

OD EMPATII DO ŻARTU, CZYLI O ŁZACH W POLSKIEJ MIĘDZYWOJENNEJ POEZJI DLA DZIECI

Joanna Frużyńska

Uniwersytet Warszawski
j.fruzynska@uw.edu.pl

Abstrakt: Tematem artykułu jest motyw łez i jego funkcje w polskiej poezji adresowanej do dzieci okresu międzywojennego. Materiałem badań były wszystkie wiersze dla dzieci autorstwa Janiny Porazińskiej, Kazimierzy Iłakowiczówny, Juliana Tuwima, Jana Brzechwy, Ewy Szelburg-Zarembiny i Józefa Czechowicza, opublikowane w latach 1918-1939. Utwory do analizy, w liczbie 41 (z ok. 500 wierszy ogółem), wyodrębniono z zastosowaniem kryterium leksykalnego. Badane teksty dały podstawę do wyróżnienia kilku typowych odmian wiersza dziecięcego z motywem łez: były to na przykład „uspokajające” wiersze odwołujące się do tradycji kołysanki, utwory stylizowane na pieśni ludowe, liryczne „portrety emocji”, wiersze narracyjne o cechach satyry, humorystyczne utwory wykorzystujące komizm językowy; ponadto w analizowanym materiale wystąpiło kilka form unikatowych, np. epicedialny wiersz o zbrodni ludobójstwa *Pogrom w Płoskirowie* Kazimierzy Iłakowiczówny. Analiza wykazała, że w badane wiersze można podzielić na dwie duże grupy: „wiersze empatyczne”, prezentujące płacz jako naturalną reakcję afektywną, oraz „wiersze komiczne”, czyniące z płaczu obiekt żartów.

Słowa kluczowe: poezja, literatura dla dzieci, dwudziestolecie międzywojenne, emocje, komizm, liryzm

FROM EMPATHY TO A JOKE, THAT IS, ABOUT TEARS IN POLISH INTERWAR POETRY FOR CHILDREN

Joanna Frużyńska

UW, Poland

Abstract: The subject of this paper is the theme of tears and its functions in Polish children's poetry of the interwar period. The analysis was based on all poems for children by Janina Porazińska, Kazimiera Iłakowiczówna, Julian Tuwim, Jan Brzechwa, Ewa Szelburg-Zarembina and Józef Czechowicz, published in the period 1918-1939. The analysed 41 poems (out of 500 in total) were selected using the lexical criterion. The study provided the reasons for distinguishing several typical varieties of children's poems with the theme of tears: these were, for example, "calming" poems referring to the lullaby tradition, works stylised as folk songs, lyrical "portraits of emotions", narratives with features of satire, funny poems using linguistic humour. Moreover, in the analysed corpus, there were several unique forms, for example a threnodial poem about the crime of genocide by Kazimiera Iłakowiczówna, *Pogrom*

w *Płoskirowie*. The analysis showed that the studied poems could be divided into two large groups: "empathic poems", presenting crying as a natural affective reaction, and "comic poems", making crying the subject of jokes.

Keywords: poetry, children's literature, interwar period, emotions, humour, lyricism

W poezji adresowanej do dzieci motyw łez występuje rzadko, co w pierwszej chwili można by uznać za paradoks, bo przecież w wyobraźni większości z nas płacz nierozzerwalnie łączy się z dzieciństwem. Skojarzenie to pojawia się przypuszczalnie z kilku powodów, spośród których dwa narzucają się oczywistością: po pierwsze my sami jako dzieci płakaliśmy zapewne znacznie częściej niż po osiągnięciu dojrzałości, po drugie zaś, obserwując dzieci, zauważymy prawdopodobnie, z jaką łatwością reagują one łzami na ból, strach, smutek, rozczarowanie i wiele innych odmian fizycznego czy psychicznego dyskomfortu. Nie sposób oczywiście porównać ze sobą wszystkich (lub choćby tylko polskich) wierszy napisanych dla dzieci z całą w ogóle poezją adresowaną do odbiorcy dorosłego, toteż nie poznamy chyba nigdy wiarygodnych danych na temat częstości występowania motywu łez w tych dwóch wielkich – i wciąż przyrastających – zbiorach tekstów literackich. Jeśli jednak mogę podzielić się czytelnicką intuicją – sądzę, że płacz pojawia się w „dorosłej” poezji statystycznie częściej, niż w tekstach dla dzieci; przypuszczam nawet, że znacznie częściej. Poezja dla dzieci nie dokumentuje przecież żałoby, nie jest skłonna do przyjmowania tonacji elegijnej, z bardzo nielicznymi wyjątkami nie zna gatunków epicedialnych – trenu, żalu czy lamentu. Co więcej, stosunkowo rzadko ukazuje realistycznie bohatera lirycznego, który cierpi, boi się, rozpacza czy płacze. O ile tematy uznawane za trudne – choroba, śmierć, przemoc, wojna, ubóstwo – już od dłuższego czasu torują sobie drogę do literatury dla dzieci, o tyle pojawiają się one raczej nie w poezji, lecz przede wszystkim w prozie.

Optymistyczny charakter dziecięcej poezji, literackiej siostry „wielkiej zabawy” utrwalonej w folklorze dziecięcym, wydaje się tak naturalny, że przyjmuje się go zwykle jako oczywistość. Do nielicznych komentatorów poddających refleksji ten stan rzeczy należy Zofia Ożóg-Winiarska, która, jak się zdaje, nie uważa ludycznego modelu poezji dziecięcej za sam przez się zrozumiały:

Niezwykle rzadko poezja dla dzieci podejmuje temat cierpienia. W poezji tej nie ma poza nielicznymi i raczej odosobnionymi wyjątkami, dziecka dotkniętego nieszczęściem kalectwa, przewlekłej i ciężkiej, a nawet śmiertelnej choroby, dziecka przestraszonego zabiegami lekarskimi, porażonego apatią z powodu niemożności wyjścia na podwórko, nieszczęśliwego, gdy nie może bawić się zwyczajnie w pokoju dziecięcym i z rówieśnikami, albo gdy rankiem musi pozostać w domu, kiedy inni idą do szkoły. A przecież jest to zaledwie część licznych nieszczęść, które czyhają na dziecko, nierzadko narażone na przeżywanie bolesnych i po-

ważnych problemów, nie tylko przecież fizycznych i zdrowotnych, także rodzinnych i moralnych, problemów ludzi dorosłych, czy też rówieśników i innych osób, które dziecko spotyka na co dzień. Mieści się w tych przeżyciach również poczucie krzywdy i rozpacz z powodu życiowych dolegliwości, braków, a nawet biedy, która źle wpływa i przemienia życie ludzkie [...]. Dziecko przecież jest szczególnie narażone na cierpienie (Ożóg-Winiarska 2009: 77).

Sięgając w myślach do zapamiętanych z dzieciństwa wierszy, zauważymy zapewne, że cechą najbardziej znanych utworów polskiej poezji dziecięcej nie jest bynajmniej liryzm i z trudem przyszłoby nam wskazać przykłady wierszy utrzymanych w poetyce osobistego wyznania lub choćby prezentujących wnikliwie emocje bohatera lirycznego. Inną oczywistą własnością poezji dla dzieci jest stabilność i niespotykana gdzie indziej żywotność jej konwencji, wrodzona odporność na wpływy procesu historycznoliterackiego – losowo wybrany wiersz dla dzieci pochodzący z ostatnich dekad ujawni zapewne wiele podobieństw do utworów znacznie dawniejszych, nawet dziewiętnastowiecznych. Nie tylko poetyka, lecz także tematyka poezji dla dzieci jest z natury rzeczy raczej niezmienna, toteż łatwo w tej twórczości o teksty reprezentatywne, a ustalenia poczynione na podstawie analiz pewnej historycznej grupy utworów mogą powiedzieć nam stosunkowo dużo na temat poezji dziecięcej w ogóle. Dlatego, poszukując utworów egzemplifikacyjnych, zdecydowałam się skoncentrować uwagę na poezji dwudziestolecia międzywojennego, ze względu na siłę jej oddziaływania na polską kulturę dziecięcą.

Refleksję nad funkcjonowaniem motywu łez w poezji dziecięcej tego okresu rozpoczęłam od arbitralnego wyboru sześciorga poetów, których twórczość miała moim zdaniem wielką wagę dla ukształtowania konwencji polskiego wiersza dla dzieci. Bohaterami tej opowieści będą: Janina Porazińska (1882-1971, debiut 1903 r.), Kazimiera Iłakowiczówna (1889-1983, debiut 1905 r.), Julian Tuwim (1894-1953, debiut 1913 r.), Jan Brzechwa (właściwie Lesman, 1898-1966, debiut 1916 r.), Ewa Szelburg-Zarembina (1899-1986, debiut 1922 r.), Józef Czechowicz (1903-1939, debiut w roku 1923).

