

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Linguistica VII (2012)

Maria Ostasz

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Elementy tradycji literackiej w wierszu dziecięcym

Wstęp

Dialog z tradycją w literaturze dziecięcej jest niezwykle żywy. Wiersz dziecięcy bierze udział w dialogu kulturowym. Sam też jest swoistym dialogiem¹. Wiersz dziecięcy stanowi strukturalizację, w której funkcjonuje określony rodzaj wyobraźni, oglądów, pamięci czy emocji właściwy dziecku². Współczesny wiersz dziecięcy prowadzi dialog przede wszystkim z tradycją ludową, folklorystyczną, wyrażającą dziecięce formy ekspresji, mające konsekwencje w postaci wyboru gatunku, wyzyskiwania odpowiednich chwytów retorycznych i odmian stylowych, a także preferencji tematycznych. Drugi kontekst wyraża się w nawiązaniach do oryginalnej, oficjalnej, Jachowiczowskiej twórczości (szkoły), prezentującej świat w sposób uzgodniony z przyjętym modelem edukacyjnym, posługującym się odmianami gatunkowymi bajki czy powiastki, przy użyciu form językowej ekspresji nawiązującej do stylistyki apelu czy pouczającej rozmowy z „tezą”³. Wiersz ten nie tylko nawiązuje do obu tradycji, ale je także swoiście kontaminuje.

Celem szkicu jest przedstawienie wielorakich odniesień i powiązań intertekstualnych⁴ w wierszach dziecięcych, które ujawniają się przez konstrukcję świata przedstawionego, remodelowanie motywów znanych z tradycji, jak również przez specyficzną konstrukcję podmiotu lirycznego, warstwy brzmieniowej lub znaczenio-

¹ Dialog rozumiany tekstologicznie, według propozycji Eugeniusza Czaplejewicza i Edwarda Kasperskiego (a więc Bachtinowskiej), w której zakłada się, że literaturę wiele łączy z tendencjami epoki i że odzwierciedla ona we właściwy sobie sposób całokształt doświadczeń kulturowych. Zob. *Dialog w literaturze*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1987.

² R. Waksmund, *Od wiersza do poematu*, [w:] *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 273–275.

³ J. Ługowska, *Punkt widzenia w strukturze komunikatu literackiego (przeznaczonego dla młodego odbiorcy)*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 9.

⁴ H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 198–229.

wej tekstu. Dialog z tradycją⁵ omówiony zostanie na podstawie analizy porównawczej tekstów. Analiza prowadzona będzie metodą odkrywania znaczeń wpisanych w znak językowy – metodą odkrywania znaków kulturowych, słów kluczy i tworzenia pól semantycznych.

Omówienie rozpoczyna przypomnienie stosowanych w poniższej analizie Balbusowskich typów strategii intertekstualnej. Następnie zamieszczono kilka uwag o tekście ludowym jako tradycyjnym tworzywie literatury. Analizę tekstów literackich, nawiązujących dialog z tekstami oralnymi, *Warzyła srocza...* Czesława Janczarskiego oraz *Dwa Michały* Juliana Tuwima, poprzedzono omówieniem cech ludowych tekstów dla dzieci na przykładzie utworów *Kulik w lesie* oraz *Panie Boże Wszchemogący*. Omówiono też dialog w tekstach: ludowym i literackich, w których strategia intertekstualna opierała się na występowaniu aktywnej kontynuacji tematu „ptasiej osoby”. Dokonano także bliższej prezentacji restytucji tematu w wierszach dziecięcych: *Tydzień* oraz *Hipopotam* Jana Brzechwy i Wandy Chotomskiej, oraz reminiscencji stylistycznej: tytułu jako pytania wyliczeniowo-repetycyjnego modelu wiersza Marii Konopnickiej, Joanny Kulmowej i innych.

Typy strategii intertekstualnej

Istota badań intertekstualnych polega na ustaleniu wzajemnych relacji utworu poprzez odkrywanie wspólnych struktur i określenie ich wzajemnych funkcji⁶. Zastosowano tu sformułowane przez Stanisława Balbusa określenia typów strategii intertekstualnych, które ujawniają się poprzez „sygnały nawiązań” w obrębie struktur tekstowych⁷. Można mówić o kilku najczęściej występujących typach strategii intertekstualnej w wierszu dziecięcym. Pierwszym z nich są **aktywne kontynuacje**, na przykład kulturowa transpozycja tematyczna, polegająca na przeniesieniu tematu, motywu, postaci (często z folkloru). Kolejnym typem strategii intertekstualnej są **restytucje tematyczne**, czyli rodzaj odtworzenia, odnowienia tematu. Następnym typem strategii są **reminiscencje stylistyczne**, na przykład stosowanie pytania jako tytułu lub wyliczeniowo-repetycyjnego modelu wiersza. Dodać należy, że w badaniach intertekstualnych wierszy nie uniknie się powtórzeń terminologicznych, ponieważ wyróżnione typy strategii często występują równorzędnie w analizowanym tekście. Takie podstawowe sposoby zostaną zastosowane do badań struktur, poszukiwania ich funkcji oraz odkrywania nowych znaczeń w wybranych wierszach dziecięcych, których nadrzędnym celem dialogu jest zabawowość i edukacyjność.

⁵ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, wyd. 2., s. 81–82. Zob. też: J. Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 27; M. Głowiński, *Szkolna historia literatury. Wprowadzenie w tradycję*, [w:] *Olimpiada literatury i języka polskiego*, red. B. Chrzastowska, Warszawa 1980, s. 100–108.

⁶ M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4; zob. też: E. Jaskółowa, A. Opacka, *Dialog z tradycją czyli o poezji w szkole i na maturze*, Katowice 1993, s. 10.

⁷ S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990, s. 15, 79, 80, 84–89. Zob. też Z. Ben-Porat, *Poetyka aluzji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1/2, s. 315–337.

Teksty ludowe jako tworzywo literatury

Wiele spośród tekstów ludowych funkcjonujących w świadomości ludzi od pokoleń, jako warianty przekazów ustnych, zyskało swoje wersje literackie, zostało utrwalonych zapisem, a nieraz poszerzonych o nowe postacie i wątki. W tekście literackim opartym na ludowym pierwowzorze występują sygnały swego rodzaju „pamięci” o folklorystycznym rodowodzie. Określone składniki tych tekstów, mimo przekodowania na system literatury pięknej, funkcjonują jako specyficzne sygnały genetycznego związku z folklorem⁸. Wyraźne znamiona tekstu ludowego dla dziecięcego adresata odnaleźć można w wierszu zamieszczonym w zbiorze Zofii Rogoszówny i przedrukowanym w trzeciej części *Antologii*⁹ Jerzego Cieślakowskiego wśród utworów ludowych i anonimowych:

Kulik w lesie jajka niesie.
Przyleciała czajka, wypła mu jajka.
Kulik płacze,
czajka skacze.

Kulik płacze,
czajka skacze.
Przyleciał ci gawroneczek,
Wyrwał czajce ogoneczek.
Czajka płacze,
kulik skacze¹⁰.

Tekst pod względem uporządkowania struktur rytmicznych, organizacji dźwiękowej i prozodycznej ma charakter typowej ludowej piosenki¹¹. Jego zasadą kompozycyjną jest meliczność, którą budują dwie jednostki stroficzne: pierwsza liczy cztery wersy, a druga sześć. Asylibizmowi tekstu towarzyszy system wersyfikacyjny składniowy, polegający na zgodności rozczłonkowania zdaniowego i wersowego; jest bezprzerzutniowy, a więc pozbawiony napięcia między intonacją zdaniową a wersową. Uwydatnienie klauzul wersowych odbywa się nie tylko poprzez zastosowanie działów wersowych, ale także poprzez współbrzmienie rymowe. Rymy końcowe występują na obszarze prawie całego tekstu – wyjątek stanowią dwa pierwsze wersy. Rymy te są paroksytoniczne (żeńskie, styczne, dokładne), na przykład „płacze” – „skacze”, a we wspomnianych dwu pierwszych wersach występują rymy wewnętrzne, „lesie” – „niesie”, „czajka” – „jajka”. Jest to wiersz średniowieczny – wiersz zdaniowy. Prostej budowie: nieskomplikowanym układem rymowym, skłonności do powtórzeń (sekwencja kończąca pierwszą strofę i rozpoczynająca drugą), towarzyszy prostota słów i fraz.

