Maria Ostasz

Dialog z tradycją w poezji nie tylko dla dzieci

Wydawnictwo
Naukowe
Uniwersytetu
Pedagogicznego
Kraków

Dialog z tradycją w poezji nie tylko dla dzieci

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne nr 668

Maria Ostasz

Dialog z tradycją w poezji nie tylko dla dzieci

Wydawnictwo
Naukowe
Uniwersytetu
Pedagogicznego
Kraków 2013

Recenzent
dr hab. Pola Kuleczka, prof. UZ
dr hab. Ryszard Waksmund, prof. UWr.

© Copyright by Maria Ostasz & Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2013

redaktor Jolanta Grzegorzek
projekt okładki Jadwiga Burek

ISSN 0239–6025
ISBN 978–83–7271–825–9

Wydawnictwo Naukowe UP
Redakcja/Dział Promocji
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./faks 12 662–63–83, tel. 12 662–67–56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:
http://www.wydawnictwoup.pl

łamanie Jadwiga Czyżowska-Maślak

druk i oprawa Zespół Poligraficzny UP, zam. 51/13

Wprowadzenie

Studium jest próbą nakreślenia perspektyw intertekstualnej interpretacji wybranych tekstów, adresowanych nie tylko do młodego pokolenia, oraz próbą odkrycia sposobów, w jaki nawiązują one dialog z tradycją, głównie literacką. Interpretacje w aspekcie takiego dialogu dotyczą tu głównie bajkowych tekstów, które mogą być lekturą wielopokoleniową – dziadków lub rodziców z dzieckiem. W wielu utworach autorzy stosowali bajkowe strategie intertekstualne, kreując międzypokoleniowość ich adresata. Występują w nich nawiązania zarówno do bajki magicznej: jej formuły początku i sytuacji wstępnej[1], jak i do bajki zwierzęcej, alegorycznej czy narracyjnej. W prowadzonych analizach odniesień intertekstualnych najistotniejsze będą rozpoznania: jakie znaczenia zyskują elementy przeniesione do nowej struktury, jakie miejsca w niej zajmują oraz jaką funkcję pełni ich włączenie w nową całość.

Dialog z tradycją w literaturze dziecięcej jest niezwykle żywy. Poezja dla dzieci bierze udział w dialogu kulturowym. Sama też jest swoistym dialogiem[2]. Koncepcja dialogiczności zakłada, że żaden tekst nie istnieje w oderwaniu od innych tekstów, funkcjonuje zawsze w jakimś kontekście – w czasie tworzenia i podczas jego odbioru – a człowiek definiuje samego siebie za pośrednictwem drugiego człowieka. „Każdy utwór jest repliką w toczącym się od dawna dialogu językowym i każdy zapowiada

[1] W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. z j. ros. W. Wojtryga-Zagórska, Warszawa 1976.

[2] Dialog rozumiany tekstologicznie, według propozycji E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego (wcześniej M. Bachtina), 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*, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1987.

nową odpowiedź"[3] – wyjaśnia Michał Paweł Markowski rozumienie Bachtinowskiego pojęcia dialogiczności. Bliskie tym znaczeniom jest też pojęcie intertekstualności według Julii Kristevej, która twierdzi, że „każdy tekst literacki wchłania w siebie inne wcześniejsze teksty, jest więc siecią rozmaitych zapożyczeń"[4]. Intertekstualne odniesienia i powiązania przybierają różny charakter – naśladują, kontynuują, przekształcają czy też odrzucają i unicestwiają określony tekst. Dotyczy to relacji na różnych płaszczyznach: wewnątrz tekstu, między różnymi tekstami literackimi, także między tekstem literackim a innym dziełem sztuki[5]. Można więc uznać, że każdy tekst może podlegać intertekstualnej interpretacji, co stanowi dużą trudność w selekcji materiału badawczego w tej rozprawie. Głębszej analizie zostały zatem poddane te wiersze dziecięce, które zaznaczają swój wyraźny, rozpoznawalny przez młode pokolenie, dialog z wcześniej powstałymi dziełami. Są więc atrakcyjne dla dziecka, ale też dla pośrednika lektury, znającego pewne odniesienia danego tekstu do lektur swojego pokolenia. Dialog z tradycją w poezji dziecięcej będzie zatem rozpatrywany intertekstualnie.

Historyczne meandry szlaku rozwoju poezji dla dzieci i poezji dziecięcej kreśli Ryszard Waksmund w rozprawie *Od wiersza dla dzieci do wiersza dziecięcego*, precyzyjnie szkicując ewolucję upodmiotowienia dziecka w tekstach literackich. Badacz uznaje, za Jerzym Cieślikowskim, że wiersz dziecięcy stanowi charakterystyczną strukturalizację, w której funkcjonuje określony rodzaj wyobraźni, oglądów, pamięci czy emocji właściwy dziecku, ale i dorosłemu, dla którego pisanie jest „błazeństwem", nie „kapłaństwem"[6]. Współczesny wiersz dziecięcy prowadzi dialog przede wszystkim

[3] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teoria literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 163–164.

[4] Tamże, s. 334.

[5] Zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 218–219.

[6] R. Waksmund, *Od wiersza dla dzieci do wiersza dziecięcego*, [w:] tegoż, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 273–275. Warto tu przypomnieć za Waksmundem inwentaryzację G. Grümmera, który do gier poetyckich zaliczył zabawy literowe i sylabowe, zabawy rymami i umiejscowieniem słów, zabawy semantyczne i interpunkcyjne, zabawy zagadkami, zabawy wersyfikacyjne oraz różnorakie formy poezji żartobliwej i nonsensowej, aż po parodie włącznie.

z tradycją ludową czy 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 lub powiastki, przy użyciu form językowej ekspresji nawiązującej do stylistyki apelu czy pouczającej rozmowy z „tezą"[7]. Wiersz ten, nawiązując do obu tradycji, swoiście je kontaminuje.

Celem studium jest zatem wskazanie wielorakich odniesień i powiązań intertekstualnych[8] w poezji dla dzieci, które ujawniają się przez konstrukcję świata przedstawionego, przemodelowanie motywów znanych z tradycji, jak również przez specyficzną konstrukcję podmiotu lirycznego, warstwy brzmieniowej lub znaczeniowej tekstu. Dialog z tradycją[9] omówiony zostanie na podstawie analizy porównawczej wierszy dawnych i współczesnych, wybranych z kilkudziesięciu tomików oraz antologii. Analiza prowadzona będzie metodą odkrywania znaczeń wpisanych w znak językowy – metodą odkrywania znaków kulturowych, słów-kluczy i tworzonych pól semantycznych, metodą ujawniania reguł budowy, zasad spójności i organizacji semantycznej elementów zapożyczonych w nowym kontekście[10]. Takie podstawowe sposoby zostaną zastosowane do badań

7 J. Ługowska, *Punkt widzenia w strukturze komunikatu literackiego (przeznaczonego dla młodego odbiorcy)*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004, s. 9.

8 H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] tegoż, *Literatura i jej sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 198–229; por. też M. Karasińska, *Intertekstualność jako gra z konwencją literacką*, [w:] tejże, *Między baśnią a podwórkiem*, Poznań 1998, s. 8–10.

9 S. Balbus, *Między stylami*, wyd. 2, Kraków 1996, s. 81–82; por. 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. Chrząstowska, Warszawa 1980, s. 100–108.

10 Por. R. Barthes, *La Linguistique du discours*, [w:] *Sign, Language, Culture*, The Hague – Paris 1970; por. też J.M. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. z j. ros. A. Tanalska, Warszawa 1984; T. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*, Kraków 1974; *Tekst, język, poetyka*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1978.

struktur (powierzchniowej i głębokiej), poszukiwania ich funkcji oraz odkrywania nowych znaczeń w wybranych wierszach dziecięcych, których nadrzędnym elementem dialogu jest zabawowość i edukacyjność. Niektóre intertekstualne interpretacje zmierzać zatem będą w stronę pajdialnych[11] znaczeń kontekstualnych.

Tradycja jest synonimem zakumulowanej kultury – „układem wzorów zachowań, samych zachowań oraz ich wytworów, które są nabywane, przetwarzane, stosowane oraz przekształcane w procesie życia społecznego"[12], układem podlegającym kontynuacji przez kolejne generacje. Rola tradycji nie sprowadza się jednak do podtrzymania ciągłości kulturowej. Funkcją tradycji jest międzypokoleniowa transmisja kultury. Należy ją przede wszystkim uznać za „obraz przeszłości obecny w pamięci społecznej i kształtujący tożsamość kulturową zbiorowości"[13], odpowiedzialny za poczucie odrębności, za wyróżnienie jakiejś kultury spośród innych bytów oraz ich integrację[14]. Nie ma wyraźnych granic między tradycją a pamięcią zbiorową. Pamięć ta – według Barbary Szackiej – jest zbiorem „wyobrażeń członków zbiorowości o jej przeszłości, o zaludniających ją postaciach i minionych wydarzeniach, jakie w niej zaszły, a także sposobów ich upamiętniania i przekazywania o niej wiedzy uważanej za obowiązkowe wyposażenie członka jej zbiorowości"[15]. Pamięć zbiorowa wytwarzająca imaginarium kultury – zdaniem Andrzeja Szpocińskiego[16] – posługuje się językiem symboliczno-obrazowym. Odróżniając tego typu ujęcia przeszłości od historii, opierano się na kilku kryteriach. Po pierwsze, na kryterium funkcjonalności – pamięć społeczna legitymizuje określone porządki kulturowo-społeczne i polityczne, zaś historia pozostaje bezinteresowną. Posługiwano się też kryterium strukturalnym – pamięć zbiorowa ma tendencje do mityzacji czasu, historia operuje czasem linearnym. Stosowano

11 Por. M. Ostasz, *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza pajdialnego*, Kraków 2008.

12 M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 35.

13 *Flirty tradycji z popkulturą. Dziedzictwo kulturowe w późnej nowoczesności*, red. E. Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański, Warszawa 2010.

14 M. Golka, *Pamięć społeczna…*, s. 61.

15 L.M. Nijakowski, *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa 2008, s. 35–36.

16 A. Szpociński, *Przeszłość jako forma przekazu*, Warszawa 2006, s. 22–23.

także kryterium poznawcze – historia miałaby dostarczać wiedzy prawdziwej, zweryfikowanej[17]. Narratywistyczne tendencje w historiografii[18] oraz empirycznie potwierdzone przekonanie o wiarygodności bezpośrednich świadków wydarzeń[19] pozwalają na zrównanie dyskursów historii i literatury, a nawet sztuki.

Pamięć przeszłości – twierdzi Szpociński – może mieć trzy formy: antykwaryczną, czyli takie doświadczenie przeszłości, w którym wytwory dawnych kultur ulegają desemantyzacji (np. pastisz), historyczną, więc „obiektywną", oderwaną od teraźniejszości, oraz monumentalną – żywą, aktualną pamięć zbiorową, rozpowszechnianą w grupie społecznej (np. na zebraniach, podczas rozmów w rodzinie i grupie koleżeńskiej)[20]. W literaturoznawczym rozumieniu – za Januszem Sławińskim i Romanem Ingardenem – tradycję literacką definiuje się jako „projekcję diachronii w synchronię"[21]. Szczegółowiej została tu wyodrębniona aktywna tradycja realizowana (czyli zasób kodów: stylów, form, tematów i innych tekstów, będących w bezpośrednim kontakcie z danym tekstem kultury, „stanowiącym jego interpretacyjny układ odniesienia"[22]) oraz potencjalna tradycja pasywna, obejmująca kody lektury z danego okresu historycznego. Naruszenie granic pomiędzy różnymi tradycjami literackimi – współczesną i minioną – określa się jako strategię gry lub dialogu intertekstualnego[23]. Michał Głowiński uważa, że o intertekstualności można mówić wtedy, gdy „odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym się ono dokonuje". Tekst macierzysty, czyli (zgodnie z terminologią zapożyczoną od G. Genette'a) hipotekst, jest podstawą budowy znaczeniowej nowego tekstu, zwanego hipertekstem[24]. Elementy zapożyczone w nowym kontekście mogą pełnić różne funkcje,

17 Tamże, s. 19.

18 F.R. Ankersmit, *Historiografia i postmodernizm*, przeł. E. Domańska, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór R. Nycz, Kraków 1997.

19 A. Szpociński, *Przeszłość…*, s. 25.

20 Tamże, s. 34.

21 J. Sławiński, *Dzieło. Język. Tradycja...*, s. 27.

22 S. Balbus, *Między stylami…*, s. 81.

23 Tamże, s. 82.

24 M. Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 12–15.

często przeciwstawne do tych, jakie były ich udziałem w otoczeniu macierzystym. Wiele z nich, pozostając w konwencji „świata na opak", jedynie naddaje tożsamy wymiar aksjologiczny.

Intertekstualność bywa „zjawiskiem stopniowalnym – od aluzyjnych napomknień do wyrazistego montażu tekstów"[25]. Gra intertekstualna polega zaś na zapożyczeniu pomysłów, motywów, stylów czy językowych środków ekspresji. Typologia gier intertekstualnych – według Stanisława Balbusa[26] – zawiera szereg kategorii. Szeroko rozumiana stylizacja polega tu na jawnym, demonstracyjnym sięgnięciu do tekstu innego, eksponującym napięcia między tekstami. Aktywna kontynuacja stanowi bezkolizyjne i niekonwersacyjne, właściwie niespełniające kategorii dialogu, poszerzenie zasobu aktywnej tradycji. Reminiscencja stylistyczna jest z kolei swoistym gestem semiotycznym, uwypuklającym zbliżony do własnego kod stylistyczny. Restytucja formy zaś to przemycenie archaicznej formy i jej adaptacja na potrzeby aktualnych treści. Jawne naśladownictwo to sięganie do tradycji pojmowanej jako dobro wspólne, bez indywidualnej przynależności, np. topos lub stereotyp, a epigonizm jest podjęciem zdezaktualizowanej tradycji, z ignorancji lub przez konserwatyzm.

Niektóre zabiegi intertekstualne są interpretowane jako przejawy reminiscencji stylistycznej, a więc ewokacji pewnej kulturowej tradycji ze wskazaniem jej adresata. Dostrzec można na przykład zarówno imaginarium ludowe lub epokowe, jak też autorskie: Jachowicza, Krasickiego czy dyskurs bajkowy Tuwima i Brzechwy – przy jednoczesnym zasymilowaniu tej tradycji, pojmowanej nie tyle jako „cudza", ile jako „czyjaś"[27]. Często literacką strategią dialogu z tradycją jest intertekstualna strategia aktywnej kontynuacji. W istocie relacja taka nie nosi rysu dialogowego – to nie tyle rozmowa z tradycją, ile ożywienie tradycji, poszerzenie jej. Niekiedy w tekstach występuje swoista polityka pamięci – polityka historyczna. Owa polityka czy kultura pamięci polega na „władzy żywych nad umarłymi",

[25] B. Kudra, A. Kudra, *Gry intertekstualne na przykładzie telewizyjnego programu satyrycznego Ale plama!*, [w:] *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Łódź 2002, s. 502.

[26] S. Balbus, *Między stylami…*, s. 83–85.

[27] Tamże, s. 83.

kiedy to *vita* staje się *magistra historiae*[28]. W niektórych utworach obecność wcześniejszego tekstu w danym tekście jest zaznaczona eksplicytnie albo sugerowana przez cechy powierzchniowe tekstu, w innych zaś, opartych na aluzji, wymagana jest większa aktywność odbiorcy, aczkolwiek odwołania te odnoszą się do znanych tekstów kultury. W przywoływanych tu tekstach dominuje wprawdzie kreatywność sprowadzająca się do celowych przekształceń cytowanych wyimków, ale bywają też aluzje do tekstów kultury poprzez nawiązania do tematów, postaci, stylów czy gatunków. Działania językowe zaś podporządkowane są celom zabawowo-edukacyjnym, a mechanizm komizmu opiera się na kontraście estetycznym i aksjologicznym. Dodać należy, że w prowadzonych badaniach intertekstualnych nie uniknie się powtórzeń terminologicznych, ponieważ wyróżnione typy strategii często występują równorzędnie w analizowanych tekstach.

[28] Cyt. za M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007, s. 332.

I

Elementy tradycji oralnej w wierszach dla dzieci

W pierwszej części przeprowadzono analizy tekstów literackich *Warzyła sroczka kaszkę* Czesława Janczarskiego oraz *Dwa Michały* Juliana Tuwima, nawiązujących dialog z tekstami oralnymi. Poprzedzono je omówieniem cech ludowych tekstów dla dzieci na przykładzie utworów *Kulik w lesie* oraz *Panie Boże wszechmogący*. Pozwoliło to na uświadomienie roli tekstu ludowego jako tworzywa literatury. Omówiony też został dialog w tekstach ludowych i literackich, w których strategia intertekstualna opierała się na występowaniu aktywnej kontynuacji tematu „ptasiej persony", motywu smoka i entliczka-pentliczka. Dostrzeżono też różnorodność parodii tekstu *Wlazł kotek na płotek* oraz znaczenia magicznych zaklęć i formuł bajkowych jako inspiracji dla twórczości poetyckiej. Odkryto sposoby kontynuacji pieśni pastuszej w gdybankach jako gatunku literackim i wierszowane zabawy przysłowiem. Należy wspomnieć, że istota badań intertekstualnych polegać tu będzie na ustaleniu wzajemnych relacji utworu poprzez odkrywanie wspólnych struktur i określenie ich wzajemnych funkcji[1], a strategie intertekstualne ujawniają się poprzez „sygnały nawiązań" w obrębie struktur tekstowych[2]. W wierszu dziecięcym występuje kilka typów strategii intertekstualnej, między innymi aktywne kontynuacje, np. kulturowa transpozycja tematyczna, polegająca na przeniesieniu (często z folkloru) tematu, motywu, postaci, następnie

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

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

restytucje tematyczne, czyli rodzaj odtworzenia, odnowienia tematu, oraz reminiscencje stylistyczne, np. stosowanie modelu wiersza wyliczeniowo-repetycyjnego.

Wiele spośród tekstów ludowych, funkcjonujących w świadomości ludzi od pokoleń jako warianty przekazów ustnych, zyskało swoje wersje literackie, zostało utrwalone zapisem, a nieraz poszerzone o nowe postacie i wątki[3]. W tekście opartym na ludowym pierwowzorze, mimo jego przekodowania na system literatury pięknej, występują sygnały swoistego rodzaju „pamięci" o folklorystycznym rodowodzie. Określone składniki tych tekstów funkcjonują jako specyficzne sygnały genetycznego związku z folklorem[4].

Teksty oralne adresowane do dziecka

Wyraźne znamiona tekstu ludowego dla dziecięcego adresata odnaleźć można w wierszu zamieszczonym w zbiorku Zofii Rogoszówny i przedrukowanym w III części *Antologii poezji dziecięcej*[5] Jerzego Cieślikowskiego wśród utworów ludowych i anonimowych:

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

    Kulik płacze,
    czajka skacze.
Przyleciał ci gawroneczek,
wyrwał czajce ogoneczek.
    Czajka płacze,
    kulik skacze.[6]

3 R. Waksmund, *Liryka „szarej godziny". Z zagadnień komunikacji artystycznej w poezji dla dzieci*, „Acta Universitatis Wratislaviensis nr 547. Prace Literackie XXII", Wrocław 1981.

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

5 *Antologia poezji dziecięcej*, wybór i oprac. J. Cieślikowski, wyd. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 406.

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

Tekst pod względem uporządkowania struktur rytmicznych, organizacji dźwiękowej i prozodycznej ma charakter typowej ludowej piosenki[7]. Podstawą jego zasady kompozycyjnej jest meliczność, którą budują dwie jednostki stroficzne: pierwsza liczy cztery wersy, a druga sześć. Asylabizmowi tekstu towarzyszy system wersyfikacyjny składniowy, polegający na zgodności rozczłonkowania zdaniowego i wersowego; jest bezprzerzutniowy, a więc pozbawiony napięć 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), np. „płacze" – „skacze", a we wspomnianych dwu pierwszych wersach występują rymy wewnętrzne, „lesie" – „niesie", „czajka" – „jajka". Jest to wiersz średniowieczny – wiersz zdaniowy. Prostej budowie: nieskomplikowanym układom rymowym, skłonności do powtórzeń (sekwencja kończąca pierwszą strofę i rozpoczynająca drugą) towarzyszy prostota słów i fraz.

W warstwie semantycznej tekstu została ukazana określona sytuacja. Następstwo zdarzeń tworzy krótką historyjkę, opowiadającą o czajce, która wyrządziła kulikowi krzywdę – uszkodziła należące do niego jajka. Nie wyraża ona jednak skruchy i jest obojętna wobec płaczącego kulika. W tekście zostaje ta reakcja mocno podkreślona powtórzeniem kończącym pierwszą strofę i rozpoczynającym drugą: „kulik płacze, czajka skacze". Wiersz zarówno tematyką, jak i biegiem wydarzeń nawiązuje do kultury ludowej. Związek ten polega nie tylko na wyeksponowaniu przyrody – uczynieniu zwierząt bohaterami lirycznymi, a lasu scenerią, ale także 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, zdrobniale nazwany, gawroneczek. Rozpatrując dydaktyczno-moralizatorskie znaczenie tekstu skierowanego do dziecka, można uznać, że przypomina on bajkowy epilog przysłowia: nie czyń drugiemu, co tobie niemiłe. Dorosły adresat może tu również rozpoznać uniwersum, mówiące o zmienności losu, o życiowym splocie chwil radosnych i bolesnych.

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

Warto przypomnieć tu jeszcze inny tekst o ludowej proweniencji:

Panie Boże wszechmogący,
jedli szewcy groch gorący,
gęby sobie poparzyli,
więcej grochu nie warzyli.[8]

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 warstwa znaczeniowa. Bohaterami tej krótkiej historyjki są szewcy, wykonujący na co dzień proste, konkretne czynności, znane dziecku, często towarzyszącemu dorosłemu przy pracy. Głodni szewcy rzucili się łapczywie do jedzenia jeszcze gorącego grochu i „gęby sobie poparzyli". W dawnych wiekach głód prawdopodobnie często doskwierał prostym ludziom, którzy spożywali najprostsze potrawy, np. właśnie groch. W tym końcowym ostrzeżeniu użyto gwarowej czy archaicznej leksyki: „gęby" oraz „warzyli". Takie teksty były swoistymi elementarzami adresowanymi do dziecka, które nie tylko się nimi bawiło, ale też wsłuchiwało w pierwsze rymowane, a więc łatwe do zapamiętania, przestrogi. Należy pamiętać o podobieństwie reakcji dziecka i człowieka pierwotnego (filogeneza i ontogeneza), np. łapczywe, pośpieszne zaspokajanie głodu.

Bardzo znanymi oralnymi tekstami, o zbliżonej strukturze i semantyce, w których naczelną zasadę organizującą całą wypowiedź stanowi właśnie rytmika czy melika, są np. *Sroczka kaszkę warzyła* czy *Siała baba mak*. Teksty te stanowią świadectwo kultury ludowej, która nie pomijała najmłodszych odbiorców[9]. Ludowy rodowód tych utworów dostrzec można w elementach konstrukcji wiersza i warstwie znaczeniowej.

[8] Z. Rogoszówna, *Sroczka kaszkę warzyła…*, s. 59; *Antologia poezji dziecięcej…*, s. 406.

[9] Por. R. Waksmund, *Dziecko w świetle polskiej etnografii i folklorystyki (Od Kitowicza do Korczaka)*, „Literatura Ludowa" 1996, nr 4/5, s. 31–45.

Takie oralne[10] utwory często bywają kanwą – hipotekstami w literaturze dla dzieci.

Sroczka kaszkę warzyła jako tekst oralny i autorski Janczarskiego

Wspomniany folklorystyczny tekst *Sroczka kaszkę warzyła*, będący obrazem znanej wszystkim polskim dzieciom manualnej, udramatyzowanej zabawy na rodzicielskich kolanach, w której ważną rolę gra mowa ciała[11], również występuje w wielu wariantach.

Należy tu przypomnieć jeden z dawniejszych zapisów:

Tu, tu, klocka kaszkę waziła –
Tu, tu, tu se d…ke spaziła.
….na wielki palec:
Temu dała na misecke.
…na wskazujący:

[10] Por. definicję W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. 2, Warszawa 1991, s. 367–369; *Słownik terminów literackich*, red. J. Stawiński, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 226; por. też P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, tłum. z j. ros. 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, np.

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

temu dała,
temu obiecała,
ten widział,
ten słyszał,

a temu nic nie dała,
tylko mu łeb urwała
i frrrr… poleciała!

[11] Mowa ciała bliższa jest wewnętrznemu, ukrytemu centrum osobowości ludzkiej niż mowa słowna – twierdzi 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 człowieczy*, [w:] tegoż, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. z j. ang. D. Danek, Warszawa 1985, s. 25–28.

Temu dała na łyzecke.
…na średni większy:
Temu dała do garnecka.
…na średni mniejszy:
Temu dała do czudecka.
…na mały:
Temu łebek urwała
Fur do potocka!
i łaskocząc dziecko:
Tu się skryła – tu, tu, tu[12]!

W zbiorach dla dzieci odnotowano go w następującym brzmieniu:

Sroczka kaszkę warzyła,
dzieci swoje karmiła:

Pierwszemu dała na miseczce,
drugiemu dała na łyżeczce,
trzeciemu dała w garnuszeczku,
czwartemu dała w dzbanuszeczku,
a piątemu łeb urwała
i frrrrrr… do lasu poleciała.[13]

Tę sylabotoniczną rymowankę (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 dwuwersowej sytuacji wstępnej, po której następuje zabawa wierszem–wyliczanką, zbudowanym z pięciu (dziewięciozgłoskowych) zdań–wersów 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 chwyta jedzenie. Dominującym, powtarza-

12 *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*, oprac. R. Waksmund, wyd. 2, Wrocław 1999, s. 417.

13 Z. Rogoszówna, *Sroczka kaszkę warzyła*…, s. 4, por. też *Antologia poezji dziecięcej*…, s. 396.

jącym się w kolejnych wersach po każdym liczebniku jest wspomniany leksemem *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 utrwalonych w polszczyźnie połączonych głosek – onomatopeicznym *frrrrr*..., sygnalizującym nagły, dramatyczny odlot wystraszonego ptaka.

Ten ludowy tekst został przez Czesława Janczarskiego rozbudowany w dziesięciozwrotkową opowiastkę, rozpoczynającą się bajkową formułą wstępną: „Warzyła sroczka / kaszkę jaglaną. / Zaraz sroczęta / obiad dostaną"[14]. Transpozycja tematyczna polega tu na przeniesieniu z kultury oralnej, ludowej postaci sroczki oraz mnemotechnicznej zabawy (podczas jedzenia) służącej zapamiętaniu kolejności liczb. Wiersz Janczarskiego *Warzyła sroczka kaszkę* ma charakter propozycji zabawy, pełniącej dyskretnie funkcję poznawczą – liczenie od jednego do pięciu i z powrotem, oraz wychowawczą – kultury zachowania się przy stole[15]. Przestrzenią świata przedstawionego hipertekstu 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 sroczę?

14 Cz. Janczarski, *Warzyła sroczka kaszkę*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*..., s. 198.

15 Por. pajdialną analizę wiersza *Warzyła sroczka kaszkę* Cz. Janczarskiego – M. Ostasz, *Pajdialne scenariusze alfabetyzacji świata*, [w:] tejże, *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza pajdialnego*, Kraków 2008, s. 197–198.

Więc mówi czwarte:
– Na dwór wyskoczę!
[…]
Aż w końcu wybiegł
braciszek pierwszy.
Już nie ma sroczą…
Czy skończyć wierszyk?

Odpowiedź małych słuchaczy na pytanie opowiadacza jest przecząca, bo dzieci chcą słuchać opowiastki w nieskończoność. Cieszy je kontakt ze sztuką słowa, aktywnie uczestniczą w jej odbiorze. Są zaciekawione zagadką, gdzie poukrywały się sroczęta. Skoro wyszły z domu, pogubiły się, to muszą się odnaleźć i zasiąść do obiadu. W hipertekście następuje natychmiastowe odkrycie zagadki oraz powtarzanie wyliczania powracających do domu sroczą, 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 piątego.
Kaszka podana.
A więc smacznego!

Hipertekst przedstawia zatem czwórkę pełnych dziecięcego wigoru osobników, którzy są w ciągłej „akcji" – bez końca bawią się w chowanego, naśladując się wzajemnie. Baczenie zaś na nich, 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 niespodzianki[16]: poszukiwania i wykrywania.

Strategia intertekstualna, polegająca tu na aktywnej kontynuacji tematu, ma charakter nie tylko transpozycji folklorystycznej postaci *sroczki*, ale również motywu zabawy w poszukiwanie i liczenie członków rodziny

[16] Ukrywaniu towarzyszą emocje lękowe – niebezpieczeństwo przed…, dlatego pojawia się silna potrzeba skrzętnego ukrycia. Zob. J. Piaget, *Studia z psychologii dziecka*, przeł. T. Kołakowska, Warszawa 1966.

zbierających się do posiłku. W tekście ludowym opowiada się o karmieniu pięciu sroczą – animizowanych pięciu palców, w hipertekście mowa jest o zbieraniu się całej piątki przy stole. Obydwa teksty w spontaniczny i zabawowy sposób wprowadzają dziecko nie tylko w zasady życia społecznego, ale ukonkretniając abstrakcyjny charakter liczb głównych i porządkowych, uczą 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. Można to dostrzec już w dwu zacytowanych tekstach oralnych. Pierwszy krótki, sześciowersowy tekst mówiący o tańcu upersonifikowanych bohaterów przyrody jest swoistym hipercytatem, ponieważ stanowi trzecią strofkę kolejnego, czterozwrotkowego tekstu oralnego, w którego dwu pierwszych strofkach pojawiają się już Michały. Nie ma w nim jednak odwołania do dziwującej się cebuli jako elokutora, nazwanej z mazurzeniem i zdrobnieniem „cebulecko" oraz zwrotu gwarowego „potańcuj se".

Tańcowała ryba z rakiem,
A pietruszka z pasternakiem.
Cebula się dziwowała,
Że pietruszka tańcowała.
Cebulecko, nie dziwuj się,
Weź marchewkę, potańcuj se.[17]

*

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.

[17] *Tańcowała ryba z rakiem*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 423.