Są to w moim przekonaniu wybitni bez wyjątku poeci, w których twórczości najlepsze tradycje polskiej literatury dla dzieci spotkały się z doskonałą artystycznie, nierzadko nowatorską, a czasem wręcz rewolucyjną poetyką tej olśniewającej epoki, jaką było dla polskiej poezji dwudziestolecie międzywojenne. Wiele argumentów przemawia zresztą za tym, by uznać międzywojnie za „złoty wiek” polskiej poezji dla odbiorców niedorosłych. Ukształtowane w tym okresie wzorce poezji adresowanej do dzieci nigdy w zasadzie nie zostały przekroczone (pomijając niezbyt udane próby bezrymowego wiersza wolnego) i do dziś stanowią żywe dziedzictwo polskiej kultury dziecięcej.

Bohaterowie moich rozważań stworzyli, jak się przekonałam, grupę bardzo zróżnicowaną i pod wieloma względami reprezentatywną dla całej poezji

dwudziestolecia. Są wśród nich trzy kobiety i trzech mężczyźni, troje poetów, którzy zadebiutowali przed wybuchem pierwszej wojny światowej i taka sama liczba debiutantów wojennych/powojennych. Co więcej, Janina Porazińska, Ewa Szelburg-Zarembina i Jan Brzechwa, niezależnie od faktycznych proporcji ich dorobku, znani są dziś publiczności literackiej głównie z twórczości adresowanej do dzieci, pozostali twórcy zapisali się w pamięci Polaków przede wszystkim jako pisarze adresujący swoją poezję do odbiorców dorosłych. W tej ostatniej grupie, stworzonej przez Kazimierę Iłakowiczównę, Juliana Tuwima i Józefa Czechowicza, warto jednak dokonać pewnych rozróżnień: Iłakowiczówna, w której międzywojennym dorobku poezja dla dzieci zajmowała miejsce objętościowo skromne, jest pamiętana, jeśli można tak powiedzieć, proporcjonalnie: przede wszystkim jako poetka pisząca dla dorosłych, ale także autorka bardzo cenionego tomiku *Rymy dziecięce*. W odniesieniu do Józefa Czechowicza można mówić o swoistym paradoksie, poeta miał bowiem różnorodne i ważne związki z kulturą dziecięcą – ukończył Seminarium Nauczycielskie i pracował w szkołach na Wołyniu oraz w Lublinie, kształcił się także w warszawskim Instytucie Pedagogiki Specjalnej, był redaktorem „Płomyczka” i „Płomyka”, publikował w dziecięcych czasopismach¹. W ciągu swojego krótkiego życia napisał wiele znakomitych utworów dla dzieci, a jednak ta część jego dorobku pozostaje dziś stosunkowo mało znana, prawdopodobnie dlatego, że przyćmiła ją całkowicie sława jego wizyjnej poezji dla dorosłych odbiorców. Julian Tuwim cieszy się natomiast zasłużoną popularnością na obu polach: tworzona dla dorosłych poezja Skamandryty nie zatarła w pamięci Polaków genialnej *Lokomotywy*, *Ptasiego radia* ani *Słonia Trąbalskiego*.

Przedmiot moich badań stanowiły wyłącznie utwory poetyckie o niewielkiej objętości (nie analizowałam obszernych poematów epickich ani wierszowanych dzieł dramatycznych), wydane w dwudziestoleciu międzywojennym, w granicach dat rocznych: 1918 – 1939. Tylko twórczość Józefa Czechowicza zamknęła się w całości w tym okresie, a twórczość Tuwima ogólnie przekracza wprowadzone ramy międzywojnia, ale niemal nie dotyczy to wierszy dla dzieci² – poeta opublikował dwa utwory już w pierwszej dekadzie dwudziestolecia (*Mowa ptaków* w 1920 r. i *Kapuśniaczek* w 1926 r.), lecz ogromna większość jego wierszy dla dzieci powstała w drugim dziesięcioleciu, w ciągu zaledwie kilku lat, i ukazała się między rokiem 1934 a 1939. Obaj poeci publikowali wiersze dla dzieci w czasopiśmie: Czechowicz, który za życia nie wydał żadnego zbioru poezji dziecięcej, dru-

¹ Szeroko i ciekawie o praktyce nauczycielskiej Czechowicza i o emocjonalnej wadze tego doświadczenia pisze Anita Jarzyna w artykule *Józef Czechowicz. Szkic dydaktyczny (dla Władysława Panas)*, (2009: 18-24).

² Według edycji „Czytelnika” pod redakcją Aliny Kowalczykowej, tylko jeden wiersz Tuwima dla dzieci (*Raz – dwa – trzy!*) miał pierwodruk po wojnie, w roku 1953 (*Komentarz edytorski* [w:] J. Tuwim 1986: 592).

kował przede wszystkim w „Płomyku” i „Płomyczku”, Tuwim natomiast najczęściej w „Wiadomościach Literackich”. Wiersze Tuwima ukazywały się także w podręcznikach szkolnych, a u schyłku dwudziestolecia, w roku 1938, jego utwory dla dzieci zostały wydane w czterech zbiorach opublikowanych przez oficynę Przeworskiego, w pięknej, reprodukowanej do dziś oprawie graficznej. Warto też przynajmniej wspomnieć o utworach, które z czasem weszły do obiegu dziecięcego, choć po raz pierwszy ukazały się w „dorosłych” tomikach. Niektóre z tych wierszy, jak *Dwa wiatry* z tomu *Sokrates tańczący*, są dziś drukowane i czytane jako teksty dla dzieci. Jest to jednak zmiana pierwotnego adresu czytelniczego, toteż nie analizuję utworów z tej grupy, którą zresztą bardzo trudno byłoby precyzyjnie wyodrębnić.

Janina Porazińska, aktywna i długowieczna, podobnie jak Leopold Staff była „poetką trzech epok” i pisała dla dzieci zarówno przed odzyskaniem niepodległości, jak i po drugiej wojnie światowej, tworząc teksty reprezentujące wszystkie rodzaje literackie. Analizowane przeze mnie utwory stanowią zatem niewielką część jej ogromnego dorobku. Są to tomiki wierszy: *Dzwonki* (1923), *W Wojtusiowej izbie* (1924), *Moja wółka* (1925), *Pastereczka* (1927) i *Wesele Małgorzatki* (1927).

W dorobku Kazimierzy Iłakowiczówny wzięłam pod uwagę dwa tomiki poetyckie: *Rymy dziecięce* z roku 1922 i *Wesołe wierszyki* z 1934, pomijając zarówno utwory dla dzieci wydane po wojnie, jak i międzywojenne pisma prozą. Uwzględniłam także, zgodnie z sugestią Alicji Baluch (2002: 160) – choć nie bez wątpliwości, o których niżej – cykl 13 utworów pod zbiorowym tytułem *Jeszcze rymy dziecięce*, dołączonych do obszernego tomu Iłakowiczówny zatytułowanego (co godne uwagi) *Płaczący ptak* i zawierającego, poza wskazanym cyklem, utwory adresowane do czytelników dorosłych.

Najbliżsi sobie jeśli chodzi o datę urodzenia, niemal rówieśnicy – Ewa Szelburg-Zarembina i Jan Brzechwa – wydali większość swoich utworów dla dzieci po II wojnie światowej. Przedwojenny dorobek Brzechwy, który w tym okresie intensywnie tworzył utwory dla czytelników dorosłych, jest dość skromny i obejmuje poza kilkoma wierszami publikowanymi w czasopiśmie tylko dwa tomiki poezji dla dzieci, choć – trzeba podkreślić – są to zbiory bardzo cenione: *Tańcowała igła z nitką* (1938) i *Kaczka dziwaczka* (1939). Ewa Szelburg-Zarembina, publikując początkowo pod nazwiskiem Szelburg-Ostrowska, wydała przed wojną cztery tomiki dla młodszych dzieci: *A...a...a... kotki dwa* (1925), *Wierszyki Reni* (1927), *Bracia miesiące* (1928), *Moje wierszyki* (1932) oraz zbiór *Dzieci miasta*, adresowany do czytelników nieco starszych, w roku 1935.

Powstał w ten sposób korpus tekstów, który objął łącznie około 500 wierszy dla dzieci. Poszukując w nich motywów interesujących z punktu widzenia *tears studies*, przyjąłam kryterium leksykalne – szukałam wyrazów powiązanych ontologicznie z płaczem. Na wstępie przyjąłam intuicyjne założenie, że płacz jest zjawiskiem łączącym komponenty emocjonalne i fizjologiczne, w związku z czym wye-

liminowałam z dalszych analiz bardzo obszerną grupę utworów zawierających wyłącznie określenia korelujących z płaczem emocji, jak rozpacz, przygnębienie czy smutek. Przed inną trudnością mogłyby postawić badacza wyrazy opisujące wyłącznie fizjologiczny korelat płaczu, jak np. czasownik „łzawić”. Nie stało się tak jednak, ponieważ wyrazy „łza”, „łezka”, „łzawy” i „łzawić” w międzywojennych wierszach dla dzieci występowały bez wyjątku w kontekstach wskazujących na płacz. Najwięcej wątpliwości wzbudził we mnie rzeczownik „lament” i czasownik „lamentować”, których ostatecznie zdecydowałam się nie traktować jako synonimów płaczu. W rezultacie wybrałam do analizy teksty, w których wystąpiły wskazane niżej leksemy, w łącznej liczbie dziesięciu:

- rzeczownik „łza” i pochodne, to jest deminutywny rzeczownik „łezka”, czasownik „łzawić”, przymiotnik „łzawy”;
- rzeczownik „płacz” i sygnalizowana przez niego rodzina wyrazów: czasownik „płakać” i rzeczownik „płkanie”;
- rzeczownik „szloch”;
- rzeczownik „bek” i czasownik „beczeć”.