⁸ J. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981, s. 10.

⁹ *Antologia poezji dziecięcej*, wybór i oprac. J. Cieślakowski, Wrocław 1991, s. 406.

¹⁰ Z. Rogoszówna, *Srocza kaszkę warzyła. Gadki dziecięce spisane z ust ludu i wspomnień dzieciństwa*, Lwów 1920, s. 59.

¹¹ M. Dłuska, *Elementy śpiewności poezji*, [w:] eadem, *Studia i rozprawy*, t. 1, Kraków 1970, s. 621–625.

W warstwie semantycznej tekstu została ukazana określona sytuacja. Następstwo zdarzeń tworzy krótką historyjkę, opowiadającą o czarjce, która wyrządziła kulikowi krzywdę – uszkodziła należące do niego jajka. Nie wyraża ona jednak skruchy i jest obojętna wobec płaczącego kulika. W tekście reakcja ta zostaje mocno podkreślona powtórzeniem kończącym pierwszą strofę i rozpoczynającym drugą: „kulik płacze, czarjka skacze”. Wiersz, zarówno tematyką, jak i biegiem wydarzeń nawiązuje do kultury ludowej. Związek ten polega nie tylko na wyeksponowaniu przyrody – uczynienia zwierząt bohaterami lirycznymi, a lasu scenerią, ale na odwołaniu się do ludowego poczucia sprawiedliwości, w którym za zło się karze, a za dobro wynagradza. Czajka zostaje ukarana za złe postępowanie. Sprawiedliwość wymierza pojawiający się w drugiej części tekstu zdrobnie nazwany gawronczek. Zdejmując zwierzęce maski i rozpatrując dydaktyczno-moralizatorskie znaczenie tekstu skierowanego do dziecka, można uznać, że przypomina on bajkową wymowę: nie czyń drugiemu, co tobie niemiłe. Dorosły adresat może rozpoznać tu uniwersum, mówiące o zmienności losu, o życiowym splocie chwil radosnych i bolesnych, które niekiedy następują po sobie w niespodziewanych chwilach.

Warto przypomnieć jeszcze inny tekst o zbliżonym do poprzedniego, pod względem struktury i semantyki, charakterze:

Panie Boże Wszechmogący,
jedli szewcy groch gorący,
gęby sobie poparzyli,
więcej grochu nie warzyli¹².

Początkowa apostrofa do Boga nawiązuje do chrześcijańskiego zwyczaju odmawiania, z udziałem dzieci, pacierza przed posiłkiem. Powaga towarzysząca modlitwie zostaje jednak zaburzona już w następnym wersie tej czterowersowej rymowanej (rymy żeńskie, parzyste, dokładne) opowiastki. Na związek tekstu z oralną kulturą ludową wskazuje nie tylko jej warstwa strukturalno-językowa, ale również jej warstwa znaczeniowa. Bohaterami tej krótkiej historyjki są szewcy, wykonujący na co dzień proste, konkretne czynności, znane dziecku, niekiedy towarzyszącemu dorosłemu przy pracy. Głodni szewcy rzucili się łąpczywie do jedzenia jeszcze gorącego grochu i „gęby sobie poparzyli”. W dawnych wiekach głód prawdopodobnie często doskwierał prostym ludziom, którzy spożywali najprostsze potrawy, na przykład właśnie groch. W tym końcowym ostrzeżeniu użyto gwarowej leksyki: „gęby” oraz „warzyli”. Takie teksty były swoistym elementarzem skierowanym do dziecka, które nie tylko się nimi bawiło, ale też wsłuchiwało się w pierwsze rymowane, a więc łatwe do zapamiętania przestrogi. Należy pamiętać o podobieństwie reakcji dziecka i człowieka pierwotnego (filogeneza i ontogeneza), na przykład łąpczywe, spieszne zaspokajanie głodu.

Bardzo znanymi oralnymi tekstami, o zbliżonej konstrukcji i semantyce, w których naczelną zasadę organizującą całą wypowiedź stanowi właśnie rytmika czy melika, są przykładowo *Srocza kaszkę warzyła...*, *Siała baba mak...* i inne. Teksty te stanowią świadectwo kultury ludowej, która nie pomijała najmłodszych odbiorców.

¹² Z. Rogoszówna, *Srocza kaszkę warzyła*, op. cit., s. 59; *Antologia poezji dziecięcej*, op. cit., s. 406.

Ludowy rodowód tych utworów dostrzec można w elementach konstrukcji wiersza i w warstwie znaczeniowej. Takie oralne¹³ teksty często bywają kanwą utworów literackich dla dzieci.

Srocza kaszkę warzyła jako tekst oralny i autorski Czesława Janczarskiego

Wspomniany folklorystyczny tekst *Srocza kaszkę warzyła* znanej wszystkim polskim dzieciom manualnej, udratyzowanej zabawy na rodzicielskich kolacjach, w której ważną rolę gra mowa ciała¹⁴, również występuje w wielu wariantach. W zbiorach dla dzieci odnotowano go w następującym brzmieniu:

Srocza kaszkę warzyła,
dzieci swoje karmiła:

Pierwszemu dała na miseczce,
drugiemu dała na łyżeczce,
trzeciemu dała w garnuszczyku,
czwartemu dała w dzbanuszczyku,
a piątemu łąb urwała
i frrrrr... do lasu poleciała¹⁵.

Tę sylabotoniczną rymowaną (o rymach dystychowych, paroksytonicznych, dokładnych) recytuje dorosły, stukając palcem w otwartą dłoń dziecka i dotykając kolejno czubków jego pięciu palców. Ta manualna bajeczka ma dwudzielną strukturę. Składa się z dwuwiersowej sytuacji wstępnej, po której zaczyna się zabawa wierszem-wyliczanką, zbudowanym z pięciu (dziewięciozłogowych) zdań-wersów

¹³ Zob. definicję W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 367–369; *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 226; zob. też: P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, tłum. M.R. Mayenowa, Warszawa 1979, s. 332. Niektóre teksty oralne były analizowane przez studentów filologii polskiej UP w Krakowie na zajęciach z przedmiotu *Literatura ludowa i regionalna*. Okazało się, że znane są różne ich odmiany:

Tu, tu srocza kaszkę warzyła,
i ogonek sobie sparzyła.

temu dała,
temu obiecała,
ten widział,
ten słyszał,
a temu nic nie dała,
tylko mu łąb urwała
i frrrr... poleciała!

¹⁴ Mowa ciała bliższa jest wewnętrznemu, ukrytemu centrum osobowości ludzkiej niż mowa słowna – twierdzi Bruno Bettelheim. Posługujemy się nią w normalnym, codziennym życiu na równi z mową słowną. Człowiek wyraża się w mowie ciała już wtedy, gdy – jako małe dziecko – mowy słownej nie zna. B. Bettelheim, *Elementarz człowieka*, [w:] *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 1985, s. 25–28.