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

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

Tańcowała śliwka z banią,
Grochowianka z miotłą za nią!
A pogrzebacz się dziwuje,
Że i miotła też tańcuje.[18]

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

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

Mały Michał ledwo dychał,
Duży Michał go popychał.
Aż na ziemię popadały,
Tańcujące dwa Michały.[19]

Zarówno hipotekst, jak i hipertekst mają identyczny edytorski kształt i rozmiar. Zwykle teksty literackie, powstałe na kanwie tekstów ludowych, są bardziej rozbudowane pod względem strukturalnym i estetycznym, np. *Warzyła sroczka*… Janczarskiego czy dalej analizowane *Ptasie radio* Tuwima. Obydwa wiersze o tańcujących Michałach są sylabotonikami, składającymi się z czterech czterowersowych (ośmiosylabowych) dwuzdaniowych zwrotek. Pierwsza zwrotka *Dwu Michałów* Tuwima jest właściwie hipercytatem pierwszej zwrotki tekstu oralnego. Różni się tylko epitetem: „malutki" został zastąpiony przymiotnikiem „mały", co nie wpływa na zmianę semantyki tekstów, aczkolwiek konsekwentnie określa jednego z bohaterów. Natomiast rymy dokładne, powtarzające się w dwu środkowych strofach hipertekstu: „zdążyć" – „krążyć"; „krążyć" – „zdążyć" 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 – dominuje w zabawie. Potrzeba i chęć dorównania przeciwnikowi w tych wyścigach mobilizuje małego Michała do rywalizacji, wzmaga jego wysiłek. Obaj przeciwnicy są mocno skoncentrowani na sobie. Zabawa ta wymaga jednak dużej czujno-

[18] Z. Rogoszówna, *Sroczka kaszkę warzyła*…, s. 20–21.

[19] J. Tuwim, *Dwa Michały*, [w:] *Tuwim dzieciom*, Warszawa 2002, s. 13; zob. też wersję H. Januszewskiej, *Z góry na Mazury*, Warszawa 1974, s. 46–47.

ści także od starszego zawodnika, a wynika to ze zdania: „A jak mały mógł już zdążyć, / Duży znowu zaczął krążyć”[20].

Bajeczka Tuwima obrazuje ludowe powiedzenie o powtarzanym wielokrotnie, „wkoło Macieju”, do utraty tchu działaniu. Stanowi go współzawodniczenie 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 hipertekście: „Aż na ziemię popadały / Tańcujące dwa Michały”, jak i tekście oralnym: „Tak tańcują dookoła, / Aż im pot się leje z czoła”. Świat przedstawiony hipotekstu ma charakter zabawy „światem na opak”. Uspójnia go jednak taniec niedobranej pary – upersonifikowanych bohaterów tego samego gatunku: „ryby z rakiem”, „pietruszki z pasternakiem”. Dwie ostatnie strofy stanowią wyliczeniowe frazy, opisujące tę zabawę identyczną poetyką – kto z kim tańcował i kto się temu dziwował: „Tańcowała ryba z rakiem, / A pietruszka z pasternakiem. / Cebula się dziwowała, / Że pietruszka tańcowała”; a o doborze nazw tańcujących bohaterów zdecydował tu rym.

Ptaki jako persony w „ptasim weselu” oraz *Ptasim radiu* Tuwima i *Poczcie w lesie* Śliwiaka

Incipit 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 transpozycji tematycznej – przeniesieniu tematu życia ptaków, jako postaci literackich. Obydwa teksty literackie stanowią odtworzenia czy raczej odnowienia tego tematu, wyrażone już ich tytułami, a reminiscencje stylistyczne mają charakter metafory personifikującej.

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

[20] Por. M. Ostasz, *Przejawy paidii w „nowej bajce” Jana Brzechwy*, [w:] tejże, *Od Konopnickiej do Kerna…*, s. 49.

Cztery mile za Warszawką
ożenił się dudek z kawką,
wszystkie ptaki pospraszali,
tylko sowie znać nie dali.
Gdy się sowa dowiedziała
w cztery konie przyjechała.
Siadła sobie na kominie,
zaśpiewała po łacinie.
[…][21]

Wiersz ma prostą, rytmiczną 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" – zaprzęgiem[22], „siadła na przypiecku" – tylnej wnęce pieca[23], „grać kazała po niemiecku" – niezrozumiale, inaczej[24]. Utwór składa się aż z ośmiu izometrycznych czterowersowych strof i sylabotonicznych, ośmiozgłoskowych 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 akcentowy[25]. 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, sygnalizuje kontrast 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.

21 Z. Rogoszówna, *Sroczka kaszkę warzyła…*, s. 30–3; por. też J. Cieślikowski, *Antologia poezji dziecięcej…*, s. 401–402.

22 *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 5, Warszawa 1963, s. 720.

23 Tamże, s. 591.

24 Tamże, s. 101.

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

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, trznadle, krzyki / 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 dowiaduje się ona, że nie jest mile widzianym gościem. Ostatni dystych, będący swoistym morałem: „– Siedźże sobie w domu sama, / kiejś nie sowa, ino dama", informuje, że sowa zostaje odrzucona przez ptaki: „wygnana precz z izby". Tekst jest więc bajeczką z morałem, będącym przestrogą, jak we wcześniej analizowanych tekstach oralnych. Uświadamia rangę wspólnego, zespołowego działania młodemu człowiekowi, który podejmuje pierwsze próby socjalizacji – pokonuje egocentryzm[26].

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 bogatszy czy bardziej zróżnicowany językowo, formalnie i semantycznie niż „ptasie wesele"[27]. Tematem w tym hipertekście jest audycja radiowa, nadawana przez ptaki różnych gatunków, które zleciały się do odbycia narad w brzozowym gaju. Miejscem – 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. Audycja radiowa nadawana przez ptaki może mieć miejsce wszędzie, w każdym lesie, w którym jest zagajnik brzozowy. Należy jednak

[26] Por. też H. Januszewska, *O Wróblowym weselu*, [w:] tejże, *Z góry na Mazury…*, s. 33–39.

[27] Por. pajdialną analizę *Ptasiego radia* J. Tuwima, M. Ostasz, *Pajdialne scenariusze…*, s. 204–206.

pamiętać, 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, że jest to jedyny w swoim rodzaju ów ptasi kraj, czyli miejsce akcji. W aspekcie semantycznym występuje tu też uporządkowanie gatunków ptaków użyciem nazw i ukazaniem indywidualnego brzmienia ich głosów. Wyliczono ich dwadzieścia siedem, a w „ptasim weselu" dziesięć. Na końcu wyliczania w hipertekście, poprzez stwierdzenie: „oraz każdy inny ptak" rozciąga się 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 wygnały" jest również sygnałem, że opowiastka dotyczy całej ptasiej społeczności, a zwłaszcza rywalizacji w tej gromadzie.

Relacje pomiędzy ptakami–uczestnikami narad są bliżej nieokreślone, choć można przypuszczać, że najważniejszy w hipertekście jest słowik, który rozpoczął audycję, a w hipotekście – sowa. Tylko słowik wymienia słowo „radio" w różnych odcieniach, spieszczając, nadając ciepły ton temu ważnemu leksemowi. Widoczny jest także element powtórzeniowy, służący podkreślaniu 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, podobnie jak w „ptasim weselu". Jest ona jednak dla czytelnika logicznym zakończeniem niekończącej się rywalizacji. Rywalizacja jest w tych tekstach ważnym mechanizmem spójnościowym, który powoduje logiczne następstwo opisywanej sytuacji. Można nawet przewidzieć jej finał.

Łatwo spostrzec, że pierwsze wersy hipertekstu naśladują typową wypowiedź dziennikarską rozpoczynającą audycję radiową: „Halo! halo! / Tutaj ptasie radio w brzozowym gaju"[28]. 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–operatory, uporządkowane przez wyrazy o funkcji metatekstowej: „po pierwsze", „po drugie",

[28] J. Tuwim, *Ptasie radio*, [w:] tegoż, *Wiersze dla dzieci*, Warszawa 1954, s. 62–66.

zapewniające kolejne elementy szeregu wyliczeniowego[29]. Wyliczenia są zakończone dość zaskakująco, przez połączenie kolejnego operatora z frazeologizmem: „piąte przez dziesiąte" (z czasownikiem mówienia mówić/opowiadać) oznacza nieskładnie, byle jak, chaotycznie przeskakiwać z tematu na temat[30]. 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".

W trzeciej zwrotce znowu występuje wyliczanie poprzedzone typowym wprowadzającym liczebnikiem porządkowym: „Pierwszy – słowik / Zaczął tak: Hal! O, halo lo 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 l. mn. „ptaki", określony przez zaimek uogólniający „wszystkie" (w domyśle – te, które występowały wcześniej), występuje bez orzeczenia, ale są rzeczowniki nazywające czynność wydawania głosu przez ptaki: „szczebiot", „świergot", „zgiełk".

W całym hipertekście została zatem wprowadzona tzw. mowa niezależna: podmiot – wykonawca czynności i czasownik nazywający wydawanie głosu oraz, po dwukropku, „mowa" ujęta w cudzysłów[31]:

29 *Słownik współczesnego języka polskiego*, pod red. B. Dunaja, Warszawa 1996, s. 806.

30 Tamże, s. 739.

31 Można zauważyć, że zarówno w zdaniu, jak i w tekście wielozdaniowym wśród elementów tworzących wypowiedź narracyjną obok komentarzy odautorskich występują różne typy wyrażeń cudzysłowowych, wtrąceń bądź

Jak usłyszy to kukułka,
Wrzaśnie: „A to co za spółka?
Kuku-ryku? Kuku-ryku?
Nie pozwalam rozbójniku!
[…]
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"[32]. Zdenerwowana sowa wrzasnęła: „– A ty wróblu, ty huncwocie, / tobie tańczyć z żabą w błocie! / 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 nie mające znaczenia: „pio, tu, tru, czyr", a pełniące funkcję onomatopeiczną. Stosowane są utrwalone w polszczyźnie wyrazy onomatopeiczne: „ćwir, kuku, kukuryku, stuku, puku".

Występuje wiele wyrazów pełnoznacznych ułożonych w zdania, ale ich ułożenie daje efekt onomatopei – powtarzania: „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 listę leksemów w tym tekście stanowią różnorodne formalnie onomatopeje.

Ostatnie oznajmujące zdania *Ptasiego radia* są sygnałem strategii intertekstualnej o charakterze zarówno aktywnej kontynuacji tematycznej, jak i reminiscencji stylistycznej: „I wszystkie ptaki zaczęły bić się / Przyfrunęła ptasia policja / tak się skończyła ta leśna audycja". W „ptasim we-

wstawek narracyjnych, cytaty, przytoczenia cudzych słów, gotowe elementy cudzego kodu lub subkodu. Ważną, a może nawet podstawową, z punktu widzenia organizacji tekstu, cechą wymienianych wyrażeń jest to, że pojawiają się one na różnych poziomach, piętrach wypowiedzi. Por. M. Kawka, *Pojęcie metajęzyka i metatekstu w językoznawstwie, logice i teorii literatury*, [w:] tegoż, *Metatekst w tekście narracyjnym na przykładzie współczesnych utworów literatury dla dzieci*, Kraków 1990, s. 11.

[32] Por. też np. *Kłótnie rzek* J. Brzechwy.

selu": „Wszystkie ptaki się porwały, / sowę z izby precz wygnały". 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 osiągania przez mówców zamierzonych rezultatów[33]. Początek *Ptasiego radia* składa się z dwu bardzo popularnych, potocznych wykrzyknień: „Halo! Halo!". 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, zawierające funkcję wychowawczą. Burzliwe w ptasim radiu (jako zabawie) narady kończą się cytowaną powyżej bójką, w której rozjemcą jest ważny organ – policja, w tekście oralnym zaś – wypędzeniem sowy z wesela.

Tematem tekstów jest więc ptasie wesele pod Warszawką oraz ptasia audycja w brzozowym gaju, w których 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".

W analizowanych tekstach zastosowano instrumentację głoskową, tworzącą onomatopeiczny, wirtuozowski popis muzyczny oraz personifikację w przekonaniu, że są to znane dziecku środki poetyckie – samo

[33] Pojęcie strategii dotyczy sposobów i środków opracowywanych i wykorzystywanych przez użytkowników dyskursu do osiągania 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. Por. G.W. Shugar, *Strategie dyskursu działaniowego służące konstruowaniu interakcji dziecko – dziecko*, [w:] tejże, *Dyskurs dziecięcy. Rozwój w ramach struktur społecznych*, Warszawa 1995, s. 123. Pojęcie dyskursu zaś charakteryzuje się podejściem komunikacyjnym. Szczególnie cenne są ustalenia dotyczące dyskursu jako procesu konstruowania tekstu, tamże, s. 81–105.

nimi operuje. Znaczna część tekstów stanowi opowiadanie z elementami monologu i dialogu, np. 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 konstytuują się w hipotekście i hipertekście w regularnym rytmie powtarzających się struktur składniowych i formalnych określonych figur semantycznych. Stanowią one wyliczanie brzmienia głosów lub charakteru tańca określonej ptasiej persony – rywalizujących ze sobą bohaterów. Powtarzającą się rywalizację, będącą jednak niespodzianką, tworzą zaś 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 ptasich popisów. Ramy sygnalizują, że zapis jest zakończony, ale w tekstach są sygnały ich otwartości jako spontanicznej zabawy językowej.

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

W wierszu Tuwima ptaki mają swoje radio, natomiast w wierszu Śliwiaka swój urząd pocztowy. Strategia intertekstualna polega na odtworzeniu czy odnowieniu tematu. Znamienne dla świata przedstawionego interpretowanych tu tekstów jest swoiste podobieństwo świata przyrody i człowieka. Potwierdza to tytuł *Poczta w lesie* Tadeusza Śliwiaka, który niewątpliwie ma charakter metafory personifikującej, podobnie jak *Ptasie radio* Juliana Tuwima czy „ptasie wesele". Jego fabuła rytmicznie opowiada o ptasiej poczcie w Bieszczadach, która funkcjonuje 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”.[34]

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.

W „ptasim weselu” ptaki są tancerzami, w *Ptasim radiu* wystąpiły w roli dziennikarzy – muzykantów, a w *Poczcie w lesie* dominują listonosze[35]. Znaczącą rolę przydzielono tu odlatującemu do ciepłych krajów bocianowi: „Doręczał listy / z dalekich krajów. / Zza mórz, / gdzie krewni / ptaszków mieszkają”. Personifikacja w tym hipertekście jest szczególna. Świat ptaków i świat dzieci są właściwie tożsame. Świat realny i fantastyczny współistnieją ze 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.

34 T. Śliwiak, *Poczta w lesie*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*…, s. 306.

35 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*. Por. G. Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris 1982, s. 180–210. Angielska narratologia dotycząca „zogniskowania” (*focus*) skupiona jest na pytaniu, „przez kogo” (przez czyje oczy) narrator spogląda i opowiada. Por. M. Wallace, *Recent theories of narrative*, Ithaca and London 1987, s. 142–151. Na temat różnych teorii *focalisation* (*focus*) w narratologii, por. H. Markiewicz, *Teoria powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 435–437.

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

Motyw smoka w hipertekstach Brzechwy i Beszczyńskiej

Motyw wawelskiego smoka bywał rozwijany na wiele literackich sposobów. W wierszu Brzechwy *Smok* dziecko jako rewelator swojej legendy rozwija stylem „na opak" opowiastkę o pochodzeniu nazwy „smoczek" od legendarnego krakowskiego „smoka":

Na Wawelu, proszę pana,
Mieszkał smok, co zawsze z rana
Zjadał prosię lub barana.

Przy obiedzie smok połykał
Cztery kury lub indyka,
Nadto krowę albo byka.

Nagle raz, przy Wielkim Piątku,
Krzyknął: „Coś tu nie w porządku!"
Poczuł wielki ból w żołądku,

Potem spuchła mu wątroba,
Dwa migdały, płuca oba,
Jak choroba, to choroba!

Smok pomyślał: „Proszę, proszę,
Nie mam zdrowia za dwa grosze,
Czas już zostać mi jaroszem".

I smok biedny od tej pory,
By oczyścić krew i pory,
Jadał marchew, jadał pory,

Groch, selery i kapustę,
Wszystko z wody i nietłuste,
Żeby kiszki były puste.

Tak za roczkiem mijał roczek,
Smok nasz stał się jak wymoczek,
Wprost nie smok, lecz zwykły smoczek.

Odtąd każda mądra niania
Dziecku daje go do ssania.[36]

Nawiązanie do tego bohatera następuje według typowej zabawy onomastycznej – etymologii nazw, homonimów, np. leksem *pory* występuje w trzech znaczeniach. Można by rzec, że utwór znacznie odbiega na płaszczyźnie formalnej i semantycznej od hipotekstów[37]. Opowiastka Brzechwy składa się z ośmiu regularnych, rytmicznych (ośmiosylabowowersowych) strof oraz dwuwersowej, takiej samej formalnie satyrycznej sentencji, nawiązującej do typowych dla legend formuł końca: „Odtąd każda mądra niania / Dziecku daje go do ssania". Utwór tematycznie odnosi się do smoczego obżarstwa: „Na Wawelu, proszę pana, / Mieszkał smok, co zawsze z rana, / Zjadał prosię lub barana", ale też żartuje z mody na bycie jaroszem: „Tak za rokiem mijał roczek, / Smok nasz stał się jak wymoczek, / Wprost nie smok, lecz zwykły smoczek". Dowcipnie nakłania więc czytelników (nie tylko dzieci) do zmiany diety, drwiąc jednocześnie z praktyk (Jachowiczowskiej) „mądrej niani". Hipertekst jest wprawdzie oparty na wątku znanej małemu odbiorcy legendy, ale zostaje ona swobodnie przekształcona, według Brzechwowskiego typowego wzorca.

Reminiscencja tematyczna w wierszu Zofii Beszczyńskiej *Letnia piosenka* polega na przeniesieniu postaci smoka do tekstu, który jest formalnie i semantycznie zbliżony do wyliczankowych pierwowzorów:

po zielonej łące
skakały zające

po zielonej murawie
przechadzały się pawie

po zielonej łące
skakały zające
raz, dwa, trzy,
wychodź ty

Na zielonej trawie
Szeptał komar żabie…[38]

36 J. Brzechwa, *Smok*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 200.

37 Por. np. *Jak zacna pani majstrowa poradziła sobie z wawelskim smokiem*, [w:] *Krakowskie baśnie i legendy*, red. M. Kwiatkowska, Warszawa 1993, s. 5–22.

38 D. Simonides, *Ele mele hulki. Rymowanki dzieci śląskich*, Katowice 1985, s. 104.

przez zielone trawniki
cwałowały koniki

a w zielonym lasku
po żółciutkim piasku
przystając co krok
spacerował smok

[…]

po zielonej łące
skakały zające…[40]

Na zielonej łące
Pasły się zające
Wilka zobaczyły
Do nory się skryły

Jeden zając się pośliznął
I ogonem w drzewo gwiznął
Raz, dwa, trzy
Kryjesz ty.[39]

W tym hipertekście smok jest także głównym bohaterem przedstawionego świata. Autorka poświęca jego przedstawieniu połowę krótkiego wiersza (dwie czterowersowe zwrotki): „miał złociste oczy / miał srebrny warkoczyk / miał czerwony frak / i śpiewał sobie tak: / po zielonej łące / skakały zające". Nie ma tu zatem legendarnego smoka wawelskiego, mieszkańca wiślanych głębin, siejącego postrach pożeraniem ludzkiego dobytku, lecz elegant w czerwonym fraku ze srebrnym warkoczykiem. Kreacja smoka – dworzanina odbiega więc od kreacji pozostałych bohaterów, którzy zachowują się w świecie przedstawionym zgodnie ze swoją ptasią czy zwierzęcą naturą: „skakały zające", „przechadzały się pawie", „cwałowały koniki". Dostojeństwa dodaje mu nie tylko ubiór, ale też ów spokój: „a w zielonym lasku / po żółciutkim piasku / przystając co krok / spacerował smok" oraz nucenie i nazywanie czynności pozostałych bohaterów.

Forma hipertekstu jest prosta i otwarta, zawiera on wiele powtórzeń, np. anaforę – pięciokrotnie wyliczanie: „po zielonej łące", „po zielonej murawie" itd. oraz trzykrotne wymienianie prostą dziecięcą charakterystyką, co „miał" smok. Wiersz prowokuje, by osoba towarzysząca dziecku przy lekturze kontynuowała rolę smoka i tworzyła podobne rymowanki o kolejnych zwierzątkach, ponieważ hipertekst jest wierszem pajdialnym.

39 Tamże, s. 34.

40 Z. Beszczyńska, *Letnia piosenka*, [w:] tejże, *Z górki na pazurki*, Poznań 2005, s. 4.

Tuwima, Fenikowskiego, Beszczyńskiej i Strzałkowskiej parodie tekstu *Wlazł kotek na płotek*

W zbiorze Zofii Rogoszówny znajduje się jedna z wielu wersji oralnego tekstu bardzo popularnej piosenki:

Wlazł kotek na płotek
i mruga
piękna to piosenka
niedługa.

Niedługa, niekrótka,
lecz w sam raz,
a ty mi Hanusiu
buzi dasz![41]
[…]

Tekst ten stał się przedmiotem wielu literackich zabiegów parodystycznych[42]. Wykorzystał go Tuwim w wierszu *Jak Bolesław Leśmian napisałby wiersz „Wlazł kotek na płotek"*:

Na płot, co własnym swoim płoctwem przerażony,
Wyziorne szczerzy dziury w sen o niedopłocie,
Kot, kocurzak, miauczurny, wlazł w psocie – łaskocie
I podwójnym niekotem ściga cień zielony.

A ty płotem, kociugo, chwiej,
A ty kotem, płociugo, hej!

Bezślepia, których nie ma, mrużąc w nieistowia
Wikłające się w plątwie śpiewnego mruczywa,
Dziewczynę – rozbiodrzynę pod pierzynę wzywa
Na bezdosyt całusów i mękę ustowia.

A ty płotem, kociugo, chwiej,
A ty kotem, płociugo, hej![43]

41 Z. Rogoszówna, *Sroczka kaszkę warzyła*…, s. 10; *Antologia poezji dziecięcej*…, s. 398.

42 *Słownik języka polskiego*, t. 6, 1964.

43 J. Tuwim, *Jak Bolesław Leśmian napisałby wiersz „Wlazł kotek na płotek"*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 371.

Pod piórem Tuwima hipotekst o kocie nabrał wymiaru Leśmianowskiego erotyku, w którym magiczna nastrojowość refrenicznego zaśpiewu oraz rymotwórcze neologizmy, np. „niedopłocie"–„łaskocie", „mruczywa"–„wzywa" pełnią równie czytelną funkcję jak *W malinowym chruśniaku*.

Parodystycznych zabiegów tekstu *Wlazł kotek na płotek* dokonał też Franciszek Fenikowski. Każda z podjętych przez niego stylizacji przybierała charakter poetyki konkretnego wiersza i gatunku typowego dla danej epoki: *Jan Kochanowski: Fraszka na płot*; *Mikołaj Sęp-Szarzyński, O marności nad marnościami ludzkiego losu* oraz *Andrzej Morsztyn, Wiersz ze zbioru poezji „Kanikuła albo psia gwiazda"*. Pierwszy hipertekst jest parodią na wzór fraszki *Na lipę* Jana z Czarnolasu.

Zabiegi pastiszu stylu są tu skonstruowane bardzo czytelnie, ponieważ w miejsce postaci *gościa* został umieszczony *kot*, traktowany z nadobnością należną renesansowemu gościowi, ale też zgodnie z potrzebami kociej natury:

Kotku, siądź na mych żerdkach a odpocznij sobie,
Nie sięgnie cię tu ogar, przyrzekam ja tobie,
Choćby najwyżej skakał i srożył się wielce
Poszczekując a szczerząc jak śnieg białe kiełce;[44]
[...]

Dalej gospodarz – poeta wychwala (niczym Kochanowski) uroki wybranego miejsca odpoczynku staropolską odmianą polszczyzny: „zawżdy bezpieczen", „paszczękę otwiera", „narzekają szpacy", „ptakowie wszelacy", „zasłuchan". Używa też imion antycznych bóstw, neologicznych nazw: „hesperyjskie sady" oraz rozbudowanych porównań: „A zasłuchan w słowika śpiew cudnie pieszczony / Mrugać nań jak na Dafne mrugał syn Latony".

Równie jednoznaczna reminiscencja stylistyczna występuje w następnym utworze, który parodiuje hipotekst *Wlazł kotek…* według typowego barokowego wiersza *Marność nad marnościami* Szarzyńskiego:

I nie mrugać nam ciężko i mrugać
Nędzna pociecha, bo zali mruganie
Człeka od smętku obronić jest w stanie,

[44] F. Fenikowski, *Jan Kochanowski, Fraszka na płot*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 372.

Zda przeciw troskom się miecz z drewna strugać?
Wszakże na cóż zda się i nie mrugać.
A bez mrugnięcia znosić dworowanie
Srogiego losu; jestli sposób na nie,
Jakoż nam gorycz ze serc naszych rugać?
Zali los nie jest podobien do kota,
Skoro, jak z myszą kot, wciąż igra z nami,
By mysz zdławiwszy na płot wleźć i z płota
Mrugać na pozór litośnie ślepiami
Fałsz swój cukrując? Koło żywota,
Nie masz spoczynku dla nas pod gwiazdami[45].

Twórca pastiszu powyższego hipertekstu swoiście „dworuje" z barokowego obrazowania dwoistości natury ludzkiej, przeciwstawności naszych potrzeb i doznań.

Kolejny poetycki żart stanowi parodię piosenki *Wlazł kotek…* na wzór barokowego wiersza *Kanikuła albo psia gwiazda* Morsztyna:

Białe wapno z niemałym mozołem gaszone,
Białe płoty dziś świeżo wapnem pobielone,
Biały kot, co mrugając wlazł na płotek biały
W białych promieniach, które z nieb białych się lały
Aleć bielsza mej panny płeć, rączka i cnota
Nad wapno, płot, promienie, niebiosa i kota.[46]

Celem reminiscencji stylistycznej w tym hipertekście jest ośmieszenie modelu barokowego wiersza, z charakterystyczną nadmierną frekwencyjnością anaforycznego epitetu. Należy wspomnieć, że anafora jest również dość typowym środkiem poetyckim wiersza dziecięcego o modelu wyliczeniowo-repetycyjnym.

Każdy z analizowanych hipertekstów zdaje się mieć podwójny wymiar zabawowej lektury: dla dziecka hiperteksty są bajkami, opowiedzianymi śmiesznym, dawnym, archaicznym, nie całkiem zrozumiałym językiem, a dla dorosłego perwersyjną zabawą językową, ponieważ hipotekst stanowiący infantylną, banalną piosenkę o kotku, zostaje w hipertekstach

45 F. Fenikowski, *Mikołaj Sęp-Szarzyński, O marności nad marnościami ludzkiego losu*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 372.

46 F. Fenikowski, *Andrzej Morsztyn, Wiersz ze zbioru poezji „Kanikuła albo psia gwiazda"*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 372.

podniesiony do rangi literatury pierwszej (według podziału Hernasa), dorosłej, tyle że kabaretowej.

Zupełnie inny wymiar formalny i semantyczny ma transpozycja pierwszego popularnego fragmentu tej piosenki do wiersza Zofii Beszczyńskiej o hipercytatowym tytule *Wlazł kotek na płotek*, który jest drażnieniem się z dzieckiem (światem na opak), strawestowaną humoreską pierwowzoru:

wlazł kotek na płotek
i szczeka
nikt go nie rozpozna
z daleka
a gdy ktoś już podejdzie
bliziutko
kot jakby nigdy nic siedzi
cichutko[47]

Zmiana zachowania kotka, który wlazł na płotek, pojawia się już na początku hipertekstu – zamiast „mruga" on „szczeka". A skoro naśladuje psa (jak dzieci), to po to, żeby była wesoła niespodzianka w odkryciu jego postaci: „nikt go nie pozna / z daleka". Tym zachowaniem bohater prowokuje bliższe rozpoznawanie: „a gdy ktoś już podejdzie / bliziutko / kot jakby nigdy nic siedzi / cichutko". Autorka precyzyjnie zastosowała tu dziecięcy punkt widzenia w obcowaniu z poznawanym światem i dziecięcą psychofizyczną kondycją. Dzieci, które coś udają lub zbroją, siedzą cichutko jak bohater utworu w oczekiwaniu póki zagadka się nie rozwiąże.

Również w wierszu *Kotek*[48] Małgorzaty Strzałkowskiej zmiana zachowania kotka na płocie powoduje transformację tematyki tekstu: „Wlazł kotek na płotek i *dyszy* / bo w chaszczach buszują trzy… (myszy)" – może bohater jest staruszkiem. Tutaj następuje przywołanie innej znanej piosenki *Uciekaj myszko do dziury*, ponieważ „Już ostrzy nasz kotek pazury, / Lecz myszy czmychnęły do… (dziury)". Natomiast ludowa piosenka ostrzega: „[…] a jak cię złapie kot bury, / to cię obedrze ze skóry", „[…] bo jak cię złapie w pazury, / to już nie wrócisz do dziury". Wymowa hipo-

47 Z. Beszczyńska, *Wlazł kotek na płotek*, [w:] tejże, *Z górki na pazurki…*, s. 24.

48 M. Strzałkowska, *Kotek*, [w:] tejże, *Straszna książka, czyli upiorna zabawa w rymy*, Warszawa 2010, s. 13.

tekstu jest ostra, Strzałkowska zmienia tę wymowę i naturę ludowego bohatera – „kot darmo ostrzył pazury", bo „myszy czmychnęły do dziury" – świat przedstawiony ma chyba charakter zabawy w chowanego. Hipertekst nawiązuje więc dialog z dwoma tekstami oralnymi połączonymi motywem zabawy w kotka i myszkę, stanowiąc kontaminację hipotekstów. Natomiast pod względem formy utwór pozostał dziewięciozgłoskowym regularnym czterowesowym sylabotonikiem (o parzystych rymach aa, bb), jak ludowa wersja *Wlazł kotek na płotek*, ponieważ pochodzi z tomiku Strzałkowskiej *Straszna książka, czyli upiorna zabawa w rymy*, a zgodnie z konwencją całej książeczki, zawarte w niej teksty mają inspirować zabawę rymowaniem. Najlepiej według bardzo popularnego wzoru, np. *Wlazł kotek…*, dlatego w wierszach brakuje kilku słów – rymów końcowych. Trzeba je uzupełniać – aby ułatwić młodym poetom zadanie, zostały one zamieszczone w lustrzanym odbiciu każdej strony. Zabawa tekstem *Wlazł kotek na płotek* okazała się więc bardzo atrakcyjna dla wielu pisarzy.

Kontekst wiersza *Entliczek-pentliczek* Brzechwy oraz *Entliczki-pentliczki* Sztaudyngera

Zarówno tekst Brzechwy, jak i Sztaudyngera są specyficznymi nawiązaniami, czy raczej genologiczną kontaminacją bajki ze znaną magiczną formułą: „stoliczku nakryj się", oraz wyliczanki w zabawie w chowanego: kto się ma kryć, a kto szukać? Teksty obu autorów powielają wymienione kody stylistyczne.