Tylko ostatni z wymienionych wyrazów wystąpił w niejednoznacznym kontekście, w wierszu Jana Brzechwy *Koziołeczek* (dystych: „Ładne rzeczy! Ładne rzeczy! A koziołek tylko beczy”). Wyraz ten jest jednocześnie neutralną nazwą dźwięków wydawanych przez kozę oraz nacechowanym negatywnie synonimem wyrazu „płakać”. W odniesieniu do antropomorficznego bohatera czasownik „beczeć” może, choć nie musi zostać odczytany w drugim znaczeniu, wskazując na niepewne elementy kontekstu: wiersz opowiada o zwierzęcym dziecku – koziołku, który przy każdej próbie wyjścia z domu wpada w panikę i wraca, ponieważ wszystkiego się boi, i jest z tego powodu nazywany tchórzem i bity przez ojca. Nie ma wystarczających przesłanek, by przyjąć jakiekolwiek rozstrzygnięcie. Jestem pewna, że bardzo wrażliwy na polisemię Brzechwa był świadomy dwuznaczności tego wyrazu i uczynił ją elementem zamierzonej gry językowej.

Frekwencja określeń płaczu była następująca:

1. płakać – 25
2. łza – 6
3. płacz – 5
4. łezka – 2
5. szloch – 2
6. płkanie – 1
7. łzawić – 1
8. łzawy – 1
9. bek – 1
10. beczeć – 1

Wierszy, w których wystąpiły wskazane leksemy, odnalazłam łącznie 41 (z ogólnej liczby 500 utworów), a więc – statystycznie – w międzywojennej twórczości wybranych poetów jeden na dwanaście wierszy dla dzieci zawierał motyw płaczu. Proporcjonalnie do całego dorobku najwięcej utworów z tym motywem napisały Kazimiera Iłakowiczówna i Janina Porazińska, która stworzyła w ogóle najwięcej wierszy tematycznie związanych z płaczem, a poza tym jest również autorką najłzawszego spośród analizowanych przeze mnie tomików. Jest nim zbiór *Wesele Małgorzatki*, gęsto utkany motywem płaczu, który pojawia się w ponad połowie utworów. Tomik ten jest cyklem poetyckich opowieści o przebiegu obrzędu weselnego w małopolskiej wsi; w barwne opowieści o zapraszaniu gości, pieczeniu kołacza czy pożegnaniu opuszczającej dom córki z rodzicami zostały wbudowane autentyczne ludowe pieśni weselne. W wierszach z tomiku *Wesele Małgorzatki* motyw płaczu powraca wielokrotnie – płacze najczęściej panna młoda lub jej najbliżsi; wykorzystując motyw łez Porazińska bardzo mocno akcentuje ambiwalentne uczucia, które przeżywa młodziutka narzeczona. Nie jest to jednak opowieść o dziewczynie wydanej za mąż wbrew jej woli, toteż emocje panny młodej są chyba przede wszystkim tekstowym odzwierciedleniem lęku dziecka przed wchodzeniem w dorosłe role życiowe.

Niepozbowione znaczenia wydają mi się również proporcje, w jakich motyw łez pojawił się w twórczości badanych poetów:

	wiersze dla dzieci wydane w latach 1918-1939	w tym wiersze, w których wystąpił motyw łez	średnio
Janina Porazińska	144	15	9,6
Kazimiera Iłakowiczówna	77	8	9,6
Julian Tuwim	43	4	10,7
Jan Brzechwa	35	3	11,7
Ewa Szelburg-Zarembina	132	8	16,5
Józef Czechowicz	66	3	22

Zanim poddamy refleksji konteksty, w jakich motyw łez funkcjonuje w poezji dziecięcej, zwróćmy uwagę na liczby. Jest być może kwestią przypadku, że częstotliwość występowania motywu płaczu koreluje z datą urodzenia poetów: im później przyszli na świat autorzy, tym mniej w ich twórczości łzawych wierszy. Możliwe też, że zjawisko to nie jest jedynie zbiegiem okoliczności i znajduje pewne uzasadnienie w przynależności pokoleniowej i formacyjnej – poetki ukształtowane jeszcze w dobie Młodej Polski, Janina Porazińska i Kazimiera Iłakowiczówna, napisały więcej utworów z motywem łez niż Tuwim i Brzechwa, poeci reprezentujący generację, która doszła do głosu w pierwszej, optymistycznej dekadzie dwudziestolecia, obaj

przy tym obdarzeni wielkim talentem komicznym i zasłużeni na polu twórczości kabaretowej. Najmłodszy, Ewa Szelburg-Zarembina i Józef Czechowicz, piszący o łzach zdecydowanie najrzadziej, również mają pewne wspólne cechy, które nie wyczerpują się bynajmniej w ich związkach z Lublinem ani w pracy oświatowej czy w chronologicznej bliskości debiutów. Istotą podobieństwa ich twórczości jest uderzająca antynomia: katastrofista Czechowicz i otwarcie lewicowa Szelburg-Zarembina ujawniają w swojej twórczości intensywną wrażliwość na cierpienie, eksponując często tragizm ludzkiego losu, a także przejmującą niedolę zwierząt. I choć z wielu utworów obojga wyziera czarny, dławiący obraz egzystencji i związanego z nią bólu i lęku, w ich wierszach dla dzieci płacz pojawia się sporadycznie, jakby motyw ten nie współgrał z charakterystyczną dla ich poezji formą ekspresji.

Rysuje się tu zresztą raczej kontrast dwóch niesymetrycznych grup: czworga poetów, w których twórczości motyw płaczu występuje znacznie częściej niż u dwojga pozostałych. Łzy odnajdziemy średnio mniej więcej w jednym na dziesięć wierszy Porazińskiej, Iłakowiczówny, Tuwima i Brzechwy, ale w twórczości Szelburg-Zarembiny i Czechowicza napotkamy płacz o wiele rzadziej – liczba utworów, przypadających na jedno wystąpienie motywu łez oscyluje raczej w okolicy dwudziestu. Jeśli chodzi o twórczość Czechowicza, obraz płaczu można by zresztą uznać za jeszcze mniej obecny, ponieważ na trzy przypadki wystąpienia interesujących mnie leksemów w jednym, w wierszu *Jesień*, mamy do czynienia z metaforą, zjawiskiem w poezji dziecięcej dość rzadkim, tu wspartym dodatkowo skojarzeniem deszczu-płaczu z muzyką:

Każdy zmierzch moczył deszcz,
płakał, drżał na szybkach...
I tak ładnie mówił tatuś:
jesień gra na skrzypkach... (Czechowicz 2013: 59)

Drugi z trzech wierszy Czechowicza z motywem łez, utwór o incipicie „Byłaby ładna wystrzyganka...” nie został przez poetę opublikowany, znamy go wyłącznie z rękopisu i tylko na podstawie mało przekonujących, moim zdaniem, domniemań uważa się ten wiersz za utwór adresowany do dzieci³.

³ Por. *Odmiany tekstu i objaśnienia*, w: J. Czechowicz 2013: 297. Poza bohaterem lirycznym na rzecz tezy o dziecięcym adresacie utworu mogłyby przemawiać ilustracje wykonane ręką poety – szlaczek zdobiący kartę na górze, kogucik i dwie muchy pod tekstem. Jako argument przeciw można natomiast przywołać zapis bez znaków interpunkcyjnych (obecnych we wszystkich opublikowanych za życia poety utworach adresowanych do dzieci), a także oczywiste niepodobieństwo tekstu [*Byłaby ładna wystrzyganka...*] do całego, obszernego zespołu wierszy Czechowicza dla dzieci. Utwór jako nietypowy, wyjątkowy, a jednak adresowany do dzieci, omawia Anita Jarzyna (2009: 23-24). Ogólnie o trudnościach i błędach atrybucji tekstów przypisywanych Czechowiczowi pisze Dariusz Pachocki (2013: 43-60).

Byłaby ładna wystrzyganka
ale żeby była z kogutkiem
kłóci się maleńka Hanka
z braciszkiem swoim Lutkiem

A Lutek nie chce kogutka
nie będzie go wycinał
Hanka jest przecież malutka
nie wie że kogutki się zarzyna

Lutek woli wycinać muchy
z muchy nikt nie zrobi rosołu
na prośbę Haneczki głuchy
nie odrywa się od swego mozołu

Ale Hanka kaprysi i płacze
ciągle chce kogutka kogutka
Lutek wzdycha Boże kiedy ja zobaczę
jak ty się zrobisz mniej głupiutka (Czechowicz 2013: 77)

Tematem tego utworu jest sytuacja w literaturze dziecięcej niemal nieobecna – rozpacz dziecka spowodowana cierpieniem zwierząt hodowanych na rzeź. Starszy brat, świadomy losu kogutków, zajmuje w relacji z siostrą pozycję „dorosłego” i patrzy na jej dziecięcą mentalność z dystansem, ze względu na przebycie swoistej inicjacji, jaką jest świadomość zadawania śmierci zwierzętom. Co jednak znamienne dla wrażliwości Czechowicza, płacze nie Lutek, lecz siostra, nieświadoma przyczyn jego smutku i buntu; chłopiec reaguje wycofaniem, jest „głuchy” na jej prośby, bierny, skupiony na niezrozumiałej dla Hanki czynności – wycinaniu niejadalnej muchy.