¹⁵ Z. Rogoszówna, *Srocza kaszkę warzyła*, op. cit., s. 4, *Antologia poezji dziecięcej*, op. cit., s. 396.

o jednorodnej, powtarzającej się budowie. Każdy z nich rozpoczyna kolejny liczebnik porządkowy, po którym pojawia się czasownik *dała* w funkcji orzeczenia, a po nim wylicza się w kolejnych wersach (w nieprzypadkowej kolejności) zdrobniałe nazwy podstawowych naczyń, służących do prostej czynności, jaką jest jedzenie. Tekst jest prawdopodobnie przeznaczony do zabawy z niespełna rocznym dzieckiem, które samodzielnie już siedzi i wykonuje pierwsze próby manualnych czynności, zwłaszcza chwytania jedzenia. Dominującym, powtarzającym się w kolejnych wersach, po każdym liczebniku, jest wspomniany leksem *dała*, zawierający sylabotwórczą, dwukrotnie powtarzającą się szeroką głoskę *a*. W dziecięcym zasobie słownikowym występuje on jako jeden z pierwszych. Małe dziecko często woła: „daj”. Zabawa kończy się głośnym wypowiedzeniem połączonych, utrwalonych w polszczyźnie głosek – onomatopeicznym frrrrr..., sygnalizującym nagły (dramatyczny) odlot ptaka.

Ten ludowy tekst został przez Czesława Janczarskiego rozbudowany w dziesięciowrotkową opowiastkę rozpoczynającą się bajkową formułą wstępną: „Warzyła srocзка / kaszę jaglaną. / Zaraz sroczenia / obiad dostaną”¹⁶.

Transpozycja tematyczna polega tu na przeniesieniu z kultury oralnej, ludowej postaci *srocзки* oraz mnemotechnicznej zabawy (podczas jedzenia) służącej zapamiętaniu kolejności liczb. Wiersz Janczarskiego *Warzyła srocзка kaszkę* ma charakter propozycji zabawy, pełniąc dyskretnie funkcję poznawczą – liczenie od jednego do pięciu i z powrotem, oraz wychowawczą – kultury zachowania się przy stole¹⁷. Przestrzenią świata przedstawionego utworu jest zasadniczo wnętrze domu z podstawowymi dla niego sprzętami: stołem, piecem, drzwiami itp., które są jednocześnie rekwizytami biorącymi udział w zabawie w chowanego upersonifikowanej sroczej rodziny, liczącej pięcioro dzieci. Niełatwo jest jednak zebrać tę gromadę przy stole: „najwięcej z piątym kłopotu!”, bo jest najmłodsze, choć starsze rodzeństwo opiekuje się nim. Zaczyna się zabawa w chowanego – niekończące się poszukiwanie braciszka i wyliczanie domowych kryjówek: „Może pod stołem? / Nie, nie ma go tu. / [...] Może za piecem? / [...] / Pusto za piecem. / Gdzie piąte sroczenie? / Więc mówi czwarte: / – Na dwór wyskocz! [...] Aż w końcu wybiegł braciszek pierwszy. / Już nie ma sroczenia... Czy skończyć wierszyk?”.

Odpowiedź małych słuchaczy na pytanie opowiadacza jest przecząca, bo dzieci chcą słuchać opowiadki w nieskończoność. Cieszy je kontakt ze sztuką słowa, aktywnie uczestniczą w jej odbiorze. Są zaintrygowane zagadką, gdzie poukrywały się sroczenia. Skoro wyszły z domu, pogubiły się, to muszą się odnaleźć i zasiąść do obiadu. Autor w wierszu-scenariuszu dokonuje natychmiastowego odkrycia zagadki. Powtarza wyliczanie powracających do domu sroczeń, ale tym razem w kolejności odwrotnej – chyba od najstarszego (czwarty) do najmłodszego (pierwszy): „Nie, bo już wraca, / słuchajcie, dzieci, / braciszek pierwszy, / drugi i trzeci, / i czwarty, który znalazł pierwszego. / Kaszka podana. / A więc smacznego!”.

Utwór przedstawia zatem czwórkę pełnych dziecięcego wigoru osobników, która jest w ciągłej „akcji” – bez końca bawi się w chowanego, naśladując się

¹⁶ C. Janczarski, *Warzyła srocзка kaszkę*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*, op. cit., s. 198.

¹⁷ Zob. pajdialną analizę wiersza *Warzyła srocзка kaszkę* C. Janczarskiego: M. Ostasz, *Pajdialne scenariusze alfabetyzacji świata*, [w:] eadem, *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza pajdialnego*, Kraków 2008, s. 197–198.

wzajemnie. Natomiast baczenie na nią, zwłaszcza na najmłodszego, trwa również nieustannie. Uczestnicy współzawodniczą między sobą – jedni się kryją, a drudzy szukają. Wykazują stałą dyspozycję do gry, ponieważ ukrywaniu się towarzyszy magia niespodzianki¹⁸: poszukiwania i wykrywania.

Strategia intertekstualna, polegająca tu na aktywnej kontynuacji tematu, ma charakter nie tylko transpozycji folklorystycznej postaci *srocзки*, ale również motywu zabawy w poszukiwanie i liczenie członków rodziny zbierających się do posiłku. W tekście ludowym opowiada się o karmieniu pięciu srocząt – animizowanych pięciu palców, natomiast w tekście Janczarskiego o zbieraniu się całej piątki przy stole. Obydwa teksty w spontaniczny i zabawowy sposób wprowadzają nie tylko w zasady życia społecznego, ale – ukonkretniając abstrakcyjny charakter liczb głównych i porządkowych – uczą też ich stosowania w codziennej praktyce.

Oralne i Tuwimowskie *Tańcowały dwa Michały*

Strategia intertekstualna analizowanych tu tekstów polega zarówno na aktywnej kontynuacji motywu tańczących „wkoło Macieju” Michałów, jak i na reminiscencji stylistycznej przy odnawianiu czy raczej odtwarzaniu tego tematu.

Tańcowały dwa Michały,
Jeden duży, drugi mały,
Jak ten duży zaczął krążyć,
To malutki nie mógł zdążyć.

Tańcowały dwa Michały,
Jeden duży, drugi mały.
Jak ten duży zaczął krążyć,
To ten mały nie mógł zdążyć.

Tańcowały dwa Michały,
Jeden duży, drugi mały,
Tak tańczują dookoła,
Aż im pot się leje z czoła.

Jak ten mały nie mógł zdążyć,
To ten duży przestał krążyć.
A jak duży przestał krążyć,
To ten mały mógł już zdążyć.

Tańcowała ryba z rakiem,
A pietruszka z pasternakiem;
Cebula się dziwowała,
Że pietruszka tańcowała.

A jak mały mógł już zdążyć,
Duży znowu zaczął krążyć.
A jak duży zaczął krążyć,
Mały znowu nie mógł zdążyć.

Tańcowała śliwka z banią,
Grochowianka z miotłą za nią!
A pogrzebacz się dziwuje,
Że i miotła też tańczy¹⁹.

Mały Michał ledwo dychał,
Duży Michał go popychał.
Aż na ziemię popadały,
Tańczące dwa Michały²⁰.

Obydwa teksty mają niemal identyczny kształt i rozmiar. Choć zwykle teksty literackie, powstałe na kanwie tekstów ludowych, są bardziej rozbudowane pod względem strukturalnym i estetycznym, na przykład *Warzyła sroczka...* Janczarskiego czy niżej analizowany *Ptasie radio* Tuwima. Obydwa wiersze o tańczą-

¹⁸ Ukrywaniu towarzyszą emocje lękowe – niebezpieczeństwo przed... dlatego pojawia się silna potrzeba skrzętnego ukrycia. Zob. J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, tłum. T. Kolałowska, Warszawa 1966.

¹⁹ Z. Rogoszówna, *Sroczka kaszkę warzyła*, op. cit., s. 20–21.

