Volkskultur inspiriert wurde.

In der Zwischenkriegszeit gaben viele Kinderlyriker zu, von der Folklore begeistert gewesen zu sein. Sie übernahmen etliche Motive der Volkskultur, hoben Vertrautheit und Volkstümlichkeit der polnischen Kultur sowie ihre Verbindung zur Vergangenheit hervor und wiesen auf die Besonderheiten jeweiliger Regionen hin.

Jeder Lyriker machte sich die Folklore auf eine andere Art und Weise zunutze. Zofia Rogoszówna und Janina Porazińska waren die ersten Dichterinnen, die Folklore in die Kinderlyrik miteinbezogen haben.

Zofia Rogoszówna ist bekannt als „Sammlerin“ von Rätseln, Liedern, Kinderspielen und Dichterin, die vorwiegend von lebender Folklore inspiriert wurde. Sie verfasste die einzigartige Anthologie origineller Überlieferungsformen der Kinderfolklore. Sie umfasste drei Bände *Sroczka kaszę warzyła* (1920), *Klituś bajduś* (1925) und *Koszalki opalki* (1928). Die Dichterin sammelte unterschiedliche Werke: Kinderreime für die Kleinsten, Abzählreime, Spiele, Wortspiele, Rätsel und Situationskomik. „Charme und naive Einfachheit“ sowie Vertrautheit und Volkstümlichkeit dieser Texte bestätigten ihre erziehende Rolle.

Sie griff zu bekannten Motiven, entwickelte sie weiter und veränderte sie zu neuen kunstvollen Formen. Sie paraphrasierte originalgetreu (*Przepióreczka*, *Ślužylem u pana*, *Maciusiowa fujarka*, *Spóźniony fijołek*, *Dziewczyna ze Śląska*, *Kaczuszka*, *Jabłoneczka*, *Była babuleńka*) und nimmt feine stilistische Veränderungen vor (*Wiselko*, *Pastereczka*, *Skrzypki Kasieńki*, *Skowroneczek*, *Mamusia*, *Złote rybki*, *Kołyśanka Stasia*). Die lyrische Technik der Volkspoesie, d.h. zahlreiche Refrains, Diminutivformen, Verniedlichung, Wiederholungen, Parallelismus, eigenartige Melodik und Onomatopoesie ermöglichten der Lyrikerin die typische Stimmung und emotionale Botschaft der Lieder hervorzuheben. Ähnliche künstlerische Ziele verfolgte Porazińska, die bereits in ihrer Jugend von Dorf – und

Kinderfolklore verzaubert gewesen war. Die Hauptströmung ihrer poetischen Erfahrungen wurde in weiteren Werken bestimmt: *Dzwonki* (1923), *W Wojtusiowej izbie* (1924), *Moja Wólka* (1925), *Pastereczka* (1926), *Wesele Malgorzatki* (1927), *Jaś i Kasia* (1933).

Zu Beginn erkennt man in ihren Werken charakteristische Merkmale wie Natur, Patriotismus, Volkstümlichkeit, Volksverbundenheit. „Die geliebte Heimat“ bestimmen klischeehaft dargestellte Landschaft der Heimat, nationale Traditionen, der Charme der Volkslieder, das Leben auf dem polnischen Land. Sie schöpfte umfassend aus der Folklore und schrieb auf Basis von Spielthemen Werke, die als Lieder im Tanz- oder Wiegenliedrhythmus, in Form eines dramatischen Bildes, epischer Erzählung oder lyrischen Märchens entworfen waren.

Die entsprechende Gestaltung von Dialogen, lebhaftem Rhythmus, beschwingter Melodie, Lautmalerei, Refrain und Ausrufezeichen sorgt für dementsprechenden Ausdruck.

Porazińska verwandelte alltägliche Ereignisse in wahre künstlerische Bilder.

W Wojtusiowej izbie ist das gelungenste Werk von Porazińska. In diesem Band zeigte sie die Welt des Kindes, d.h. seine nächste Umgebung, sein Zuhause, seine Familie und Freunde, erste Gefühle und Erfahrungen. Kinder betrachten die Welt anders als Erwachsene. Die Lyrikerin erzählte über alltägliche Gegenstände und ließ Kinder ins Land der Fantasie eintauchen. Die Fantastik und die geheimnisvolle Stimmung geben alltäglichen Gegenständen im ländlichen Haushalt einen märchenhaften Charakter und bilden die Lyrik der normalen und alltäglichen Gegenstände.