Utwór ten pod żadnym względem nie przypomina jednak opublikowanych przez Czechowicza wierszy adresowanych do dzieci i można dyskutować nad zasadnością włączenia go do tego korpusu. W rezultacie więc z ponad sześćdziesięciu wierszy poety dla dzieci tylko jeden – *Przygoda Marcysi* – zawiera jednoznaczny motyw realistycznego płaczu w utworze adresowanym bez cienia wątpliwości do odbiorcy dziecięcego. Bohaterką wiersza jest dziewczynka, która, bawiąc się radiem, włączyła niechcący bardzo głośny dźwięk i w panice uciekła z płaczem.

Strach jako przyczyna płaczu w kontekście werystycznie przedstawionego dziecięcego doświadczenia emocjonalnego jest w poezji adresowanej do najmłodszych zjawiskiem raczej rzadkim. Nie jest to jednak zupełnie odosobniona sytuacja liryczna – podobną najłatwiej znaleźć u Janiny Porazińskiej, w stylizowanych na ludowe piosenki wierszach o dramatycznych zdarzeniach znajdujących szczęśliwe zakończenie: *Koziołeczek* (Porazińska 1927a: 30-31), którego bohaterką jest

dziewczynka pasąca kozy, wzywająca pomocy, gdy jedna z ich tonie w bagnie, oraz *Wołek w szkodzie* (Porazińska 1927a: 38-39), o małej pastereczce przerażonej ucieczką potężnego zwierzęcia, które niszczy len na polu wójta, a dziewczynka „w wielkim szlochu” próbuje bezskutecznie zagonić wołka na pastwisko. Pełna napięcia i dziecięcej rozpacz historya kończy się szczęśliwie – wójt, który mógłby żądać zadośćuczynienia i zarekwirować zwierzę, reaguje życzliwie i pociesza płaczące dziecko. W tomikach *Moja wółka* i *Pastereczka* znajdziemy ponadto utwory wiążące motyw płaczu z poczuciem egzystencjalnej niepewności, wykluczeniem, fizycznym cierpieniem: meliczny wiersz [*Oj, samiuteńka w polu lipieńka...*] z charakterystycznym motywem sieroczej krzywdy, opowiadający o dziewczynce, którą macocha wygania z rodzinnego domu (Porazińska 1925: 36), a także historię pastereczki, która zgubiła buty i płacze z obawy przed zimnem i zranieniem (*I prosiła...*), (Porazińska 1927a: 15). W obu utworach łączy się w charakterystycznym, utrwalonym w tradycji ludowej obrazie niewinnego dziecka o niebieskich oczach: „Za gąskami szła na niwę, zapłakała oczki siwe” (*I prosiła...*) oraz „W chacie sierota, główka złota, a modre oczka za łzą” ([*Oj, samiuteńka w polu lipieńka...*]).

Ze względu na ujęty realistycznie motyw płaczu warto jeszcze przywołać wiersz Ewy Szelburg-Zarembiny *Uśmiecham się do mamy* (Szelburg-Zarembina 1938: 20-22) z tomiku *Dzieci miasta*. Zbiorek ten, opublikowany po raz pierwszy w roku 1935, w dobie recesji po Wielkim Kryzysie, jako jedyny wśród analizowanych tutaj powstał z myślą o czytelnikach nieco starszych, z pewnością już w wieku szkolnym czy nawet w okresie adolescencji. Ukazuje blaski i cienie życia proletariackich dzieci w wielkich miastach. Znalazły się w nim wiersze tak przejmujące, że w wydaniach późniejszych po prostu je pomijano: chodzi przede wszystkim o utwór zatytułowany *Żebrak* (Szelburg-Zarembina 1938: 36) oraz opisujący wstrząsające formy eksploatacji miejskich zwierząt wiersz *Koń*, (Szelburg-Zarembina 1938: 39-40) oba szokujące z punktu widzenia dzisiejszych standardów literatury dla dzieci i młodzieży. Mimo przygnębiającej wymowy tomiku motyw płaczu pojawia się w nim tylko raz, w charakterystycznym odwróceniu ról: płacze dorosła kobieta, której syn jest podmiotem mówiącym:

A gdy ze szkoły przyszedłem do domu
widziałem:

mama czerwone miała oczy.

... płakała, widać, po kryjomu.

U nas jest teraz ciężko w domu
i mama dużo ma kłopotów.

Więc najpierw byłem gotów
zapytać mamę o zmartwienie.

A potem myślałem, że nie...

nie będzie mamie lżej,
gdy dowie się,
 że ja widziałem jej łzy
i wiem, że ona płacze.
 Zrobię inaczej:
na pociechę
uśmiechnę się do mamy
najlepszym mym uśmiechem [...].

Płacz uzasadniony strachem lub bólem pojawia się jednak w dziecięcej poezji rzadziej niż motyw płaczu spleciony ze swoiście rozumianą fantastyką czy cudownością, która w pewien sposób odrealnia dziecięce łzy. Dzieje się tak na przykład w wielu wierszach „uspokajankach”, zbudowanych wokół apelu „nie płacz!”, często popartego obietnicą „dam ci...”; wzorzec ten tak silnie zakorzeniony jest w tradycji, że można chyba mówić wręcz o toposie „nie płacz, dam ci...” w poezji dziecięcej. Wiersze-uspokajanki spotykamy w twórczości dwóch poetek: Janiny Porazińskiej (*Butki za cztery dudki*) (Porazińska 1928: 27) i Ewy Szelburg-Zarembiny (*Krasnoludki, Nie trzeba płakać, Zielony obrazek*) (Szelburg-Zarembina 1972: 15-16, 18, 42). Uspokajanie płaczącego dziecka jest typowym dla tej autorki kontekstem motywu łez: Szelburg-Zarembina wprowadziła rzadko i niemal wyłącznie we wczesnym tomiku *A... a... a... kotki dwa* pisze o płaczących dzieciach, ale utwory te układają się w spójną serię – najczęściej utrzymane są w nastroju czułego łagodzenia smutku. Są to wiersze z wyeksponowaną postacią dorosłego pocieszyciela, czy raczej pocieszycielki, gdyż „kołysankowa” sytuacja konotuje macierzyńskość (cf. K. Wądolny-Tatar 2014), a postać dorosła u Szelburg-Zarembiny ma zwykle mniej lub bardziej oczywisty rys kobiecy. Osoba ta uspokoja dziecko, snując opowieść opartą na motywach baśniowych lub sakralnych, jak w wierszu *Nie trzeba płakać*:

Nie trzeba płakać, mój mały
Boby ci łezki kapały,
 Boby się łezki toczyły
 Z buzi aż na próg pochyły.
A z progu drózką przed siebie,
Tam, kędy las się kolebie.
 Szedłby aniołek wśród lasa,
 Zmoczyłyby go pasa.
Miałby przyjąć do ciebie, maleńki,
Musiałby suszyć sukienki.
 Nie trzeba płakać, nie trzeba,
 Bo się nie pójdzie do nieba! (Szelburg-Zarembina 1972: 18).

Sytuacja pocieszania płaczącego dziecka nie ogranicza się w poezji dziecięcej do lirycznego apelu „nie płacz!”; spotykamy ją także w wierszowanych narracjach. Czasem otuchy może dodawać istota fantastyczna, jak w wierszu *Cap!... Za brodę* Porazińskiej:

Stoi kądziel w rogu,
białą brodą trzęsie.
Boi się jej, Wojtuś, boi!...
Łezki drżą na rzęsie.

Wyszedł krasnal z garnka,
kądziel cap!... za brodę.
– Jak mi będziesz Wojtka straszyć,
do rzeki powiodę! (Porazińska 1928: 20)

Czasem postacią pocieszającą płaczące dzieci jest inne, współczujące dziecko, na przykład w poruszającym realizmem psychologicznym wierszu Szelburg-Zarembiny *Jabłuszko dla Jezuska* (Szelburg-Zarembina 1947: brak numeracji stron). Bohaterem lirycznym jest chłopczyk, który dostrzegł w przydrożnej kapliczce figurę płaczącego Dzieciątka Jezus i traktuje je jak żywe dziecko.

Zupełnie wyjątkowym zjawiskiem jest żałobny wiersz upamiętniający ludobójstwo, *Pogrom w Płoskirowie* Iłakowiczówny:

Przychodziły Żydzieta
w same święta.
Skarżyły się, płakały,
że rodziców nie miały.

Pozabijali źli żołnierze, obcy zbóje
i Rufkę, i Ryfkę, i Sarę, i Łuję,
i Szlomę, i Icka, i dobrego Jankiela!
Nie śmie żadne iść dalej, każdy do nich strzela.