²⁰ J. Tuwim, *Dwa Michały*, [w:] *Tuwim dzieciom*, Warszawa 2002, s. 13.

cych Michałach są sylabotonicami, składającymi się z czterech czterowersowych (ośmiosylabowych) dystychowych zwrotek. Pierwsza zwrotka *Dwu Michałów* Tuwima jest właściwie cytatem pierwszej zwrotki tekstu oralnego. Różni się tylko epitetem: „malutki” został zastąpiony „mały”, nie wpływając na zmianę semantyki tekstów. Jednak rymy dokładne, powtarzające się w dwu środkowych strofach tekstu Tuwima: „krążyć – zdążyć; zdążyć – krążyć”, jeszcze bardziej wzmacniają obraz rywalizacji chłopców – małego Michała, który naśladuje dużego Michała – opisywanej we wszystkich kolejnych zwrotkach. Bohaterowie utworu prawdopodobnie nie są rówieśnikami. Duży Michał jest starszy, ma bowiem zdecydowaną przewagę wzrostu i imponuje swoją sprawnością młodszemu chłopcu; jednym słowem – dominuje w zabawie. Potrzeba i chęć dorównania przeciwnikowi w tych wyścigach mobilizuje jednak małego Michała do rywalizacji, wzmacnia jego wysiłek. Obaj przeciwnicy są mocno skoncentrowani na sobie. Zabawa ta wymaga wszak dużej czujności także od starszego zawodnika, a wynika to ze zdania: „A jak mały mógł już zdążyć, / Duży znowu zaczął krążyć”.

Bajeczka Tuwima obrazuje przysłowie ludowe o powtarzanym wielokrotnie, „wkoło Macieju”, do utraty tchu działaniu – współzawodniczeniu dwu chłopców w ściganiu się: „Mały Michał ledwo dychał, / Duży Michał go popychał”; dziecięce zapamiętanie się w powtarzanej grze czy tańcu, którego niewątpliwie doznają bohaterowie zarówno w wierszu Tuwima: „Aż na ziemię popadały / Tańczące dwa Michały”, jak i w tekście oralnym: „Tak tańczą dookoła, / Aż im pot się leje z czoła”.

Świat przedstawiony oralnego tekstu ma jednak charakter zabawy „światem na opak”. Dwie ostatnie strofy stanowią wyliczeniowe frazy, opisujące identyczną poetyką tę zabawę – kto z kim tańczył i kto się temu dziwował: „Tańczyła ryba z rakiem, / A pietruszka z pasternakiem; [...] Cebula się dziwowała, / Że pietruszka tańczyła”. W obydwu tekstach o wyborze nazw tańczących bohaterów zdecydował rym.

Ptaki jako persony w „ptasim weselu”, *Ptasim radiu* i *Poczcie w lesie*

Incyt wiersza *Cztery mile za Warszawką* stanowi bajkową formułę inicjalną piosenki występującej w wielu oralnych odmianach. Do tego tekstu oralnego wydają się nawiązywać dwa znane teksty literackie: *Ptasie radio* Juliana Tuwima, a później *Poczta w lesie* (nazywany „ptasią pocztą”) Tadeusza Śliwiaka. Strategie intertekstualne polegają w nich na kulturowej transpozycji tematycznej – przeniesieniu tematu życia ptaków, jako postaci literackich. Obydwa teksty literackie stanowią odtworzenia czy raczej odnowienia tego tematu, wyrażone już ich tytułami. W kolejnych utworach występują reminiscencje stylistyczne o charakterze metafory personifikującej.

Analizowany poniżej wariant bywał nazywany „ptasim weselem”, które miało miejsce „za Warszawką”:

Cztery mile za Warszawką
ożenił się dudek z kawką,
wszystkie ptaki pospraszali,
tylko sowie znać nie dali²¹.
[...]

²¹ Z. Rogoszówna, *Srocza kaszkę warzyła*, op. cit., s. 30–33; *Antologia poezji dziecięcej*, op. cit., s. 401–402.

Wiersz ma rytmiczną, prostą i regularną budowę z wyraźnymi cechami języka ludowego. Na przykład w relacjach zachowania się głównej bohaterki zostało użyte ludowe nazewnictwo i określenia. Sowa, dowiedziawszy się o weselu, „w cztery konie przyjechała” – zaprzęgiem²², „siadła na przypiecku” – tylnej wnęce pieca²³, „grać kazała po niemiecku” – niezrozumiale, inaczej²⁴. Utwór składa się aż z ośmiu izometrycznych czterowersowych strof i sylabotonicznych, ośmiozłóskowych wersów (o charakterze tetrapodii trocheicznej z regularną średniówką). Wyjątek stanowi wers czternasty: „a kura się dziwowała”, w którym następuje zaburzenie rytmu, polegające na przesunięciu akcentu na drugą sylabę w części przedśredniówkowej i zaniku akcentu na sylabie trzeciej wersu. Wyraz dwusylabowy *kura* z proklityką *a* i enklityką (zaimkiem zwrotnym) *się* stanowi jeden zestrój akcentowy²⁵. W części pośredniówkowej wyczuwalny jest tylko jeden akcent na sylabie siódmej, a średniówka ulega zatarciu. W zestawieniu z następnym, piętnastym, wyraźnie regularnym wersem, składającym się z czterech dwusylabowych rzeczowników, stwarza emanację kontrastu pojawiającego się negatywnego bohatera – kury. W całym wierszu przeważają rymy dystychowe, paroksytoniczne, dokładne, głębokie („przypiecku – niemiecku”, „taniec – opętaniec”). Nadrzędnym celem owej regularności i meliczności jest efekt mnemotechniczny tekstu.

Świat przedstawiony wiersza konstruowany jest za pomocą metafory personifikującej. Bawiące się ptactwo domowe zostało skontrastowane z sową, która śpiewa po łacinie, straszy zwierzęta i chce, aby grano „po niemiecku”. Nie jest to „sowa mądra głowa”, ale sowa przemądrzała. Do zabawy dołącza również wiele leśnych ptaków: „Drozdy, szpaki, trznadłe, kszuki / w takt tańczyły do muzyki. / Pojął wróbel sowę w taniec / hulał z nią jak opętaniec / obertasa i mazura, / aż jej urwał pół pazura”. Jednak ptaki jak dzieci kłócą się podczas zabawy: „– A ty wróblu, ty huncwocie, tobie tańczyć z żabą w błocie! / [...] / – A ty sowo zatracona, / przyszłaś tutaj nieproszona [...]”.

Wróbel urywa sowie pazur, a w krótkiej wymianie replik dowiadyuje się ona, że nie jest mile widzianym gościem. Ostatni dystych, będący swoistym morałem: „– Siedźże sobie w domu sama, / kiejs nie sowa, ino dama”, informuje, że sowa zostaje odrzucona przez ptaki: „wygnana precz z izby”. Tekst jest więc bajeczką z morałem, będącym przestrożą, jak we wcześniej analizowanych tekstach oralnych. Uświadamia rangę wspólnego, zespołowego działania młodemu człowiekowi, który podejmuje pierwsze próby socjalizacji – pokonuje egocentryzm.

Strategie intertekstualne *Ptasiego radia* wyrażają się w restytucji tematycznej, polegającej przede wszystkim na nowym, artystyczno-literackim uporządkowaniu tekstu oraz reminiscencji stylistycznej mającej charakter kontynuacji podstawowego środka poetyzacji, jakim jest metafora personifikująca. *Ptasie radio* jako komunikat literacki jest bogatsze czy bardziej zróżnicowane językowo, formalnie

²² *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1963, s. 720.

²³ *Ibidem*, s. 591.

²⁴ *Ibidem*, s. 101.