Das Werk *Wesele Malgorzatki* stellt volkstümliche Bräuche vor. Das Band beinhaltet rhythmische Lieder und ist mit Volkstümlichkeit, alten Sitten und Bräuchen sowie Feiern erfüllt. Dank entsprechenden künstlerischen Maßnahmen, geschickter Paraphrasierung und Anpassung der Folklore-Texte schildert dieses Werk detailliert Bräuche während einer Hochzeit (*Sprosiny, Kołacz, Pożegnanie, Do kościoła, Ślubuję ci miłowanie, Uczta weselna, Oczepiny, Zakończenie*).

Pastereczka und *Moja Wólka* umfassen 30 Gedichte. Die Protagonisten in diesen Werken sind Dorfkinder, größtenteils Waisenkinder. Die Handlung spielt im polnischen Dorf in der Vorkriegszeit. Das Dorf wurde, unter dem Gesichtspunkt der kindlichen Erlebnisse, bei alltäglichen Pflichten in der Natur dargestellt. Die Gedichte in beiden Bänden zeichnen sich durch Humor, Wärme, Fantasie und Gefühle von Kindern aus. In diesen Werken findet man

eine allgemeine Zustimmung für Kinder, ein Verständnis für die Natur der Kindheit, die Liebe zur Heimat und ihren Mitbewohnern.

Interesse an der Folklore findet man auch in Werken von Hanna Januszevska in Bänden *Z góry na Mazury* (1933), *O kocie, co fajkę kurzył i o innych dziwach* (1933), *Siwa gąska, siwa* (1939). Auf originelle Art und Weise entwickelte und veränderte sie bekannte Motive der Folklore aus Liedern und Spielen wie z.B. Motiv der „Jaworowi ludzie“ im Band *Jawor, Jawor*. Januszevska erweiterte die Handlung und verwandelte das Volkslied in ein episches Werk durch zusätzliche neue Protagonisten und Ereignisse. Sie ließ aber die Hauptelemente des Liedes wie z.B. die Protagonisten Landrat und „Jaworowych ludzi“ unverändert.

Januszevska poetisierte auch Erzählungen über ihre Lieblingsregion Masowien. Ein festes Element ihrer Lyrik ist die Natur – die ewige Begleiterin vom Menschen. Sie spendet ihnen Trost und dient als Hintergrund für alle ihrer Erlebnisse. Die Natur stellt eine positive und starke Kraft dar.

Die Einstellung zur Volkstümlichkeit beeinflussten unterschiedliche Faktoren wie z.B. die Verbindung zur Volkskultur durch persönlichen Kontakt zu ihren Autoren, eigenes Interesse an der Folklore, Familientraditionen. Ihre Elemente der Folklore wurden dementsprechend verändert und angepasst.

Die Lyrik in der Zwischenkriegszeit ging deutlich mehr auf die Kindlichkeit, kindliche Denkweise und Weltwahrnehmung ein. Eine wichtige Rolle spielten dabei neue Erkenntnisse und Konzepte in der menschlichen Psychologie. Man merkt ein gesteigertes Bewusstsein für die Rolle des lyrischen Ichs und die aktive Partnerschaft der Kinder als Rezipienten. Das Kind nimmt tatsächlich an Erlebnissen teil, wodurch sich die Distanz zwischen dem Rezipienten und dem Lyriker deutlich verkleinert. Lyriker und Rezipient werden praktisch gleichgestellt. Der Dichter kennt all die Bedürfnisse des Kindes und ist naturgemäß über sein Leben bestens informiert. (Zu diesen Veränderungen haben Entdeckungen der Psychologie beigetragen).

In dieser Zeit entsteht folglich eine Lyrik der Kinderwelt. Mithilfe neuer Metaphorik wird in bildhaften Werken die besondere kindliche Weltwahrnehmung und Fantasie veranschaulicht. Die Lyriker unternehmen den Versuch, Kindern Ereignisse aus nächster Umgebung zu erklären d.h. im Familienkreis und in der Naturwelt. Besonders erfolgreich waren diese Versuche in den Werken von Szelburg-Zarembina, Iłakowiczówna und Józef Czechowicz.