Tekst oralny odnotowany przez Oskara Kolberga był wyliczanką – mętowaniem, jako gatunek do zabawy w chowanego, wyznaczającą osobę, która szuka ukrytych uczestników:

Entliczki, pętliczki
czerwone stoliczki,
Na kogo wypadnie
na tego brzdęk.[49]

[49] *Entliczek-pentliczek*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 421.

Tekst *Entliczek-pentliczek* Brzechwy, składający się z dziewięciu dystychów, już pierwszymi zwrotkami nawiązuje wyraźnie do bajkowego zaklęcia:

Entliczek-pentliczek, czerwony stoliczek,
A na tym stoliczku pleciony koszyczek,

W koszyczku jabłuszko, w jabłuszku robaczek,
A na tym robaczku zielony kubraczek.[50]

Kolejne dystychy opowiadają o zbuntowanym (jak dziecko) jabłkowym robaczku, karmionym od pokoleń jabłkami: „Powiada robaczek: – I dziadek i babka, / I ojciec, i matka jadali wciąż jabłka". Bohater postanowił zerwać z tą tradycją i jadać befsztyczki, więc uparcie ich poszukiwał. Ten fragment tekstu, choć pozostaje wyliczanką, to jednak rozwija zabawę w szukanie skrytego przedmiotu lub osoby – zabawę w chowanego: „Jest zupa jabłkowa i knedle z jabłkami, / Duszone są jabłka, pieczone są jabłka / I z jabłek szarlotka, i placek, i babka!". Poszukiwanie i wyliczające eliminowanie wiedzie do puenty: „No, widzisz, robaczku! I gdzie twój befsztyczek? / Entliczek-pentliczek, czerwony stoliczek". Zabawę w szukanie trzeba więc powtórzyć. Funkcję wychowawczą zawarł więc Brzechwa w cytowanej formule finalnej wyliczankowej bajki.

Poetyka tekstu *Entliczki-pentliczki* Sztaudyngera jeszcze wyraźniej nawiązuje do genologii wyliczanki, w której owo wyliczanie przebiega jakby „bez ładu i składu", „na chybił trafił", co się uda zrymować paplając; na wzór zabawy dzieci. Wiersz składa się z pięćdziesięciu logaedycznych (pięciosylabowych) równych wersów, które można jeszcze podzielić na cztery zwrotki, ponieważ po dziesięciu wyliczeniach pojawia się swoisty refren z zapytaniem: „czy jeszcze liczyć, czy będzie dosyć?!", a po każdym z nich ponawia się zabawa:

Jeszcze policzę:
broda, policzek
i dziura w brodzie,
i kaczka w wodzie,
[…]
Kropka biedronki
i kropla rosy,

[50] J. Brzechwa, *Entliczek-pentliczek*, [w:] *Brzechwa dzieciom*…, s. 42.

czy jeszcze liczyć,
czy będzie dosyć?!
[…]
Liczmy, rachujmy,
przy tym zbytkujmy,
niechaj pobiega
nie ja, kolega!
Niechaj go ściga,
szybciej niż fryga
[…]
No dalej, dalej,
bo szkoda czasu,
jeszcze na grzyby
trzeba do lasu.
Czekają na nas za krzaczki skryte,
poranną rosą
czysto wymyte.[51]

Tekst Sztaudyngera nie ma ramy końcowej ani Brzechwowskiej funkcji wychowawczej, zawartej w bajkowej formule finalnej. Na różnice strukturalne i funkcjonalne porównywanych tekstów wskazywały już ich tytuły. *Entliczek-pentliczek z* tytułu Brzechwy i formuła początku: „Entliczek-pentliczek, czerwony stoliczek" jest typowym cytatem z bajki magicznej i stanowi kolejne Brzechwowskie rozwinięcie tej magicznej formuły jako hipotekstu. *Entliczki-pentliczki* w tytule hipertekstu Sztaudyngera sugeruje zaś, że każde słowo, wypowiedziane przez małych magików, ma magiczną moc[52] – są dziecięcymi entliczkami-pentliczkami. Wszystko, co zostało wypowiedziane i odnotowane w tym tekście przez małe pleciugi, ma sprawczą moc.

51 J. Sztaudynger, *Entliczki-pentliczki*, [w:] tegoż, *Entliczki-pentliczki czyli zwrotki dla Dorotki*, Kraków 2004, s. 1–2; por. też tytuł *Entliczki-pentliczki* dużego zbioru H. Ożogowskiej, składającego się z następujących części: *Bajki nie bajki*, *Zabawy i zabawki*, *Kwiatki, ptaki i zwierzaki* oraz *Rok się wkoło kręci*.

52 A. Engelking, *Jak rozumieć słowo magia? Potoczna definicja językowa wobec definicji leksykograficznych i językowych*, [w:] *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1993.

Magiczne zaklęcia w hipertekstach Samozwaniec, Frączek, Ficowskiego, Marianowicza i Chotomskiej

Wiersz *Zamówienie* Magdaleny Samozwaniec jest szerokim (trzydziestodwuwersowym), pięciokrotnie powtarzającym się zamawianiem, wyliczeniowo rozwijającym dziecięcą zabawę w magiczne prośby – zaklęcia, u podstaw których leży ludowa i dziecięca wiara (filogeneza i ontogeneza) w sprawczą moc słowa – słowo staje się ciałem[53]:

Boża krówko, leć do nieba –
Przynieś mi kawałek chleba,
Chociaż, przyznam,
Z większym smakiem
Zjadłabym kawał placka z makiem,
Albo rurki z czekoladą,
Albo struclę z marmoladą.
Przynieś babkę nadziewaną
I różowe ciastka z pianą
[…]
Przynieś chałwę i landrynki,
Pomarańcze, mandarynki,
[…]
Przynieś także pączków sześć,
Bo zachciało mi się jeść!
[…]

„Chlebuś raz!" – biedronka pisła
I do nieba w górę prysła.[54]

Poetka tytułem *Zamówienie* sygnalizuje odstąpienie jednak od tradycyjnej wołanki[55], sygnalizowanej poprzez incipitowy cytat w hipertekście: „Boża krówko, leć do nieba – / Przynieś mi kawałek chleba". Podmiot dziecięcy wiersza nie wypowiada wielokrotnie słów cytowanego zaklęcia, jakie pochodzą z ust wiejskiego dziecka, lecz wygłasza grymaśne zamó-

53 Tamże.

54 M. Samozwaniec, *Zamówienie*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 171.

55 W jednej ze starszych wersji tej wołanki podmiot jest zbiorowy: „Biedroneczko leć do nieba / a przynieś nam dużo chleba".

wienie, anaforycznym rozkaźnikiem „przynieś", wszelkich łakoci: „rurki z czekoladą", „struclę z marmoladą", „babkę nadziewaną", „babkę z pianą", „chałwę i landrynki", „pomarańcze, mandarynki". Końcowa rama delimitacyjna: „«Chlebuś raz» – biedronka pisła / I do nieba w górę prysła" sprowadza niebiańskiego posłańca do roli kelnera, gubiąc tradycyjną, oralną semantykę. W tej rymowance–zamawiance jako gatunku współczesnego folkloru dzieci częściej pojawia się „biedroneczka" zamiast „boża krówka", co też zmienia pierwotne znaczenie tego zaklęcia. Magiczny zwrot do „bożej krówki" podkreślał wiarę w bożą moc poprawy losu, natomiast zaklęcie skierowane do „biedroneczki" ma przede wszystkim naturę folklorystycznej zabawy i przy tym współczesnym wymiarze pozostaje hipertekst Magdaleny Samozwaniec.

Wiersz Agnieszki Frączek *Biedroneczko, leć do nieba* kontynuuje formułę folklorystycznej zabawy, począwszy od hipocytatu – wołanki:

> Biedroneczko, leć do nieba,
> przynieś mi kawałek chleba![56]

Dalszą część krótkiej wyliczanki stanowią jednak nie przysmaki, ale językiem poetki wyrażone inne pragnienia dziecka: „Przynieś słonka promyk złoty, / psotnej chmurki miękki dotyk, / przynieś barwne ptasie piórka / i uściski dziadka Jurka". Hipertekst sygnalizuje potrzebę ciepła i czułości: „słonka promyk złoty", „miękki dotyk", „uściski dziadka", parafrazując w tym celu znany temat i postać biedroneczki.

Podobną grę intertekstualną stworzył Jerzy Ficowski w wierszu *Rozmowa ze ślimakiem*. Zacytowane w charakterze incipitu magiczne zaklęcie – wołanki: „ – Ślimak, ślimak pokaż rogi! Dam ci sera na pierogi"[57] staje się podstawą poetyki całego dystychowego dialogu z upersonifikowanym ślimakiem, któremu składane są propozycje coraz bogatszego, wyszukanego menu; począwszy od sera, występującego zawsze w hipotekście. Ślimak odrzuca jednak kolejne propozycje jak grymaśne dziecko.

[56] A. Frączek, *Biedroneczko, leć do nieba…*, [w:] tejże, *Chichopotam*, Warszawa 2010, s. 38.

[57] Jedna z najstarszej wersji zapisanej tej wołanki brzmi: „Ślimak, ślimak wystaw rogi, / Dam ci grosza na pierogi". *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 418.

– Ślimak, ślimak, pokaż rogi!
Dam ci sera na pierogi.

– Jak rozmawiasz ze smakoszem?
Ja pierogów wprost nie znoszę.

– Ślimak, ślimak, pokaż no się!
Dam ci karpia w szarym sosie.

– A to głupia propozycja!
Wiedz, że z ryb nie jadam nic ja.

– Ślimak, ślimak, wyjrzyj wreszcie!
Dam ci knedli w pulchnym cieście.

– Ludzie może by i zjedli,
Lecz ja, ślimak nie tknę knedli!

– Ślimak, ślimak, nie bądź osłem!
Liść sałaty ci przyniosłem.

– O to jest mój przysmak wielki!
Już wychylam się z muszelki![58]

Dopiero ostatnia propozycja okazuje się zachęcająca, a ślimak spełnia formuliczne życzenie: „O to jest mój przysmak wielki! / Już wychylam się z muszelki!", zamykające dialog. Hipertekst oprócz pierwotnego oralnego zaklęcia, jako ramy początku, zawiera trzy kolejne, identyczne formalnie – z anaforycznym zwrotem: „ślimak, ślimak…", ponieważ jest kontynuacją folklorystycznej zabawy.

Aktywna kontynuacja tematu w hipertekście *Ślimak* Zofii Beszczyńskiej, wyrażona sparafrazowanym hipercytatem, polega na charakteryzacji tytułowego bohatera jako typowego „niejadka":

mój ślimaku pokaż rogi
dam ci sera na pierogi
ślimaku moje kochanie
co chcesz dzisiaj na śniadanie?
ślimak schował się w skorupie
    i ze złości nogą tupie[59]

58 J. Ficowski, *Rozmowa ze ślimakiem*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 172.

59 Z. Beszczyńska, *Ślimak*, [w:] tejże, *Z górki na pazurki…*, s. 10.

Serdecznie, pieszczotliwie: „mój ślimaku", „ślimaku moje kochanie / co chcesz dzisiaj na śniadanie?" przemawia do niego osoba bliska, jak mama. Bohater nie tylko przyjmuje pozycję ślimaka – chowa się w skorupie, ale „i ze złości nogą tupie". Są więc to wyraźne sygnały personifikacji. Temat został użyty dla dyskretnej nauki relacji rodzinnych – postaw dzieci wobec nadopiekuńczych rodziców.

Inną grę prowadził Antoni Marianowicz z tekstem znanej manualnej, udramatyzowanej zabawy: „Idzie rak niebo-rak, / jak ugryzie będzie znak". Pierwszy człon – wers tej rymowanki, zacytowany również w charakterze incipitu, jest podstawą rozwinięcia familijnych dywagacji zatroskanego syna, poszukującego tatę:

Idzie rak niebo-rak
i rozmyśla sobie tak:
„Gdzie rak tata bawić raczy?
Czy na skrzypkach swoich gra, czy
może z ostrożności raczej
w jakieś tkwi kryjówce raczej?"

Idzie rak niebo-rak,
a o tacie wieści brak.
Doszedł biedny, aż po Raków
i tam pyta braci – raków.
A ci na to, że jest aku-
rat rak – tata w tataraku![60]

Jednakowoż sam temat jest tu tylko pretekstem, bowiem hipertekst stanowi scenariusz zabawy słowotwórczej – śledzenia wyrazów z morfemem „rak" (rak, raczej, raczy, brak, Raków, raków, tataraku – ich statusu gramatycznego: części mowy, odmiany, homonimiczności itp.), których artykułowanie niewątpliwie służy też ćwiczeniom logopedycznym; szczególnie powtarzanie głoski „r".

Pochodzenie folklorystyczne ma również zabawa „zgaduj-zgadula", do której w wierszu o takim tytule odwołuje się Wanda Chotomska:

Mieszka w Chorzowie taka Urszula,
Co wciąż się bawi w „zgaduj-zgadula!"
– Urszulo, powiedz czym jest twój tato?

[60] A. Marianowicz, *Idzie rak*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów...*, s. 172.

– Zgaduj-zdadula! – Urszula na to,
– Zgaduj-zdadula, a zgadnąć łatwo,
gdyby nie tato, zgasłoby światło…

– Pewnie palaczem jest w elektrowni,
bo tam palacze są nieodzowni.

Lecz na to głową kręci Urszula:
– Nie jest palaczem. Zgaduj-zgadula!
Gdyby nie tato, zgaduj od nowa,
to byś nie mogła nic ugotować.

– Pewnie jest zdunem! Z kafli i gliny
buduje kuchnie, piece, kominy.

– Znowu nie zgadłaś – woła Urszula –
więc po raz trzeci – zgaduj-zgadula!
[…]
Z tego, coś rzekła, jasno wynika,
że masz, Urszulo, tatę……..[61]

Folklor dziecięcy składa się z wielu zgadywanek, ta jednak należy do bardzo popularnych. Nie ma chyba dziecka, które nie bawiłoby się w zgaduj-zgadulę, kreatywnie rozwijając tę rymowankę–zgadywankę. Autorka jest jakby jednym z nich. Przedmiotem zagadki jest zaś bardzo ważna dla każdej dziewczynki postać – tata, którego zawodem przechwala się bohaterka wiersza – córka. Świat przedstawiony hipertekstu stanowi zaś wyliczankę, uświadamiającą znaczenie pracy taty:

Gdyby nie praca mojego taty,
toby w cieplarni pomarzły kwiaty,
żaden by okręt nie ruszył z portu,
cukiernik nie mógłby upiec tortu,
pusto by było w fabrycznej hali,
trudno by było w piecu napalić,
gaz by do domu nie biegł po rurach…

– O! To twój tatuś ważna figura!

Wyliczające naprowadzanie Urszuli–zgaduli prowadzi do rozwiązania zagadki: „Z tego, coś rzekła, jasno wynika, / że masz, Urszulo, tatę …" (górnika). Zabawa zgaduj-zgadula zawiera więc również funkcję edukacyjną.

61 W. Chotomska, *Zgaduj-zgadula*, [w:] *Poezja dla dzieci, Antologia form i tematów*…, s. 204.

Gdybanki Porazińskiej i Samozwaniec jako hiperteksty pieśni pastuszej

Pieśń pastusza Porazińskiej ma charakter pieśni–skargi, ponieważ mała bohaterka świata przedstawionego jest na służbie u młynarza, z dala od swojej matki, za którą tęskni:

Żebym ja se miała
sokołowe skrzydła,
tobym u młynarki
nie pasała bydła.

Żebym ja se miała
sokołowe oczy,
tobym do matusi
poleciała w nocy.[62]

Utwór składa się z dwu prostych zdań wynikowych, rytmicznie rozczłonowanych na cztery wersy, z anaforycznym spójnikiem „żebym", podkreślającym oczekiwania. Poetyka rozbudowanych porównań oraz spieszczone ludowe określenie matki „matusia" uwypuklają emocje tamtejszego dziecka na służbie: „Żebym ja se miała / sokołowe oczy, / tobym do matusi / poleciała w nocy".

Do tej ludowej pieśni jako wiersza pastuszego nawiązuje Samozwaniec w hipertekście *Gdybym ja miała*:

Gdybym ja miała skrzydełka jak gąski,
To bym nie chodziła w perkalikach w prążki!
Gdybym ja miała taki dziób jak kaczka,
To by mi tak ciągle nie myli buziaczka;
Gdybym ja miała jak indyk korale,
To bym już o inne nie prosiła wcale;
Gdybym ja miała grzebyczek koguci,
To by ja mi się pewnie nigdy nie zarzucił;
Gdybym ja miała kopytka jak konik,
To by mi podkówki przybijali do nich;

62 J. Porazińska, *Żebym ja se miała*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 279.

Gdybym ja miała ogonek jak ryba,
To bym do szkoły nie chodziła chyba;

Gdybym ja mogła zmienić się w muszkę,
To bym ja mamusi weszła na poduszkę;
I tam w jej włosy spałabym wtulona,
I sny te same śniłabym, co ona…[63]

Zmianie ulega tu jednak nie tyle sam temat, ile sposób jego ujęcia, czyli kod stylistyczny. Pozostają nim bowiem wyliczane potrzeby małej bohaterki, a wyrażeniem pragnienia bliskości, jak w hipotekście, kończy się cała gdybanka, mimo że są to marzenia nie dziecka–pastuszka, i nie dziewczynki „z ludu", lecz małej strojnisi. Hipertekst nawiązuje do ludowej pieśni–skargi, podkreślając tęsknotę dziecka, niezależnie od jego statusu społecznego, za bliskością matki. Zarówno tekst Porazińskiej, jak i Samozwaniec zamykają wyrażone wprost pragnienie dziecka przytulenia się do matki przed snem.

Formuły bajkowe w wierszach Chotomskiej, Samozwaniec, Buczkówny i Beszczyńskiej

Niezwykle częste w wierszach dziecięcych są nawiązania do znanych tradycyjnych lubianych formuł bajkowych[64]. Do nich należy najbardziej popularna: „za górami, za lasami", której użyła, jako tytułu i incipitnego początku, Wanda Chotomska:

Za górami, za lasami
było miasto z mieszkańcami:
zdun tam piekł torciki z kafli,

63 M. Samozwaniec, *Gdybym ja miała*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 210.

64 W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. z j. ros. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976. Spośród współczesnych pisarzy Kern najchętniej stosował w tekstach dla dzieci bajkową formułę wstępną, o czym wspomniano w częściach I i IV.

piekarz stawiał piece z wafli,
szklarz diamentem łowił ryby,
rybak siecią wprawiał szyby,
górnik prał bieliznę w pralni,
praczka poszła do kopalni,
kowal dmuchał w młot zajadle,
trębacz zamilkł przy kowadle,
fryzjer brzytwą mieszał sosy,
kucharz łyżką ścinał włosy,
nauczyciel siedział w kasie,
kasjer uczył dzieci w klasie,
krawiec igłą kosił łąkę,
rolnik kosą szył jesionkę,
stolarz chorych badał heblem,
lekarz trąbką robił meble,
lodziarz w szkole zmiatał schody,
woźny miotłą kręcił lody,
blacharz z blachy robił buty,
a szewc łatał dach zepsuty…

Rzeźnik wiersz ten deklamował,
pokiełbasił wszystkie słowa.[65]

Fabuła utworu wypływa z przyjęcia konwencji „świata na opak", do którego Chotomska wielokrotnie w swej twórczości nawiązuje[66] i, bawiąc, uczy. Nie jest natomiast powiązana z baśnią, z której owa formuła początku została zaczerpnięta i która sugerowała taką podstawę hipertekstu. Narracja ma też tutaj charakter zachęty do korygowania wiedzy o świecie różnej od świata przedstawionego tego utworu.

Ciekawym formalnie i językowo przykładem, nawiązującym do poetyki bajki magicznej, jest też inny utwór *Czy tutaj mieszka królewna Śnieżka* tej samej autorki. Już tytułem została przywołana baśń *Królewna Śnieżka* braci Grimmów:

[65] W. Chotomska, *Za górami, za lasami*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 201.

[66] Por. K. Wądolny-Tatar, *Intertekstualny charakter wierszy Wandy Chotomskiej*, [w:] *Dziecko, język, tekst*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2010, s. 213–215.

W siódmym lesie domek stał,
właścicieli siedmiu miał.
Rosło nad nim siedem drzew
i o siódmej rano co dzień słychać było śpiew
śpiew, śpiew, śpiew:

Czy tutaj mieszka królewna Śnieżka?
Bo jeśli mieszka, jeśli mieszka, to niech wstanie.
Słoneczko chodzi po leśnych ścieżkach
i krasnoludki już czekają na śniadanie.

Siedem bułek każdy jadł
i ruszyły zaraz w świat,
a po przyjściu w siódmy las
siedem razy powtarzały w kółko raz po raz,
po raz, po raz, po raz:

Czy tutaj mieszka królewna Śnieżka?
Bo jeśli mieszka niech się w domu zamknie teraz
na siedem klamek i siódmy zamek
i niech nikomu absolutnie nie otwiera!

Dalszy ciąg już każdy zna:
czarownica przyszła zła,
zapukała ciach, ciach, ciach,
a ta Śnieżka już w otwartych drzwiach!
drzwiach! drzwiach! Ach!

Czy tutaj mieszka królewna Śnieżka?
Ach, już nie mieszka, już nie mieszka, witaj smutku![67]
[…][68]

Utwór opowiada losy Śnieżki. Przypomina, że w domu w lesie mieszkała królewna i siedmiu krasnoludków. Dziewczynka przygotowywała im każdego ranka śniadanie, potem krasnoludki wychodziły do pracy i nakazały królewnie zamknąć się w domu i nikomu nie otwierać. Śnieżka jednak okazała się nieposłuszna, wpuszczając złą czarownicę (ciekawa dorosłego życia), która doprowadziła do jej śmierci. Hipertekstowy charakter wier-

67 Odwołanie do tytułu kultowej powieści Françoise Sagan *Witaj smutku*, wyd. 4, Katowice 2003.

68 W. Chotomska, *Czy tutaj mieszka królewna Śnieżka*, [w:] W. Chotomska, *Wszystko gra*, Warszawa 1988, s. 16.

sza podkreśla sama autorka stwierdzeniem: „Dalszy ciąg już każdy zna". Jej wiersz jest bowiem poetyckim streszczeniem baśni Grimmów. Występują w nim zarówno nawiązania do podstawowych funkcji baśniowymi formułami językowymi[69], jak i język poetycki. Tekst podkreśla rangę posłuszeństwa, którą uzasadnia fabuła bajki. „A wszystko przez to, a wszystko przez to, / że nie słuchała, nie słuchała krasnoludków". Ostatnia strofa hipertekstu jest bajkową przestrogą: „Bo chociaż małe, bo chociaż tycie, / lecz rozum w głowie mają wcale nie malutki / I znają życie, i znają życie, / więc postępujcie jak wam radzą krasnoludki!".

Do tego tematu Chotomska użyła zręcznego języka, stosując bogate i trafne instrumentarium środków poetyckich. Zwracają uwagę powtórzenia. W co drugiej zwrotce powraca tytułowe pytanie: „Czy tutaj mieszka królewna Śnieżka?"[70], budząc wątpliwość. W całym utworze pobrzmiewa śpiew krasnoludków: „i o siódmej rano co dzień słychać było śpiew / śpiew, śpiew, śpiew: / Czy tutaj mieszka królewna Śnieżka?/ Bo jeśli mieszka, jeśli mieszka, to niech wstanie/ Słoneczko chodzi po leśnych ścieżkach/ i krasnoludki już czekają na śniadanie". Krasnoludki powtarzają chórem, a ich głos roznosi echo w lesie, jak zaklęcie magiczną liczbą siedem: „a po przyjściu w siódmy las / siedem razy powtarzały w kółko raz po raz, / po raz, po raz, po raz". Utwór przybiera charakter piosenki, zawiera bowiem refren, jest też melodyjny i rytmiczny, również dzięki rymom, np. „stał" – „miał", „wstanie" – „śniadanie", „malutki" – „krasnoludki". Hipertekst należy zatem uznać za niezwykle piękny komentarz literacki, pogłębiający lekturę baśni jako hipotekstu.

Odwołanie do bajkowej formuły początku w wierszu Samozwaniec jest już bardzo odległe, bo i sam tytuł *Królewna Śmieszka* jest zrymowaniem

69 Można nawet uznać, że pojawiają się nawiązania do głównych Proppowskich funkcji morfologii bajki, np. *zakaz* stanowi cała czwarta zwrotka: „Czy tutaj mieszka królewna Śnieżka?/ Bo jeśli mieszka niech się w domku zamknie teraz / na siedem klamek i siódmy zamek / i niech nikomu absolutnie nie otwiera!"; *naruszenie zakazu* zaś to zwrotka piąta: „czarownica przyszła zła, / zapukała ciach, ciach, ciach, / a tu Śnieżka już w otwartych drzwiach! / drzwiach! drzwiach! Ach!". *Karę* artykułuje kolejna, szósta zwrotka: „Czy tutaj mieszka królewna Śnieżka? / Ach, już nie mieszka, już nie mieszka, witaj smutku!".

70 Jest to parafraza słów znanej piosenki *Czy tutaj mieszka panna Agnieszka* – tanga z filmu *Trójka na hulajnodze* z 1937 roku Henryka Warsa i Emanuela Schlechtera.

imienia baśniowej bohaterki lub/i dziecięcym przejęzyczeniem. Jej losy, zgodnie z brzmieniem jej imienia, są odmienne od bohaterki hipotekstu:

W maleńkim domku mieszka
Królewna Śmieszka.
Czy ściemnia się, czy dnieje,
Królewna wciąż się śmieje
I słychać „hi-hi! cha-cha!"
[…]
„Oj, śmiać się, śmiać się muszę!"
Ze śmiechu aż się dusi,
Ale się wyśmiać musi.
Lecz w którejś życia wiośnie
Skończy królewna żałośnie,
[…][71]

Już zdrobnienia świadczą, że królewna Śmieszka jest małą, wesołą dziewczynką – jeszcze nie nastolatką: „Królewna nóżkami macha / I trzyma się za brzuszek". Jednak według baśniowej konwencji „w którejś życia wiośnie / skończy królewna żałośnie", lecz nie z powodu złych czarów, tylko „rzecz to całkiem pewna: / pęknie ze śmiechu królewna". Puenta hipertekstu obrazuje baśń Grimmów jako hipotekstu.

Do formuły początku znanej bajki, która ma kilka wariantów: „Opowiem ci bajkę, / jak kot palił fajkę, / a kocica papierosa / osmaliła sobie nosa"[72], odwołuje się natomiast Mieczysława Buczkówna w wierszu *Bajka zgadywanka*:

– Opowiedz mi bajkę
Jak kot palił fajkę.

Tej nie znam,
Opowiem drugą,
Niedługą.
Będzie za to nowa.

71 M. Samozwaniec, *Królewna Śnieżka*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*…, s. 220.

72 Wariant o psie jest chyba mniej znany: „Powiem ci bajkę: / pies kurzył fajkę / na długim cybuchu / i sparzył się w ucho / A druga iskierka / pieska w nos upiekła, / a bajeczka dyr, dyr, dyr, / do lasu uciekła". Zob. *„Pojedziemy w cudny kraj…" Wiersze dla dzieci*, wstęp i wybór J. Ługowska i R. Waksmund, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 184.

Znam małego kotka,
[…]
Za gęsty jałowiec.
Kogo spotkał? Powiedz.
– Spotkał myszołowa![73]

Bajka o kocie, który palił fajkę należy do folkloru dziecięcego – zabaw znanymi formułami. Autorka swobodnie rozwijając znaną formułę w bardzo prostą bajkę-zgadywankę, sugeruje, że będzie: „druga", „niedługa", „nowa". Genologiczną powinowatość z hipotekstem sygnalizują też wydłużenia lub natężenia głosu – fraz wypowiedzi, np. „Który w lesie spotkał / Mysz…/ I… nagle się schował". Buczkówna hipertekstem, jako zagadką o znanym bohaterze, zaciekawia i odnawia świat przedstawiony.

Z kolei Zofia Beszczyńska w swojej zapytance–zgadywance *Bajka*, nie tylko formułą bajkową pierwszego wersu nawiązuje do znanej wyliczanki: „Na wysokiej górze / rosło drzewo duże / Nazywało się / Aplipapliblíteblau…"[74], ale też postacią czarownicy:

na wysokiej górze
leży jajko duże
w jajku mieszka czarownica
co urwała się z księżyca
kiedy się wykluje
wszystkich zaczaruje
lub może nie
a kto wie?[75]

Ten hipertekst wreszcie odkrywa zagadkę, skąd wzięła się czarownica – otóż „urwała się z księżyca" (z choinki), czyli nie wiadomo skąd – frazeologizm sygnalizuje dziwne, niejasne pochodzenie, i bajkowo nią straszy, że: „kiedy się wykluje / wszystkich zaczaruje". W tym momencie fabuły pojawia się spójnik „*lub* może nie" zasiewający wątpliwość: „a kto wie?" – tego oczywiście nikt nie wie. Natomiast dialog z poniższą wyliczanką–

73 M. Buczkówna, *Bajka zgadywanka*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 205.

74 D. Simonides, *Ele mele hulki*…, s. 103–104.

75 Z. Beszczyńska, *Bajka*, [w:] tejże, *Z górki na pazurki*…, s. 78.

chowanką wydaje się tu mniej prawdopodobny, choć pierwszy wers hipertekstu jest jej hipercytatem:

Na wysokiej górze
rosło drzewo duże
nazywało się:
apili papli blite blau
Kto tego słowa nie wymówi,
ten nie będzie z nami grał.

Analizowane powyżej hiperteksty mają zatem jednorodną budowę. Są tekstami z wyraźną formułą początku i końca. Zabawowo, wyliczeniowo-repetycyjnie rozwijają znane dziecięce, zacytowane incipitnie magiczne zaklęcia, odnawiając, ale i uatrakcyjniając ich dawne folklorystyczne, skostniałe już niekiedy znaczenia.

Większość z analizowanych tu hipertekstów jako dzieł otwartych[76] ma korzenie wśród oralnych tekstów folkloru dziecięcego. Autorzy formalnie i tematycznie nawiązują do pierwowzorów, jako tekstów znanych i lubianych przez małych odbiorców, dokonują jednak autorskich, dowcipnych daleko idących przekształceń. Rozwijając wyliczeniowo znane wątki i motywy, często pomnażają w hipertekstach świat przedstawiony, analizując i przybliżając go współczesnemu małoletniemu odbiorcy.

Zabawy przysłowiem

Szczególnie atrakcyjnymi tekstami dla dzieci są wiersze tworzone na kanwie znanych przysłów[77] czy też potocznych frazeologizmów. Należy

[76] U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i niedookreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. z j. ang. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg i M. Oleksiuk, Warszawa 1994.