²⁵ A. Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Kraków 1999.

i semantycznie niż „ptasie wesele”²⁶. Tematem w tym tekście jest audycja radiowa, nadawana przez ptaki różnych gatunków, które zleciały się do odbycia narad w brzozowym gaju. Miejszem – ptasi kraj, czyli brzozowy zagajnik, środkiem – aparat radiowy, zakresem – ważne problemy z życia ptaków. Zdarzeniem komunikacyjnym jest więc audycja w brzozowym gaju. Ramy delimitacyjne przestrzeni komunikacyjnej wyznaczone są tutaj konwencjonalnie – bajkowo, również za pomocą metafory personifikującej. Audycja radiowa nadawana przez ptaki może mieć miejsce wszędzie, w każdym lesie, w którym jest zagajnik brzozowy. Z drugiej strony pamiętajmy o tym, że brzoza to drzewo charakterystyczne, rosnące na obrzeżach lasu, stwarzające dobry i ciepły klimat poprzez biały kolor kory i zwiewne, delikatnie poruszające się listki. Jest to miejsce łatwo dostępne i widoczne. Można domniemywać, iż jest to ów jedyny w swoim rodzaju ptasi kraj, czyli miejsce akcji. W aspekcie semantycznym występuje tu też uporządkowanie gatunków ptaków, z użyciem ich nazwy oraz ukazaniem indywidualnego brzmienia ich głosów. Wyliczono ich dwadzieścia siedem, a w „ptasim weselu” dziesięć. Na końcu wyliczania autor poprzez stwierdzenie: „oraz każdy inny ptak”, rozciąga jednak listę prawdopodobnych uczestników spotkania w brzozowym gaju na wszystkich członków ptasiej rodziny. Użycie w tekście oralnym (w pierwszej i ostatniej strofie) jako ramy delimitacyjnej sformułowania: „wszystkie ptaki pospraszali / tylko sowie znać nie dali”, „wszystkie ptaki się porwały / sowę z izby precz wyгнаły”, jest również sygnałem, że opowiadka dotyczy całej ptasiej społeczności i jej rywalizacji.

Relacje pomiędzy ptakami uczestnikami narad są bliżej nieokreślone, choć można przypuszczać, że najważniejszy w tym utworze jest słowik (a w poprzednim sowa), który rozpoczął audycję. Tylko on wymienia słowo „radio” w różnych odcieniach, spieszczając, nadając ciepły ton temu ważnemu leksemowi. Widoczny jest także element powtórzeniowy, służący podkreśleniu swoich racji przez każdego ptaka, a każdy chce być ważny w brzozowym gaju. Powtarzanie zawiera także aspekt rywalizacji, która w końcu niechybnie doprowadza do kłótni, jak w „ptasim weselu”. Jest ona jednak dla czytelnika logicznym zakończeniem nieustannej rywalizacji. Rywalizacja jest w tych tekstach ważnym mechanizmem spójnościowym, który powoduje logiczne następstwo opisywanej sytuacji. Można nawet przewidzieć jej finał.

Przypomnijmy, że pierwsze wersy Tuwima naśladują typową wypowiedź dziennikarską rozpoczynającą audycję radiową: „Halo! halo! / Tutaj ptasie radio w brzozowym gaju”. Jej początek stanowią leksemy (*halo! halo!*) o mocnej funkcji fatycznej.

Druga zwrotka nawiązuje do stylu urzędowego, w którym zazwyczaj piszemy plan spotkania – narady. Są tu wyliczenia, uporządkowane przez wyrazy o funkcji metatekstowej (operatory): „po pierwsze”, „po drugie”, zapewniające kolejne elementy szeregu wyliczeniowego²⁷. Wyliczenia są zakończone dość zaskakująco, połączenie kolejnego operatora z frazeologizmem: „piąte przez dziesiąte”, z czasownikiem mówienia (mówić / opowiadać) oznacza ‘nieskładnie, byle jak,

²⁶ Zob. pajdialną analizę *Ptasiego radia* J. Tuwima: M. Ostasz, *Pajdialne scenariusze alfabetyzacji świata*, op. cit., s. 204–206.

²⁷ *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 806.

chaotycznie przeskakiwać z tematu na temat²⁸. Znaczenie tego frazeologizmu kłóci się z poprzedzającym go wrażeniem uporządkowania – narad. W tej figurze semantycznej czasownik mówienia został zastąpiony przez czasowniki oznaczające wydawanie głosu przez ptaki: „ćwierkać”, „świstać”, „kwilić”.

Z kolei w trzeciej zwrotce znowu występuje wyliczanie poprzedzone typowym przymiotnikiem wprowadzającym (liczebnikiem porządkowym): „Pierwszy – słowik / Zaczął tak: Halo! O, halo lo lo lo!”.

Kolejny układ struktur formalno-składniowych i figur semantycznych zawiera czwarta strofa. Przeważają tu zdania wprowadzające: podmiot – nazwa ptaka, i orzeczenie wyrażone czasownikiem oznaczającym wydawanie głosu: „zaterlikał”, „zapiał”, „wrzaśnie”, „zakukała”, „woła”, po których występuje dwukropek otwierający cytat: „Cóż to znowu za muzyka?”. Niekiedy jest tylko podmiot: „Na to dzięcioł”, „Przepióreczka”, czyli „wypowiedzi” ptaków są wprowadzone przez równoważnik zdania, który łatwo można uzupełnić czasownikiem „domyślnym”: „zastukał”, „zaśpiewała”. Czasowniki „wydawania głosu” dostosowane są tu do nazwy ptaka: kogut – zapiał, wróbel – zaterlikał, kukułka – zakukała.

Bardzo bogaty układ struktur formalno-składniowych i figur semantycznych pojawia się w przedostatniej zwrotce. Podmiot w lm. *ptaki* określony przez zaimek uogólniający *wszystkie* (w domyśle – te, które pojawiły się wcześniej) występuje bez orzeczenia, ale są rzeczowniki nazywające czynność wydawania głosu przez ptaki: „szczebiot”, „świergot”, „zgiełk”.

W całym tekście została zatem wprowadzona tak zwana mowa niezależna: podmiot – wykonawca czynności i czasownik nazywający wydawanie głosu oraz po dwukropku „mowa” ujęta w cudzysłów²⁹:

Jak usłyszysz to kukułka,
Wrzaśnie: „A to co za spółka?”.
Kuku-ryku? Kuku-ryku?
Nie pozwalam rozbójnikowi!
[...]
Ryku – choć do jutra skrzecz!
Ale kuku – moja rzecz!

W przytoczonym fragmencie można mówić o reminiscencji stylistycznej. Nawiązuje on bowiem do stylu kłótni ptaków w „ptasim weselu”³⁰. Zdenerwowana sowa wrzasnęła: „– A ty wróblu, ty huncwocie, / tobie tańczyć z żabą w błocie! /

²⁸ Ibidem, s. 739.

²⁹ Coraz częściej twierdzi się, że zarówno w zdaniu, jak i w tekście wielozdaniowym wśród elementów tworzących wypowiedź narracyjną obok komentarzy odautorskich występują różne typy wyrażen cudzysłowowych, wtrąceń bądź wstawek narracyjnych, cytaty, przytoczenia cudzych słów, gotowe elementy cudzego kodu lub subkodu. Ważną, a może nawet podstawową, z punktu widzenia organizacji tekstu, cechą wymienianych wyrażen jest to, że pojawiają się one na różnych poziomach, piętrach wypowiedzi; zob. M. Kawka, *Pojęcie metajęzyka i metatekstu w językoznawstwie, logice i teorii literatury*, [w:] *Metatekst w tekście narracyjnym na przykładzie współczesnych utworów literatury dla dzieci*, Kraków 1990, s. 11.

³⁰ Zob. też np. *Kłótnie rzek* J. Brzechwy.

Gdyby nie szło mi o gości! / wytrzęsłabym z ciebie kości!". Replika partnera – wróbla jest podobnie opatrzona celnymi złośliwymi epitetami: „– A ty sowo zatracona, / przyszłaś tutaj nieproszona, / zaraz ciebie wyrzucimy, / na gałęzi powiesimy”.

Są też w *Ptasim radiu* wypowiedzi ptaków – połączenia głosek niemające znaczenia: „pio, tu, tru, czyr”, a pełniące funkcję onomatopeiczną. Stosowane są utrwalone w polszczyźnie wyrazy onomatopeiczne: „ćwir, kuku, kukuryku, stuku-puku”.