Ewa Szelburg-Zarembina schilderte in ihren Bänden (*A...a...a kotki dwa*, 1925; *Renine wierszyki* 1927; *Moje wierszyki*, 1933) wie ein energisches und sensibles Kind auf die Welt reagiert. Für das Kind bedeutet die Welt Zuhause, Familie, Haustiere und Gegenstände. Bemerkenswert sind Zarembinas typische Stilmittel: treffsichere Pointen, Humor, der geschickter Umgang mit Anthropomorphismen und Personifikationen, die durchdachte Verwendung von Refrain, Diminutiva sowie differenzierte Rhythmik.

In ihren Werken stellte sie ihre Fähigkeit, sich in Psyche des Kindes intuitiv versetzen zu können, gekonnt unter Beweis. Sie umfasste in ihrer Lyrik Erfahrungsfelder aus dem Leben des Kindes, Vorstellungen aus Märchen und kindliche Wahrnehmung voller Veränderungen und Unklarheiten.

Iłakowiczówna veröffentlichte in der Zwischenkriegszeit unter anderem die Bände *Rymy dziecięce* (1923), *Placzący ptak* (1927) und *Wesołe wierszyki* (1934). In ihren Werken findet man melodische Wiegenlieder, stimmungsvolle Balladen und Gedichte mit dem Landschaftsmotiv. Ihre Werke zeichnen sich durch die Liebe zur Natur, der Märchenhaftigkeit und der Veredelung des Alltags aus.

Die Kinderlyrik von Iłakowiczówna nimmt in der polnischen Lyrik wegen ihrer außerordentlichen Struktur eine besondere Stellung ein. Kindliche Fantasie, Sprache und Weltwahrnehmung sind charakteristische Merkmale ihrer Lyrik. Die Gedichte wirken berührend, bunt und humorvoll. Kindergedichte von Iłakowiczówna sind wie kleine Bilder der Kindlichkeit, lyrische Reflexion über Menschen und Umgebung des Kindes. Emotionale und logische Impressionen bestehen aus Situationen und Ereignissen, die im magischen Rahmen eingebettet sind. Die Lyrik von Iłakowiczówna spiegelt das „kindliche Moment“ in lyrischer Personifikation der Natur (*Kołysanka lalki*), fantastischen Elementen (*Baj*), humorvollen Szenen (*Zatkane uszy*) und poetischem Charakter der Werke wider.

Die lyrische Umwandlung der Kinderwelt, die ihre berührenden Erlebnisse umfasst sowie lyrische Erzählungen nach dem Kontakt mit der nächsten Umgebung sind am deutlichsten im Werk *Rymy dziecięce* ersichtlich. Das Hauptthema dieser Werke sind Erfahrungen aus der Kindheit.

In den Gedichten wird auf die Thematik der Kindheit eingegangen. Die Protagonisten sind zwei Mädchen: Lalka und Krzysia. Als Inspiration für diese Figuren dienten wahrscheinlich die Nichten von Iłakowiczówna. Die ganze Handlung von *Rymy* spielt zu Hause und seiner

Umgebung, d.h. im Garten, in der Imkerei, auf der Wiese oder Weide. Hier lernen Lalka und Krzysia die Welt kennen, die eine innige Verbundenheit zur Natur aufweist.

Die in *Rymy* geschilderte Welt ist voller Geräusche, Farben, Gerüche und Düfte. Kindliche Sensitivität bewahrt diese Welt. Sie bevorzugt Empfindungen und Welt der Fantasie statt jeglicher sachlich-nüchterner Authentizität. Kindliche Sprache und Fantasie vermögen den Leser wegen ihrer Naivität und Schlichtheit, die Hłakowiczówna durch den geschickten Gebrauch von zahlreichen Nomen, Verben und Adjektiven erreicht, zu unterhalten. Spontaneität und Sensibilität treten in *Rymy* nicht nur in Lexik und Syntax auf, d.h. im charakteristischen Gebrauch von einfachen Sätzen in Form von Distichon im Gedicht ohne Unterteilung in Strophen, sondern vor allem in modernem Interpunktionsgebrauch wie z.B. Ansammlung von Auslassungspunkten, Bindestrichen, Frage- und Ausrufezeichen. *Rymy dziecięce* werden selten in Strophen gegliedert. Das Abgehen von festen Mustern von Versfüßen tragen dazu bei, dass kurze (4 Silben) und lange (7 Silben) Verse sowie ziemlich schlichte Paarreime vorkommen.