[77] Przysłowie (łac. *proverbium* lub *adagium*, ang. *proverb*, fr. *proverbe*, niem. *Sprichwort*, ros. *пословица*) – zdanie utrwalone w tradycji oralnej danej kultury w stałej postaci bezpośrednio lub metaforycznie wyrażające myśl o charakterze ogólnym, ale odnoszącą się do określonej sytuacji życiowej. Do języka polskiego termin „przysłowie" wprowadził Andrzej Maksymilian Fredro (*Przysłowia mów potocznych*, 1658), jako przekład łacińskiego *proverbium*. W staropolszczyźnie przysłowia określano także terminem „przypowieść",

przypomnieć, że przysłowie jest gatunkiem stojącym na pograniczu literatury i języka potocznego. Jego wyróżnikiem jest powtarzalność. Przysłowia znane są bowiem powszechnie na danym obszarze kulturowym, szerzą się drogą przekazu ustnego, występują przez całe wieki, nierzadko w bardzo odległych od siebie regionach świata. Przysłowia przybrały postać stwierdzenia lub pouczenia przeważnie jednozdaniowego. Bardzo często zbudowane są na zasadzie paralelizmu, np. wprowadzenia dwóch wypowiedzi analogicznych o wspólnym schemacie lub kontrastu znaczeniowego i składniowego, np. „Jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie". Częste w przysłowiach są rymy wewnętrzne, np. „W marcu jak w garncu". Formalną cechą przysłowia jest jego alegoryczność. Podwójny sens przysłów polega na tym, że operują one konkretnymi sytuacjami i wyobrażeniami, dotyczą jednak relacji ogólnych i wyrażają ogólne pojęcia. Tematycznie przysłowia zawierają sens moralny, ponieważ są z reguły przestrogami, nakazami, zakazami i pouczeniami. Literackim rozwinięciem myśli określonych przysłów bawili czytelnika Jachowicz, Tuwim, Brzechwa, Brzeziński, Kern, Ożogowska, Kulmowa, Świrszczyńska, Ratajczak, Grochowiak, Sztaudynger, Kaczyńska, Frączek i in. Takie mechanizmy kreacji stosowali przede wszystkim poeci, których pisarstwo jest mocno zakorzenione w folklorze. Różnorodność zabiegów twórczych można już rozpoznać na wybranych przykładach: *Przysłowia* Brzezińskiego, *Szydzący dziadek* Jachowicza, *Skakank*a Tuwima, *Jajko*, *Kto z kim przystaje* oraz *Androny* Brzechwy, *Był sobie raz piorunochron*, *Czy warto być butem*, *Psina*, *Śnieg* oraz *Kości* Kerna, *Kwiecień-plecień* oraz *Pliszka* Ożogowskiej, *Wół* Kulmowej czy *Żart* Grochowiaka. Interpretacje intertekstualne dotyczyć będą zatem utworów, których elementami hipotekstowymi są przede wszystkim przysłowia, pojawiające się najczęściej w charakterze hipercytatów. Wszystkie zastosowane tu jawne odwołania do przysłów–hipotekstów są zamierzone i rozpoznawalne przez małego adresata.

a nieco później używano terminu „porzekadło". Por. *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, Warszawa 1979, s. 1057; por. też *Słownik terminów literackich*..., s. 451. Wśród literatury paremiologicznej należy wymienić: G.L. Permiakow, *Przysłowia i zwroty przysłowiowe*, „Literatura Ludowa" 1972, nr 1; J. Mukařowský, *Przysłowia jako część kontekstu*, „Literatura Ludowa" 1973, nr 4–5; A. Bogusławski, *O podstawach ogólnej charakterystyki przysłów*, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 3; A.J. Greimas, *Przysłowia i porzekadła*, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 4 i in.

Istotnym elementem rozpoznania i interpretacji intertekstualności jest często tytuł, ewokujący temat i formę jego ujęcia. Transpozycje tekstowe dotyczą zaś zapożyczenia stylu, językowych środków ekspresji lub modelu wiersza. Joanna Kulmowa tytułem wiersza *Co piszczy w trawie* nawiązuje dialog z tradycją wiersza Konopnickiej, która jako pierwsza wprowadziła do tytułu formułę pytania, by utwór był swoistą zagadką: *Co dzieci widziały w drodze…*, *Co słonko widziało…* itd. Wymienione utwory stanowią literackie perygrynacje. W wierszu Konopnickiej: „Cały dzionek słonko / Po niebie chodziło: / Czego nie widziało! / Na co nie patrzyło […] Widziało, jak Kasia / Biały ser ogrzewa. / Jak Stach konie poi. / A gwiżdże, 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 stosowała również Kulmowa: „A o wiośnie – / możesz słyszeć, jak trawa rośnie. / Możesz słyszeć w piątek czy w sobotę – / a najlepiej pod krzywym płotem. […] 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[78].

To potoczne powiedzenie *co piszczy w trawie* pojawia się też we wcześniej przywoływanym *Ptasim radiu* Tuwima jako arcydziele zabawy lingwistycznej. Upersonifikowane ptaki sfrunęły się „[...] dla odbycia narad: / Po pierwsze – w sprawie, / Co świtem piszczy w trawie?". Narady otwierają oryginalny koncert muzyczny, który jest wirtuozowskim popisem zestawień i połączeń dźwiękowych, pozwalających obcować z głosami i nazwami około trzydziestu ptaków. W tekście Kulmowej sensorycznie wylicza się również różne dźwięki przyrody: „możesz słyszeć, jak trawa rośnie", „jak mży kapuśniaczek" i zastosowana jest tu ta sama poetyka wiersza. Hipercytat porzekadła *Co piszczy w trawie* jako tytułu inspiruje kreację nowej rzeczywistości, która zostaje rozwinięta w świecie przedstawionym

78 U. Chęcińska, *Jak Uta-Poezja. O dziecku poetyckim Joanny Kulmowej*, [w:] tejże, *Poetka i paidia. O muzie dziecięcej Joanny Kulimowej*, Szczecin 2007, s. 21–45.

o charakterze onomatopeicznej metafory. Zarówno tekst Tuwima, jak i Kulmowej są artystyczno-literackim odwołaniem się do tego frazeologizmu. Swoistym rozwinięciem tego powiedzenia są również poszczególne wiersze–opowiastki zawarte w tomiku młodej poetki Ewy Stadtmüller wydanym w 2006 roku. Jego tytuł *Co piszczy w trawie?*[79] zamyka znak zapytania, a kolejne utwory nań odpowiadają. Głos zabierają liczni łąkowi bohaterowie: żabka, bocian, gąsienica, motyle, biedronki, świetlik, stonoga, ślimak, krecik i in. Gry intertekstualne z użyciem przysłów lub frazeologizmów, począwszy od tytułów, są więc prowadzone na wielu płaszczyznach tekstu i na wiele sposobów. Będą one dalej szczegółowo prezentowane.

Analizy warto rozpocząć od wiersza *Przysłowia* Bogdana Brzezińskiego, w którym puentująca rama delimitacyjna brzmi: „Przysłowia są mądrością narodów!"[80]:

Powiedziały jaskółki,
Że niedobre są spółki.
– Tak! – wtrąciły kukułki –
Mają słuszność jaskółki!

Powiedziały słowiczki:
– Źle zaciągać pożyczki!
Na to synogarliczki:
– Mają słuszność słowiczki!

Powiedziały dzięcioły:
– Warto chodzić do szkoły!
Głos zabrały kwiczoły:
– Mają rację dzięcioły!

Powiedziały wróbelki:
– Wiedza to jest skarb wielki!
Wrony zgodnie krakały,
Że z lenistwa – zysk mały.

Rzekły sowy roztropne:
– Mamy wiele dowodów,
Że naprawdę przysłowia
Są mądrością narodów![81]

79 E. Stadtmüller, *Co piszczy w trawie?*, Kraków 2006.

80 *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 6, 1963, s. 1089.

81 B. Brzeziński, *Przysłowia*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 218.

Cztery kolejne zwrotki wiersza, z anaforą „powiedziały": słowiczki, dzięcioły, wróbelki, sowy, są parafrazami pierwszej, którą stanowi hipotekst – przysłowie: „Powiedziały jaskółki, że niedobre są spółki"[82] – stanowią więc nowo stworzone literackie przysłowia, a strukturę każdego z nich i całego utworu wyznaczył hipotekst o jaskółkach, jako kod stylistyczny. W ostatniej, piątej zwrotce głos zabierają sowy, konstatując swą przysłowiową mądrością wypowiedzi poprzedników: „– Mamy wiele dowodów, / Że naprawdę przysłowia / Są mądrością narodów!". Wydaje się, że został tu wyrażony powód, dla którego wielu poetów wprowadza w ich semantykę już najmłodsze pokolenie. Dowodzą tego poniżej analizowane teksty.

Moralizatorską opowiastkę *Szydzący dziadek*, obrazującą przysłowie: „Nie śmiej się, dziadku, z cudzego upadku"[83], stworzył Jachowicz:

„Nie śmiej się Dziadku
Z cudzego upadku". –
Było to dawnym przysłowiem.
A skąd się wzięło, opowiem:
Podczas wielkiej ślizgawicy
Upadł chłopczyk na ulicy. –
„Podnieś się! – wołał z drwinkami staruszek –
Nieboraczek! zbił dzbanuszek!"
Ledwie tych słów domówił, sam leży na ziemi.
Wtedy go ktoś upomniał słowy nadobnemi:
„Nie śmiej się dziadku
Z cudzego upadku".[84]

Jest to jedno z przysłów, wywołujących określoną wizualizację[85]. Pozwala wyobrazić sobie obserwującego czyjś upadek i rozśmieszonego tym zdarzeniem dziadka. Śmiech w takiej sytuacji wydaje się przejawem nagannego odczuwania satysfakcji z nieprzyjemnego dla kogoś zdarzenia, aczkolwiek takie sytuacje budzą dość powszechny śmiech. Autor tym zo-

82 *Słownik języka polskiego*, t. 3, 1961, s. 334; por. też *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, Warszawa 1972, t. 3, s. 285.

83 Tamże, t. 9, 1967, s. 603.

84 S. Jachowicz, *Szydzący dziadek*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 214.

85 Przysłowie to odnotował B. Paprocki w 1576 roku. Por. J. Bralczyk, *Polak potrafi. Przysłowia, hasła i inne polskie zdania osobne*, Warszawa 2006, s. 197–198.

brazowaniem hipotekstu ukonkretnia abstrakcyjną dla małego odbiorcy zleksykalizowaną końcową myśl i wyjaśnia pochodzenie przysłowia. Natomiast cały hipertekst, analizujący przysłowie w aspekcie ajtiologicznym, jest wyraźnym odstępstwem od struktury ideowej wierszy Jachowicza, który za wzór stawiał raczej dorosłych i podpowiadał dziecku posłuszeństwo wobec nich[86].

Podobne, moralizatorskie opowiastki na kanwie przysłów czy porzekadeł tworzył też Artur Oppman. Jego wiersz *Lis i kurka* nawiązuje do poetyki bajki narracyjnej[87]:

Do podwórka pode dworem
Podszedł lisek sobie
[…]
– Mój ty lisku – rzekła kurka,
Prosisz nadaremno.

[…]
A lis chytry zwiesił kitę,
Powlókł się do lasu.
– Szkoda było,
    Panie lisie,
Czasu i atłasu.[88]

Tytułowi bohaterowie: lis i kurka – antagonista oraz potencjalna ofiara prowadzą typowo bajkową rozmowę. Antagonista próbuje przechytrzyć ofiarę. Czułymi słówkami nakłania ją do wspólnego spaceru: „– Chodź, kureczko, kochaneczko, / Ja ci nic nie zrobię! Jam przyjaciel twój najszczerszy / Na spacer pójdź ze mną…". Lis jednak nie osiąga swojego celu, a kurka nie staje się jego ofiarą, ponieważ była posłuszna przestrogom matki: „Mówiła mi nie raz mama / Bym się lisów strzegła / I czem prędzej mądra kurka / Do matki pobiegła". System wartościujący tego tekstu sygnalizują zacytowane zwroty. Transpozycji podlega tu zatem tylko znane powiedzenie „szkoda czasu i atłasu" w funkcji bajkowej konstatacji, odnoszące się do nieudanych zabiegów miłosnych lisa do posłusznej matce kurki.

86 Por. R. Waksmund, *W kręgu inspiracji oświeceniowej*, [w:] tegoż, *Literatura pokoju dziecięcego*, Warszawa 1988, s. 142–153.

87 Szerzej będzie o nich mowa w części IV.

88 A. Oppman, *Lis i kurka*, [w:] tegoż, *Bajki i legendy*, Warszawa 1986.

Znana i atrakcyjna dla małego czytelnika jest *Skakanka* Tuwima, humorystycznie i przewrotnie rozwijająca pragmatyczny, instruktażowy hipotekst[89]: „Żeby kózka nie skakała, toby nóżki nie złamała”[90], który jest przysłowiem skierowanym do dziecka. Występuje w nim częstochowski, gramatyczny rym, z łatwego żeńskiego czasu przeszłego: „skakała” – „złamała” oraz zdrobnienia: „kózka”, „nóżka”[91]. Tym przysłowiem jako przestrogą (przyczyna ma skutek) wiersz został rozpoczęty. Poetykę pozostałych pięciu dystychów determinuje ten pierwszozwrotkowy, zamknięty wykrzyknieniem: „Prawda!”, powtórzonym po kolejnej strofce: „Ale gdyby nie skakała, / Toby smutne życie miała. / Prawda?”, ale w funkcji pytania skierowanego do elokutora – dziecka.

Natomiast trzecia i czwarta zwrotka uzasadniają powyższe zdanie tej rozmowy:

Bo figlować – bardzo miło,
A bez tego – toby było
Nudno…

Chociaż teraz musi płakać,
Potem będzie znowu skakać!
Trudno![92]

Ostatnie zwrotki są już wychowawczą instrukcją skierowaną do dziecka:

Więc gdy cię dorośli straszą,
Że tak będzie, jak z tą naszą
Kozą,

Najpierw grzecznie ich wysłuchaj,
Potem powiedz im do ucha
Prozą:

89 Podobnie jest w innych tekstach komicznych: dowcipie, komedii i humoresce, należących do różnych stylów funkcjonalnych, ale łączy je dominacja komizmu nad inwariantną treścią poszczególnych stylów, stanowią zatem jedną klasę dyskursu komicznego. Zob. S. Gajda, *Współczesny polski dyskurs komiczny*, [w:] *Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej*, red. J. Mazur, M. Rumińska, Lublin 2007, s. 15.

90 *Słownik języka polskiego*, t. 3, 1961, s. 1086.

91 Przysłowie to odnotował M. Czajkowski w 1841 roku. Por. J. Bralczyk, *Polak potrafi…*, s. 339.

92 J. Tuwim, *Skakanka*, [w:] *„Pojedziemy w cudny kraj…”. Wiersze dla dzieci…*, s. 80.

A ja znam może dwadzieścia innych kózek, co od rana do wieczora skakały i zdrowe są, i wesołe, i nic im się nie stało, i dalej skaczą! Grunt, żeby się nie bać! Tak skakać, żeby się nic nie stało! Bo inaczej, co by to za życie było? Prawda? I skacz, ile ci się podoba. Niech dorośli zobaczą, jak się to robi!

Przewrotność tej literacko rozbudowanej instrukcji brzmi atrakcyjnie dla dziecka i pouczająco dla wychowawców.

Również Brzechwa stworzył wiele tekstów, wykorzystując znane przysłowia. Hipertekst *Jajko* rozpoczyna się formułą bajkową w charakterze parafrazy tradycyjnego przysłowia: „Było sobie raz jajko mądrzejsze od kury"[93], kreśląc dalej bajkową sytuację wstępną: „Kura wyłazi ze skóry, / Prosi, błaga, namawia: – Bądź głupsze! / Lecz co można poradzić, / kiedy ktoś się uprze?". Cały zaś utwór, rozwijający znaczenie przysłowia, jest humorystycznym upersonifikowanym dialogiem kury z jajkiem, który składa się z sześciu zwrotek anaforycznie rozpoczynających się przywołaniem głównej bohaterki oraz próśb i 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.[94]

[93] *Słownik języka polskiego*, t. 3, 1961, s. 300. Warto przypomnieć, że pochodzenie tego przysłowia jest bardzo jasne. Jajko już od najdawniejszych czasów było czczone na całym świecie, gdyż uważano, że jest źródłem, początkiem i symbolem życia. Według podań hinduskich, świat wyłonił się z ogromnego jaja Feniksa. W starożytnym Egipcie jajko było symbolem boga Ptaha – garncarza toczącego na swym kole ogromne jajko, które podczas wytężonej pracy pękło i powstał z niego świat. W Rzymie każdy posiłek zaczynał się od jajka, dlatego przysłowiowe stało się łacińskie powiedzenie „ab ovo", które z czasem nabrało nowego znaczenia: „zaczynać wszystko od początku".

[94] J. Brzechwa, *Jajko*, [w:] *Brzechwa dzieciom*…, s. 17.

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 przekorne, przewrotne, przemądrzałe dziecko. Każda zwrotka obrazuje kolejną negatywną cechę, świadczącą o niedojrzałości, która nie dotyczy tylko dziecka. Łatwo więc i w tym tekście dostrzec nie tylko powierzchniowe jego znaczenie.

Natomiast przysłowie: „Kto z kim przystaje, takim się staje”[95] Brzechwa uczynił kanwą obyczajowej opowiastki o takim tytule, składającej się aż z dwudziestu dystychów: „Kto z kim przystaje, takim się staje – / Na pewno znacie te obyczaje?”. Hipotekst ma charakter ramy delimitacyjnej – stanowi początek i koniec hipertekstu. Bohaterami zaś są upersonifikowane zwierzęta, które łączą te same upodobania:

Bocian po deszczu człapał piechotą,
Bo lubi nogi zanurzać w błoto.

Świnia podobne miewa słabostki
I chętnie w błoto włazi po kostki
[…]

Tak spotykali się wciąż na zmianę
Bocian ze świnią, świnia z bocianem[96].

W ich relacjach pojawia się niestety punkt zwrotny: „Lecz minął okres pierwszych uniesień, / Powiało chłodem, nastała jesień”. Ich natura okazała się silniejsza od mocy zalotów:

I bocian starym swoim zwyczajem
Właśnie zamierzał rozstać się z krajem.
Wtem wpadła świnia zirytowana.
– To w błocie byłam dobra dla pana?
[…]

95 *Słownik języka polskiego*, t. 8, 1966, s. 681.

96 J. Brzechwa, *Kto z kim przestaje*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 216–217.

Niech pan pomyśli: co pan wyprawia?
Odrzecze bocian: – Wiem, jestem świnia!

„Kto z kim przystaje, takim się staje".
Rzekł. I odleciał w dalekie kraje.

Hipertekst obrazowo rozwija i dopełnia wychowawczy, nie tylko dla dziecka, wymiar przysłowia.

Warto tu jeszcze przypomnieć żartobliwe rozwinięcie przez Brzechwę frazeologizmu: „pleść androny"[97]. W zabawie językowej cytowanego hipertekstu został wykorzystany homonim „pleść".

„Pan Marcin plecie androny!"
„Z czego plecie?
Ano – z łyka.
Taki andron upleciony
Jest podobny do koszyka.
[…]
Wszystkie jabłka zerwie z drzewa,
Z garnków wodę powylewa,
Wysmaruje miodem stryja,
Ciotkę weźmie do barana,
Sad posypie śniegiem w lecie…
Nie wierzycie?"
„Proszę pana,
Takie pan androny plecie!"[98]

Autor łączy dwa różne znaczenia jednakowo brzmiących słów – homonimów, tworząc językową humoreskę. Otóż bohater: „«Pan Marcin plecie androny!»/ «Z czego plecie? / Ano – z łyka". Okazuje się, że: „Taki andron upleciony / Jest podobny do koszyka", następnie przechodzi proces personalizacji, a wraz z nim następuje zmiana znaczenia użytego tu słowa „pleść": „Po cichutku się wymyka, / Niespodzianie psa nastraszy, / Wrzuci stary gwóźdź do kaszy". W końcowej ramie delimitacyjnej słuchacze odpowiadają opowiadaczowi: „«Proszę pana, / Takie pan androny plecie!»".

97 Dziś etymolodzy nie potrafią doszukać się pierwotnego związku znaczeniowego: „pleść duby smalone". Brzechwa wykorzystał przede wszystkim to występujące w dzisiejszych słownikach: „mówić coś niedorzecznego, wygadywać głupstwa, brednie, bzdury, androny". Por. *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, red. S. Skorupka, Warszawa 1987, s. 86.

98 J. Brzechwa, *Androny*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 375.

Brzechwa zatem przeprowadza tu analizę rozwoju tego frazeologizmu od pierwotnego znaczenia i brzmienia: „pleść duby smalone" (a później pleść kosze z wikliny lub buty z łyka – skóry), zasygnalizowanego w pierwszych wersach, po wtórnie upowszechnione: „pleść androny". Utwór jest więc ciekawostką literacko-kulturową nie tylko dla dziecka.

Podobną humoreską jest wiersz Wandy Chotomskiej, którego tytułem jest hipercytat popularnego eufemistycznego zwrotu wykrzyknikowego *Kurcze blade*:

Kupił dziadek jajko w sklepie
I po brzuchu już się klepie.
Naszykował szklankę z cukrem:
– Kogel-mogel sobie utrę!

Nagle co to? Awantura!
Dziura w jajku! W jajku dziura!
A w tej dziurze – kurcze blade.
– Kurcze blade! – wrzasnął dziadek
[…]

Jak wsadzili je do pieca,
To dopiero była heca![99]

W wierszowanych zabawach językiem Wanda Chotomska wyraźnie nawiązuje do Brzechwowskiej „nowej bajki". Reminiscencje stylistyczne polegają i tu na żartobliwym, konkretnym, dosłownym, a nie przenośnym rozwijaniu znaczenia występujących potocznych zwrotów oraz zastosowaniu licznych gier słownych i humoru sytuacyjnego. Hipertekst rozpoczyna się opisem codziennej sytuacji domowej. Dziadek z zakupionego w sklepie jajka postanawia utrzeć sobie kogel-mogel – danie często przygotowywane dzieciom. Prędko jednak następuje bajkowy zwrot akcji. Z jajka wykluwa się kurczę, rozpoczynając komiczność sytuacji. Na jego widok dziadek trzykrotnie wrzasnął: „Kurcze blade!" „i ze ściany porwał szpadę", a dalej „leci kurczę blade z trwogi, / za kurczęciem dziadek srogi". Złapanemu kurczakowi zagroził: „– Zrobię z ciebie marmoladę". Użyty potoczny zwrot miał znaczyć rozmiażdżenie, unicestwienie i tak bladego ze strachu kurczęcia, ale do akcji włączyła się babka, która wydaje się poważnie traktować impet dziadka, proponując działania w dosłow-

[99] W. Chotomska, *Kurcze blade*, [w:] tejże, *Kurcze blade*, Warszawa 2010, s. 14.

nym rozumieniu zwrotu: „– Lepiej upiec kurczę blade / W piekarniku na obiadek". „– Marmolada lepsza z jabłka – / Powiedziała trzeźwo babka". Fabuła kończy się kolejną hecą: „Bo uciekło z pieca dziurką / I zostało tylko piórko / Piórko blade, piórko blade, / Które zjadł na obiad dziadek". Wyrażenia, które zwykle wypowiadane są w sensie przenośnym, nagle nabrały w hipertekście nieoczekiwanej komicznej dosłowności. Komiczna fabuła bajki jest więc nośnikiem pragmatycznej wiedzy o kulinariach oraz przyrodzie. Nadto świat przedstawiony zarysowuje kontrastowość postaw: dziadek awanturnik i trzeźwa, opanowana, łagodząca domowe sytuacje babka – czyli ma przesłanie dydaktyczne. Wiersz wydaje się więc być komiczny nie tylko dla małego czytelnika.

Strategie dialogu z tradycją o charakterze reminiscencji stylistycznej stosował również Kern w bajkowej opowiastce *Był sobie raz piorunochron*[100]. W tekście składającym się z trzydziestu trzech wersów (sześciu strof) występuje aż siedem, niepowiązanych ze sobą znaczeniowo, powiedzeń czy frazeologizmów. Utwór nie jest jednak luźnym zlepkiem kolokwializmów, ponieważ zostały one rozbudowane w pewien ciąg znaczeniowy, obrazujący małemu odbiorcy metaforą personifikującą sposób działania piorunochronu. Piorunochron, „Który na dachu stał / Jak tylko miała być burza, / To się natychmiast bał. / Rzedła mu zaraz mina[101], […] Gdy widział, że zbliża się chmura, / To z miejsca cierpła mu skóra"[102]/ Na dachu się kulił ze strachu[103] […] I lęk serce ściska[104], […] Najbardziej przerażały go błyski, / Taki już był od kołyski[105] / Świątek i piątek[106] / Krył się w jakiś zakątek […] Pewnej burzliwej niedzieli, […] Piorunochron poczuł lekkie ukłucie / I już było po wszystkim, / Po krzyku[107], […] Teraz dumnie na dachu stoi / I piorunów się już nie boi". Autor dość osobliwie z wielu sparafrazowanych hipotekstów stworzy swój dowcipny hipertekst.

100 L.J. Kern, *Był sobie raz piorunochron*, [w:] tegoż, *Wiersze dla dzieci*, Poznań 1990, s. 34.

101 *Słownik języka polskiego*, t. 4, 1963, s. 713.

102 Tamże, t. 8, 1966, s. 329.

103 Tamże, t. 3, 1961, s. 1274.

104 Tamże, t. 8, 1966, s. 147.

105 Tamże, t. 3, 1961, s. 847.

106 Tamże, t. 8, 1966, s. 1337.

107 Tamże, t. 3, 1961, s. 1215.

Podobną rolę pełni frazeologizm w bajce Kerna *Czy warto być butem?* Tutaj formuła bajkowa: „Kiedyś, dawno, / Dawno, / Bardzo dawno temu", z trzykrotnym powtórzeniem przysłówka *dawno* odsyła odbiorcę nie tylko do świata bajki, ale do rzeczywistego życia przodków, dla których buty nie były problemem, bo „mówiąc w ogromnym skrócie, […] Panowało […] ogóle bezbucie". Opowieść o dawności (o odległej przeszłości, tradycji) jest napisana humorystycznie:

Czy to tropić mamuta po krzakach,
Czy na bal, gdy w jaskini brzmiał walczyk,
Szedł po prostu beztrosko na bosaka
Drogi dziadzio nasz
Neandertalczyk.
[…]
Potrafili przy tym praszczurowie mili
Przejść spacerkiem Afrykę lub Azję –

[…]
Nieraz kręcę głową
I myślę sobie: czemu, ach czemu za trud
Odwdzięczamy się butom tak antybutowo[108].

Kern operuje tu wieloma trafnymi neologizmami o wydźwięku metaforycznym, np. „bezbucie", „utrupić", „praszczurowie", „antybutowo", które przypominają dziecięcą zabawę słowotwórczą. Równie trafnie i wieloznacznie używa wyrażeń porównawczych oraz potocznych, zleksykalizowanych frazeologizmów. O dawnych, długich dziejach „mówi w ogromnym skrócie"[109]. Bohater opowieści, Neandertalczyk, „szedł po prostu na bosaka"[110]. Jego żona to „baba wielkiej siły", której „żadne łapcie się nawet nie śniły[111], / Już nie mówiąc o lakierkach czy szpilkach". „A myśmy się tak rozpuścili[112], / Że musimy mieć buty na różne okazje"[113]. Jednak „Odwdzięczamy

108 L.J. Kern, *Czy warto być butem?*, [w:] tegoż, *Wiersze dla dzieci…*, s. 36.

109 *Słownik języka polskiego*, t. 8, s. 348.

110 Tamże, t. 1, 1958, s. 617.

111 Tamże, t. 8, 1966, s. 1291.

112 Tamże, t. 7, 1965, s. 1253.

113 Tamże, t. 5, 1963, s. 908.

się butom tak antybutowo, / Tym podłym powiedzeniem: «Głupiś jak ten but!»"[114]. Humor tego tekstu bawi więc nie tylko dziecko[115].

Są też w twórczości Kerna wiersze, w których strategia dialogu z tradycją o charakterze restytucji tematu polega na bajkowym rozwinięciu pojedynczego powiedzenia czy frazeologizmu. Jest tu kilka sposobów takiej zabawy, występującej między innymi w wierszach *Psina*, *Śnieg* oraz *Kości*. Często parafraza pojawia się po formule początkowej, np. w wierszu *Psina*: „W parku / Na ławce, / Pod kasztanem, / Siedziała psina ze swym panem"[116], jako tzw. sytuacja wstępna bajki: „Pan zaczytany był w gazecie / Zapomniał pan o całym świecie"[117] i zostaje dowcipnie sfabularyzowana, ukonkretniając jego nowe sparafrazowane znaczenie – stanowi swoistą etymologię znanego powiedzenia „stare kości". Jego odnowiona semantyka bawi nie tylko małego odbiorcę[118].

Wiersz *Śnieg* zaś stanowi edukacyjną zabawę językową, rozwijającą frazeologizm: „przyszło do głowy"[119], otwierający cały tekst. Utwór składa się z czterech powtarzających się składniowo, rytmicznie i semantycznie strof, koncentrujących się na kolorowym obrazie śniegu, malowanego dziecięcą wyobraźnią, sygnalizowaną w języku:

Czy wam nie przyszło nigdy do głowy,
Że śnieg powinien być kolorowy?
Albo zielony,
Albo czerwony, liliowy
Albo beż.
Śnieg ten lepiłby się wspaniale,
A bałwan biały nie byłby, ale
Albo zielony
[…]

114 Tamże, t. 5, 1960, s. 1184,

115 Por. R. Waksmund, *Literatura dziecięca – literatura uniwersalna*, [w:] *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*, red. M. Tyszkowa i B. Żurakowski, Warszawa–Poznań 1989.

116 L.J. Kern, *Psina*, [w:] tegoż, *Wiersze dla dzieci...*, s. 30.

117 *Słownik języka polskiego*, t. 8, 1966, s. 1327.

118 Por. R. Waksmund, *Literatura dziecięca – literatura uniwersalna…*

119 *Słownik języka polskiego*, t. 2, s. 1172.

Śnieżki tak samo w zimowej porze
Byłyby wtedy w jakimś kolorze.
Albo zielone[120],
[…].

Refreniczne wyliczanie kolorów zamienia się w ostatniej zwrotce w spieszczające określenia śniegu: „Bardzo kolory by się przydały, / A tu tymczasem wciąż pada biały, / Biały, / bielutki, / Miękki, / mięciutki, / Świeży, / świeżutki, / Śnieżny, / śnieżniutki / Śnieg". Zdrobnienia wyróżniają się prostym stopniowaniem przymiotników. Zostały utworzone w dziecięcy sposób: przez słowotwórcze podobieństwo lub naśladownictwo tego, co już poznane; zwłaszcza bardzo ładny neologizm *śnieżniutki*.