Weźmiemy małą Salcię do łóżka,
dla Małki będzie poduszka,
a Dawidek zaśnie u drzwi na sienniku,
bo weszek ma bez liku.

Trzeba im dać jeść i pić, bo tak się godzi.
A zbójców Bóg zabije! I Żydów biednych nagrodzi⁴ (Iłakowiczówna [1922]: 28).

⁴ Uwspółcześniał ortografię (tu i w kolejnych przytoczeniach ze zbioru *Rymy dziecięce*).

Utwór, napisany dla siostrzenic poetki, Lalki i Krzysi Czerwijowskich, miał pomóc dziewczynkom przepracować traumę, jaką był dla nich pogrom ludności żydowskiej w Płoskirowie⁵, gdzie mieszkały, w roku 1919. Warto zwrócić uwagę, że wiersz nie jest w istocie rzeczy poświęcony pomordowanym, lecz bolesnemu doświadczeniu polskich dziewczynek, które mają w nim znaleźć pocieszenie. Jednocześnie tekst Iłakowiczówny, mówiący otwarcie o akcie ludobójstwa, ma z pewnością prekursorski charakter i zapowiada zjawiska żywe w europejskiej literaturze dziecięcej po drugiej wojnie światowej, a w Polsce – dopiero w XXI wieku. W utworze wybrzmiewa ambiwalencja, ponieważ żywe i szczere współczucie dla ofiar pogromu jest tu otwarcie formułowane z pozycji dominacji, a nie identyfikacji: dystans, który mówiąca postać przyjmuje wobec „biednych Żydów”, odbieramy jako deklarację poczucia intelektualnej, cywilizacyjnej, narodowej i religijnej wyższości. Akt ludobójstwa zostaje odsunięty poza przestrzeń wspólnoty, do której należy postać mówiąca i adresatki, rozgrywa się jako obserwowany z dala konflikt, którego stronami są „obcy zbójce” i Bóg. Z drugiej jednak strony poetka indywidualizuje ofiary i ich osierocone dzieci przez nadawanie im imion własnych, imion być może prawdziwych, może prawdopodobnych, żydowskich, ale w jidyszowych odmianach, akcentujących tragizm jednostkowej, konkretnej śmierci.

Twórczość Iłakowiczówny dla dzieci jest w ogóle w charakterystyczny sposób imienna, sygnowana, podwójnie autobiograficzna – jako zapis doświadczenia autorki i adresatów. Wiersze z tomu *Rymy dziecięce* są bez wyjątku dedykowane, zostały napisane dla realnych, konkretnych dzieci. Pierwszą część zbioru Iłakowiczówna zatytułowała *Wiersze dla Romika Morawskiego* (Romik to prawdopodobnie Hieronim, urodzony w roku 1917 syn przyjaciół poetki: Marii Turno i Kajetana Dzierżykraj-Morawskiego, polityka i dyplomaty), druga część powstała natomiast dla wspomnianych siostrzenic, Janiny (Lali) i Krystyny (Krzysi) Czerwijowskich. Utwory napisane dla Romika wydają się bardziej uniwersalne, dokumentują doświadczenie dziecięce w jego najpowszechniejszych formach, natomiast wiersze dla Lalki i Krzysi stają się w pełni zrozumiałe dopiero wtedy, gdy uwzględni się kontekst losów dziewczynek (cf. Borkowska 2009: 207-208). Ich matka, siostra Iłakowiczówny, Barbara Zan (Wołk) była żoną ziemianina Jana Czerwijowskiego, z którym mieszkała w okolicy Płoskirowa, gdzie urodziły się im córki. Los nie był łaskawy dla Krzysi i Lalki Czerwijowskich – ich ojciec zmarł przedwcześnie, a rodzinne strony stały się teatrem tragicznych wydarzeń związanych z wojną ukraińsko-radziecką, zakończoną aneksją tej części Podola przez Rosję sowiecką. Echa zbrojnych walk, czystek etnicznych i odbywanej w niepewności, pospiesznej podróży do Polski są rozsiane w wierszach pisanych dla siostrzenic. Znajdujemy w tych utworach wiele dokumentarnych szczegółów, prywatnych i publicznych –

⁵ Od roku 1954 miasto nosi nazwę Chmielnicki.

przerażające oddziały bolszewików, swojsko opisywanych Żydów i wymienionych z nazwiska polskich ziemian; pojawiają się także nazwy miejscowości, z którymi łączą się dziecięce wspomnienia bohaterek – Żyszczyńce, gdzie był „nasz dom”, cmentarz w Dubinkach. Poetycka opowieść jest wielokształtna, sama także migruje – od poezji niemal agitacyjnej, bo nurt polityczno-okolicznościowy, stanowiący ważną część twórczości Iłakowiczówny (cf. Borkowski 2018: 36-38), ma także swoje realizacje w wierszach dla dzieci, do nastrojowych utworów lirycznych. W małym świecie, pełnym konkretnych zdarzeń i rozmów, wciąż pojawia się mama, posmutniała teraz i zrezygnowana, opowiada się o dzieciństwie cioci (to zapewne sama Iłakowiczówna), o młodo zmarłej babci. W intymną przestrzeń rodziny, składającej się wyłącznie z kobiet, wdziera się niepokój dziejowej zawieruchy, a wraz z nim łzy.

A jednak, mimo stale powracających elementów wojennego reportażu, motyw płaczu w dziecięcej poezji Iłakowiczówny występuje najczęściej w lirycznych wierszach – portretach emocji. W dorobku poetki znajdziemy niemało utworów tego typu, czasem ukazujących bohatera dziecięcego, czasem (jak w wierszach *Niańka króla Heroda* i *Filip II*) na poły historyczną, na poły baśniową postać dorosłą, uchwyconą poetyckim spojrzeniem w chwili przejmującego, ogarniającego całą świadomość doświadczenia emocjonalnego. Dwa niewielkie utwory z *Rymów dziecięcych* – *Smutek* (dla Romika) i *Samotność* (dedykowana siostrzenicom) są tak charakterystyczne dla nastrojowej poetyki dziecięcych wierszy Iłakowiczówny, że warto je przywołać w całości:

Wino dzikie u okna chwieje się na strony:
kanarek się rozgniewał – milczy obrażony,
kanarek się rozgniewał, chory kot się napuszył,
znikły jabłka z talerza, nie wiem – kto je ruszył.
Poplątały się nici w ciemnym starym pudełku,
portret ma okulary – łezkę w każdym szkiełku.

Smutek (Iłakowiczówna [1922]: 10)

Lalka jest senna i blada jak płótno,
siedzi sama pod stołem, tak jej smutno, tak smutno.
Za oknem jest na pewno zgarbiony człowieczek
i koszyk ma pełen cieniusieńkich szpileczek,
wtyka je w szpary murów, aż lecą pyłki tynku
i nie ma miłosierdzia, i nie ma odpoczynku.
Krzysia, jak tylko wróci, wyjdzie na ganek z baciem
i może wtedy człowieczek przepadnie z płaczem i krzykiem.

Samotność (Iłakowiczówna [1922]: 51)

Oba utwory skonstruowane są na podobnej zasadzie – są zapisem rzutowania emocji dziecka na jego obraz świata, w który dziecięca wyobraźnia projektuje niepokojące fantazmaty. Warto zwrócić uwagę, że motyw płaczu występuje w obu utworach jako element względem świadomego „ja” zewnętrzny: w wierszu dla Romika łyzy pojawiają się w szklach okularów na portrecie, obrazując projekcję doświadczenia emocjonalnego na otaczającą rzeczywistość – w oczach smutnego dziecka cały kosmos jest przeniknięty smutkiem. Emocje nie tylko opanowują bez reszty dziecięcą psychikę, ale także znoszą niejako granice między wnętrzem osoby i przestrzenią wobec niej zewnętrzną. W wierszu *Samotność* fantazmatyczna kreacja idzie jeszcze dalej – przestraszona Lala Czerwijowska wyobraża sobie koszmarne gościa, który z niezrozumiałym okrucieństwem rani mury domu szpilkami⁶. Ten mroczny obraz wolno chyba interpretować jako efekt odczuwanego przez dziecko zagrożenia, które przychodzi z zewnątrz i powoduje zniszczenie domu, rozpad bezpiecznego schronienia. Nadzieję na ratunek wiąże Lalka z powrotem starszej siostry (wiersz nosi tytuł *Samotność*, więc przyczyną lęku jest być może chwilowe rozłączenie bliskich sobie dziewczynek) – odwaga Krzysia sprawi, że potworna istota „przepadnie z płaczem i krzykiem”. Wyobrażony płacz diabolicznej postaci jest tu przejawem działania mechanizmów obronnych, za pomocą których dziecko rozładowuje dręczące je lęki, ale jednocześnie płacz ten niesie podobny jak w wierszu *Smutek* obraz relacji między światem a dziecięcą psychiką, nie do końca jakby odgranieczoną od nie-ja, stale projektującą się na zewnątrz.