Występuje wiele wyrazów pełnoznaczących ułożonych w zdania, ale ich ułożenie daje efekt onomatopei – powtarzanie: „Gniazdko ci wiję, wiję, wiję!”, „czyjaś ty, czyjaś?”. Występuje również łączenie kilku prostych zdań tego samego typu, a więc tej samej intonacji w wymowie: „chodź tu”, „pójdź tu”. W przedostatniej zwrotce są też zróżnicowane intonacyjnie krótkie zdania: „Widzisz go! Nie dam ci!”. Najbogatszą zatem listę leksemów w tym tekście stanowią różnorodne formalnie onomatopeje.

Ostatnie zaś oznajmujące zdania *Ptasiego radia* są sygnałem strategii intertekstualnej zarówno o charakterze aktywnej kontynuacji tematycznej, jak i reminiscencji stylistycznej: „I wszystkie ptaki zaczęły bić się. / Przyfrunęła ptasia policja / i tak się skończyła ta leśna audycja”. W „ptasim weselu”: „Wszystkie ptaki się porwały, / sowę z izby precz wyгнаły”. Narracja w obu tekstach ma charakter opowiadania unaoczniającego, w którym dominują monologowe i dialogowe opisy „ptasiego wesela” oraz „ptasiej audycji”. Można tu mówić o strategiach dyskursywnych, którymi Grace Wales Shugar proponuje określać dostosowane do sytuacji sposoby osiągnięcia przez mówców zamierzonych rezultatów³¹. Początek *Ptasiego radia* składa się z dwu bardzo popularnych, potocznych wykrzyknień: „Halo! Halo!”. Następnie zaś okolicznikiem miejsca: „*Tutaj* ptasie radio w brzozowym gaju”, i okolicznikiem celu: „sfrunęły się ptaszki dla odbycia narad”, zostało zakreślone zjawisko, na które tak głośno zwrócono uwagę w pierwszym wersie i które jest tematem opisywania i opowiadania. W porównywanym tekście oralnym nieco konkretniej: „Cztery mile za Warszawką / ożenił się dudek z kawką / wszystkie ptaki pospraszali, / tylko sowie znać nie dali”.

Do tych wstępnych opisów sytuacji, otwierających audycję o „ptasich naradach” oraz „ptasim weselu”, nawiązują zakończenia wierszy, pełniące funkcję wychowawczą; ptasie radio (zabawa) rozpoczęło działanie, a burzliwe narady kończą się cytowaną powyżej bójką, w której rozjemcą jest ważny organ – policja, natomiast w tekście oralnym wypędzeniem sowy z wesela.

Tematem tekstów jest więc ptasie wesele pod Warszawką oraz ptasia audycja w brzozowym gaju, w którym upersonifikowane ptaki bawią się i sprzeczają (jak dzieci) na temat swoich głosów: „Będą ćwierkać, świstać, kwilić, / Pitpilitać i pimpilić / Ptaszki następujące: / [...] / Szczygieł, sowa, kruk, czubatka, / Drozd, sikorka i dzierlatka”, lub swojego tańca: „Kaczka grała, / gęś skakała, / a kura się dziwowała”.

³¹ Pojęcie strategii dotyczy sposobów i środków opracowywanych i wykorzystywanych przez użytkowników dyskursu do osiągnięcia różnych celów. Dzięki temu dyskurs organizuje się pod kątem głębszych zamierzeń mówców. Wybierają oni bowiem spośród dostępnych im możliwości te, które najlepiej służą realizacji intencji. Zob. G.W. Shugar, *Strategie dyskursu działaniowego służące konstruowaniu interakcji dziecko – dziecko*, [w:] *Dyskurs dziecięcy. Rozwój w ramach struktur społecznych*, Warszawa 1995, s. 123. Pojęcie dyskursu charakteryzuje się natomiast podejściem komunikacyjnym. Szczególnie cenne są ustalenia dotyczące dyskursu jako procesu konstruowania tekstu, ibidem, s. 81–105.

W tekstach zastosowano instrumentację głoskową, tworzącą onomatopeiczny, wirtuozowski popis muzyczny oraz personifikację w przekonaniu, że są to znane dziecku (samo je stosuje) środki poetyckie. Znaczna część tekstów stanowi opowiadanie z elementami monologu i dialogu, na przykład w *Ptasim radiu*: „Pierwszy – słowik / Zaczął tak: / »Halo! O, halo lo lo lo lo!« / [...] / Na to wróbel zaterlikał: / »Cóż to znowu za muzyka?«”, a w „ptasim weselu”: „Pojął wróbel sowę w taniec, / hulał z nią jak opętaniec [...] – A ty wróblu, ty huncwocie, / tobie tańczyć z żabą w błocie!”.

Związki spójnościowe konstituują się w analizowanych tekstach na regularnym rytmie powtarzających się struktur składniowych i formalnych określonych figur semantycznych. Tworzą one wyliczanie brzmienia głosów lub charakteru tańca określonej ptasiej osoby – rywalizujących z sobą bohaterów. Powtarzającą się rywalizację, będącą jednak niespodzianką, tworzą figury semantyczne budujące ciąg wydarzeń i logikę tekstów. Następstwo zdań jest w obu tekstach dość luźne, jednak całość spina rama, wyrażona cytowanym już komentarzem narratorskim, dotyczącym początku i zakończenia audycji oraz wesela. Ramy sygnalizują, że zapis jest zakończony, ale w tekstach są sygnały ich otwartości jako spontanicznej zabawy językowej.

Odbiór tekstów wymaga wyodrębnienia partii opisowych z elementami monologu i dialogu bohaterów oraz końcowego komentarza narratora. Strona pragmatyczna tekstów polega na zabawie, oswajającej nazwy ptaków.

W wierszu Tuwima ptaki mają swoje radio, w wierszu Śliwiaka swój urząd pocztowy. Strategia intertekstualna polega więc na odtworzeniu czy odnowieniu tematu. Znamienną dla świata przedstawionego interpretowanych tu utworów jest swoista tożsamość świata przyrody i człowieka. Potwierdza to tytuł utworu Tadeusza Śliwiaka *Poczta w lesie*, który niewątpliwie ma charakter metafory personifikującej, podobnie jak *Ptasie radio* Juliana Tuwima czy „ptasie wesele”. Jego akcja rytmicznie opowiada o ptasiej poczcie w Bieszczadach, funkcjonującej jak każdy prawdziwy urząd pocztowy. Wymieniane ptaki mają przydzielone odpowiednie czynności: „Pan drozd stempelki / przybija listom, / zaś dzięcioł jest tu / telegrafistą. / [...] / Pocztowy gołąb / jest listonoszem / »Liścik do Pani! / podpisać proszę«. Są też liczni adresaci: »Pani kukułko, / pocztówka z Brzeska, / ale też pani / Wysoko mieszka!« [...] / A panna pliszka / z wysokiej sosny / co dzień dostaje / liścik miłosny”³².

W „ptasim weselu” ptaki są tancerzami, w *Ptasim radiu* postaci literackie – ptaki wystąpiły w roli dziennikarzy-muzykantów, a w *Poczcie w lesie* dominują listonosze³³. Znaczącą rolę przydzielono tu odlatującemu do ciepłych krajów bocianowi: „Doręczał listy / z dalekich krajów. / Zza mórz, / gdzie krewni / ptaszków mieszkają”.

³² T. Śliwiak, *Poczta w lesie*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*, op. cit., s. 306.

³³ W tej rozpisanej na role relacji sytuacji scenicznej dostrzec można pewne zbieżności z prezentacją świata „przez oczy bohatera” (tu kilku bohaterów – ptaki), które narratologia francuska zowie „focalisation”. Zob. G. Genette, *Figura III*, op. cit., s. 180–210. Angielska narratologia dotycząca „zogniskowania” (*focus*) skupiona jest na pytaniu „przez kogo” (przez czyje oczy) narrator spogląda i opowiada. Zob. M. Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca – London 1987, s. 142–151. Na temat różnych teorii *focalization (focus)* w narratologii zob. H. Markiewicz, *Teoria powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 435–437.