W wierszu *Kości* natomiast satyrycznie sparafrazowane powiedzenie[121]: „Kości zostały rzucone"[122] stanowi, wzmocnioną użyciem wulgaryzmu – potocyzmu „psiakrew" (słowotwórczym zrostem przymiotnika psia i rzeczownika krew), sentencję całego hipertekstu: „Skoro ktoś krzyczy: «kości rzucone!»[123] / To niech psom, psiakrew, powie gdzie"[124]. A cały utwór jest opisem komunikowania się – relacji pana z psem, którego odczucia pan próbuje odczytać z pomrukiwań, westchnień lub zmrużonych oczu swojego pupila.

Kolejne przysłowie: „Kwiecień-plecień, bo przeplata / trochę zimy, trochę lata"[125] stanowi hipotekst zamykający wiersz Hanny Ożogowskiej *Kwiecień-plecień*, pomyślany jako krótki wykład o prawach przyrody cha-

120 L.J. Kern, *Śnieg*, [w:] tegoż, *Wiersze dla dzieci*…, s. 59.

121 Zgodnie z definicją, frazeologizmy są to społecznie utrwalone połączenia wyrazów, których znaczenie nie wynika ze znaczeń ich poszczególnych komponentów. Jak wiadomo, nie wszystkie sentencje i aforyzmy mają znaczenie przenośne, podobnie jak znane powiedzenia. Pamiętać należy, że do frazeologizmów zalicza się również przysłowia, jako frazy, czyli związki frazeologiczne zawierające osobową formę czasownika, używane w funkcji zdania, niewymagające uzupełnień, aby mogły wystąpić w funkcji wypowiedzenia, np. „Mowa jest srebrem, a milczenie złotem". Por. *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, red. S. Skorupka, Warszawa 1987.

122 Tego frazeologizmu jako hipotekstu użył Sztaudynger w znanej fraszce: „Rzekł ktoś, rzucając chudą żonę. – Kości zostały rzucone!".

123 *Słownik języka polskiego*, t. 8, 1966, s. 1062.

124 L.J. Kern, *Kości*, [w:] tegoż, *Wiersze dla dzieci*…, s. 22.

125 *Słownik języka polskiego*, t. 3, 1961, s. 1354.

rakterystycznych dla wiosennej pory roku. Autorka językiem pytalskich dzieci relacjonuje w hipertekście racjonalny dialog pąków z ich drzewem:

Pytały się pąki drzewa:
– Czemu słonko to dogrzewa,
to się w chmury ciemne kryje
i deszcz lunie, wiatr zawyje?
Chciałybyśmy się zielenić,
a tu zimno jak w jesieni!…
Na to drzewo im odpowie:
– Znacie o kwietniu przysłowie?[126]
[…]

I tu pojawia się przysłowie w charakterze hipercytatu, zamykającego ten literacki przyrodniczy wykład.

Hanna Ożogowska stworzyła również opowiastkę na podstawie ludowego przysłowia: „Każda pliszka swój ogonek chwali"[127], wskazującego, że każdy człowiek najlepiej ocenia to, co jest mu najbliższe. Hipertekst podkreśla niereformowalność egocentryczki pliszki[128], która ciągle nie widzi nic, poza swoim ogonkiem:

Leci pliszka
spod kamyszka,
chwali swój ogonek:
– Jakie piórka
w nim równiutkie,
niby przystrzyżone!
A na płocie
siedzi sroka,
krzywi się i złości:
– To mi ogon,
ogonisko,
istny cud piękności!

Lepiej powiedz,
moja pliszko,
moja samochwało,
czemu wiosna

126 H. Ożogowska, *Kwiecień-plecień*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 216.

127 *Słownik języka polskiego*, t. 5, 1963, s. 873.

128 W kolejnych wariantach bohaterkami bywały liszki, sroczki, myszki i in.

nie przychodzi,
czy się jej coś stało?

– Wczoraj z wiosną
się spotkałam,
idzie już w tę stronę,
ona także
pochwaliła
piękny mój ogonek.

Pożegnała
pliszka srokę,
poleciała dalej.
Słychać właśnie
w innym miejscu
jak swój ogon chwali[129].

Każdą rozmowę, na przykład ze sroką o pogodzie i nadchodzącej wiośnie, pliszka kończy pochwałą urody swojego ogonka. Ramy delimitacyjne początku i końca – sparafrazowane przysłowie oraz świat przedstawiony całego hipertekstu mówią dobitnie, że bohaterka wszędzie i wciąż zwraca uwagę tylko na swój wygląd, na swój przysłowiowy ogonek. Hipertekst jedynie pomnaża exempla wskazujące na tę przypadłość.

Przypomnieć trzeba, że ta bohaterka pojawia się wcześniej między innymi w króciutkim wierszu *Powitanie wiosenki* Konopnickiej:

Leci pliszka
Spod kamyszka;
– Jak się macie, dzieci!
Już przybyła
Wiosna miła,
Już słoneczko świeci!
Poszły rzeki
W kraj daleki,
Płyną het – do morza;
A ja śpiewam,
A ja lecę,
Gdzie ta ranna zorza[130].

129 H. Ożogowska, *Pliszka*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 375.

130 M. Konopnicka, *Powitanie wiosenki*, [w:] tejże, *Utwory dla dzieci*, wybór i oprac. J.Z. Białek, Pisma wybrane, t. III, red. J. Nowakowski, Warszawa 1988, s. 57–58.

Hipertekst Ożogowskiej jest zatem odwołaniem nie tylko do przysłowia, ale przede wszystkim do hipotekstu Konopnickiej, z którego zapożyczyła pierwsze dwa wersy i który rozbudowuje w trzydziestowersową opowiastkę. Oba teksty łączy główna bohaterka – pliszka jako zwiastunka wiosny, jednak z podkreśleniem egocentryzmu[131]: „A ja śpiewam, / A ja lecę". Pliszka jest więc samochwałą, a ta postać również występuje w kilku popularnych tekstach, np. *Muchy samochwały* Konopnickiej, ośmieszających z kolei tę przywarę.

Pierwszy dystych wiersza Kulmowej *Wół* jest hipercytatem przysłowia: „Nie pamięta wół, / jak cielęciem był"[132]. Dalszą jego część stanowi humoreska parafrazująca bajkową alegoryzację zwierzęcych bohaterów, udosłowniająca obraz jego treści[133]. Sfrustrowany wół:

[...]
Nie może sobie przypomnieć,
martwi się,
martwi ogromnie.
– Czy zawsze miałem rogi?
I nogi?
I głowę?
I wielkie oczy wołowe?
Czy byłem wołkiem, czy wołem?
Czy ukończyłem szkołę?
[…]
A może zawsze,
zawsze,
zawsze byłem dorosły?[134]

Konkluzja zaś: „Pamiętam tak niewiele / Ach! Jakież ze mnie cielę!", jako pokrewny semantycznie zwrot przysłowiowy został użyty w nowym, zbudowanym hipertekstem Kulmowej, znaczeniu. Wół z trudem przypomina sobie, że był w sytuacji „słabszego", małego.

131 Zgodnie z poetyckim programem pierwszych tekstów Konopnickiej.

132 *Słownik języka polskiego*, t. 1, 1958, s. 979.

133 U. Chęcińska, *„Nie ma dwóch literatur"*, [w:] tejże, *Poetka i paidia*…, s. 147.

134 J. Kulmowa, *Wół*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 217.

Przysłowiowy głupi osioł pochodzi ze znanego tekstu Aleksandra Fredry [135], z dawną formą „żłoby":

Osiołkowi w żłoby dano,
W jednym owies, w drugim siano.
Uchem strzyże, głową kręci
I to pachnie i to nęci.
Od którego teraz zacznie,
Aby sobie podjeść smacznie?
Trudny wybór, trudna zgoda
Chwyci siano, owsa szkoda,
Chwyci owies, żal mu siana.
I tak stoi aż do rana,
A od rana do wieczora;
Aż nareszcie przyszła pora,
Że oślica pośród jadła
Z głodu padła[136].

Wiersz *Żart* Grochowiaka nawiązuje z nim dialog i już samym tytułem zdradza konwencję. Hipertekst parodiujący przysłowie ma charakter fraszki, w której, zgodnie z założeniami gatunku, „dominantę stanowi uchylenie realizmu treści i jej przedstawienie w komicznej perspektywie"[137]:

Konikowi w żłobie dano
w jednym obrok,
w drugim siano.
Konik wzruszył skrzydełkami
– polny jestem,
zjedzcie sami![138]

Zmianę semantyki hipotekstu sygnalizuje już miniaturowy bohater. Grochowiak wykorzystał znane przysłowie dla porównania dwu postaci: przywiązanego do żłoba osła oraz zdobywającego sobie pokarm na wolności polnego konika, by skrótowo zobrazować wychowawczą myśl, że dobra podane nie smakują tak, jak te samodzielnie zdobyte. Zamiast alegorycznej postaci głupiego osła, nieumiejącego podjąć decyzji, co wybrać z do-

135 M. Ursel, *Bajkopisarstwo Aleksandra Fredry*, Wrocław 1980, s. 492.

136 *Słownik języka polskiego*, t. 5, 1963, s. 1126.

137 Zob. S. Gajda, *Współczesny polski dyskurs komiczny*, Lublin 2007, s. 15.

138 S. Grochowiak, *Żart*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów...*, s. 376.

statku pokarmów (aż kończy się to jego głodową śmiercią), w hipertekście pojawia się sprytny konik polny, który zdaje się nie mieć problemu z nadmiarem dóbr. Nie jest on zainteresowany podanym mu obrokiem i sianem, lecz wzruszając skrzydełkami sygnalizuje mową ciała, że problem go nie dotyczy, bo jest polny, więc swawolnie lata i sam wybiera sobie smakołyki. Hipertekst jest więc fraszką na cześć radosnej wolności i swobody w podejmowaniu decyzji.

Restytucja tematu konika polnego pojawia się w wierszu Agnieszki Frączek *Koń to koń czyli darowanemu koniowi nie zagląda się w zęby*. Nawiązuje on jednak dialog ze znanym przysłowiem, a jego tytuł stanowi swoiste zestawienie hipercytatu – przysłowia. Natomiast hipertekst jest bajką o koniu, którego zgodnie z przysłowiem chłopiec otrzymał w spadku czy darowiźnie, a przecież „darowanemu koniowi nie zagląda się w zęby"[139]:

Felek dostał w spadku konia.
Koń naturę miał gamonia,
obyczaje raczej mule,
ośli ogon i w ogóle
ani z lewej, ani z prawej,
ani kiedy skubał trawę,
ani nawet kiedy skakał,
nie wyglądał na rumaka.[140]

Jednak wbrew podpowiedzi hipotekstu nowy właściciel – bohater w utworze Frączek: „kupił siodło, kupił wodze / i po chwili był już w drodze / W drodze dokąd? / Do dentysty", bo „Felek lubił wiedzieć, na czym stoi (oraz jedzie)". Negatywne emocje, które towarzyszą dzieciom przy spotkaniu z dentystą, spowodowały przeobrażenie konia w owada – z ognistego rumaka w konika polnego:

Koń ze strachu i zdumienia
tak się skurczył i zzieleniał,
że już po pół chwili mógł
łeb i sześć zielonych nóg

139 Przypomnieć należy, że na wiejskich jarmarkach oglądanie końskich zębów było sposobem na ocenienie wieku zwierzęcia i wartości. A to przysłowie ma niewątpliwie związek z takim handlowym procederem.

140 A. Frączek, *Koń to Koń czyli darowanemu koniowi nie zagląda się w zęby*, [w:] tejże, *Gdy przy słowie jest przysłowie*, Łódź 2012, s. 32–33.

wśród ździebełek trawy schować.
[…]
Koń prawdziwy, choć powolny,
zielonkawy, no i… polny.

Dowcipne rozwinięcie przysłowia posłużyło więc oswajaniu dziecka z dentystą – wyrażeniu emocji („wystraszyć", „zdumieć", „skurczyć", „zzielenieć", „schować") oraz wyjaśnieniu, skąd się biorą koniki polne, jak wyglądają i gdzie żyją.

Z kolei przysłowie: „Obiecywać gruszki na wierzbie"[141], oznaczające składanie nierealnych obietnic, Jan Sztaudynger rozbudował w pouczającą fraszkę, ośmieszając konwencję wywracanki:

A gdzie gruszka rośnie?
Na sośnie!
A gdzie rośnie malina?
Na jarzębinach!

A gdzie jabłko dojrzewa?
Na bananowych drzewach!
Takie daje odpowiedzi,
Kto nie zna świata, kto w domu siedzi.[142]

Humorystyczne parafrazowanie przysłowia w hipertekście polega na zrymowanym wyliczaniu przyrodniczych zdarzeń świata na opak, począwszy od gruszki, która w tekście Sztaudyngera rośnie na sośnie (a malina na jarzębinach). Utwór utrzymany w konwencji zgadywanki zręcznie zamyka sentencja: „Takie daje odpowiedzi, / Kto nie zna świata, kto w domu siedzi", podpowiadająca otwartość na świat – potrzebę poznawania świata.

Kolejne przysłowie: „Patykiem na wodzie pisane"[143], oznaczające wykonywanie czegoś nadaremnie, Józef Ratajczak skomentował trzema medytacyjnymi czy refleksyjnymi dystychowymi zdaniami:

141 *Słownik języka polskiego*, t. 2, 1960, s. 1333.

142 J. Sztaudynger, *A gdzie gruszka rośnie?*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 203.

143 *Słownik języka polskiego*, t. 6, 1964, s. 408.

Dzień każdy co dzień
spisujemy na wodzie.

Wszystkie troski i żale,
na wodzie piszemy stale.

Na wodzie łzy, kłopoty,
co było przedtem i potem.[144]

Każda zdaniowa strofka stanowi kolejną parafrazę tego przysłowia. Hipertekst jest nie tylko żonglerką brzmieniową, ale i znaczeniową, opartą na hipotekście, dlatego może być dobrą lekturą dla dziecka i dorosłego.

Anna Świrszczyńska na podstawie przysłowia: „Ziarnko do ziarnka, a zbierze się miarka"[145], które stanowi ramę delimitacyjną początku i końca hipertekstu *Dzień oszczędności*, stworzyła wierszowaną rozprawę biznesową, mającą zachęcać dzieci do oszczędzania w popularnej puszce skarbonce[146]:

„Ziarnko do ziarnka
a będzie miarka",
tak mi mówiła
Stara Barbarka,
Grosz do grosika
prędko pomyka
i nie spostrzeżesz,
wiele się zbierze.
Kupię ja puszkę,
puszkę blaszaną,
będę w nią grosik
rzucać co rano.
[…]
Oj duże, duże,
dobra nowina,
starczy na sanki,
gdy przyjdzie zima!

144 J. Ratajczak, *Na wodzie pisane*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 357.

145 *Słownik języka polskiego*, t. 10, 1968, s. 1186.

146 To przysłowie z końca XIX wieku brzmi: „Oszczędnością i pracą ludzie się bogacą". Por. J. Bralczyk, *Polak potrafi*…, s. 214.

Będę po śniegu
mógł wozić braci
za te grosiki,
które bym stracił.
Oj, rację miała
stara Barbarka:
„Ziarnko do ziarnka,
zbierze się miarka”.[147]

O ludowym, wiejskim pochodzeniu hipotekstu świadczą jego słowa-klucze: „ziarnko” i „miarka”, czyli naczynie do odmierzania. W dawnych czasach zebrane do małych pojemników ziarno zsypywano do metrowych (100-kilogramowych) lnianych worów, które były już dużymi miarami. Zbieranie żniwne było ciężką, mozolną pracą i dlatego nabrała ona wymiaru uogólniającego, metaforycznego. Hipertekst podkreśla to pejoratywnym synonimem „ciułanie”, określającym czynność zbierania „kapitałów”: „Zamiast cukierków / kupić za grosze, / będę je sobie / ciułał po trosze / No, już ciułałem / przez roczek cały, / zobaczę, jakie / mam kapitały”. Dziecięcy podmiot – przykładny chłopiec – odwołuje się na początku i końcu wiersza, przed hipercytatem przysłowia, do autorytetu starej Barbarki, dlatego utwór przybiera charakter Jachowiczowskiej opowiastki dydaktycznej.

Hanna Kadzińska i Wanda Kaczyńska nawiązały z kolei mottem: „Na świętego Grzegorza / idzie zima do morza”[148] w charakterze hipercytatu do tego przysłowia

[…]
Źle Wisełce gdy zima,
mróz w niewoli ją trzyma.
[…]
I marcową raz nocą
przyszedł święty z pomocą.
[…]
Wnet wiślaną głębiną
niby tratwy kry płyną.[149]

147 A. Świrszczyńska, *Dzień oszczędności*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 215.

148 *Słownik języka polskiego*, t. 10, s. 1109.

149 H. Kadzińska, W. Kaczyńska, *Święty Grzegorz*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów...*, s. 214–215.

Nawiązania do przysłowia i tradycji chrześcijańskiej patrona św. Grzegorza mają w hipertekście wymiar ludowo-chrześcijański – służą naiwnej ajtiologii, np. określeniu pory w przyrodzie. Główną postacią świata przedstawionego jest skuta lodem Wisełka, która „modli się w pokorze: / «Ratuj święty Grzegorzu! / Niech lodowe me pęta / zerwie ręka twa święta!»". Święty Grzegorz, wysłuchawszy Wisełki, używa mocnego kolokwializmu, wypędzając zimę do morza: „Na wiosnę już pora, / Zimo, fora ze dwora" i „Zbiera zima manatki, / śniegu, lodu ostatki". Autorki stosują więc potoczne, ludowe powiedzenia. Hipertekst zamyka sparafrazowane przysłowie: „Odpłynęła do morza / w dzień świętego Grzegorza".

Jeszcze wyraźniej w nurcie ludowym pozostaje wiersz Ludwika Wiszniewskiego *Idzie zima do morza*:

Wolniusieńko, powoli,
po zagonach, po roli,
po ścieżynkach, przydrożach
idzie zima do morza.
    Zima słaba i chora
    kicha głośno raz po raz,
    ni humoru, ni swady,
    zeszła zima na dziady!
Na zielonej, na łączce
Spotkał zimę zajączek.
– Witaj zimo starucho,
Widzę – z tobą coś krucho?
    – Krucho, krucho, nie żarty
    mam kożuszek podarty,
    prawy chodak przecieka,
    a tu droga daleka!
– Ja bym chodak ci zeszył,
ale tobie się spieszy:
„Na świętego Grzegorza
idzie zima do morza"…[150]

Upersonifikowana zima jest w hipertekście charakteryzowana z użyciem frazeologizmu „zejść na dziady": „ni humoru, ni swady / zeszła zima na dziady!" – jako starucha odziana w „kożuszek podarty" i przeciekające chodaki. Natomiast dziecięcego odbiorcę sygnalizują tu zdrobnienia,

[150] L. Wiszniewski, *Idzie zima do morza*, [w:] *Antologia twórczości dla dzieci. Wędrówka przez słówka*, red. D. Śmiałkowska, Warszawa 2006, s. 15.

a zwłaszcza zajączek, który składa bajkową propozycję: „– Ja bym chodak ci zeszył, / ale tobie się spieszy: «Na świętego Grzegorza / idzie zima do morza»”. Pointą całego hipertekstu jest więc przypomniane, dopiero na końcu, przysłowie jako hipotekst.

Agnieszka Frączek wydała w 2012 roku tomik *Gdy przy słowie jest przysłowie*, zawierający dwadzieścia dwa wiersze objaśniające znaczenia tyluż przysłów. Warto przyjrzeć się mechanizmom kreacji stosowanym przez poetkę w literackim rozwijaniu wybranego przysłowia.

Wiersz *Szelki, czyli tak krawiec kraje, jak (mu) materii staje* pokazuje, że wykonanie zadania zależy od możliwości wykonawcy. Wyraża to już przysłowie jako hipercytat w tytule. Tematem w hipertekście jest słoń i, jak łatwo się domyśleć, związane z nim proporcje:

Wpadł do krawca słoń w krawacie.
– Marynary jakiś macie? –
już od progu trąbi basem.
Krawiec na to: – Mamy masę,
[…]

z szaf szybciutko, w pąsach cały,
powyjmował materiały:
[…]

Chyba z tonę tego było.
– Starczy! – rzekł.
Lecz nie starczyło…
[…][151]

Dotąd polskie dzieci znały słonia, jako wielkiego, aczkolwiek i sympatycznego niezdarę, przede wszystkim z wierszy Brzechwy, ale w cytowanym wierszu nie ma jednoznacznych nawiązań do innych tekstów literackich. Natomiast dla uwiarygodnienia sytuacji Frączek dokonuje znacznego pogłębienia personalizacji postaci. Słoń jest bowiem elegantem, który przybiega do krawca w krawacie, by dobrać sobie marynarkę. Zostaje też z należytą elegancją obsłużony: „Złapał słonia za ogonek, raz-dwa miarę wziął z fasonem”. Nie jest to jedyny mechanizm wpisywania w tekst dziecięcego adresata. Równie zręcznym mechanizmem są niewątpliwie zdrob-

151 A. Frączek, *Szelki, czyli tak krawiec kraje, jak (mu) materii staje*, [w:] tejże, *Gdy przy słowie jest przysłowie*…s. 8–9.

nienia. Zwraca uwagę wyliczankowa rozmaitość zaproponowanych klientowi przez krawca materiałów: „w kratkę, w misie oraz gruszki, / w groszki, w rysie i w kaczuszki…". Mimo że materiałów było „masę" i „tony", to proporcje między potrzebami a podażą okazały się tak odległe, że „krawiec radę uszyć dał / przeogromne (wszak słoniowe) / dwie… szeleczki kolorowe". Jednak: „słonik zniósł to dzielnie / a na koniec trąbnął celnie: «–Tru – tu – tu! Tak krawiec kraje, / Jak mu (tru!) materii staje»". Język bohatera jest onomatopeiczno-onomastyczny, zgodny z brzmieniem nazwy narządu, z którego się dobywa. A konstatacją zabawnej sytuacji jest oczywiście hipercytat przysłowia.

Kolejny wiersz tej poetki: *Ćwir, czyli kiedy wejdziesz między wrony, musisz krakać jak i one*, czyli musisz postępować tak jak społeczność, wśród której się znalazłeś, nawiązuje już samym tytułem do zacytowanego w nim przysłowia. Tematem rozwijanego w hipertekście przysłowia jest odmienność i brak akceptacji, grożąca odrzuceniem:

Wróbel w gości wpadł do wron,
I już w progu, jak to on,
bardzo grzecznie: – Ćwir, ćwir! – rzekł.
Wrony na to w dziki skrzek:
– Co on gada?!
– Kra, kra, kra!
– Tyś słyszała to, co ja?
– Jakiś jazgot?
– Zgrzyt?
– Brzdęk?
– Co to był za dziwny dźwięk?!

Wróbel: Ćwir! – powtórzył więc.
Wtedy wrony: buch, bam, bęc!
po kolei spadły: bach!
z przerażenia wprost na piach.

A gdy otrzepały puch,
oczyściły z piasku brzuch,
skrzydła, dzióbek oraz pięty,
rzekły: Biedak jest ćwirnięty.[152]

[152] A. Frączek, *Ćwir, czyli kiedy wejdziesz między wrony, musisz krakać jak i one*, tamże, s. 12–13.

Potwierdzeniem owej ptasiej alienacji jest użyty w końcowej konstatacji neologizm: „Biedak jest ćwirnięty" – jako epitet utworzony od czasownika *ćwierkać* (onomatopei *ćwir*) sufiksem *-nięty*, jak „stuknięty", oraz rzeczownik o jednoznacznym nacechowaniu emocjonalnym, określający wróbla „biedak".

Kolejnym rozwinięciem przysłowia przez tę pisarkę jest wiersz *A niech to szydło…! Czyli szewc bez butów chodzi*, mówiącego o ludziach, którym brakuje czegoś, co na co dzień wykonują dla innych:

– A niech to szydło…! Dwie nowe dziury?!
Do stu tysięcy fleczków ponurych!
Znów skarpety muszę cerować! –

to w szewską pasję wpadła szewcowa.

Szewc, biedaczysko, bardzo przejęty,
próbował schować gdzieś gołe pięty –
pchał je pod szafę i do kredensu,
wpychał je w kieszeń… Wszystko bez sensu.
Choć wszedł pod stertę szewskich rupieci,
to wciąż gołymi piętami świecił.

Szewcowej przyjdzie się z tym pogodzić…
Wszak szewc – wiadomo – bez butów chodzi.[153]

Do zawodu szewca przylgnęło też przysłowie o szewskiej pasji, czyli popadaniu w złość, w furię, ale w tym utworze: „to w szewską pasję wpadła szewcowa". Przewrotne znaczenia uwypukla także zachowanie szewca, który zabawnie chowa gołe pięty, wystające z dziurawych skarpetek: „pchał je pod szafę i do kredensu, / wpychał je w kieszeń… Wszystko bez sensu", zamiast uszyć sobie buty. Autorka użyła tu kilku zrymowanych znanych przysłów czy frazeologizmów lub ich parafraz, np. „wychodzi szydło z worka", „świecić gołymi piętami" (oczami), „do stu tysięcy fleczków" (diabłów), dzięki czemu cały obraz sytuacji prezentuje się swojsko i zabawnie. Ramy delimitacyjne i w tym hipertekście, w postaci hipercytatu w tytule i końcowej sentencji, stanowi wyjaśniane przysłowie.

Nieco inną formę przybiera hipertekst: *To zależy… czyli każdy kij ma dwa końce*, w którego tytule pojawia się również przysłowie jako hipercytat, rozwijane w bajkową ajtiologię:

[153] A. Frączek, *A niech to szydło…! Czyli szewc bez butów chodzi*, tamże, s. 24–25.

Stoi w ziemi kijek spory
i podpiera pomidory.
Stoi sobie i narzeka,
[…]

Stoi w ziemi kijek spory
i podpiera pomidory.
Stoi sobie i narzeka,
że tu słońca ani deka.
że mu ciemno, zimno, źle
i że wszędzie błoto… ble!

[…]
Skończy W KOŃCU nosem kręci?

To zależy, w którym końcu –
tym pod ziemią, czy tym w słońcu?[154]

I ten hipertekst nie odbiega od podstawowego znaczenia wyjaśnianego przysłowia. Jest opowiastką o upersonifikowanym kiju–marudzie, znudzonym „czynnością" – staniem, powtarzaną anaforycznie (siedem razy) do znudzenia, a podkreślaną licznymi potocznymi frazeologizmami narzekającego bohatera, który jak nudzące się dziecko: „stoi, wierci się i wije, / stoi, skarży się i smęci […] nosem kręci". Jeden koniec kija twierdzi, że „słońca ani deka", drugi zaś „narzeka, że mu pot po plecach ścieka, / że gorąco, słonko praży / i na pewno się usmaży". Natomiast ostatni, zamykający dystych jest konstatacją, że opinia o określonej sytuacji jest względna, a więc zależy od miejsca, w którym pozostajemy w związku z daną sytuacją. Cechą znamienną hipertekstów Agnieszki Frączek, rozwijających metaforyzujący sens przysłowia, jest jasno wyrażana żywość emocji kolokwializmami i potocyzmami.

W podsumowaniu należy stwierdzić, że tradycja wykorzystania tekstu oralnego w twórczości dla dzieci jest mocno zakorzeniona. Decydują o tym głównie cechy determinujące percepcję tekstu przez małego odbiorcę. Anonimowy, ustny odbiór wierszy (do słuchania) jest charakterystyczny także dla wielu tekstów literackich. Nic więc dziwnego, że literatura ustna tak łatwo przenika do literatury dla dzieci, stając się jej tworzywem.

[154] A. Frączek, *To zależy… czyli każdy kij ma dwa końce*, tamże, s. 42–43.

Większość z analizowanych hipertekstów jako dzieł otwartych, powstałych na bazie powszechnie znanych gatunków oralnych, inspiruje dziecięcą percepcyjną kreatywność. Poeci niekiedy formalnie i tematycznie pozostają przy pierwowzorze i często dziecięcym, naiwnym punkcie widzenia, jedynie wyliczeniowo pomnażają świat przedstawiony. We wszystkich wierszach użycie przysłowia jako hipercytatu ma charakter nie tylko przypomnienia zasłyszanej potocznej frazy na prawach zabawy językowej, lecz stanowi sam temat. Dlatego przysłowia w tych hipertekstach mają funkcję uspójniających ram delimitacyjnych. Interpretacja wybranych tekstów literackich koncentrowała się na tekstologicznym wyjaśnianiu całego procesu leksykalizacji danego przysłowia jako tradycyjnej mądrości ludowej oraz przybliżeniu metafor, stanowiących szerokie uogólnienia, ale i skondensowane znaczenia. Pod piórem poetów przysłowia stawały się bajkami, opowiastkami, fraszkami itp., wyjaśniającymi ludzkie cechy charakteru i postawy.

II

Kołysankowa intertekstualność

Bogaty obraz intertekstualnego oglądu literatury dla dziecięcego adresata prezentują teksty kołysankowe. Kołysanka sięga zarówno do najstarszej tradycji pieśni ludowej, w której słowo i muzyka jawiły się w pełnym zespoleniu, jak i do odległych rygorów starożytnych, gdy formy muzyczne były ściśle związane z literackimi, tworząc wspólną jakość estetyczną[1]. Kołysankę uznaje się za prymarny gatunek literacki, podstawowe i pierwsze źródło doświadczeń okołoliterackich. Tekst usypiania pojawia się już jako akt „upodmiotowienia" dziecka. Jest wprawdzie monologiem lirycznym, ale fakt istnienia milczącego partnera stanowi motyw kształtujący konstrukcję lirycznej czy epickiej wypowiedzi o pozornej strukturze dialogu. Kołysankę wiąże się z literaturą ludową[2], nosi ona cechy będące wyznacznikami tej literatury: oralność, meliczność, formuliczność językową i schematyczność strukturalną. Często jest ona wyliczeniowa i repetycyjna w atmosferze empatii wyłaniającej się ze zdrobnień i spieszczeń. Wiele spośród kołysanek funkcjonujących w świadomości ludzi od wielu pokoleń[3] znanych jako warianty przekazów ustnych, zyskało swoje

1 Z. Adamczykowa, *Kołysanka – poezja wczesnego dzieciństwa*, [w:] tejże, *Literatura dziecięca. Funkcje – Kategorie – Gatunki*, Warszawa 2004, s. 120, por. też M. Dłuska, *Elementy śpiewności poezji*, [w:] tejże, *Studia i rozprawy*, t. 1, Kraków 1970, s. 621–625.