Wiersze o smutku i samotności nie są wyjątkowe w twórczości Iłakowiczówny, która często i wnikliwie pisze o uczuciach, w wielu wypadkach świadomie dążąc do wiarygodnego przedstawienia pewnego stanu emocjonalnego przeżywanego przez podmiot dziecięcy. Powstają w ten sposób wiersze-studia, swoiste portrety afektywne. Rzecz jasna w utworach z tej serii nie zawsze odnajdujemy motyw łez – nie ma go na przykład w wierszu *Strach*, który inaczej niż *Samotność* i *Smutek* nie zawiera także fantazmatycznych obrazów korozji świata. Utwór ten, niezwykle przenikliwy jako lapidarne przedstawienie dziecięcego sposobu postrzegania, jest werystyczną narracją o losach rodziny, którą wojna ukraińsko-bolszewicka zmusiła do pospiesznej podróży do Polski i poszukiwania pomocy znajomych ziemian:

Pan Szarzyński we drzwiach stoi,
a Mama się go boi,
boi się także kucharza, i Polci, i Marysi,
i ciemnego miejsca na ścianie, gdzie obraz już nie wisi...

⁶ Alicja Baluch czyta wiersz *Samotność* jako opowieść o koszmarze sennym, ale nie zgadzam się z jej interpretacją, sądząc raczej, że bohaterka liryczna fantazjuje na jawie (Cf. Baluch 1987: 95-96).

A wszystkie się boimy siadać pod dębami na trawie,
Bo Mama wczoraj w tym miejscu znalazła szerszenia w rękawie.

Strach (Iłakowiczówna [922]: 29)

W dorobku Iłakowiczówny odnajdziemy także wierszowane studia emocji, w których bohaterem lirycznym jest postać dorosła, choć po dziecięcemu przeżywająca wszechogarniający smutek, żal czy lęk. Najciekawszym wierszem tego rodzaju jest mała narracja o tajemniczym królu Filipie II, z cyklu *Jeszcze rymy dziecięce*, zamieszczonego w tomie *Płaczący ptak*. Jak wspominałam wcześniej, nie jest wcale oczywiste, czy cykl ten, złożony z trzynastu utworów, powinien istotnie być uważany za kontynuację sławnego tomu *Rymy dziecięce* i – tym samym – traktowany jako zbiorek wierszy dla dzieci. Przeciw tej hipotezie świadczyłby fakt, że Iłakowiczówna wydała *Jeszcze rymy dziecięce*, dołączając je do tomiku adresowanego do czytelników dorosłych.

Z drugiej jednak strony wśród tych trzynastu wierszy odnajdziemy teksty noszące wszelkie znamiona poezji dziecięcej, bardzo podobne do wierszyków adresowanych do Lalki i Krzysi Czerwijowskich, z tak charakterystycznym dla *Rymów dziecięcych* Iłakowiczówny dziecięco-zbiorowym podmiotem lirycznym:

„Zginął nam kot
Turkot
i jamnik
Bzik...
Panie Komisarzu, znajdź je nam w mig!”
„Dlaczego tak prędko? Bardzom ciekawy!”
„Bo wyjechać mamy jutro z Warszawy”.
„A dokąd?” „Niech pan zgadnie”. „Nigdy się nie domyśle!”
„Do Torunia i do Gdańska po Wiśle:
Jadwinia, Minia, Kasia, Różia i Hanka na jednej tratwie”.
„Już dobrze, zaraz to pomyślnie załatwię [...]”.

Dzieci w mieście i policja (III) (Iłakowiczówna 1927: 129)

Stylistyka cyklu *Jeszcze rymy dziecięce* nie wyczerpuje się jednak w zabawnych poetyckich rozmowach. Znajdziemy w tomie wiersze o zupełnie odmiennej wymowie: wieloznaczne, symboliczne, mroczne. To znamienne dla twórczości Iłakowiczówny, która spośród wszystkich omawianych twórców piszących zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych, w najmniejszym stopniu różnicuje poetykę tych dwóch grup utworów; Beata Mytych-Forajter słusznie podkreśla symptomatyczny fakt, że powszechnie kojarzony z poezją dziecięcą poemat *Baj. Kołysanka* (inc. „Chodzi, chodzi baj po ścianie...”) jest w rzeczywistości utworem adresowanym do czytelnika dorosłego, opublikowanym w tomie *Ikarowe loty* (Mytych-Forajter 2018: 250). Jako przykład typowej dla Iłakowiczówny dwuadresowości

„rymów dziecięcych” przywołajmy wiersz *Filip II*, jedyny utwór z motywem łez w trudnym do zaklasyfikowania cyklu (1927: 122):

Biedny stary król, niekochany od żony ani od syna,
kazał sobie dać złocisty dzban i wielki kubek do wina.
Płaszcz ma złotolity; zbroję odrzucił i piękne rękawice.
Pałą się za nim i przed nim, jak przy nieboszczyku – świece.
Podeptał płaszcz, cisnął precz koronę i stanął przed zwierciadłem,
i nic nie widzi przez łzy, i szepce: „Proch i popiół – oto wszystko, co posiadam”.

Tajemniczy król Filip II to postać, w której baśniowość splata się z historycznością, przynależąca do porządku filozofii dziejów. Nieprzypadkowo Iłakowiczówna nadała mu imię wielu sławnych monarchów: może płaczący stary król to Filip II Habsburg⁷, którego piękną zbroję i rękawice możemy podziwiać w Muzeum Prado, na obrazie jego protegowanego, Tycjana? Może francuski król z dynastii Kapetyngów, Filip II August, który w XII wieku poprowadził, wraz z Ryszardem Lwie Serce, trzecią wyprawę krzyżową? Filipem II zwany był także król starożytnej Macedonii, ojciec Aleksandra Wielkiego, wybitny władca, skonfliktowany ze swoim ambitnym synem i jego matką, Olimpią. Bohater wiersza Iłakowiczówny jest po części każdym z nich, jako figura rozczarowanego władcy, który u schyłku czasu kładzie na szali swoją ziemską potęgę i spostrzega, że nie równoważy ona samotności i wewnętrznej pustki, której doświadcza. W wierszach Iłakowiczówny – także w utworach bez wątpienia adresowanych do dzieci – powracają motywy władzy politycznej, uosabianej przez postacie królewskie, i cierpienia przez nie przeżywanego. Zawarta w tych utworach refleksja nad szczęściem i poczuciem życiowego spełnienia, zrozumiała chyba nawet dla czytelnika dziecięcego, wiąże uczucie wewnętrznej harmonii i radości ze szlachetnością i zakorzenieniem w ciepłych, bliskich relacjach międzyludzkich. Jeszcze bardziej wyrazisty pod względem aksjologicznym jest wiersz *Niańka króla Heroda* ze zbioru *Rymy dziecięce*. W utworze tym szczęście i dobro jest nierozzerwalnie związane z dzieciństwem, z naturą każdego dziecka („Jak Król Herod był mały, zwierzęta go kochały”), a nieuchronnie zbliżająca się dorosłość jest powodem do rozpacz. Tytułowa postać opiekunki maleńkiego Heroda to jakby polska uboga chłopka – „niania jasnowłosa, w szafirowej chuścinie i bosa”. Wiersz zamyka strofka z motywem łez i wplecioną w narrację stylizowaną piosenką:

Śpiewała: „Oj, nieboże,
co tobie po królewskim dworze,
co tobie po koronie, chudzino!”
... A łzy jej płyną, płyną (Iłakowiczówna 1922: 18).

⁷ Kilka lat później Iłakowiczówna przełożyła na polski dramat Schillera *Don Carlos, infant hiszpański*, oparty luźno na historii życia tytułowego księcia, syna Filipa II Habsburga.

Wszystkie przytoczone utwory, w których wystąpił motyw łez (z oczywistym wyjątkiem „płaczącego deszczu” Czechowicza), mają dwie fundamentalne właściwości: po pierwsze płacz ma w nich charakter afektywny i w tym sensie jest realistyczny, nawet gdy pojawia się w narracji o cechach baśniowych lub cudownych, po drugie kontekst przedstawienia płaczu jest – na różnych poziomach – nacechowany empatią, wobec czego łzy w poezji Porazińskiej, Iłakowiczówny, Szelburg-Zarembiny oraz Czechowicza nie są nigdy deprecjonowane. Mamy jednak w polskiej poezji dla dzieci okresu międzywojennego wielką i bez porównania szerzej znaną dziś tradycję, która lokuje się na antypodach zarysowanej wyżej poetyki – są to utwory, w których płacz nie jest realistycznie powiązany z emocjami, a jego prezentacja nie wzbudza współczucia, lecz śmiech, często współwystępujący z politowaniem i poczuciem wyższości. Założycielskie dla tej konwencji utwory stworzyli Julian Tuwim i Jan Brzechwa.