Auch die Kindergedichte von Józef Czechowicz sind vom Interesse an der Folklore geprägt. Ähnlich wie Szelburg-Zarembina und Hłakowiczówna führte er in seine Lyrik die Melodik der Wiegenlieder ein. Wiegenlieder, die den Volkstexten nachempfunden werden, heben Kraft der Musik hervor. Wiederholungen und Refrains verstärken den musikalischen Charakter der Gedichte. In die Struktur eines Wiegenliedes werden typische Refrains eingebettet wie z.B. *Lulajże, lulajże, maleńki, Lulaj, syku, lulaj, siwe oczka stulaj*.

Czechowicz nutzte in seinen Werken die Natur, Gefühle und Beobachtung sowie Beschreibung von Gegenständen und Ereignissen, die ausschließlich der kindlichen Wahrnehmung zugänglich sind. Er kreierte Bilder voller Bewegung, poetischer Fantasie, Herzlichkeit und Sensibilität. Als Inspiration dient hier die kindliche Weltwahrnehmung, die durch Gegenstände aus der unmittelbaren Umgebung der Kinder aktiv geprägt wird. Ein Paradebeispiel dafür ist das Gedicht *Dawno już ucichł złoty kogucik...*

Czechowicz sprach die rege Fantasie des Kindes an (*Zimowe uroki, O rosie, Srebrne nitki*), besang die Schönheit der Heimat und Arbeit (*Moja ziemia, Śląsk śpiewa*), ging emotional auf Ereignisse oder Gegenstände ein. Kindergedichte von Czechowicz verwirklichen teilweise den Mythos von Arkadien. In seinen Werken drückte er seine Sehnsucht nach der Heimat aus (*ojczyzna- blizczyzna*) – nach dem Land der Sanftheit.

In seinen Gedichten findet man kein Böses, keine Bedrohung und keinen Tod. Erwachsene sind den Kindern gegenüber gut eingestellt und auch die Kinder sind gut zueinander, zu Tieren und zur Umwelt. Als anschauliches Beispiel kann man Gedichte im Zyklus *Kołysanki* anführen. Der Dichter kreierte das lyrische Ich nach dem Vorbild einer Mutter, die sich um ihr Kind kümmert. Sie sorgt für Geborgenheit und ihre Worte helfen dem Kind einzuschlafen. Im Zyklus *Kołysanki* gibt es lediglich sieben Werke, aber sie überraschen mit ihrer Vielzahl der Versformen und Vielfalt an poetischen Stilmitteln. Man findet hier ebenfalls die Elemente der Volksmusik wieder.

In den 30er Jahren nimmt in der Kinder- und Jugendliteratur die Thematik des Alltags eine besondere Stellung ein. Wirtschaftskrise, Gesellschafts- und Politikkonflikte zwingen viele Dichter dazu, die Problematik des Alltags anzusprechen. Im engen Zusammenhang mit der Revolutionsströmung in der Literatur entwickelt sich die gesellschaftliche Lyrik für Kinder. Hauptthemen dieser Lyrik sind innere Erlebnisse und Erfahrungen von Stadtkindern, einfachen Menschen in bestimmten Berufen, Arbeitslosen, Leidenden und Verletzten. In verschiedenen Formen ist die Arbeitslyrik und die Lyrik des gesellschaftlichen Widerstands vertreten. Erwähnenswert sind an dieser Stelle die Gedichte von Ewa Szelburg-Zarembina im Band *Dzieci miasta* (1935) und Gedichte von Edward Szymański *Pierwszy Maj, Nasze święto, Praca, Do roboty, Marsz młodych spółdzielców, Praca kolejarzy, Praca murarzy, Most, Dom*.

Eine andere Art der Kindlichkeit zeigen in ihren Werken Brzechwa und Tuwim. Statt des lyrischen Gesprächs tritt ein allgegenwärtiges Logikspiel auf, das vom Rezipienten aktive Teilnahme erfordert. Urquelle dieser Lyrik ist unwillkürlich logischer, sprachlicher und bildhafter Humor in der kindlichen Denkweise. Sprachliches Gut wird in Händen von Brzechwa und Tuwim das Gleiche wie in Händen des Kindes – ein Spielzeug.