2 Folkloryści uważają kołysanki za najstarsze „rymy dziecięce". Wzmiankuje o nich Ewangelia św. Mateusza (XI, 17) i Ewangelia św. Łukasza (VII, 32).

3 Najstarsze polskie przekazy tekstowe pochodzą dopiero z XIX wieku, choć kołysanki śpiewano od dawna. Jan Kochanowski wspomina na początku drugiego z *Trenów*, że nie tylko tradycja, ale i świadomość literackiego udziału w tworzeniu tych pieśni była dawna i powszechna. Zob. J. Kochanowski,

wersje literackie, zostało utrwalone zapisem, a nieraz i poszerzone o nowe postacie i wątki.

Należy przypomnieć, że szczególną właściwością tekstu literackiego opartego na ludowym pierwowzorze jest sygnalizowana przez pewne elementy jego struktury swego rodzaju „pamięć" o folklorystycznym rodowodzie. Niezależnie od przekodowania na system literatury pięknej określone składniki tych tekstów funkcjonują jako specyficzne sygnały genetycznego związku z folklorem[4].

Koło młyńskie jako kołysanka i zabawa ruchowa

Wiele piosenkowych, oralnych[5], anonimowych utworów dziecięcych miewało wielorakie zastosowania. Uznając melodię za najistotniejszy wyznacznik kołysanki, Jerzy Cieślikowski pisał: „każdą treść, niezależnie od jej obiegowej funkcji, można było zaśpiewać kołysankowo"[6]. Piosenka *Koło młyńskie* może mieć dwojakie przeznaczenie. Śpiewana monotonnie, spokojnie, cicho, przywodząc wyobraźnię sielskich landszaftów, z tłem spokojnie obracającego się młyńskiego koła ustawionego w leniwie płynącym strumieniu wody, staje się kołysanką. Energiczne zaś, żwawe i rezolutne odśpiewanie *Koła młyńskiego* sprawia, że jest piosenką do wspólnej tanecznej zabawy dla nieco starszych dzieci.

Treny, [w:] *Dzieła polskie*, t. 3, Warszawa 1955. Na długo przed Kolbergiem H. Kołłątaj mówi o ludowej tradycji kołysanki, kreśląc program etnografii polskiej. Zob. H. Kołłątaj, *Z listu do Jana Maya, księgarza krakowskiego* [...], [w:] *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej*, t. 1, red. E. Piasecki, Warszawa 1906, s. 95.

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

5 Por. definicje: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 367–369; *Słownik terminów literackich*, red. J. Stawiński, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 226; por. też P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, tłum. M.R. Mayenowa, Warszawa 1979, s. 332.

6 J. Cieślikowski, *Wielka zabawa*. (*Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci*), Wrocław 1985, s. 83.

Wspomniany utwór o incipicie *Koło młyńskie*, jedna z kołysanek ludowych, w wersji zamieszczonej w zbiorku Zofii Rogoszówny, brzmi następująco:

Koło młyńskie
za cztery reńskie,
koło nam się połamało,
cztery reńskie kosztowało,
a my wszyscy – benc![7]

Fabuła przedstawionej historii jest skąpa. Czas odśpiewania tego krótkiego tekstu pozwala zaledwie na złapanie się za ręce i wykonanie może jednego, dwóch okrążeń, w zależności od liczby uczestniczących w zabawie dzieci. Pięciowersowa piosenka opowiada, bez podawania szczegółów (poza ceną) oraz bez epitetów i bardziej wyrafinowanych środków artystycznego wyrazu, o połamaniu się koła młyńskiego (traktowanego też przenośnie jako koło utworzone z osób trzymających się za ręce), co spowodowało upadek: „a my wszyscy – benc!". Jedynie sam prawdopodobny upadek został wyrażony poprzez onomatopeiczne „benc!", będące zawołaniem należącym do mowy dziecka. Ubogi zasób słownictwa maluch wzbogaca niejednoznacznymi określeniami onomatopeicznymi. Takim też okrzykiem reagują niekiedy opiekunowie na niespodziewany upadek dziecka. Posługują się nim także w trakcie opowiadania bajek, gdy fabuła zawiera opis związany z nagłym dźwiękiem klapsa czy potknięciem.

Koło młyńskie można traktować nie tylko jako kołysankę, ale także jako dziecięcą piosenkę wykorzystywaną do zabaw w kole wraz z rówieśnikami. Jeśli będzie ona śpiewana spokojnie i jednostajnie, a końcowe „benc!" zostanie pozbawione właściwej mu energii i wyrazistości, okaże się odpowiednia do zaśpiewania dziecku na dobranoc. Traktując *Koło młyńskie* jako kołysankę, warto zwrócić uwagę na semantykę koła. Koło młyńskie obraca się wciąż jednostajnie, napędzane siłą wody – jego rytm jest cykliczny, spokojny, miarowy, a wokół brzmi uspokajający i wyciszający szum wody. Koło młyńskie i jego praca nadaje więc śpiewanej kołysance

[7] Z. Rogoszówna, *Sroczka kaszkę warzyła. Gadki dziecięce, spisane z ust ludu i wspomnień dzieciństwa*, Lwów 1920, s. 26, 93. J. Cieślikowski zamieścił ten utwór wśród tekstów ludowych i anonimowych w cz. III *Antologii poezji dziecięcej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 401.

odpowiedni, jednostajny i nastrojowy rytm, bliski wieczornemu wyciszeniu. Przywodzi też na myśl aurę powtarzalności i monotonii. Utwór może być w odpowiednim rytmie śpiewany „wkoło", dopóki dziecko nie zaśnie.

Kołysanka składa się z zaledwie pięciu wersów o nieregularnej budowie, w której można jednak dostrzec pewną próbę osiągnięcia symetrii: pierwszy i drugi wers zbudowane są odpowiednio z czterech i pięciu sylab[8], a wersy trzeci i czwarty z ośmiu sylab. Wers ostatni składa się z pięciu sylab i nie posiada tym samym następującego po sobie wersu o podobnej liczbie zgłosek. Rymy w tym utworze są parzyste, żeńskie, dokładne – dwie pary rymów i jeden ostatni, nieposiadający rymu: *aa bb c*. Wiersz jest bezprzerzutniowy, zdaniowy – prostota i ład budowy utworu korzystnie wpływają na dziecięce jego zrozumienie i „interpretację".

Koło młyńskie, traktowane jako piosenka przeznaczona do wspólnego śpiewu i połączona z zabawą ruchową, wywołuje skojarzenia z ruchem młyńskiego koła. Teraz istotna jest energia i szybkość – wezbrana i spieniona szybkością woda, jej głośny szum. Wspólna zabawa w kole, coraz szybszy dziecięcy taniec, kojarzą się z obracającym się kołem młyńskim. Ta naśladująca pędzące koło taneczna zabawa trwa aż do utraty tchu – dzieci najpierw puszczają swoje ręce: „koło nam się połamało", a potem część tańczących upada, nie podoławszy szybkości podrygów: „a my wszyscy – benc!". Sytuacja wspólnej zabawy w kole ma tutaj inspirację z życia wziętą – koło młyńskie pod wpływem napierającego nadmiaru wody kręci się coraz szybciej, aż ulega połamaniu i zniszczeniu. Do kręcenia się w kole wabią i nęcą także nagromadzone samogłoski „o". Zachętą do wspólnej zabawy jest również liczba mnoga zaimków osobowych: „nam", „my", a także rzeczownik zbiorowy „wszyscy".

Dziecko w dawnych czasach, nawet bawiąc się, często uczestniczyło w pracach człowieka dorosłego, a młyn wodny był mu bardzo dobrze znany, dlatego wykorzystano ten rekwizyt w piosence i zabawie. Tytułowe koło, jak mówią słowa utworu, „cztery reńskie kosztowało". Dzisiaj te nazwy są dla dziecka (a i dla wielu dorosłych) niezrozumiałe, a w prze-

[8] W zachodniej części dzisiejszego województwa małopolskiego znana była też wersja tej piosenki, w której drugi wers brzmiał nie „za cztery reńskie", a „za trzy reńskie", czyli o jednolitej liczbie sylab w dwóch parach wersów: po cztery sylaby w wersie pierwszym i drugim oraz po osiem sylab w wersach trzecim i czwartym.

szłości oczywiste – wszak waluta złoty reński (gulden reński, albo ryński) obowiązywała na terenie Austro-Węgier do początku XX w. W piosence koło było aż „za cztery reńskie", ma dużą wartość i na tym polega dramatyczność zabawy. Użycie tej waluty w piosence wskazuje, że powstała ona na terenie byłego zaboru austriackiego.

Koło młyńskie jest dzisiaj dziecku nieznane i niekojarzone z młynem. Współczesne znaczenie „młyńskiego koła" odnosi się raczej do tzw. diabelskiego koła, czyli karuzeli, która – niczym koło młyńskie – potrafi obracać się z wielką prędkością. To przenośne znaczenie jest jednocześnie związane z dziecięcą rozrywką wprost z wesołego miasteczka.

Koło młyńskie jako tekst oralny stał się osnową piętnastowersowego hipertekstu *Kółko graniaste* Joanny Pollakówny:

Kółko graniaste
czterokanciaste…
Kropka długa, spiczasta
spod pióra mi wyrasta,
okrągły czworokąt
dokąd się toczy? Dokąd?
– Do krainy Na Opak,
gdzie po niebie się stąpa,
uszy widzą, słyszą oczy –
tam się właśnie kwadrat toczy.
[…]
Kółko nam się połamało
na dach samo poleciało,
a my wszyscy na podłogę, bęc![9]

Stanowi on znacznie dłuższą (piętnastowersową) piosenkę przeznaczoną do wspólnego śpiewu połączonego z zabawą ruchową, której ramy początku (w której zakradł się rymotwórczy oksymoron „Kółko graniaste / czterokanciaste") i końca są przetransponowane z hipotekstu. Świat przedstawiony jest zaś „krainą Na Opak", składającą się z: „okrągłego czworokąta", który się toczy: „A my za nim, my za nim / kółko rogate pchamy!". Zabawa kończy się rozerwaniem koła, spowodowanym nierównym tempem poruszania się jej uczestników.

[9] J. Pollakówna, *Kółko graniaste*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*, oprac. R. Waksmund, wyd. 2, Wrocław 1999, s. 145.

Liryki kołysankowe, jako teksty autorskie, odchodząc wciąż od strukturalnej matrycy tradycyjnej kołysanki, ewokującej okołosenną przestrzeń dużą frekwencją zdrobnień oznaczających usypianie, np. „nocka", „gwiazdka", oraz wyciszającą instrumentacją głoskową, wzbogacają poetykę wierszy dla dzieci. Nie tylko usypiają, ale inicjują imaginację dziecięcą, wyczarowują baśniowe obrazy.

Oralny i literacki topos kotka – „a... a... a…"

Najpopularniejszym ludowym zaśpiewem, występującym w kilkudziesięciu naszych kołysankach, jest niewątpliwie „a… a… a… kotki dwa"[10]. Stał się wzorcem bardzo powszechnym dla kołysanek – śpiewanek. Ma on swoje liczne warianty, a jeden z nich zamieściła Rogoszówna:

A-a, kotki dwa, szare bure obydwa.
Jeden duży, drugi mały, oba mi się spodobały.

A-a, kotki dwa, szare bure obydwa.
nic nie będą robiły, tylko Zbysia bawiły.

[…]

A-a, kotki dwa, szare bure obydwa.
chodzą sobie po sieni, miauczą głośno – pieczeni!

A-a, kotki dwa, szare bure obydwa.
biega szary, biega bury, aż obydwa czmych do dziury.[11]

Inwokacyjność tego utworu polega na użyciu (w czwartym wersie) imienia konkretnego małego domownika (Zbysia, Kasię etc.), który staje się lirycznym adresatem tekstu. Bohaterem w tradycyjnym wątku jest kot, kojarzący się z miękkością i sennością (na zapiecku), a więc naturalnie wpisujący się w strukturę i funkcję takiego wiersza. Nawiązanie tematyczne, poprzez stworzenie przeciwstawnych bohaterów bajeczki, zastosował w *Dwu kotkach* Stanisław Jachowicz: „Były – to dwa kotki: / Jeden ładny,

[10] J. Cieślikowski, *Wielka zabawa*…, s. 77–84.

[11] Z. Rogoszówna, *Sroczka kaszkę warzyła*…, s. 71.

lecz z szafek wyjadał łakotki, / Drugi brzydki, bury, / Ale płoszył szczury". Parodię utworu znajdujemy w wierszu *Stanisław Jachowicz – „Dwa kotki"* Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Dialog z motywem kociej pary prowadzi szereg tekstów dla dzieci. Przypomnijmy Wandy Grodzieńskiej *Były sobie kotki dwa*[12] o regularnej rytmicznej budowie, nawiązującej do tradycyjnego zaśpiewu:

Były sobie kotki dwa. ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Szare, bure obydwa ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Jeden kot na bębnie grał. ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Drugi kot skrzypeczki miał. ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Na wesele myszki z szczurem ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Przyszły koty szarobure, ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Każdy grał co chciał. ▼ | ▼ | ▼ | ▼

Skoczył z pieca Mruczuś pstry ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Też posłuchać kociej gry. ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Pięknie grali, ani słowa, ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Na basetli im basował ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Zagraj, kundel zły, ▼ | ▼ | ▼ | ▼

[…]

Tekst rozwija opowieść o tak zwanej kociej muzyce, w której zastosowano onomatopeiczną, dziecięcą onomastykę. W weselu „myszki ze szczurem" bierze udział kot Mruczuś i pies Zagraj – „basujący na basetli". Muzykanci skocznie grają na ludowych instrumentach: skrzypcach, basetli i fujarce. Świat przedstawiony jest otwarty, można go rozwijać. Mruczuś zaproponował: „Zagram skocznie na fujarce / Kocie polki, kocie walce. / Co kto będzie chciał".

Ewa Szelburg-Zarembina wykorzystała topos kotków w kilku utworach. W świecie przedstawionym kołysanki *Idzie niebo ciemną nocą*[13] zostaje ukonkretniony przysłowiowy „kot kulawy" oraz przysłowiowa „gwiazdka z nieba". Upersonifikowane niebo „ma w fartuszku pełno gwiazd", które „błyszczą i migocą, aż wyjrzały ptaszki z gniazd. […] i nie chciały dalej

[12] W. Grodzieńska, *Były sobie kotki dwa*, [w:] tejże, *Świerszczykowa muzyka*, Warszawa 1970, s. 42.

[13] E. Szelburg-Zarembina, *Idzie niebo ciemną nocą*, [w:] tejże, *Wybór wierszy*, Warszawa 1966, s. 21.

spać, / kaprysiły grymasiły, / żeby im po jednej dać!". Kapryszące i grymaszące, jak dzieci przed zaśnięciem, ptaszki zostają ostrzeżone: „ – Gwiazdki nie są do zabawy, / tożby nocka była zła! / Ej! Usłyszy kot kulawy!/". Kulawemu kotu udaje się polować tylko pod osłoną nocy. Ptaszki są strofowane i wyciszane kołysankowym (trocheicznym) rytmem oraz zaśpiewem o charakterze eufonii asonantycznej czy echolalii: „Cicho bądźcie! A…, a…, a…"

W lapidarnym wierszu D. Gellner pt. *A… A… A*[14], poprzez zmiany epitetów „szare", „bure" na „srebrnobiałe" oraz „dziecko bawiły" na „bajki mówiły", zmienia się przestrzeń przedstawiona z wiejskiej na metabajkową[15]. Natomiast w kołysance Szelburg-Zarembiny pt. *Kotki*[16] ludowa usypianka ulega transpozycji w humorystyczną bajkę. Reminiscencje stylistyczne tekstowych tropów Szelburg-Zarembiny są dostrzegalne w kołysankach Doroty Gellner. Restytucję tematyczną ludowego zaśpiewu odnaleźć można w tekstach obydwu poetek. Ta sama najpopularniejsza tradycyjna kołysankowa fraza: „A, a, a, … kotki dwa" stanowi tytuł i początek porównywanych tekstów. Tekst Gellner rozwija ją w siedemnastowersową baśniową historyjkę. W jej onirycznym świecie przedstawionym występuje: „Jeden kotek szaro-bury, / cały z miękkiej, / sennej chmury. / Drugi kotek / z mroku cały / cichy, lekki, / czarno-szary […]". Pięć pierwszych wersów: „A a a… /, Kotki dwa / spacerują po podwórzach, / łowią gwiazdy po kałużach, / a ty śpisz!" oraz pięć ostatnich: „A ty śnisz, / że biegają po podwórkach, / łowią gwiazdy po kałużach / kotki dwa!" spinają tekst klamrą, wskazującą na jego repetycyjność, wielokrotne, coraz cichsze, coraz wolniejsze powtarzanie (w koło Macieju), aż do zaśnięcia słuchacza.

Restytucja tematyczna *Kołysanki dla myszki*[17] Doroty Gellner i *Kotków* Szelburg-Zarembiny wiedzie do swoiście anegdotycznej opowiastki. W obydwu tekstach pierwsze wersy są przytoczeniem omawianego zaśpiewu. Tekst Zarembiny tradycyjnie rozwija frazę: „Nic nie będą robiły, / tylko dziecko bawiły". Powód jest kołysankowy: „By je uśpić troszecz-

[14] D. Gellner, *A… A… A…*, [w:] tejże, *Ziewnik*, Warszawa 1991, s. 30.

[15] A. Ungeheuer-Gołąb, *Poezja dzieciństwa czyli droga ku wrażliwości*, Rzeszów 1999, s. 36.

[16] E. Szelburg-Zarembina, *Kotki*, [w:] tejże, *Wybór wierszy…*, s. 28.

[17] D. Gellner, *Kołysanka dla myszki*, [w:] *Dorota Gellner dzieciom*, Warszawa 2012, s. 18.

kę, / mruczą kocią piosneczkę". Dalsza część fabuły jest purenonsensowa: „Wyszła myszka z zapiecka, / przydreptała do dziecka". Deminutywne nazwanie „myszka" zostało wzmocnione przyimkowym określeniem „tak mała", ale „nic się kotów nie bała" i dołączyła nawet do kociego chóru: „Siadła z nimi śpiewać; / aż zaczęło dziecko ziewać: / – A, a, a… aaa….

Introdukcję w *Kołysance dla myszki* zamyka wykrzyknik, podkreślający komizm sytuacji przedstawionej. Purenonsensową zabawę Gellner rozwija zaś bajkową fabułą o myszce–niemowlaku, która „położyła się na boczek, / ma ze skórki chleba smoczek", „a kołderkę / z miękkich chmurek", przynależy więc zarówno do świata ze snu, jak i jawy. Dwa końcowe wersy: „Nie budź jej, / bo będzie zła!" są nawiązaniem do frazy ze *Starego niedźwiedzia*, który: „Jak się zbudzi, / to nas zje".

Postać starego niedźwiedzia i burego misia w kołysankach Gellner oraz Kamieńskiej

Obok kotka najczęściej występującymi postaciami w kołysankach są miś czy niedźwiadek[18]. Dialog z tradycją w *Zaśnij misiu* Gellner polega na kulturowej transpozycji tematu. Tekst jest oryginalną trawestacją znanej ludowej zabawy:

Stary niedźwiedź mocno śpi ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Stary niedźwiedź mocno śpi ▼ | ▼ | ▼ | ▼
my się go boimy, ▼ | ▼ | ▼
na palcach chodzimy. ▼ | ▼ | ▼
Jak się zbudzi, to nas zje.[19] ▼ | ▼ | ▼ | ▼

Stary niedźwiedź mocno śpi, ▼ | ▼ | ▼ | ▼
więc dlaczego nie śpisz ty? ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Wkoło noc pluszowa, ▼ | ▼ | ▼ _
złoto-granatowa ▼ | ▼ | ▼ _
rozrzuciła dobre sny. ▼ | ▼ | ▼ | ▼

A ty misiu nie śpisz, ▼ | ▼ | ▼ _
lecz masz pełne futro. ▼ | ▼ | ▼ _
Jeśli mi nie uśniesz, ▼ | ▼ | ▼ _
będziesz śpiący jutro! ▼ | ▼ | ▼ _
[…][20]

18 P. Kuleczka, *Ludowy bohater literatury dla dzieci 1864–1918*, [w:] tejże, *Oblicze duchowe*, Rzeszów 1997, s. 189–198.

19 Z. Rogoszówna, *Sroczka kaszkę warzyła…*, s. 40.

20 D. Gellner, *Zaśnij misiu*, [w:] tejże, *Ziewnik...*, s. 23.

Aktywna kontynuacja rozpoczyna się przytoczeniem incipitu: „Stary niedźwiedź mocno śpi", co wywołuje zrymowane pytanie: „Więc dlaczego nie śpisz ty?". Dalej, w obrębie pierwszej strofki i kolejnych trzech hipertekstu rozwija się w kontynuowanym rytmie monolog dziecka adresowany do maskotki. Naddanie katalektyczne, występujące w wersie pierwszym: „śpi", drugim: „ty?" i piątym: „sny", ulega redukcji w dalszych dwu strofach, nie zaburzając rdzenia rytmicznego (trójstopowiec trocheiczny z rymem paroksytonicznym) całego hipertekstu, a charakterystycznego dla zabawy „Stary niedźwiedź".

W kołysance *Idzie miś* Kamieńskiej upersonifikowany niedźwiadek – bury Miś – chodzi, jak Kubuś Puchatek, po schodach, i jest zapraszany do jedzenia smakołyków, do zabawy – tańcowania:

Idzie Miś, bury miś.
Idzie, idzie, idzie miś.
– Chodź tu, niedźwiadku,
Damy ci miodku na spodku,
Masła na chlebku,
Maku z kluskami…
Zatańczysz z nami.[21]

[…]

Ten rytmiczny tekst, podobnie jak poprzedni, buduje atmosferę kołysankowej przytulności. W dialogu użyte zostały spieszczenia: „miś", „niedźwiadek", „miodek", „chlebek". Bohater jest serdecznie i miło traktowany, jak usypiane dziecko. Liczba mnoga czasownika „damy (ci)" i zaimka osobowego „zatańczysz (z nami)", ujawnia, że w tym akcie usypiania bierze udział nie tylko dziecko, ale i jego opiekun, którego głosem zdradza swoją rolę bury Miś, niedźwiadek: „– Ja nie umiem tańcować, / Tylko dzieci pilnować / Nie umiem do tańca grać, / Tylko dzieci usypiać". Tradycyjne postacie zabawowych tekstów dla dzieci: stary niedźwiedź i bury miś zostały zatem wcielone w kolejne role i sytuacje w kołysankowych hipertekstach Gellner i Kamieńskiej.

[21] A. Kamieńska, *Idzie miś*, „Ojczyzna Polszczyzna" 1992, nr 4, s. 17.

Tradycja wiersza Porazińskiej w kołysankach Gellner

Dorota Gellner wielokrotnie wyrażała zachwyt poezją Janiny Porazińskiej[22]. Łatwo zauważyć inspirację i nawiązanie dialogu z tradycją wiersza autorki *Psotków i śmieszków*[23]. Reminiscencje stylistyczne jako strategia intertekstualna zasypianki Gellner, opowiadającej o „szykującej się" do snu Zuzance, jest czytelną kontynuacją poetyki rozbudzanki Porazińskiej, opowiadającej o Jaguleńce. Gellner przedstawia upersonifikowane kołysanki: „Trzecia w szafie się schowała: / – Wyjdę stąd jak będę chciała! / A na razie tkwić tu muszę, / bo przymierzam kapelusze", a Porazińska Psotki: „Ze zdziwienia skrzypi płotek. / Opowiada trzeci Psotek: / «Jak matusia poszła w pole, / tom popiołek siał na stole»". Występują tu także identyczne wyliczeniowo-repetycyjne układy brzmieniowo-składniowe (loaged o czterostopowym toku trocheicznym).

[…]
I z tęsknoty za Jagulą ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Psotki się na żerdce tulą. ▼ | ▼ | ▼ | ▼
I z tęsknoty, pełne smutku ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Gwarzą sobie po cichutku. ▼ | ▼ | ▼ | ▼
[…][24]

[…]
Za tą pierwszą przyszła druga. ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Noga tupie, okiem mruga. ▼ | ▼ | ▼ | ▼
Patrzcie skacze po kanapie ▼ | ▼ | ▼ | ▼
I za ogon kota łapie! ▼ | ▼ | ▼ | ▼
[…][25]

Porazińska zastosowała anaforyczną wyliczeniowość: „Ze zdziwienia skrzypi płotek. / Opowiada pierwszy Psotek […]", „Ze zdziwienia skrzypi płotek. / Opowiada drugi Psotek […]", „Ze zdziwienia skrzypi płotek. / Opowiada trzeci Psotek […]", a Gellner wyliczeniowość porządkową: „Za tą pierwszą przyszła druga".

22 K. Węcel-Ptaś, *Kołysanka – poetycka lekcja wrażliwości*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, pod red. K. Heskiej-Kwaśniewicz, Katowice 2003, s. 246.

23 J. Porazińska, *Psotki i śmieszki*, Wrocław 2007, s. 54.

24 J. Porazińska, *Jaguleńka*, [w:] tejże, *Psotki i śmieszki...*, s. 33.

25 D. Gellner, *Kołysanki*, [w:] tejże, *Czarodziejski świat*, Warszawa 1991, s. 31.

Łatwo również dostrzec kontekstualność kołysanek *Chodzi miesiąc po ścianie*[26] Porazińskiej oraz *Księżyc i most*[27] Gellner. Kontynuację tematu sygnalizują już incipity wymienionych tekstów, w których występuje kreacyjna rola upersonifikowanego księżyca. Hipotekst opowiada, że miesiąc chodzi po ścianie i w poświacie nocny pejzaż staje się bajkowy, a psia chata pałacem: „Dach ze srebra a złota… / Jakaś przednia robota!". Mały słuchacz bezpośrednio zwraca się: „Mój miesiączku, mój bracie, / Filuś mieszka w tej chacie. / Ten kudłaty Filonek, / co ma kusy ogonek". Kołysanka Porazińskiej jest spięta typową lapidarną formułą finalną: „bajeczka krótka / bo to psia budka", Gellner zaś formułą inicjalną: „Raz / ze złotą latarnią / księżyc szedł / rzeką czarną" nawiązuje do poetyki bajki. W jej świecie przedstawionym głęboką czerń nocy rozświetla księżyc budowniczy, który niesie ze sobą złote narzędzia: „[…] i przez czarne odmęty / złote niósł / śrubokręty". Zdanie wykrzyknikowe: „Wybuduję most złoty!" podkreśla ważność zadania. Akcję również dynamizują następujące po sobie czasowniki: „wybuduję", „wbijał", „rozwieszał", „mącił", „mieszał". Nagromadzone wyrazy ze spółgłoską twardą „r": „czary – mary", „moczary" – „filary" brzmią jak zaklęcie i kreują magię pejzażu nocy. Iluzoryczność obrazu, zbudowanego mostu, który jest lustrzanym odbiciem, podkreśla końcowa puenta: „Bo to sprawa niełatwa / przejść po moście ze światła". Dobranockowy obraz *Chodzi miesiąc po ścianie* został zatem dookreślony wierszem Gellner. *Księżyc i most* stanowi aktywną kontynuację cytowanej bajeczki Porazińskiej, w której dostrzega się ścisły związek poetki z kulturą ludową i z życiem dziecka wiejskiego.

Baj oralny i autorski Iłłakowiczówny

W kołysance *Baj*[28] Kazimiery Iłłakowiczówny można również mówić o strategii intertekstualnej polegającej na kulturowej transpozycji ludowej postaci Baja. Na kanwie folklorystycznego tekstu:

26 J. Porazińska, *Chodzi miesiąc po ścianie,* [w:] tejże, *Psotki i śmieszki*…, s. 22.

27 D. Gellner, *Księżyc i most*, [w:] tejże, *Czarodziejski świat...*, s. 27.

28 K. Iłłakowiczówna, *Baj*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*…, s. 126.

Chodzi baj po ścianie
w szerokim kaftanie.

Baj, baj kaftan długi ma,
Baj, baj pięknie sobie gra[29].

Iłłakowiczówna „snuje" kołysankową opowieść. Trzykrotnie występuje w niej refren przeniesiony z tekstu ludowego, który jednak uległ swoistej trawestacji. Użycie w pierwszym wersie epitetów *krasny* (czerwony) zamiast *długi*, a w drugim *na skrzypeczkach* zamiast *pięknie* spowodowało, że tekst zyskał na wyrazistości, jednoznaczności czy intensywności obrazu. Fraza z wersji ludowej: „Chodzi baj po ścianie / w szerokim kaftanie" została uzupełniona, wzbogacona trzema trójwersowymi zwrotkami. Z pierwszej zwrotki dowiadujemy się, że baj „żółte ma chodaki / niesie dzieciom złote kłosy / i czerwone maki", z następnej, że baj „chodzi po suficie, / ma sześcioro małych bąków, / kocha je nad życie!", a z ostatniej, że chodzi „do samiutkiej zorzy, kiedy mała córka wstanie, / Bajowi otworzy".

Imię Baja, jako bohatera literackiego, wskazuje raczej na bajkową rzeczywistość[30], choć jest on fantomem, postacią demoniczną: „kaftan krasny ma", „na skrzypeczkach gra", „żółte ma chodaki, / niesie dzieciom złote kłosy / i czerwone maki" – kwiaty snu. Jego imię, wyrażone rzeczownikiem odczasownikowym, odsyła do czynności typowych dla wiejskich wieczornic. Rzeczownik ten pisany jest zresztą w utworze niekonsekwentnie, raz dużą, raz małą literą. Baj jest zatem upersonifikowaną zjawą, bohaterem ze snu, skoro wymknie się o świtaniu: „kiedy mała córka wstanie, / Bajowi otworzy", ale i refreniczną inkantacją zaznaczoną poprzez słowa *baj*[31] małą literą. Baj „chodzi po ścianie, chodzi po suficie" – jest więc chyba cieniem (tzw. zajączkiem plecionym z paluszków), powstającym w pokoju, w któ-

29 *Chodzi, chodzi Baj po ścianie. Wiersze i kołysanki*, wybór H. Kostyrko, Warszawa 1960, s. 4–5.

30 Por. P. Kuleczka, *Ludowy bohater literatury dla dzieci*…, s. 189–198; por. też U. Chęcińska, *Zaczarowany krąg dzieciństwa w „Rymach dziecięcych" Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej. Interpretacje – przekłady – adaptacje*, red. L. Ludorowski, Lublin 1998.

31 Liczne powtarzane zaśpiewy, którymi poezja kołysankowa jest często inkrustowana, są naturą ludowej, oralnej kołysanki. J.S. Bystroń uważa, że początkiem poezji jest powtarzanie. Por. J.S. Bystroń, *Artyzm pieśni ludowej*, Poznań 1921, s. 128.

rym przygaszono światło. Może powstał w wyobraźni usypiającej dziewczynki? Świat przedstawiony tego utworu ma charakter niby-snu (snu), niby-jawy[32].