U Tuwima płacz bywa niemądrą, nieadekwatną do sytuacji reakcją, której pożałowania godne przypadki poeta czyni w swoich utworach przedmiotem satyry. Spektakularnym (a jednocześnie finezyjnym) przykładem zastosowania tej strategii jest wiersz *Spóźniony słowik*, w którym „płacze pani Słowikowa w gniazdku na akacji, bo pan Słowik przed dziewiątą miał być na kolacji”. Mechanizm interpretacyjny wiersza jest sterowany wyrazistą antropomorfizacją. Pan Słowik i pani Słowikowa są figuratywnie przedstawionym małżeństwem; potwierdza to zapis wyrazu Słowik wielką literą (częste polskie nazwisko) a także obecny w wyrazie „Słowikowa” dzierzawczy formant –owa, wskazujący w tradycyjnej onomastyce na przynależność kobiety do męża. Związała anegdota przypomina stresującą sytuację z życia codziennego: niepokój żony, której mąż wraca do domu spóźniony o kilka godzin. Wiele miejsca poświęca się w wierszu opisowi wyszukanych dań, które pani Słowikowa przygotowała na kolację; strofa ta obrazuje typową dla Tuwima zabawę z opozycją życiowego prawdopodobieństwa i niezwykłości, wyrażonej metaforą „tort z wietrzyka w księżycowym blasku”. Przygotowująca posiłek, oczekująca na powrót męża i zrozpaczona pani Słowikowa jest kwintesencją stereotypowej kobiecości. Mimo że oboje bohaterowie liryczni zostają przedstawieni jako niemądrzy, to w panią Słowikową jest wymierzone ostrze satyry. Jej fantastyczne rojenia, nieuzasadniony strach i płacz czynią z niej figurę kobiecości egzaltowanej i śmiesznej; łzy pani Słowikowej są w wierszu Tuwima programowo ośmieszane. Nie ma chyba jednak powodu, by przypisywać poecie postawę antyfeministyczną – w jego utworach dla dzieci odnajdziemy całą plejadę postaci zachowujących się w sposób najzupełniej idiotyczny i zdecydowanie częściej są to mężczyźni. Jak pisze Maciej Tramer:

Głupstwa robi Hilary, niewiele mądrzejszy jest Pan Maluśkiewicz, głuptasem – to powiedziano wprost – jest Grześ, co „worek piasku niesie”, głupi – to powiedziano jeszcze wyraźniej – jest

Gabryś, niemądry jest rycerz Krzykalski, nieodpowiedzialnym lekkoduchem pan Słowik, ale wcale nie są inteligentniejsi słoń Trąbalski, Zosia Samosia, do tego należałoby dołożyć kilku łobuzów, jak Dżońcio, Kurka-złotopiórka, a „Grześ kłamczuch” jest wręcz karygodnie nieuczciwy (Tramer 2017: 223).

Podobne spostrzeżenia, opatrzone trafnym komentarzem, formułuje Anna Nosek w odniesieniu do wiersza *Pan Maluśkiewicz*: kreacja postaci jako manifestacyjnie niemądrych ma dla odbiorcy dziecięcego wielką wagę, ponieważ: „nie czuje się on zakłopotany, ośmieszany, wręcz przeciwnie – w zetknięciu z Panem Maluśkiewiczem czy całą plejadą Tuwimowskich głuptasów – odczuwa swoją wyższość, a w rezultacie zadowolenie i poczucie bezpieczeństwa” (Nosek 2017: 356).

Choć bohaterowie płci męskiej bywają w adresowanej do dzieci twórczości Tuwima straszliwie nierozgarnięci, mają jednak tę właściwość, że nigdy nie płaczą. Płacze natomiast wspomniana przez Tramera Kurka-złotopiórka. Jest to bohaterka wiersza *W aeroplanie*, nieznośna uciekinierka, za sprawą której babcia, jej właścicielka, zapędziła się na lotnisko, wskoczyła do samolotu i uruchomiła go przypadkowo. Na samodzielne akrobacje aeroplanu bohaterki zareagowały głośnym płaczem i wrzaskami:

Śmigło kręci się jak fryga
I samolot w górę dźwiga.

Kurka w skrzek – babcia w płacz:
„Co się dzieje? Kurko, patrz!”

Kurka w bek, babcia w krzyk,
A on sobie kozła – fik! (Tuwim 1986: 498)

Kurka spod ciemnej gwiazdy i babcia-fajtłapa znajdują się w niebezpieczeństwie tylko we śnie; potem babcia budzi się, a „wesoła kokoszka” się z niej śmieje. Warto zwrócić uwagę, że w wierszach Tuwima (podobnie zresztą jak u Brzechwy) niemal nigdy płacząca postać nie jest człowiekiem. Babcia to jedyny (oniryczny zresztą) wyjątek, poza tym u Tuwima płacze jeszcze kózka, którą pouczają, że gdyby nie skakała, toby nóżki nie złamała – na co poeta odpowiada: „ale gdyby nie skakała, toby smutne życie miała...” (1986: 523), wspomniane Kurka-złotopiórka i pani Słowikowa, ponadto w wierszu *Taniec* „zbiera się na płacz” miotła, która chciałaby zatańczyć, ale obawia się, że pogubi witki (1986: 488). Zawsze, bez żadnego wyjątku, płacz okazuje się przejściowy, często nawet niepotrzebny, jest wyrazem chwilowej słabości, którą rozum i odwaga nakazuje przezwyciężyć.

U Brzechwy zauważymy te same tendencje, bardziej nawet wyraziste – płacz nigdy nie spotyka się ze zrozumieniem mówiącego w wierszu podmiotu, nigdy też

nie towarzyszy realistycznie przedstawionym i traktowanym poważnie emocjom. Choć można wskazać kilka utworów Brzechwy, w których bohaterowie we wrażliwym czytelniku mogliby wzbudzić współczucie (*Indyk, Żuraw i czapla, Kaczka dziwaczka, Żaba*), postacie te nigdy nie płaczą, zresztą w ogóle pozbawione są afektów. Motyw łez pojawia się rzadko, tylko w trzech utworach, raz w dwuznacznym kontekście, o którym była już mowa – w wierszu *Koziółeczek* (Brzechwa 1939: brak numeracji stron), w całości opartym na drwinach z tchórzliwego bohatera, który „beczy”. Dwa pozostałe przypadki to wiersze o warzywach – *Na straganie*:

Burak stroni od Cebuli,
a Cebula doń się czuli:

– „Mój Buraku, mój czerwony,
Czybyś nie chciał takiej żony?”

Burak tylko nos zatyka:
„Niech no pani prędzej zmyka,

ja chcę żonę mieć buraczą –
bo przy pani wszyscy płaczą” (Brzechwa 1938: brak numeracji stron).

Mamy tu do czynienia z grą samą istotą łez; komizm sytuacyjny wynika przecież z oderwania fizjologicznego aspektu płaczu od jego komponenty emocjonalnej. Atmosferę żartu podsycą bardzo częsty u Brzechwy motyw odrzuconych zalotów. Płacz zostaje ośmieszony i, w jakiejś mierze, zdemaskowany czy zdementowany również w wierszu *Chrzan*:

Płacze chrzan na salaterce,
Aż się wszystkim kraje serce.
– „Panie chrzanie,
Niech pan przestanie!”

Chudy seler płacze także,
Mówiąc czule: „Panie szwagrze,
Panie chrzanie,
Niech pan przestanie!”

Rozpłakała się włoszczyzna:
– „Jak to można? Pan mężczyzna,
Panie chrzanie,
Niech pan przestanie!”

Pochlipuje bochen chleba:
– „No, już dosyć!, No, nie trzeba!
Panie chrzanie,
Niech pan przestanie!”

Ścierka łka nad salaterką:
– „Niechże pan nie będzie ścierką,
Panie chrzanie,
Niech pan przestanie!”

Wszystkich żal ogarnął wielki,
Płaczą rondle i rondelki:
– „Panie chrzanie,
Niech pan przestanie!”

A chrzan na to: „Wolne żarty,
Płaczę tak, bo jestem tarty,
Lecz mi nie żal tego stanu,
A łzy wasze są do chrzanu!” (Brzechwa 1939: brak numeracji stron).

W poezji Jana Brzechwy dochodzi do unieszkodliwienia płaczu. Tuwim identyczny zamiar realizował dzięki komicznym zwrotom akcji, natomiast u Brzechwy odnajdziemy utwory, których cel jest podobny, ale istotą przyjętej przez poetę strategii jest żart oparty na opozycji znaczącego i znaczonego, na ogół związany z defrazeologizacją idiomów. Jak pisze Anna Szóstak,

Poezja Brzechwy dla dzieci bywa poezją lingwistyczną również w tym sensie, w jakim definiuje ją J[anusz] Sławiński: „żywi się przede wszystkim tym, co w języku zeszytniałe, zrutynizowane i bezwładne, podejmuje grę ze spetryfikowanymi formami mowy i szablonami stylistycznymi, w szerokim zakresie penetruje chaotyczność mówionego języka potocznego [...]”. Brzechwa będzie podpatrywał te procesy i w warstwie brzmień, i znaczeń, choć złotą żyłę w dziedzinie lingwistycznych igraszek odkryje przede wszystkim we frazeologii i zasobie skonwencjonalizowanych połączeń wyrazowych, które uczyni punktem wyjścia językowych żartów, badając ich strukturę i spoistość. To one stają się bohaterami jego wierszy, a na plan pierwszy wysuwa się – tak jak w poezji Białoszewskiego czy Karpowicza – metajęzykowa funkcja komunikatu poetyckiego (Szóstak 2003: 273-274).