Tuwim veröffentlichte im Jahr 1938 vier Bände *Lokomotywa, Słoń Trąbalski, Zosia Samosia i inne wierszyki, O panu Tralalińskim i inne wierszyki* und Brzechwa zwei *Tańcowała igła z nitką* (1937) und *Kaczka dziwaczka* (1939). Beide Lyriker jonglierten gern mit Wörtern, spielten mit Kindlichkeit der Geräusche und Assoziationen, experimentierten mit Wortbildung, sprachlicher Komik, Euphonie und Rhythmus. Tuwim verstand hervorragend das Kind, wendet sich an dieses direkt, herzlich und freundlich. Der Charakter und die Rolle des lyrischen Erzählers verändern sich. Er ist nicht mehr ein „Mentor“, sondern ein „Spielkamerade“, ein Verbündeter, eine Person, welche die gemeinsame Sprache spricht. Die Form der Gedichte beweist das enorme Talent von Tuwim. *Lokomotywa* wirkt beinahe wie

eine Musikkomposition dank hervorragend genutztes Rhythmus und Euphonie, um Bewegung und Tempo hervorzuheben. Die Harmonie zwischen Inhalt und Form in *Ptasie radio* wird durch entsprechende Onomatopoesie und Auswahl ganzer Phrasen, die Vögelstimmen imitieren, erreicht. Das Erfolgsrezept von *O panu Tralalińskim* liegt vor allem in seiner Schlichtheit, die für Volksreime charakteristisch ist.

Brzechwa verwandelte und modernisierte vor allem Fabeln. Er hob ihre satirische, parodistische und witzige Funktion hervor. Neben klassischen Fabeln in der Version aus dem XVIII Jahrhundert schrieb er eine neue Art von Fabeln - paraphrasierte Volkssprüche und Pure Nonsense-Gedichte mit beeindruckenden Pointen. Protagonisten in seinen Werken sind zumeist Tiere, Blumen, Gemüse, verschiedene Gegenstände und Ereignisse. Sprachlicher und situationsbedingter Humor sind Hauptelemente seiner Werke. Der Erzähler – „Dichter-Spötter“ – spielt mit Wörtern, findet unerwarteten Sinn in neuen Wortverbindungen, entdeckt wie sprachlicher Witz funktioniert und spielt mit spezifischer Reihenfolge der Geräusche, Silben und Reime. Seine Fabeln in Form von Dialog und Monolog sind dynamisch und dicht. Sie enthüllen eine Vielfalt an Ideen und Potenzial des Lyrikers im Gebrauch unterschiedlicher Versformen und Wortverbindungen.