W poetyckiej charakterystyce bohatera kołysanki użyto wesołych i ciepłych kolorów (jakie często stosują same dzieci), z pewnością tworzących przytulny nastrój. Przypomnijmy raz jeszcze, że Baj jest przystrojony w „krasny kaftan", „żółte chodaki" i „niesie dzieciom złote kłosy / i czerwone maki". Baj również „ma sześcioro małych bąków, / kocha je nad życie!". Dziecko przed zaśnięciem usłyszy zatem, że i ono same jest kochane. Utwór charakteryzuje się zatem kołysankową, magiczną mocą usypiania, otwarciem na wyobraźnię, bo w rzeczywistości sennej: „do samiutkiej zorzy, / kiedy mała córka wstanie", wiele zdarzyć się może i wiele można kołysankowo opowiedzieć[33].

Śpiąca Królewna w kołysance Grochowiaka i Gellner

Inny charakter strategii intertekstualnej występuje w trzech analizowanych tu tekstach. Kulturową transpozycję tematyczną, polegającą na przeniesieniu baśniowego motywu Śpiącej Królewny, dostrzec można w wielu wierszach, np. w *Kołysance* Stanisława Grochowiaka czy w *Piosence śpiącej królewny* i w wierszu *Tramwaj* Doroty Gellner. U Grochowiaka kołysankowa fabularyzacja, nakłaniająca bohaterów przedstawionego świata do zaśnięcia, ma charakter reminiscencji stylistycznych, nawiązuje do wiersza pajdialnego o modelu wyliczeniowo-repetycyjnym[34]. Bajanie jest tu literackim wyliczaniem w nieprzypadkowej kolejności, kto w otaczającej przestrzeni już śpi lub „pochyla senne czoło". Anaforyczny spójnik *a* oraz powtarzający się leksem *także* perswazyjnie sugerują, by mały odbiorca zechciał, jak wszyscy bohaterowie utworu, już spać; naśladować ten senny świat, ulec magicznej mocy jego snu: „A skakanki także śpią, / śpią jak

[32] Zob. B. Szmigielska, *Marzenia senne dzieci*, Wrocław 2002.

[33] M. Ostasz, *Otwartość kreacji i odbioru kołysanki*, [w:] tejże, *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza pajdialnego*, Kraków 2008, s. 146.

[34] M. Ostasz, *Wyliczeniowo-repetycyjny aspekt kreacji i odbioru wiersza*, [w:] tejże, *Od Konopnickiej do Kerna…*, s. 123–140.

dobre węże, / a piłeczki także śpią, / jak pod jesień dynie"[35]. W najbliższej dziecięcej przestrzeni śpią zabawki: „skakanki" i „piłeczki". Usypia cała przyroda: „Pochylają senne czoła /drzewa wielkie, kruche zioła". Tu zmienia się perspektywa oglądu – z przestrzeni bliskiej przechodzi do dalekiej: „nawet zamek – oko drzwi – / śpi". Nabiera to charakteru swoistego bujania wyobraźnią i umysłem dziecka. Przenoszenie się ze świata bliskiego, domowego, otaczającego dziecko, do świata zewnętrznego, dalekiego – to także rodzaj wędrowania, które ma zmęczyć czy znużyć dziecko i spowodować, by zasnęło.

Poeta nie pomija też nocnej przestrzeni nieba, często przywoływanej w kołysankach dla stworzenia wieczornego nastroju: „Gwiazdy się pospały wszelkie – / i te małe i te wielkie, / zapatrzony w Matkę Ziemię /rój sputników sobie drzemie…". W ostatniej strofie pojawia się baśniowy motyw, swoiście puentujący utwór: „Tam, już domy / i ulice / i zasnęła Szklana Góra, / gdzie, jak wiecie, / śpi Królewna, / która zawsze była śpiąca". Funkcja faktyczna tekstu przejawia się zaś w tym, że słuchaczem, czyli podmiotem–rolą jest dziecko – odbiorca komunikujący się i identyfikujący ze światem baśni, z jego bohaterami.

W *Piosence śpiącej królewny*[36] Gellner można zauważyć wyraźną restytucję tematyczną sygnalizowaną już przez tytuł, w którym pojawia się postać Śpiącej Królewny, nawiązując i zarazem odnawiając baśniowy motyw Charlesa Perraulta. Aktywna kontynuacja tego kołysankowego utworu odsyła do wcześniej omówionej kołysanki Grochowiaka. Ten znany baśniowy wątek staje się kanwą *Piosenki śpiącej królewny*, w której wyliczeniowo opowiada się o otoczeniu uśpionej bohaterki. Królewna wymienia po kolei postacie i elementy otaczającego świata, które razem z nią pogrążone są we śnie. Poetka zastosowała odwrotny niż Grochowiak wektor wędrowania, prowadzący z przestrzeni dalekiej: „Ze mną spał cały świat – / kamień, drzewo i kwiat…" do domowej, bliskiej: „Od bucików / po warkocze / sen ramieniem mnie otoczył". Zakończenie *Piosenki* ma znowu charakter nawiązania metabaśniowego, przebudzenia Śpiącej Królewny: „Prędko zdmuchnę sen z warkoczy / i do innej bajki wskoczę!".

[35] S. Grochowiak, *Kołysanka*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 302.

[36] D. Gellner, *Piosenka śpiącej królewny*, [w:] tejże, *Ziewnik…*, s. 19.

Kontekst wiersza *Tramwaj* Gellner i *Lokomotywy* Tuwima

W wierszu *Tramwaj* Doroty Gellner pojawia się natomiast wyraźny kontekst Tuwimowskiej *Lokomotywy*. Aura miejskiej atmosfery nocą, z odgłosami stukotu jadącego po szynach tramwaju, sugeruje nawiązanie do tego hipotekstu. Same tytuły obu wierszy nasuwają takie skojarzenie[37]. Echo nawiązania słychać już w swoistych introdukcjach:

Stoi na stacji lokomotywa,
Ciężka, ogromna i pot z niej spływa:
Tłusta oliwa.
Stoi i sapie, dyszy i dmucha,
Żar z rozgrzanego jej brzucha bucha:
Buch – jak gorąco!
Uch – jak gorąco!
Puff – jak gorąco!
Uff – jak gorąco![38]

Paralelnie brzmią pierwsze wersy w hipertekście:

Miasto,
miasto uśpione
i cisza.
A w ciszy dzwonek.
Czy słyszysz?
To tramwaj jedzie po szynach.[39]

Obydwa pojazdy poruszają się po szynach. W *Lokomotywie* pojawiają się w całym tekście onomatopeiczne odgłosy ruszającej, a później jadącej po torach machiny:

A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost!
Po torze, po torze, po torze, przez most,
[…]
A skądże to, jakże to, czemu tak gna?
A co to to, co to to, kto to tak pcha.

37 W. Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2008, s. 202.

38 J. Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] *Tuwim dzieciom*, Warszawa 2002, s. 42.

39 D. Gellner, *Tramwaj*, [w:] tejże, *Ziewnik…*, s. 41.

Tramwajowe zgrzyty giną w zgiełku dnia, ale w kołysankowej ciszy słychać je donośnie. Świat przedstawiony w *Lokomotywie* ma charakter opisowy, a w kołysance Gellner dialogowy, podkreślony zaimkiem „my" w końcowej refleksji „podróżników" po orbicie snu: „I my chociaż o tym nie wiemy, / też / tym tramwajem jedziemy". W dobranockowej rozmowie biorą udział matka i usypiające dziecko – prawdopodobnie córeczka, co znamionuje baśniowy rekwizyt „welon Śpiącej Królewny", użyty w ich wyliczeniowym dialogu. Można tu jednak mówić o swoiście akceptywnym typie stylizacji. Gellner, podobnie jak Tuwim, wylicza różnorodność i wielość „pasażerów". Opis zawartości wagonów lokomotywy u Tuwima jest nie do ogarnięcia:

I pełno ludzi w każdym wagonie,
A w jednym krowy, a w drugim konie,
[…]
A w czwartym wagon pełen bananów,
A w piątym stoi sześć fortepianów.

Wyliczenia Gellner tworzą przestrzeń okołosenną:

W wagonach tłum zaspany
i łóżka, łóżeczka, tapczany,
kanapy, wersalki, kołyski
i snami wypchane walizki
[…]
a w ostatnim wagonie/
różne cienie stłoczone.

Niezwykły nocny wehikuł zabiera w krainę snów tłum stłoczonych sennych pasażerów.

Kontekst *Owocowej kołysanki* Gellner i Brzechwowskiej opowieści o warzywach *Na straganie*

W kolejnym wierszu Gellner, *Owocowa kołysanka*, są dostrzegalne tropy stylistyczne typowe dla bardzo znanego wiersza *Na straganie* Jana Brzechwy:

Na straganie w dzień targowy ▼ | ▼ + ▼ | ▼
Takie słyszy się rozmowy: ▼ | ▼ + ▼ | ▼

Może pan się o mnie oprze, ▼ | ▼ + ▼ | ▼
Pan tak więdnie panie Koprze[40]. ▼ | ▼ + ▼ | ▼

[…]

Chrapie śliwka ▼ | ▼ — +
w cieniu drzewa. ▼ | ▼ — +
Jaki sen jej noc wyśpiewa? ▼ | — + — | ▼ —
Czy liliowy — | ▼ — +
czy niebieski — | ▼ — +
z małą pestką
w kształcie łezki?[41] ▼ | ▼ + ▼ | ▼ —
[…]

Poetka przedstawia, podobnie jak Brzechwa, wyliczeniową poetyką (czterostopowcem trocheicznym) upersonifikowane owoce, przekomarzające się warzywa. Zarówno w nocnym krajobrazie sadu, jak i na straganie w dzień targowy są eksponowane dystynktywne cechy, np. sen jest liliowo-niebieski i ma pestkę w kształcie łezki. Nosicielami cech w charakterystyce Gellner są sny znanych dzieciom owoców: śliwki, wiśni i jabłka, a w hipotekście cechy zostały nazwane w nasyconych kolokwializmami i potocyzmami rozmowach warzyw: „Rzepka krzepka", „Jakoś żyje się po trochu". Ludowa stylizacja kołysanki-wyliczanki Gellner wyraża się w paralelnej budowie wersów (oprócz ostatniej czwartej zwrotki) zawierających zdania pytające: „Co się przyśni / kwaśnej wiśni? / Jaki sen jej noc wymyśli? / Czy jej wyśni, / czy jej zmyśli / sen z wachlarzem / wąskich liści?". Wykorzystanie cechy artykulacyjnej nagromadzonych wyrazów zawierających spółgłoskę miękką „ś" działa sensorycznie – podkreśla kwaśność wiśni, że aż ślinka leci. *Owocowa kołysanka* ma strukturę opisu, składającego się z odpowiedzi na padające pytania retoryczne, a *Na straganie* jest swoistą dramą.

Dowcipną etymologię personifikującą pojęcie kołysanki zawiera tekst *Ziewające wierszyki*, nawiązujący do poetyki *Psotków i śmieszków* Porazińkiej, a rozpoczynający się bajkową formułą początkową:

Przez lasy, pola, strumyki
wędrują ziewające wierszyki.
Jeden ma krótkie nóżki
i zamiast liter – poduszki.
[…]
Drugi siadł na parkanie
w rymowanej piżamie
[…].

40 D. Gellner *Owocowa kołysanka*, [w:] tejże, *Ziewnik…*, s. 35.

41 J. Brzechwa, *Na straganie*, [w:] *Brzechwa dzieciom*, Warszawa 1980, s. 20.

Trzeci wiersz się owinął
papierową pierzyną,
a czwarty ziewał
i ziewał,
aż w końcu się sennie rozśpiewał
i w kołysankę się zmienił![42]

Kilka innych kołysanek Gellner przybiera również styl Brzechwowskiej gry słowem oraz wiersza o modelu wyliczeniowo-repetycyjnym.

Dialog kołysanek Gellner z poezją Kulmowej

Wyraźne nawiązania i kontynuacje dają się także dostrzec w wierszach *Nad wodą*[43] Joanny Kulmowej oraz *Kolorowe sny*[44] Doroty Gellner. Poetyka obu tekstów ma charakter dialogu najbliższych sobie osób: matki i dziecka. Apostrofą w wierszach jest zawołanie „– Mamo", po którym dziecko zadaje pytania i otrzymuje odpowiedzi, adekwatne do poetyki danego tekstu. W *Nad wodą* pojawia się pytanie: „czemu te wierzby rosną do góry nogami?", odpowiedź zaś brzmi: „– Bo to jest ich odbicie w stawie / co leży przed nami"[45]. W *Kolorowych snach* natomiast padają pytania: „Co tak szumi za oknem? Czy to deszcz?", a odpowiedzi wprowadzają już kołysankowy nastrój: „– Nie. / To z nieba spadają sny / jak kolorowe piłki. / Turlają się po balkonie". Opiekunki wydają się tu inspirować zabawę – fantazjowanie. Frazy hipotekstu: „– Rzuć do wody gałązkę / prosto w chmurkę na niebie. / Chmura niebem odpłynie. / Gałązka wróci do ciebie" rozwija hipertekst tytułem i życzeniowym frazeologizmem: „kolorowych snów" oraz sugestią, że trzeba śnić niebiesko, zielono, różowo… Końcowe fragmenty analizowanych wierszy rozpoczyna identyczna, pajdocentryczna fraza; w wierszu Kulmowej: „– A ja myślę mamo […] / Tylko jest drugie niebo. / I ty druga.

42 D. Gellner, *Ziewające wierszyki*, [w:] *Dorota Gellner dzieciom*, Warszawa 1997, s. 4.

43 J. Kulmowa, *Nad wodą*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów...*, s. 355.

44 D. Gellner, *Kolorowe sny*, [w:] tejże, *Ziewnik…*, s. 16.

45 U. Chęcińska, *Las w twórczości Joanny Kulmowej*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2000.

/ I druga ja. / I druga ja z drugą tobą […]", a w wierszu Gellner: „– A ja/ podzielę ten sen na pół. / Połowę dam tobie mamo, […] / Będziemy śnić / po prostu / to samo!". Paralelnie podkreślają one bliskość, wspólność emocji rozmówczyń i kreślą rangę empatii między matką i dzieckiem w dwu różnych światach przedstawionych. Analiza wierszy pokazuje nie tylko nawiązania *Kolorowych snów* do *Nad wodą*, ale wyraźną kontynuację, zwłaszcza w zakresie języka i poetyki tekstu, wynikającej z wpisanego weń odbiorcy, który najchętniej bawi się i uczy poprzez dialog z dorosłym.

Piosenka śpiącej królewny Gellner nawiązuje też dialog z *Zasypianiem hipopotama*[46] Kulmowej, w którym zostało opisane zasypianie ogromnej persony: „Najpierw mu zasypia ogonek. / A to za mało jak na taką personę. / Potem nogi. / Ale od nóg do głowy niezły kawał drogi". Tytułowa bohaterka Gellner – Śpiąca Królewna – wyznaje w lirycznym monologu: „Od bucików / po warkocze / sen ramieniem mnie otoczył", czyli tak jak hipopotama – od nóg do głowy. Atmosferę okołosenną tworzą w tych wierszach nie tradycyjne kołysankowe zaśpiewy, lecz swoiście magiczne personifikujące wymienianie usypiających części ciała[47], z zastosowaniem wiersza o modelu wyliczeniowo-repetycyjnym.

Przywołanie wielu typów strategii kontynuacji i nawiązań w wybranych kołysankowych wierszach prowadzi do uświadomienia stałego ciągu między twórczością i twórcami. Kołysankowy dialog stanowi swoistą międzypokoleniową ciągłość literacką i kulturową. Gellner wielokrotnie wspomina obcowanie w swoim dzieciństwie z poezją dziecięcą wszystkich klasyków, a sama poetka okazuje się uczennicą swoich poprzedników, których tradycje poetyckie są w jej twórczości dość wyraźnie wpisane. Istotnym w kołysankach typem strategii intertekstualnych są reminiscencje stylistyczne, np. tradycyjne zaśpiewy czy wiersz o modelu wyliczeniowo-repetycyjnym Janiny Porazińskiej, Ewy Szelburg-Zarembiny, Juliana Tuwima, Jana Brzechwy, Kazimiery Iłłakowiczówny, a później Joanny Kulmowej i in.

46 J. Kulmowa, *Zasypianie hipopotama*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 276.

47 U. Chęcińska, *Poetka i paidia. O muzie dziecięcej Joanny Kulmowej*, Szczecin 2007, s. 175.

Współczesne okołosenne hiperteksty często nie w pełni respektują genotyp kołysanki[48]. Kern tworzył kołysanki dość odległe tematycznie i formalnie od tradycji ludowej. Jedną z nich jest dwudzielna kołysanka-zgadywanka *Na kanapie*[49], składająca się z trzynastu regularnych (czterosylabowych) dystychowych pytań: „Kto to chrapie / Na kanapie? / Kto się w ucho / Przez sen drapie?" oraz onomatopeicznej puenty: „Wiecie, kto to? / No, to sza! / Po co budzić / Ze snu psa…" Wiele podobnych tekstów, choć zachowuje oniryczny nastrój, to jednak poprzez kreowane obrazy zbliża się w swej strukturze do bajeczki. Operują one luźnym tokiem relacji, konstrukcją wyliczeniową, powtarzaniem stałego motywu. Niektóre wyraźnie przekraczają kompetencje odbiorcze dziecka. Od tradycyjnej kołysanki różnią się głównie sytuacją liryczną, ukształtowaniem strukturalnym oraz formą wypowiedzi.

48 T. Budrewicz, *Najpiękniejsza kołysanka polska. O „Lulajże Jezuniu"*, [w:] *Z kolędą przez wieki*, red. T. Budrewicz, S. Koziara i J. Okoń, Tarnów 1996.

49 L.J. Kern, *Na kanapie*, [w:] *Szedł czarodziej. Antologia wierszy dla dzieci*, wybrał W. Kot, Rzeszów 1986, s. 317.

III

Gry intertekstualne w poezji dla dzieci

Wielu współczesnych poetów, tworząc teksty dla dziecięcego adresata, sięga nie tylko do tradycji folklorystycznej, ale i literackiej. Materiał analityczny stanowią tu wiersze nawiązujące dialog z tekstami folkloru dziecięcego, ale przede wszystkim z tekstami literackimi dla dziecięcego czytelnika Konopnickiej, Jachowicza, Tuwima, Brzechwy i współczesnych poetów: z motywem polskich rzek, stonogi i stonóżki, warzywami jako personami, tańcującą i figlującą igłą, motywem lokomotywy, tradycyjnymi przysłowiami lub porzekadłami i in. Przedmiotem oglądu będą tu i transformacje, i transpozycje elementów tekstu macierzystego, jako zapożyczeń w nowym kontekście.

Liryka Konopnickiej w hipertekstach dzieci

Obcowanie z liryką, która respektuje psychofizyczne determinanty percepcji dziecka, pozostawia znakomite efekty. Intertekstualna interpretacja dwu wybranych wierszy: *Na jagody* Jana Lecyka, ucznia czwartej klasy gimnazjum w okresie międzywojennym, oraz *Wiosna* Lusi Plecińskiej, potwierdzają sensoryczną pamięć dziecka. W obydwu hipertekstach wyraźnie brzmią nawiązania do konkretnych hipotekstów. Tytułem *Na jagody* Konopnicka opatrzyła swój wiersz i poemat. Utwór Lecyka jest króciutkim lirycznym „streszczeniem" – apokryfem tego poematu:

Już nadchodzi święty Jan.
Hania w ręce chwyta dzban,

I dwa mniejsze też kubeczki,
Stawia je u studzieneczki.
I pobiegły wszystkie w skok.
[…]
Mała Benia szybko drepce
I tak sobie z cicha szepce:
– Takie doble, jakby miody.
Na jagody! Na jagody![1]

Autor zapamiętanym – naśladowanym czy stylizowanym – językiem Konopnickiej opowiada o pracy–zabawie dzieci[2], które wybrały się na jagody, by się tym zajęciem nacieszyć. Porównanie zawarte w przedostatnim wersie zbudowane jest z frazy językowej i dziecka, i poetki: „–Takie doble, jakby miody". Pierwszy wers sygnalizuje ludowo-chrześcijański czas zbierania jagód: „Już nadchodzi święty Jan / Hania w ręce bierze dzban". W wielu przysłowiach ludowych tak określano porę wiejskich prac: „Na św. Jana zbieramy jagody do dzbana" – 24 czerwca[3]. W hipertekście występują nawet archaizmy. Najbardziej odległy znaczeniowo jest leksem „staka", czyli otoka (opłukuje) dzban i kubeczki wodą przy studni. Niedorosły poeta stosuje więc kod stylistyczny nawiązujący do Konopnickiej. Bohaterkom nadaje zdrobniałe, zrymowane imiona: Hania, Mania i Benia, które są w różnym wieku, ponieważ wypełniają obowiązki o różnym stopniu trudności. Najmłodsza jest Benia (3–4 lat), co podkreśla epitet „mała" oraz jej mowa ciała: „szybko drepce", „z cicha szepce" i seplenienie: „takie doble" – nie artykułuje jeszcze w pełni trudnej głoski „r", zastępuje ją zwartą, miękką „l". Najstarsza jest chyba Hania (8–9 lat), ponieważ przygotowuje naczynia do zbierania jagód: dzban i dwa kubeczki dla obu młodszych dziewczynek (sióstr): Mani i Beni. Na jagody wybiera się płeć żeńska – małe gospodynie, które już wiedzą, jak zebrane jagody dalej zagospodarować: „Mania z jagód zrobi sok / Będziem piły zamiast wody / Na jagody! Na jagody" (średnia 6–7 lat). Bohaterki są chyba rodzeństwem, a różnica wieku między dziećmi wynosi około 2 lat i każde spełnia zadania

1 J. Lecyk, *Na jagody*, „Płomyk" 1925/26, nr 38.

2 Por. M. Ostasz, *Oswajanie przestrzeni wiejskiej na przykładzie wiersza „Co słonko widziało" Marii Konopnickiej*, [w:] *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, red. T. Budrewicz i M. Zięba, Kraków 2001, s. 80–100.

3 Por. „św. Józef laską kole, wyjeżdżajcie orać w pole" (19 marca).

zgodne z możliwościami przynależnymi wiekowi, jak w wierszu Konopnickiej *Co słonko widziało*[4]. Hipertekst, jak typowy wiersz autorki *Roty*, jest rytmiczny, refreniczny („Na jagody! Na jagody") i piosenkowy[5].

Lusia Plucińska wydaje się również bardzo dobrze osłuchanym odbiorcą poezji Konopnickiej:

Idzie pani wiosna
hoża i radosna.
Niesie nam kwiateczki,
pachnące brateczki.

Wychylają główki
sasanki małe,
małe fiołki,
skulone nieśmiałe.

Złocą się na łące
żółciuchne kaczeńce,
będą mogły dzieci
pleść z nich sobie wieńce.

Otaczają wiosnę
i barwne motyle,
nie przestają tańczyć
ni na jedną chwilę.[6]

W wierszu *Wiosna* można dostrzec przywołania z wielu tekstów Konopnickiej o tym temacie, np. *Pobudka wiosny* czy *Powitanie wiosny*, które w hipertekście są swoiście parafrazowane. Echa fraz upersonifikowanej wiosny z baśni *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* zawiera zarówno pierwsza zwrotka: „Idzie pani wiosna / hoża i radosna / Niesie nam kwiateczki, / pachnące brateczki", jak i ostatnia: „Otaczają wiosnę / i barwne motyle, / nie przestają tańczyć / ni na jedną chwilę".

Natomiast gdy Koszałek-Opałek rozpoznawał wiosnę, „od południowego stoku wzgórza wyszła piękna dziewica […], spod jej stóp błyskały bratki i stokrocie […], dokoła niej dźwięczały pieśni ptasze i trzepoty

4 Obrazy zajęć dzieci pozwalają na ustalenia socjologiczne. Por. M. Ostasz, *Oswajanie przestrzeni wiejskiej…*

5 T. Budrewicz, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000.

6 L. Plucińska, *Wiosna*, „Płomyk" 1927/28, nr 41.

skrzydeł […], a tuż przy nim zapachniały fiołki, przytulone równianką do jej jasnych włosów”[7].

Najwięcej odwołań pochodzi jednak z *Naszych kwiatów* Konopnickiej – najpiękniejszego polskiego wiersza dla dzieci o budzeniu się wiosny. Warto porównać dwie środkowe strofki hipertekstu do dwu dość przypadkowo wybranych fragmentów z *Naszych kwiatów*:

A za nim przylaszczka
Wychyla się z pączka
I mleczem się żółtym
Złoci cała łączka

[…]
I maczek tam wilczy
Kraśnieje wśród żyta,
I różą krzak głogu
Na miedzy zakwita.[8]

Młodziutka poetka używa, jak autorka baśni *O krasnoludkach*…, nieinfantylizujących tekst spieszczeń, np. „kwiateczki / brateczki”, konstruuje podobne epitety i porównania: „złocą się na łące / żółciuchne kaczeńce”, kwiatki wychylają „główki”, a wiosna jest „hoża” jak dziewka. Zwraca uwagę zwrot językowy ostatniej zwrotki z leksemem *ni* (ani), typowy dla mowy potocznej Konopnickiej.

Trzecia zwrotka hiperteksu *Wiosna* wpisuje dziecko w przyrodę: „Złocą się na łące / żółciuchne kaczeńce, / będą mogły dzieci / pleść z nich sobie wieńce” – zabawowe zajęcie typowe dla małych wiejskich dziewczynek. W Konopnickiej lirykach dla dzieci dziecko jest podmiotem w świecie przedstawionym, jak już wspominałam, bawi się, pracuje i opowiada językiem nie tylko swoim, ale i poetki, np. „pleść wieńce” – w użyciu dzieci wiejskich było „pleść wianki”, zaś „wieniec” to motyw i leksem liryki Mickiewiczowskiej, przejęty przez Konopnicką.

Przykłady analizowanych hipertekstów przeczą ogólnemu przekonaniu, że twórczość „poetki z Żarnowca” odchodzi w zapomnienie. Jej mo-

7 M. Konopnicka, *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, Bielsko-Biała 1995, s. 25.

8 M. Konopnicka, *Nasze kwiaty*, [w:] tejże, *Utwory dla dzieci*, wybór i oprac. J.Z. Białek, Pisma wybrane, t. III, red. J. Nowakowski, Warszawa 1988, s. 56–57.

del dziecięcego dyskursu tak mocno został wtopiony w poezję dla młodego adresata, że rzadko się nawet wspomina, np. o upowszechnieniu przez autorkę *Roty* lirycznych wypowiedzi drzew, zwierząt i ptaków. Podobny ton prośby lub rozkazu stosowało później wielu poetów w rozmowach z upersonifikowaną przyrodą. Teksty Konopnickiej szczególnie podkreślają językiem poetki dziecięcą bliskość postrzegania przyrody. W wierszu *Na opiece wierzby* podmiot tekstu prosi: „Pilnujże go, trzymajże go / Niech mi nie padnie; / A ty, chmielu, przyjacielu, / Baw mi go ładnie"; podobnie w *Jabłonce*: „Mój wietrzyku miły, / Nie wiej z całej siły, / Nie otrącaj tego kwiecia, / Żeby jabłka były", czy też w *Naszej czarnej jaskółeczce*: „Ścielże sobie, ściel, niebogo, / Chłopcy pójdą swoją drogą, / nie ruszą go, nie" oraz w wierszu *O czym ptaszek śpiewa*: „Oj, śpiewa on sobie / Z tej wielkiej uciechy, / Że do gniazda wraca, / Do swej miłej strzechy".

Od Konopnickiej pochodzą również zadaniowe – czasownikowe tytuły wiersza dziecięcego, np. *Pranie* lub *Czytanie*. Teksty Konopnickiej były pierwowzorami dla mało znanej twórczości Danuty Gellnerowej (poetka – matka Doroty Gellner). Nie tylko tytułem, ale i poetyką tekstu *Sprzątanie*[9] nawiązuje ona dialog z tradycją dziecięcego dyskursu Konopnickiej. W *Sprzątaniu* zastosowała rozmowę z wiatrem: „[...] – śpiewaj sobie, śpiewaj / tę piosenkę swoją, / tylko mi ty nie wchodź / do mego pokoju". Dalej bohater, uczeń strofuje „śpiewaka": „Jeszcze byś rozpoczął / z zeszytami taniec / i potem by było / nowe układanie… […] Siedź […] tam! / Nie chcę twej pomocy, / sprzątnę pokój sam". W tekstach tych poetek słychać też podobny, dyskretny ton funkcji dydaktycznej. Powrót zainteresowania w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku liryką Konopnickiej zarówno wśród badaczy, jak i pośredników dziecięcej lektury dokumentował Cieślikowski[10].

[9] D. Gellnerowa, *Sprzątanie*, [w:] *A jak będzie słońce… A jak będzie deszcz… Wiersze, opowiadania, teatrzyki, przysłowia i zagadki dla przedszkoli*, red. T. Dziurzyńska, H. Ratyńska, E. Stójowa, Warszawa 2001, s. 24.

[10] Np. J. Cieślikowski, *Wiersze Marii Konopnickiej dla dzieci*, Warszawa 1963; por. tegoż, *Wielka zabawa (Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci)*, Warszawa 1967.

Patataj, patataj… Konopnickiej i Beszczyńskiej jako zabawa na ojcowskich kolanach

Wiersz Konopnickiej *Pojedziemy w cudny kraj!*[11], jako onomatopeiczna zabawa na ojcowskich kolanach, stał się tekstem oralnym, ponieważ żadne dziecko pamiętające ten tekst, należący do najwcześniejszej kultury literackiej małego Polaka, nie zna nazwiska jego autorki. Tekst zawdzięcza swoją popularność nie tylko nutce patriotyzmu, dla którego dorośli pośrednicy używali go do zabawy z dzieckiem, ale przede wszystkim oralnej prostej poetyce – trzech zgrabnie rytmizowanych, w takt galopu konia, zdaniowych dystychów:

Patataj, patataj
Pojedziemy w cudny kraj!
    Tam, gdzie Wisła modra płynie
    Szumią zboża na równinie.
Pojedziemy, patataj,
A jak zowie się ten kraj?[12]

Nic dziwnego, że jest wiele jego oralnych parafraz, ale też tekstów *stricte* literackich, np. Zofii Beszczyńskiej *Patataj*, który nawiązuje do hipotekstu hipercytatem:

patataj patataj
pojedziemy w dziki kraj
a czemu dziki?
bo do Afryki!

do dzikich słoni
do dzikich koni
i lwów dzikich też?
jeśli tylko chcesz![13]

[11] Ten tytuł bywa sygnałem zawartości antologii wierszy dla dzieci, jako hipercytat – podtytuł. Por. *Antologia literatury dla najmłodszych*. „*…patataj, patataj, pojedziemy w cudny kraj*", wybór i oprac. A. Ożyńska-Zborowska, Warszawa 2002.