Płacz zostaje rozbrojony językowym żartem i unicestwiony jako pozór i frazes. Obraz płaczu jest śmieszny, zazwyczaj komizmem potraktowanej dosłownie metafory; wiersz rozbijając jedność emocji i ich somatycznej ekspresji, jaką są łzy, sugeruje, że płacz nie istnieje realnie, że zaczyna się i kończy w języku. Mimo to Brzechwa wielokrotnie przedstawia w swoich utworach postacie znajdujące się w niezwykle trudnym emocjonalnie położeniu: odrzucane, wyśmiewane, poniżane,

zabijane i zjadane. W wierszach tych motyw płaczu nigdy się nie pojawia; utwory Brzechwy są całkowicie i programowo odcięte od realnych, życiowych emocji.

Ta właśnie międzywojenna tradycja dziecięcej poezji – ludycznej, satyrycznej, operującej komizmem „cechy ujemnej”, w ramach którego śmiech koreluje z poczuciem własnej wyższości nad wyśmiewanym – ukształtowała kanon wierszy dla dzieci w Polsce. W moim przekonaniu nurt komiczny wcale nie dominował ilościowo w literaturze dziecięcej dwudziestolecia – teksty, które się na niego złożyły, były w istocie stosunkowo nieliczne. Ich potężny wpływ można raczej tłumaczyć wielką atrakcyjnością i siłą oddziaływania literackich osobowości – poza Julianem Tuwimem i Janem Brzechwą do grona świetnych międzywojennych humorystów piszących dla dzieci trzeba jeszcze zaliczyć Kornela Makuszyńskiego, przede wszystkim prozaika. Poetyka wypracowana przez ten właśnie nurt w literaturze, a zwłaszcza w poezji dla dzieci pozostaje dziś w przekonaniu większości Polaków swego rodzaju złotym standardem.

Jak się jednak przekonaliśmy, istnieje w polskiej poezji dla dzieci inny, liryczny nurt pisania o emocjach, równie klasyczny i jednakowo obfitujący w utwory wybitne, głębiej zakorzeniony w historii poezji dziecięcej, czerpiący z tradycji kołysankowo-ludowych. W wybranej przeze mnie próbie należą do tego nurtu utwory Janiny Porazińskiej, Kazimierzy Iłakowiczówny, Ewy Szelburg-Zarembiny i Józefa Czechowicza. Agnieszka Kwiatkowska ma podobne spostrzeżenie, które – choć sformułowane w odniesieniu do jednej spośród interesujących mnie osób – można, moim zdaniem, uogólnić na całą czwórkę: „Poezja Ewy Szelburg-Zarembiny nie oszukuje ufnego, dziecięcego odbiorcy. Mówi prawdę o dramacie egzystencji, ale jednocześnie podnosi na duchu, pokazując, że mimo wielu lęków i trudów można odnaleźć w sobie radość” (Kwiatkowska 2013: 153).

Mędzywojenna poezja dziecięca rozgałęzia się więc symetrycznie – po jednej stronie odnajdziemy utwory komiczne, po drugiej utrzymane w nastroju powagi, przedstawiające doświadczenie smutku, melancholii, strachu czy rozczarowania. Dominująca rola narracji przeciwstawia się poetyce lirycznego wyznania; w jednym nurcie cierpienie dziecka rozbrajane jest śmiechem, w drugim – empatycznie, ze zrozumieniem studiowane. Jeden typ poezji dziecięcej buduje atrakcyjną anegdotę, drugi dąży do realizmu w przedstawieniu emocji, jeden gra z językiem, rozbijając związki frazeologiczne i bawiąc się sensem, drugi poszukuje atrakcyjności poetyckiego wyrazu w metaforze, sięga nawet po dokonania symbolizmu. Jeden nurt polskiej poezji dla dzieci jest pochwałą rozumu i rozwagi, ceni zatem formy wyrazu ukształtowane w epokach klasycznych, jak bajka zwierzęca albo satyra; drugi nurt zwraca się raczej ku estetyce, której prawidła dyktuje „czucie i wiara”, odwołuje się zarówno do dziedzictwa sentymentalizmu i romantyzmu, jak i do tradycji pieśni ludowej. Te dwa odmienne modele poezji dziecięcej są jednak w znacznej mierze komplementarne: wyrastają, mimo wszystkich różnic,

z podobnej wrażliwości, która pragnie dowartościować dziecko, poszukuje drogi do jego emocji, chce mu służyć. We wszystkich analizowanych przypadkach mamy wobec tego do czynienia z poezją, którą za Ryszardem Waksmundem możemy uznać za przynależną do literatury „dziecięcej”, w przeciwieństwie do literatury „dla dzieci”, pisanej z pozycji dominującego początkowo modelu opresywnej pedagogiki (Waksmund 2000: 5,7); wszystkie przywołane tu utwory charakteryzuje perspektywa pajdocentryczna, często „paidialna”, jak pisze w odniesieniu do twórczości Tuwima Anna Nosek, posługując się terminem Rogera Caillos – wiersze paidialne to takie, które „przepełnione są dziecięcością” (Nosek 2017: 352) i zaspokajają potrzeby adresata, w głównej zaś mierze – są dla niego źródłem radości.

LITERATURA

- Baluch A., 1987, *Dziecięcość jako kategoria estetyczna (poezja Kazimierzy Iłakowiczówny)*. W: A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa: „Nasza Księgarnia”.
- Baluch A., 2002, hasło „Iłakowiczówna Kazimiera”. W: B. Tylicka, G. Leszczyński red., *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Borkowska E., 2009, *Muzyczne konteksty poezji Kazimierzy Iłakowiczówny*. W: H. Kubicka, O. Taranek red., *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, Wrocław: Wydawnictwo Sutoris.
- Borkowski A., 2018, „A ja jestem córką czarownicy”. *Żywioł autoportretowy w twórczości Kazimierzy Iłakowiczówny*, Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego.
- Brzechwa J., 1938, *Tańcowała igła z nitką*, Warszawa: Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza.
- Brzechwa J., 1939, *Kaczka dziwaczka*, Warszawa: Wydawnictwo Jakuba Mortkowicza.
- Czechowicz J., 2013, *Utwory dla dzieci*, oprac. E. Łoś, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Iłakowicz I. K. [Iłakowiczówna K.], 1927, *Płaczący ptak*, Warszawa: Księgarnia F. Hoessicka.
- Iłakowicz I. K. [Iłakowiczówna K.], [1922], *Rymy dziecięce*, Kraków: Spółka Wydawnicza „Fala”.
- Kołodziejczyk E., 2006, *Czechowicz - najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków: „Universitas”.
- Jarzyna A., 2009, Józef Czechowicz. Szkic dydaktyczny (dla Władysława Panasa), *Polonistyka*, nr 7, s. 18-24.
- Kwiatkowska A., 2013, *Dwa oblicza doświadczenia w poezji dla dzieci Juliana Przybosa i Ewy Szelburg-Zarembiny*. W: B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek red., *Nowe opisanie świata. Literatura dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

- Mytych-Forajter B., 2018, *Czarownica. Poezja dla dzieci Kazimierzy Hłakowiczówny. Poszukiwanie kontekstu*. W: J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtys-Lewandowska red., *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, Kraków: „Universitas”.
- Nosek A., 2017, „*Pan Maluśkiewicz*” Juliana Tuwima jako utwór paidialny. W: E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich red., *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, Białystok: Instytut Filologii Polskiej. Wydział Filologiczny. Uniwersytet w Białymstoku.
- Ożóg-Winiarska Z., 2009, *W kręgu tradycji i współczesności poezji dla dzieci. Teksty – motywy – wartości*, Warszawa, PATI.
- Pachocki D., 2013, W laboratorium filologa. Wiersze Józefa Czechowicza – problem autorstwa, *Roczniki Humanistyczne*, t. LXI, z. 1, s. 43-60.
- Porazińska J., 1925, *Moja wółka*, Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”.
- Porazińska J., 1927a, *Pastereczka*, Warszawa: Księgarnia J. Lisowskiej.
- Porazińska J., 1927b, *Wesele Małgorzatki*, Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta.
- Porazińska J., 1928, *W Wojtusiowej izbie*, Warszawa: M. Arct.
- Szelburg-Zarembina E., 1938, *Dzieci miasta*, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Szelburg-Zarembina E., 1947, *A... a... a... kotki dwa...*, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Szelburg-Zarembina E., 1972, *Dzieła*, t. 10: *Baśnie. Wiersze. Poematy*, układ i nota H. Skrobiszewska, red. tomu J. Kaliszuk, Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Szóstak A., 2003, *Od modernizmu do lingwizmu. O przemianach w twórczości Jana Brzechwy*, Kraków: „Universitas”.
- Tramer M., 2017, „*Bambo*” zrobił swoje, W: E. Gorlewska, M. Jurkowska, K. Korotkich red., *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, Białystok: Instytut Filologii Polskiej. Wydział Filologiczny. Uniwersytet w Białymstoku.
- Tuwim J., 1986, *Wiersze 2*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa: „Czytelnik”.
- Waksmund R., *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Wądołny-Tatar K., 2014, *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

Dane kontaktowe / Contact details

Dr Joanna Frużyńska, Uniwersytet Warszawski, e-mail: j.fruzynska@uw.edu.pl