Personifikacja w tym utworze jest szczególna. Świat ptaków i świat dzieci jest właściwie tożsamy. Świat realny i fantastyczny współistnieją z sobą: „Jeśli więc ptaszek / Zastuka, dzieci, / Do waszych okien / – to teraz wiecie. / List wam przynosi / – ekspres z bajeczką, / którą pisałem / z moją córeczką”. Poeta również korzysta z tej ptasiej poczty i oznajmia małym odbiorcom, że bajeczki można tworzyć razem z rodzicami, a potem posyłać je koleżankom i kolegom, wymieniać je między sobą.

W trzech powyżej porównywanych tekstach strategia intertekstualna polegała głównie na aktywnej kontynuacji zarówno tematu, jak i jego poetyckiego ujęcia – metafory personifikującej, z zastosowaniem również podobnego wyliczeniowo-repetycyjnego modelu wiersza, a ich odbiór jest świadomie projektowany przez nadawcę.

Tydzień oraz Hipopotam Jana Brzechwy i Wandy Chotomskiej

W wierszu *Tydzień* Wandy Chotomskiej dostrzec można sygnały nawiązań do wiersza *Tydzień* Jana Brzechwy, polegające na restytucji tematu. W tekście Chotomskiej występuje Tydzień i siedmioro jego dzieci – upersonifikowanych, kolejnych dni tygodnia, których działania mają charakter zabawy-pracy czy pracy-zabawy: „Poniedziałek już od wtorku: Poszukuje kota w worku, / Wtorek środę wziął pod brodę: – Chodźmy sitkiem czerpać wodę”; aż „Poszli razem do niedzieli, / Tam porządnie odpoczęli”. Ostatni wers zachęca odbiorcę do kontynuowania tej purnonsensowej opowieści: „I t a k d a l e j...”, w celu zapamiętania abstrakcyjnych nazw dni tygodnia.

W *Tygodniu* Chotomska podejmuje kontynuację poetyki (kilkakrotnie powtarzającego się) opisywania kolejnych „rozrabiających” członków rodziny Tygodnia, których personifikacja jest wzmocniona pisownią imion dużą literą: „Poniedziałek idzie przodem, / za nim Wtorek ciągnie Środę, / czwarte miejsce tuż po Środzie / zajął Czwartek w tym pochodzie”, a najmłodsza „Niedziela się odzywa: / – A kto za was odpoczywa?”. Reminiscencje stylistyczne utworu Chotomskiej polegają na podobnym mechanizmie edukacji nazw i kolejności dni tygodnia oraz siedmiu kolejnych liczebników.

Hipopotam zarówno Brzechwy, jak i Chotomskiej jest żartobliwą opowieścią przedstawiającą dość egzotycznego potężnego zwierzęcego żyjącego w błotnistym Nilu. Oba teksty ilustrują relacje zwierząt żyjących razem, w jednym środowisku, ale diametralnie się różniących choćby rozmiarami ciała i sposobami korzystania z przyrodniczego środowiska. Występuje tu aktywna kontynuacja tematu. Tekst Brzechwy ma często stosowany wymiar matrymonialny³⁴, a Chotomskiej towarzyski.

Zachwycony jej powabem,	– Hipopotam jest istotą,
Hipopotam błagał żabę:	która bardzo lubi błoto! –
– Zostań żoną moją, co tam,	Tak powiedział hipopotam
Jestem wprawdzie hipopotam,	i od razu – chlup! – do błota.
Kilogramów ważę z tysiadc,	Tygrys się po klatce miota:
Ale za to mógłbym przysiąc,	– Hipopotam? Chlupobłotam!
Że wzór męża znajdziesz we mnie.	Chlupnął błotem naokoło
I że ze mną żyć przyjemnie.	i zabłocił całe zoo!

³⁴ Warto przypomnieć tu bajkę o *Żurawiu i czapli*.

Czuję w sobie wielki zapał,
 Będę ci motylki łapał
 I na grzbiecie, jak w karecie,
 Będę woził cię po świecie
 A gdy jazda już cię znuży –
 Wrócisz znowu do kałuży.
 Krótko mówiąc – twoją wolę
 Zawsze chętnie zadowolę,
 Każdy rozkaz spełnię ściśle.
 Co ty na to?
 – Właśnie myślę...
 Dobre chęci twoje cenię,
 A więc – owszem. Mam życzenie...
 – Jakie? Powiedz? Powiedz szybko,
 Moja żabko, moja rybko,
 I nie krępuj się zupełnie –
 Twe życzenie każde spełnię,
 Nawet całkiem niedoścignię...
 – Dobrze, proszę; nawlecż igłę!³⁵

Spojrzał kojot na kojota:
 – Hipopotam? Chlapopotam!
 więc weźmiemy go w obroty!
 Sarnim wzrokiem patrzy sarna:
 – Co on zrobił? Rozpacz czarna!
 Hipopotam? Chlupopotam!
 Jak wyglądam? Jak sierota!
 Co on zrobił z biednej sarny,
 Mnie jest nie do twarzy w czarnym!
 Struś ogonem trzęsie strusim:
 – On zapłacić za to musi!
 Hipopotam? Chlapobłotam!
 Pióra mam na wagę złota,
 moje pióra warte krocie,
 a te pióra całe w błocie!
 Ryczą lwice z wszystkich klatek:
 – Mamy dzieci!
 Hipopotam? Piegobłotam!
 Dzieci mają pięgi z błota!
 przez te swoje głupie psoty
 zmienił lwiątką w oceloty!
 Białe lamy, w sukniach z lamy
 na sukienkach liczą plamy:
 – Hipopotam? Plamobłotam!
 To chuligan i niecnota!
 Splamił lamom suknie z plamy
 i jak teraz wyglądamy?
 Płyną z oczu łzy żyrafie:
 – Szyi umyć nie potrafię...
 Hipopotam? Hipobłotam!
 Mam na szyi pełno błota.
 Ile mydła się zużyje
 na tę strasznie brudną szyję?
 Rozgniewały się kangury:
 – On nam zniszczył garnitur?
 Hipopotam? Hipopsotam!
 Takie psoty to głupota!
 Na ubraniach mamy plamy,
 więc do sądu go podamy!
 Siedzi w błocie hipopotam,
 chlupopotam, chlupopotam,
 chlapobłotam, chlupobłotam,
 plamobłotam, piegobłotam
 hipobłotam, hipopsotam –
 boi się wychylić z błota.
 Wszyscy krzyczą, psioczą, płaczą,
 w całym zoo wielki zamęt,
 a on wzdycha sobie z cicha:

³⁵ *Poezja dla dzieci. Antologia form tematów*, wybór i wstęp R. Waksmund, Wrocław 1987, s. 261.

– Ciężko być hipopotamem!
Bardzo ciężko być istotą,
która lubi skakać w błoto...³⁶.

Wiersz Chotomskiej wyliczeniowo-repetycyjną konstrukcją buduje przestrzeń artystyczną w Brzechwowskiej konwencji „świata na opak”. Incydent towarzyski wywołuje reakcję łańcuchową, która staje się tkanką zabawy lingwistycznej ułożonej w konstrukcję wyliczeniowo-repetycyjną wiersza pajdialnego. Ochlapane zwierzęta prześcigają się w wymyślaniu przezwisk, wyrażając indywidualnie odczuwane skutki zdarzenia i oburzenie na niezgrabnego sąsiada. Staje się to źródłem wciąż nowych skojarzeń, nabierających coraz bardziej pejoratywnego zabarwienia, aż zagubieniu ulega ich źródłosłów. Grę słów (uwydatnionych rymem), na której oparta jest fikcyjność neologizmów, można kontynuować (powtarzać) w nieskończoność. W tym i w wielu innych wierszach Chotomskiej (jak też Tuwima i Brzechwy) odnajdujemy nazwy abstrakcyjne, asemantyczne, których prosty, wielokrotnie powtarzany mechanizm zestawień i połączeń rymowych tworzy efekt żartobliwy. Ten niezamierzony dowcip bawi małego czytelnika, a nieświadomiona przez postacie niespójność między zamiarem a skutkiem jest komiczna i powoduje atrakcyjność zabawy. Atrakcyjności przydaje też zabawna dynamika krótkich wersów strochizowanych, łatwych dzięki zrytmizowaniu do zapamiętania i do prezentacji gestem.