6. Bibliografia

Literatura podmiotu

Brzechwa J., *Sto bajek*, Warszawa 1976

Czechowicz J., *Sny szczęśliwe*, Lublin 1984

Iłakowiczówna K., *Rymy dziecięce*, Poznań 1981

Januszevska H., *Jawor, Jawor!* [w:] *Walc panny Ludwika*, Warszawa 1988

Porazińska J., *Moja Wólka*, Warszawa 1925

Porazińska J., *Pastereczka*, Warszawa 1926

Porazińska J., *Psotki i śmieszki*, Warszawa 1981

Porazińska J., *Wesele Małgorzatki*, Warszawa 1988

Porazińska J., *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa 1982

Tuwim J., *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1983

Literatura przedmiotu

Adamczykowa Z., *Literatura dziecięca: Funkcje-kategorie-gatunki*, Warszawa 2004

Baluch A., *Archetyp poezji dziecięcej*, Wrocław 1992

Białek J. Z., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Warszawa 1979

Broniewski W., *Parowóz*, [w:] *Dla dzieci*, Warszawa 1960

Cieślukowski J., *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1981

Cieślukowski J., *Literatura osobna*, Warszawa 1985

Cieślukowski J., *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975

Cieślukowski J., *Wielka zabawa*, Wrocław 1985

- Dłuska M., *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, Warszawa 1978
- Frycie S., *Lektury dalekie i bliskie*, Warszawa 1991
- Frycie S., Ziółkowska-Sobecka M., *Kształcenie literackie w okresie wczesnoszkolnym*, Warszawa 1998
- Frycie S., Kaniowska-Lewańska I., *Kultura literacka w przedszkolu*, Warszawa 1984
- Jachowicz S., *Bajki i powiastki*, Warszawa 1842
- Kierst J., *Dwie wiewiórki*, Warszawa 1962
- Kłak T., *Czechowicz – Mity i magia*, Kraków 1973
- Kłak T., *J. Czechowicz: Wybór poezji*, Wrocław 1970
- Konopnicka M., *List do P. Stachiewicza*, [w:] Kuliczewska K., *Literatura dla dzieci i młodzieży 1864-1918*, Warszawa 1959
- Kowalski P., *Leksykon znaki świata*, Warszawa 1998
- Leszczyński G., *Inspiracja dziecięcością w poezji dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] Żurkowski B., *Poezja dla dzieci mity i wartości*, Warszawa 1986
- Łeńska-Bąk K., *Zapraszamy na wesele*, Kraków 1999
- Olszewska B., *„I w sto koni nie dogoni” – O życiu i sztuce pisarskiej Janiny Porazińskiej*, Opole 2007
- Skrobiszewska H., *Książki naszych dzieci*, Warszawa 1971
- Skrobiszewska H., *O Hannie Januszeńskiej*, Warszawa 1987
- Słowska I., *Dzieci i książki*, Warszawa 1959
- Stachowiak L., *Encyklopedia katolicka*, Lublin 1993
- Szelburg-Zarębina E., *Polska. Żywy obraz*, [w:] *W naszej szkole. Czytanki polskie dla czwartego oddziału szkoły powszechnej*, Lwów 1931

Szóstak A., *Dziecięcy świat na opak*, [w:] Chęcińska U., *Dziecko i jego światy w poezji dla dzieci*, Szczecin 1994

Szymański E., *Dzieła zebrane*, Kraków 1971

Tuwim J., *W oparach absurdu*, [w:] *Dzieła. Pisma proz.* t. V, Warszawa 1964

Ungeheuer-Gołąb A., *Poezja dzieciństwa czyli droga ku wrażliwości*, Rzeszów 2004

Waksmund R., *Poezja dla dzieci-Antologia form i tematów*, Wrocław 1987

Zawadzki T., *Wartości eufoniczne w poezji dla dzieci*, [w:] B. Żurkowski, *Poezja dla dzieci mity i wartości*, Warszawa 1986

Żurkowski B., *Literatura wartość dziecko*, Kraków 1999

Żurkowski B., *W świecie poezji dla dzieci*, Warszawa 1981

Czasopisma:

Chęcińska U., *W zaklętym kręgu Rymów dziecięcych*, [w:] *Guliwer* nr 1(3), Katowice 1992

Strony internetowe

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Amfibrach>

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Trochej>

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Romantyzm>

http://pl.wikipedia.org/wiki/Jab%C5%82ko#Symbolika_jab.C5.82ka_w_tradycji_chrze.C5.9Bcija.C5.84skiej

http://j_uhma.republika.pl/dziecieca.html

7. Życiorys

Persönliche Daten

Name Agnieszka Magdalena Baginska
Geburtstag: 29. Oktober 1977
Nationalität: Polen

Ausbildung:

seit 10/2004 Universität Wien / Slawistik/ Schwerpunkt: Polnisch und Russisch
10/1999 – 06/2001 Universität Toruń / Rechtswissenschaften
09/1996 – 06/1998 Berufs-College in Konin (Polen)
Schwerpunkt: Wirtschaft und Organisation
09/1992 – 06/1996 Handelsgymnasium in Konin (Polen)
Schwerpunkt: Administration und Büroarbeit

Arbeitserfahrung

08/2011 Hotel Cortina – Rezeptionistin (Österreich)
06/2007 – 10/2008 M&M Wien – Catering (Österreich)
03/2003 – 12/2004 Hotel Windrose Sylt- Service (Deutschland)

Praktika

05/1994 – 06/1994 Magistrat der Stadt Konin (Polen)
05/1993 – 06/1993 Magistrat der Stadt Konin (Polen)
07/2010 – 08/2010 Assistentin im Marketing und Administration
Hasbro Moskau (Russland)

Computerkenntnisse

EDV-Buchhaltung, MS-Office, Symfonia

Sprachkenntnisse

Polnisch, Deutsch, Russisch, Englisch