Obydwa teksty Chotomskiej: *Tydzień* oraz *Hipopotam*, są restytucjami tematów podjętych wcześniej przez Brzechwę, jak również reminiscencjami stylistycznymi jego poetyki, a choć zyskały one samodzielny wymiar artystyczny, pozostają Brzechwowskimi bajeczkami z czytelnym wymiarem zabawowo-edukacyjnym.

Brzechwowska zabawa przysłowiem

Brzechwa stworzył wiele tekstów, rozwijając znane przysłowia. *Jajko*³⁷ jest Brzechwowską bajką rozwijającą tradycyjne przysłowie o jajku mądrzejszym od kury. Tekst rozpoczyna się formułą bajkową: „Było sobie raz jajko mądrzejsze od kury”, kreśląc również bajkową sytuację wstępną: „Kura wyłazi ze skóry, / Prosi, błaga, namawia: – Bądź głupsze! / Lecz co można poradzić, kiedy ktoś się uprze?”. Dalej tekst jest humorystycznym upersonifikowanym dialogiem kury z jajkiem, który składa się z sześciu zwrotek anaforycznie rozpoczynających się przywołaniem głównej bohaterki i jej próśb oraz pouczeń wyrażanych do jajka językiem matki: „[...] Kura prosi serdecznie i szczerze: / – Nie trzęś się, bo będziesz nieświeże / A ono właśnie się trzęsie / I mówi, że jest gęsie / Kura do niego zwraca się z nauką, / Że jaja łatwo się tłuką / A ono powiada, że to bajka, / Bo w wapnie trzyma się jajka”. Ostatnia strofka jest bajkowym pouczeniem: „Kura mówi: – Ostrożnie! To gorąca woda! / A jajko na to: – Zimna woda! Szkoda! / Wskoczyło do ukropu z miną bardzo hardą / I ugotowało się na twardo”. Jajko zachowuje się jak dziecko – jest przemądrzałe, przekorne, przewrotne, a nawet bezczelne itp. Każda zwrotka obrazuje kolejną negatywną cechę, stanowiącą jego niedojrzałość, która nie dotyczy wyłącznie dziecka. Łatwo więc i w tym tekście dostrzec nie tylko powierzchniowe jego znaczenie.

³⁶ W. Chotomska, *Hipopotam lubi błoto*, Warszawa 1978, s. 20.

³⁷ *Brzechwa dzieciom*, Warszawa 1989, s. 17.

Tytuł jako pytanie w wyliczeniowo-repetycyjnym modelu wiersza

Joanna Kulmowa już tytułem wiersza *Co piszczy w trawie?* nawiązuje dialog z tradycją wiersza Konopnickiej, która jako pierwsza wprowadziła do tytułu formułę pytania, aby utwór był swoistą zagadką: *Co dzieci widziały w drodze...*, *Co słonko widziało...* Ponieważ: „Cały dzionek słonko / Po niebie chodziło: / Czego nie widziało! / Na co nie patrzyło!”, więc na przykład: „Widziało, jak Kasia / Biały ser ogrzewa. / Jak Stach konie poi. / A gwizdże, a śpiewa”. Forma zagadki w tytule implikuje wyliczeniowo-repetycyjny kształt wiersza, składający się z kolejnych anaforycznych odpowiedzi; z dziewięciokrotnie powtórzonym czasownikiem „widziało”. Można zauważyć, że podobny model wiersza zastosowała również Kulmowa: „A o wiośnie – / możesz słyszeć, jak trawa rośnie. / Możesz słyszeć w piątek czy w sobotę – / a najlepiej pod krzywym płótem. / [...] Możesz słuchać tak czy inaczej – / a najlepiej kiedy mży kapuśniaczek”. W piętnastowersowym tekście anaforyczny leksem „słuchać” powtarza się dziewięciokrotnie. Anafory: „widziało” u Konopnickiej oraz „słuchać” u Kulmowej, służą oddziaływaniu czy pobudzaniu zmysłowego odbioru świata przedstawionego.

Tytuł utworu Kulmowej: *Co piszczy w trawie* nawiązuje też dialog z powyżej omawianym *Ptasim radiem* Juliana Tuwima jako arcydziełem zabawy lingwistycznej. Upersonifikowane ptaki sfrunęły się „dla odbycia narad”: / „Po pierwsze – w sprawie, / Co świtem piszczy w trawie?”. Narady otwierają oryginalny koncert muzyczny, będący wirtuozowskim popisem zestawień i połączeń dźwiękowych, pozwalających obcować z głosami i nazwami około trzydziestu ptaków. W tekście Kulmowej sensorycznie opowiada się również o różnych dźwiękach przyrody: „możesz słyszeć, jak trawa rośnie”, „jak mży kapuśniaczek”.

Dostrzec też można w wierszu Kulmowej dialog z tradycją modelu wiersza nie tylko Tuwima, ale i Brzechwy, który rozbijał podstawowe znaczenie często używanych przysłów, porzekadeł, ukonkretniając i upraszczając ich zasadniczą wymowę w wierszowanych bajkach. Tytułem *Co piszczy w trawie* Kulmowa również nawiązuje do potocznego powiedzenia, które zostaje rozwinięte w świecie przedstawionym o charakterze onomatopiecznej metafory. Zarówno teksty Tuwima, jak i Kulmowej są artystyczno-literackim rozwinięciem tego ludowego porzekadła.

Podsumowanie

Dialog z tradycją w analizowanych wierszach dziecięcych przebiega najczęściej według strategii intertekstualnej o charakterze aktywnej kontynuacji, restytucji tematycznej oraz reminiscencji stylistycznych. Wystąpiły transpozycje tematu z kultury ludowej, na przykład sroczki warzącej kaszkę lub tańczących Michałów oraz nawiązania do zabaw słowem, rozwijanie i ukonkretnianie przysłów ludowych. Bardzo żywym elementem tradycji literackiej jest stosowanie pytania jako tytułu oraz wyliczeniowo-repetycyjnego modelu wiersza przez Konopnicką, Tuwima, Brzechwę, a później Janczarskiego, Kulmową, Chotomską czy Dorotę Gellner.

The Elements of Literary Tradition in Children's Poetry

Abstract

The paper presents the dialogue with tradition in selected poems for children. Children's poetry most frequently resorts to intertextuality in the form of affective continuation, thematic restitution and stylistic reminiscence. First, remarks on folk tales as traditional literary texts are offered. The analysis of works which enter into the dialogue with oral texts: *Warzyła sroczka...* (Once a Magpie Was Making Porridge...) by Czesław Janczarski and *Dwa Michały* (Two Michaels) by Julian Tuwim, is preceded by a review of characteristic features of folk texts for children on the examples of *Kulig w lesie* (Sleigh Ride in the Woods) and *Panie Boże Wszchemogący* (Almighty God). Then, an intertextual analysis of "ptasie wesele" (bird wedding) and two literary texts in which birds feature as humans: *Ptasie radio* (Bird Radio) by Tuwim and *Poczta w lesie* (Post Office in the Woods) by Janczarski is conducted. The literary tradition of children's poetry is presented in terms of topic restitution and stylistic reminiscence. The research conducted shows an unusually vivid dialogue with tradition present in the literature for children.