[12] M. Konopnicka, *Pojedziemy w cudny kraj!*, [w:] tejże, *Utwory dla dzieci...*, s. 65.

[13] Z. Beszczyńska, *Patataj*, [w:] tejże, *Z górki na pazurki*, Poznań 2005, s. 40.

W miejsce propozycji „pojedziemy w *cudny* kraj" pojawia się jednak „pojedziemy w *dziki* kraj / […] bo do Afryki". Hipertekst jest więc restytucją tematu – proponuje dalsze, egzotyczne eskapady i związane z nimi ciekawostki świata, np. poznawanie potężnych zwierząt. Zmienia się też poetyka nawiązanego dialogu – charakter funkcji impresywnej. Jest ona bliżej psychofizycznej kondycji małego odbiorcy, który bierze czynny udział w sytuacji lirycznej. Wiersz Beszczyńskiej nie jest pouczanką–zgadywanką jak hipotekst, lecz zawiera wyraźnie zwerbalizowane odpowiedzi na pytania–propozycje, np. „i lwów dzikich też? / jeśli tylko chcesz", świadczące o liczeniu się z podmiotowością dziecka.

Kontekst *Pawła i Gawła* Fredry oraz *Prota i Filipa* Brzechwy

Wiersz Jana Brzechwy *Prot i Filip* można traktować jako parafrazę *Pawła i Gawła* Aleksandra Fredry[14], który – jako tekst macierzysty – powstał ponad sto lat wcześniej:

Paweł i Gaweł w jednym stali domu.
Paweł na górze a Gaweł na dole;
Paweł spokojny, nie wadził nikomu,
Gaweł najdziksze wymyślał swawole.
Ciągle polował po swoim pokoju:
To pies, to zając – między stoły, stołki
Gonił, uciekał, wywracał koziołki,
Strzelał i trąbił, i krzyczał do znoju.
Znosił to Paweł, nareszcie nie może;
Schodzi do Gawła i prosi w pokorze:
– Zmiłuj się waćpan, poluj ciszej nieco,
Bo mi na górze szyby z okien lecą.
A na to Gaweł: – Wolność Tomku
W swoim domku. –
Cóż było mówić? Paweł ani pisnął,
Wrócił do siebie i czapkę nacisnął.
Nazajutrz Gaweł jeszcze smacznie chrapie,
A tu z powały coś mu na nos kapie.
Zerwał się z łóżka i pędzi na górę.

Prot i Filip lat już wiele
Słyną jako przyjaciele.

Czy wesele, czy też stypa,
Prot nie pójdzie bez Filipa,

Nie opuści Filip Prota,
Choćby dostał worek złota.

Gdy się zdarzy jakaś bieda,
Prot Filipa skrzywdzić nie da.

Kiedy Prota zmorzy grypa,
Już przy Procie masz Filipa.

Dość, że wszyscy wiedzą o tym:
Prot z Filipem, Filip z Protem.

Lecz i przyjaźń czasem bywa

[14] M. Ursel, *Bajkopisarstwo Aleksandra Fredry,* Wrocław 1978, s. 10, s. 492.

Stuk! Puk! – Zamknięto.
Spogląda przez dziurę
I widzi… Cóż tam? Cały pokój w wodzie,
A Paweł z wędką siedzi na komodzie.
– Co waćpan robisz? – Ryby sobie łowię.
– Ależ, mospanie, mnie kapie na głowie
A Paweł na to: – Wolność Tomku
W swoim domku. –
Z tej to powiastki morał w tym sposobie:
Jak ty komu, tak on tobie.[15]

Niesłychanie uciążliwa.

Filip chował rybki złote,
A tu Prot umyślił psotę:

Wziął i wszystkie zjadł w potrawce.
Filip zły, chce, chce znaleźć sprawcę.

Caluteńki dom przetrząsa,
A Prot śmieje się z pod wąsa:

„Ach, Filipie, ach, Filipie,
Trzeba znać się na dowcipie!"

[…]

Tu już Filip najwyraźniej
Dość miał całej tej przyjaźni:

„Lubisz psoty? Oto psota.
Która jest w sam raz dla Prota!"

Przy tych słowach popadł w zapał,
Za czuprynę Prota złapał.[16]

[…]

Łatwo dostrzec zależności między tekstami zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i semantycznej. Również zasady rządzące ich porządkiem aksjologicznym są kontynuowane, dlatego odczytanie powiązań intertekstualnych jest dość precyzyjne. W obu tekstach temat dotyczy mężczyzn, którzy zachowują się jak niedojrzali chłopcy i sprawiają sobie psoty, które dla sprawcy są rodzajem rozrywki, a dla poszkodowanego udręką. Sygnalizuje to zestawienie dwóch imion męskich w tytułach, a postacie owe kreowane są w obu tekstach na zasadzie opozycji i już od pierwszych wersów dostrzec można, która z nich jest typem zadziornym, a która spokojnym. W finale sytuacja się jednak odwraca – postacie zamieniają się rolami. Tym razem to Paweł wchodzi w rolę uciążliwego sąsiada, łowiąc

15 A. Fredro, *Paweł i Gaweł*, [w:] *„Pojedziemy w cudny kraj…" Wiersze dla dzieci*, wybór J. Ługowska i R. Waksmund, Wrocław 1992, s. 10.

16 J. Brzechwa, *Prot i Filip*, tamże, s. 107.

ryby w pokoju pełnym wody, kapiącej przez powałę do mieszkania Gawła, wcześniej bawiącego się w polowania. Podobnie Filip, ofiara żartów Prota, postanawia ukrócić wariactwa „przyjaciela": „Za czuprynę Prota złapał / Wytarmosił bez litości, / Porachował wszystkie kości / I za krzywdy tak odpłacił, / Że Prot cały dowcip stracił".

Świat przedstawiony tekstu Fredry zmierzał do morału: „Jak ty komu, tak on tobie", zilustrowanym dopiero w świecie przedstawionym tekstu Brzechwy. Tekst macierzysty nie zawiera zwrotek, ale dwukrotnie pojawia się w nim refreniczna klamra: „Wolność Tomku / w swoim domku", wypowiadana przez psotnika Gawła. Podobnie w wierszu Brzechwy, składającym się aż z dwudziestu dziewięciu dystychów, wewnętrzny podział trzykrotnie sygnalizują słowa złośliwego Prota po każdym udanym fortelu: „Ach, Filipie, ach, Filipie, / Trzeba znać się na dowcipie". W opisie sytuacji obu tekstów pojawiają się słowa bohaterów, nadając całości dialogiczny charakter. Krótkie wersy hipertekstu tworzą przerzutniowy układ wiersza, a główną funkcją rymów stycznych, klauzulowych jest instrumentacja. Wersyfikacja dzieła Fredry ma układ składniowy, a rymy są również styczne. Utrzymana jest też zasada podobieństwa charakterologicznego bohaterów, a zmianie ulega sam motyw ich wzajemnej złośliwości. Zmodyfikowane elementy zachowują jednak swoją pierwotną przynależność, mimo transpozycji do nowego kontekstu. Jak w wielu hipertekstach dla dziecięcego odbiorcy, tak i w Brzechwowskiej parafrazie pierwowzoru występuje jedynie modyfikacja tematu oraz sytuacji działań bohaterów.

Konopnickiej, Brzechwy, Kerna i Wanatowicz motyw polskich rzek

Wszystkie teksty wykorzystujące tradycję motywu polskich rzek zmierzających do morza są wesołymi lekcjami geografii[17]. Taką opinię można na

[17] Por. P. Kuleczka, *Nauczyciel kraju ojczystego – odpowiedzialność czy zabawa*, [w:] *Ewaluacja i innowacje w edukacji. Kompetencje i odpowiedzialność nauczyciela*, red. J. Grzesiak, Konin 2010, s. 585–590.

pewno wyrazić o wierszach Konopnickiej *Jak szła Wisła do morza* i Brzechwy *Kłótnia rzek*, ale wiersz Kerna *Kiedy odkręcam kran* nadał mu jeszcze wyraźną współczesną ekologiczną wymowę. Najbardziej bogatą lekcją geografii jest edukacyjna opowiastka *Jak szła Wisła do morza*:

A ta śliczna Wisła
Na Śląsku wytrysła,
[…]
Przeleciała Kraków,
Poszła pod Warszawę
[…]
Spod Warszawy poszła
Pod wysokie Płocko.
Zaświeciła stu gwiazdami
Świętojańską nocką!
A zasię spod Płocka
Pod ten Toruń stary
Ze złotym żytem i pszenicą
Poniosła galary
Spod Torunia zasię
Do Gdańska leciała,
Otwartymi ramionami
Gdańsko powitała
I wzięła w ramiona
Wiele ziem przestworza,
Skoczyła do morza.[18]

Tekst przypomina bowiem tradycje gospodarcze i kulturalne Polski związane z Wisłą i poszczególnymi regionami naszego kraju, między innymi noc świętojańską oraz transport zboża[19]. Skłócone polskie rzeki – dopływy Wisły w tekście Brzechwy też wpadają do morza:

I tak trwały kłótnie długie
Sanu z Sołą, Wieprza z Bugiem,
[…]
To się tak sprzykrzyło Wiśle,
Że im rzekła po namyśle
[…]

18 M. Konopnicka, *Jak szła Wisła do morza*, [w:] tejże, *Utwory dla dzieci…*, s. 78.

19 P. Kuleczka, *„Otwieranie" się dziecka na naturę i kulturę*, [w:] tejże, *Obszary wspólnego zaangażowania w edukacji dziecka*, Zielona Góra 2007, s. 229–240.

Jednakowy los nas czeka,
W morze wpadnie każda rzeka.[20]

Autor maluje położenie głównych rzek na mapie Polski, oswajając odbiorcę z ich nazwami. Tekst Kerna *Kiedy odkręcam kran* już w pierwszej strofce informuje czytelnika, że woda z całej Polski wpada do Bałtyku:

To nie są wcale dowcipy dziecięce,
Choć na to wyglądać może.
Kiedy odkręcam kran w swej łazience,
To wiecie, co robię?
Napełniam Bałtyckie Morze.[21]

Dalej tekst opowiada, jak przebiega napełnianie naszego morza:

Z kranu woda do wanny wpływa,
Z wanny przez odpływ w dół pomyka

[...]

Wpada […] do Popradu,
Poprad w pobliżu obu Sączy
Z Dunajcem się spienionym łączy.
Dunajec zaś gna wprost do Wisły,
Wściekły, jak gdyby gzy go gryzły.
A Wisła wielka,
Dumna, pańska,
Płynie prościutko już do Gdańska.
[…]
A w niej ta woda z mego kranu.
Słuchając mew nadmorskich krzyku.
Razem wpadając do Bałtyku.

Najistotniejsza dla tego tekstu jest jednak semantyka ostatniej strofy, w której poeta jest nie tylko autorem, ale i bohaterem literackim:

Więcej już nic nie powiem Wam,
Albowiem lecę zakręcić kran.
Inaczej może być trochę kłopotów,
Bo Bałtyk jeszcze wylać gotów.

20 J. Brzechwa, *Kłótnia rzek*, [w:] *Brzechwa dzieciom*, Warszawa 1989, s. 90; por. ostatni cytowany dystych jest Brzechwowską autoparafrazą wiersza *Na straganie*: „Po co wasze swary głupie, / wnet i tak zginiemy w zupie", s. 19.

21 L.J. Kern, *Kiedy odkręcam kran*, [w:] *A jak będzie słońce… A jak będzie deszcz…*, s. 26.

Kernowska perswazja polega tu na pojawieniu się autora jako wzoru do naśladowania, sygnalizowanego słowem „*lecę* zakręcić kran". Natomiast pierwszy wers: „To nie są wcale dowcipy dziecięce" wskazuje, że tekst uświadamia nie tylko dziecku (choć mogłoby się tak wydawać)[22], jaki wpływ ma każdy z nas na czystość naszych wód.

Tradycję tego tematu kontynuują mali poeci. Autorka – dziewięcioletnia Joanna Wanatowicz, parafrazując wiersz *Chora rzeka* Papuzińskiej, oddaje głos w swoim tekście tytułowej *Rzece*:

Jestem sobie rzeka
Kto powącha ten ucieka
Czemu? – zapytacie pewnie
Co się stało, że tak płaczę rzewnie?
Byłam piękna, byłam czysta,
lecz nie trwało to zbyt długo
Co się stało moi mili?
Po prostu mnie zanieczyścili
źli ludzie.[23]

Tekst kontynuuje problem podkreślony przez Kerna, a coraz częściej uświadamiany młodemu pokoleniu.

Jurek jako postać łobuza w tekstach Kerna i Belloca

W utworach Kerna często spotyka się odwołania do podwórkowego folkloru dziecięcego. W tekście *Jurek Ogórek*[24] można dostrzec przejawy reminiscencji stylistycznej polegającej na nawiązaniu do poetyki rymowanki–przezywanki: „Jurek Ogórek, kiełbasa i sznurek". Przezwiskowy incipit stanowi w hipertekście początek rozwinięcia krótkiej, dziecięco prostej wyliczankowej charakterystyki: „Jurek Ogórek, / Niebieskie migdały, / Przedrzeźniał dziewczynki, / a one płakały". Tekst sygnalizuje tradycję

22 Tekst został umieszczony w zbiorze dla przedszkolaków.

23 J. Wanatowicz, *Rzeka*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*, oprac. R. Waksmund, wyd. 2, Wrocław 1999, s. 389.

24 L.J. Kern, *Jurek Ogórek*, [w:] *Szedł czarodziej. Antologia wierszy dla dzieci*, wybór W. Kota, Rzeszów 1986, s. 321.

związaną z psychologią rodzaju[25]. Chłopiec „podskubuje" i przedrzeźnia płeć żeńską, a zaczepiane dziewczynki płaczą. Pejoratywnie, nie po męsku, brzmi określenie Jurka „niebieskie migdały", który na widok chłopców z sąsiednich podwórek, przybiegających w obronie koleżanek, ucieka. Po rymowanym przedstawieniu bohatera i jego głównej cechy następuje zwrot akcji: „Lecz chłopcy z sąsiednich / Przybiegli podwórek / I uciekł od razu / Ten Jurek Ogórek". Ramę delimitacyjną początku i końca tekstu oraz jego całą semantykę stanowi przezwiskowe imię bohatera, prześmiewczo zobrazowane przez autora. W kulturze i folklorze dziecięcym częstym zjawiskiem jest przezywanie, jako złośliwa, zaczepna zabawa, oraz tworzenie się „paczek" koleżeńskich. Temat jest zatem celny i dziecięcy, dlatego Kern dokonuje jego twórczej parafrazy.

Wcześniej w naszej literaturze pojawia się postać nieposłusznego Jurka w przetłumaczonym przez Antoniego Marianowicza wierszu napisanym przez Hilaire'go Belloca. Tekst ma jednak inną poetykę i należy do angielskiej poezji nonsensu:

Był nieposłusznym dzieckiem Jurek,
Bo trzymał stale w buzi sznurek,
Aż kiedyś połknął sznurek ten zły
I w brzuszku się zrobiły węzły.

Najwięksi przyszli specjaliści,
Aby ratować go, aliści,
Stwierdzili po zapłacie sutej:
„Nic nie możemy zrobić tutaj".
[…]
Rzekł Jurek: „Jedzcie klops i żurek,
Lecz jeśli macie chęć na sznurek,
Już lepiej bądźcie na diecie".
To rzekłszy, złe skonało dziecię.[26]

Opowiastka miała być przestrogą przed ostentacyjnym ekscentryzmem. Zobrazowana, a nie tylko zwerbalizowana, funkcja wychowawcza w tekście Kerna ma wyraźną moc sprawczą – bohater „uciekł od razu" przed koleżeńskim wymiarem sprawiedliwości. XIX-wieczne opowieści

[25] L. Brannon, *Psychologia rodzaju. Kobiety i mężczyźni, podobni czy różni*, przekł. M. Kacmajor, Gdańsk 2002.

[26] H. Belloc, *Jurek*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów...*, s. 265.

próbowały wychowywać przez przykład. Obydwa teksty niewątpliwie należą do tzw. liryki perswazji (poetyki dydaktycznej), uprawianej przez wieki, mającej długą tradycję. Wydaje się, że za mistrza takich tekstów można uznać Jachowicza.

Boya-Żeleńskiego, Tuwima oraz Kerna zabawy bajką Jachowicza i Brzechwy

Tadeusz Boy-Żeleński był znanym prześmiewcą. Wyszydzał konwenanse obyczajowe i schematy kulturowe w swojej epoce, zwłaszcza mieszczańskie. Chętnie parodiował m.in. Jachowicza, jako twórcę mieszczańskich czy autorytarnych powiastek dla dzieci[27]. Warto przypomnieć dwa takie utwory, w których autorytatywnym rozmówcą z dziećmi: córką i synem jest matka: *Stanisław Jachowicz – Dwa kotki* oraz *Stanisław Jachowicz – Deszczyk*:

Były dwa kotki:
Jeden ładny, lecz z szafy wyjadał łakotki,
Drugi brzydki, bury,
Ale łowił szczury.
Którego wolicie, powiedzcież mi dzieci?
„Burego, burego!"
„Ładnego, ładnego!"
Nie mogły zgodzić się dzieci.
„No, a ty, Celinko?"
Rozsądna Cesia z poważną minką
Tak rzecze, pomyślawszy przez chwilę maleńką:
„Oba są potrzebne, nieprawdaż, mateńko?"
Tak odpowie Cesia mała,
A Mama ją uściskała,
Mówiąc: „Spokojnam, Cesiu, o twoje zamęście,
Sama będziesz szczęśliwa i drugim dasz szczęście…[28]

[27] Por. R. Waksmund, *Dziecięcość jako kostium ironiczny*, [w:] *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1992.

[28] T. Boy-Żeleński, *Stanisław Jachowicz – Dwa kotki*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 370.

W cytowanym hipertekście Boy trywializuje Jachowiczowskie wywody, obrazujące dwa przeciwne światy: dobra i zła, wiodące do wyboru dobrej i posłusznej postawy pouczanego dziecka.

W kolejnym hipertekście deszcz jako zjawisko przyrody jest pretekstem do przekonania słuchacza o wszechobecności woli Boga.

„Mamo, rzekł Jaś, deszczyk rosi,
Poplami kapelusz Zosi,
Jakże niepotrzebnie pada!"
Tu matka dziecku wykłada:
„Za to po deszczu, me dziecię,
Drzewko bujniej puszcza kwiecie,
Co gdy przyjdzie czas jesieni
W soczysty owoc się zamieni.
Owoc zaś, kiedy dojrzeje,
Mama araczkiem zaleje,
Doda cytrynki i wina,
Parę kropel maraskina,
Troszkę wody (nie za wiele) –
I sprawi dzieciom wesele.
Każde ze słomką zasiądzie,
Dopieroż to radość będzie!
Tak to deszczyk wszystko krzepi:
Kwiatek, drzewko rośnie lepiej,
Bo Bóg wszystkim mądrze włada" –
„O, kiedy tak, to niech pada!"[29]

Wykład o prawidłach przyrody, rzekomo stworzonych przez Boga na użytek alkoholowy, wprowadza prześmiewczy ton. Wywołuje użycie kpiarskich spieszczeń, np. „araczkiem zaleje", obok dostojnych, Jachowiczowskich nobliwych zwrotów: „me dziecię", „mateńko". Obydwa hiperteksty nie są otwarte. Mają Jachowiczowską jednoznaczną delimitacyjną ramę końcową o charakterze przewrotnego morału[30].

Ciekawą zabawę tekstami Jachowicza stanowi *Le style c'est l'homme, Czyli wierszyk o Andzi, co ukłuła się i płakała, w interpretacji rozmaitych po-*

[29] T. Boy-Żeleński, *Stanisław Jachowicz – Deszczyk*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 370.

[30] J. Cieślikowski, *Model Jachowiczowskiej bajki i powiastki,* [w:] *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975, s. 7–38.

etów Juliana Tuwima. Warto zaprezentować tu jeden z nich: *Mikołaj Rej: Posłuszeństwo rodzicom – wielka rozkosz*, w którym autor stosuje dwa dość odległe zabiegi stylistyczne. Staropolskim językiem Reja snuje Jachowiczowską opowiastkę o Andzi:

Wierę, najpierw dziatkom godzi się poćciwość,
Jako z ni jest żywota wszelaka szczęśliwość,
Wżdy się to w wirszu snadnie może pokazować,
Iżby się rodzicielskim słowiem nie sprzeciwiać.
Rzekła matka Anusie, by róż nie ruchała,
Aleć rozważne mowy Anuś nie słuchała;
Nizacz to wszystko mając, naprzeciw przestrodze,
O kolec się ukłuwszy, zapłakała srodze.[31]

W hipertekście pastiszem stylu Reja został sparodiowany Jachowiczowski model wiersza. Utwór *Nowy Jachowicz, czyli dobre rady dla dzieci*[32] Kerna łączy zaś i rozwija Jachowiczowsko-Brzechwowski paradygmat literackiego dyskursu. Ma postać parodii czy pastiszu[33], ponieważ dekontekstuje stylizowane treści i formę. Sam tytuł z epitetem: *Nowy Jachowicz* oraz oświeceniową frazą[34]: *dobre rady dla dzieci* wskazuje na restytucję tytułową i tematyczną. Hipertekst składa się z dwu identycznych, samodzielnych, czternastowersowych (dziesięciosylabowych, ze stałą średniówką po piątej sylabie) części. Jednak w każdej z nich występuje różna rodzajowo postać literacka: w pierwszej zwrotce podmiotem jest chłopczyk, w drugiej dziewczynka. Z psychologią rodzaju[35] wiążą się narracyjne argumenty, pouczające i przysposabiające do pełnienia ról i zajęć „społecznych": chłopca do „kopania", a dziewczynkę do „plotko-

31 J. Tuwim, *Mikołaj Rej: Posłuszeństwo rodzicom – wielka rozkosz*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 371.

32 L.J. Kern, *Nowy Jachowicz, czyli dobre rady dla dzieci*, [w:] tegoż, *Kernalia*, Warszawa 1969, s. 93.

33 *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 376.

34 Np. *Zdrowe rady dla młodzieży z „Monitora" wybrane dla powszechnego użytku osobno przedrukowane* (Warszawa 1777); *Zbiór przystojnych rozrywek, czyli sposoby uczciwe i ucieszne dla przystojnego rozweselenia umysłu na użytek powszechności, a szczególniej dla młodzi wiejskiej parafialnej* (Wilno 1783).

35 L. Brannon, *Psychologia rodzaju...*

wania". Obydwie części tekstu stanowią swoistą reminiscencję stylistyczną i restytucję poetyki Jachowiczowskiego wiersza, prowadzącego nieco inny dyskurs z chłopcem niż z dziewczynką. Hipertekst nawiązuje dialog z Jachowiczowską moralizatorską bajką czy pouczanką, w której często drugoosobowa narracja wiodła do objaśnienia celu i sposobu pracy nad zwerbalizowaną na początku wadą i przypomnianym w zakończeniu powiastki morałem, np. „Zaszyj dziurkę póki mała. […] Z dziurki dziura się zrobiła, […] Popsuła się suknia cała, / Źle, że matki nie słuchała"[36]. Kontekst wyraża się zatem w nawiązaniach do Jachowiczowskiej twórczości (szkoły), prezentującej świat w sposób zgodny z przyjętym modelem wychowawczym, posługującym się formami bajki czy powiastki, przy użyciu form językowej ekspresji, nawiązującej do stylistyki apelu czy pouczającej rozmowy z „tezą"[37].

W hipertekście występuje również aluzja do wiersza Brzechwy *Leń*. Ramy delimitacyjne: „Nie siedź bezczynnie mały chłopczyku" oraz „Nie siedź bezczynnie mała dziewczynko" parafrazują ramy delimitacyjne: „Na tapczanie siedzi leń"[38] – frazę rozpoczynającą i kończącą hipotekst. Brzechwowska zabawa językowa – wizualizacja i konkretyzowanie przysłów – została zastosowana przez Kerna do przysłowia „kto pod kim dołki kopie…"[39]. Hipertekst ma przede wszystkim wydźwięk satyryczny. Kern prowadzi Jachowiczowski dyskurs raczej nie z dzieckiem, ale z dorosłym zachowującym się jak dziecko: „Bezczynnie siedzą tylko matołki / Ty weź szpadelek. / Ty kop nim dołki". Nie jest to tylko instrukcja do zabawy w piaskownicy. Obydwie metaforycznie zobrazowane czynności: „kopanie dołków pod kimś" oraz „plotkowanie" mają taki sam wymiar znaczeniowy w dorosłym życiu. Są wadami dorosłych. Zaimek *kiedyś* wskazuje na przyszłe dorosłe życie: „chłopczyku […] czeka cię kiedyś zadań bez liku".

36 S. Jachowicz, *Zaradź złemu zawczasu*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*, wybór i oprac. J. Cieślikowski, wyd. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 35.

37 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 i R. Nycz, Lublin 2004, s. 9.

38 J. Brzechwa, *Leń*, [w:] *Brzechwa dzieciom…*, s. 10.

39 *Słownik języka polskiego*, t. 2, red. W. Doroszewski, Warszawa 1963, s. 232.

Hipertekst można też uznać za swoistą kontynuację hipotekstu. Brzechwa stwierdza: „na tapczanie siedzi leń", a Kern rozkazuje: „nie siedź bezczynnie, mały chłopczyku", „Nie siedź bezczynnie, mała dziewczynko". W obu utworach czasownik *siedzieć* znamionuje bezczynność, która wyraża zły model wychowania zobrazowany satyrycznie najpierw w wierszu *Leń*, a później w *Nowym Jachowiczu*…

Lektury dzieciństwa wielu Polaków: umoralniające powiastki Jachowicza i bajkowe zabawy rozwijane przysłowiem czy porzekadłem Brzechwy, a także bajki Krasickiego pozwalają na nie tylko powierzchniową interpretację tego tekstu (w rozumieniu Ryszarda Nycza[40]), który bez tych lekturowych konotacji bawiłby tylko kolokwialnie, powierzchownie, a satyra byłaby płytsza. *Nowy Jachowicz*… jest satyrycznym obrazem porzekadła: „czym skorupka za młodu nasiąknie…"[41], i to spowodowało nawiązanie dialogu z moralizatorską lekturą dla dzieci Jachowicza oraz Brzechwy.

W opowiastce Kerna *Litery*, przedstawiającej znaczenie w życiu podstawowych zasad, strategia intertekstualna stanowi dialog o charakterze reminiscencji stylistycznej z bajką Jachowicza czy też Brzechwy. W początkowej formule bajkowej i sytuacji wstępnej[42] zostały przedstawione bohaterki – buntowniczki: „W maszynie do pisania w pewien poniedziałek / Litery mi się nagle zbuntowały małe". Bunt ich polegał na stanowczym żądaniu:

[...] bym ich zaraz użył
Wszędzie tam, gdzie dotychczas używałem dużych.
A w tych miejscach, gdzie dotąd używałem małych
Za karę same duże pisać mi kazały.
W ten sposób – dowodziły – sprawiedliwie będzie,
bo się małe spostrzegać będzie w pierwszym rzędzie.[43]

Dalej Kern dodaje:

Uśmiechnąłem się chytrze, zapaliłem fajkę
I taką buntowniczkom napisałem bajkę:

40 R. Nycz, *Interpretacja. Literatura. Lektura* [w druku].

41 *Słownik języka polskiego*, t. 8, 1966, s. 321.

42 J. Ługowska, *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981, s. 47–58.

43 L.J. Kern, *Litery*, [w:] tegoż, *Kernalia...*, s. 14.

Ciąg dalszy tekstu jest powtórzeniem zapisanego, ale z zaznaczonym edytorsko rozchwianiem pisowni: „w MASZYNIE DO PISANIA W PEWIEN PONIEDZIAŁEK / lITERY MI SIĘ NAGLE ZBUNTOWAŁY MAŁE. / zAŻĄDAŁY STANOWCZO, BYM ICH ZARAZ UŻYŁ / wSZĘDZIE TAM, GDZIE DOTYCHCZAS / uŻYWAŁEM DUŻYCH […]". Autor wyznaje: „jAK CHCIAŁY, TAK ZROBIŁEM. / pILNIE NIESŁYCHANIE / oD MAŁEJ zACZYNAŁEM KAŻDE NOWE ZDANIE […]". Bohaterki nie zostały jednak usatysfakcjonowane: „gDY DO KOŃCA W TEN SPOSÓB ZAPISAŁEM STRONĘ, / sPOSTRZEGŁEM, ŻE SĄ MAŁE NIEZADOWOLONE". Bajka kończy się morałem czy pouczeniem: „dLA NAS DZIĘKI TEJ BAJCE JASNE JEST DOPIERO, / żE NIE TRZEBA ZAZDROŚCIĆ TYM DUŻYM LITEROM", a zatem została zwerbalizowana funkcja bajki – ma ona właśnie pouczać. *Litery* są humorystycznym dialogiem z moralizatorską czy pouczającą tradycją tego gatunku.

Wirtuozowski popis ptasiego śpiewu w wierszach Tuwima i Kerna

Wśród wielu znakomitych tekstów Tuwima przeznaczonych dla dziecięcego adresata, cytowanych w różnych okolicznościach towarzyskich przez kolejne pokolenia Polaków, jest wspominane już wcześniej *Ptasie radio*. Nic więc dziwnego, że znany „Przekrojowy" satyryk również do tego tekstu nawiązuje. *Konkurs* Kerna, przedstawiający ptasi śpiew, rozpoczyna się typową formułą bajkową i sytuacją wstępną: „Raz w leśnej miejscowości, na najwyższym drzewie, / miał miejsce ptasi konkurs o mistrzostwo w śpiewie". Zdarzenie ma charakter bajkowego universum znanego z eposu zwierzęcego. Jest tak ważne, że odbywa się na najwyższym drzewie. Kern, podobnie jak Tuwim, kreuje wiele możliwości edukacyjnego wyliczania nazw ptaków, stosując humorystyczne homonimy:

> Wachlarz ptaków był duży w sądzie konkursowym:
> Wrony, kruki, jaskółki, wróble, szczygły, sowy,
> Dzięcioł, który w muzyce cenił głównie takt,
> I bocian, co decyzję wpisywał do akt.[44]

[44] L.J. Kern, *Konkurs*, [w:] tegoż, *Wiersze dla dzieci*, Poznań 1990, s. 31.

Tuwim przeznaczył całą drugą zwrotkę (osiem wersów) na wyliczenie uczestników radiowego koncertu: „Słowik, wróbel, kos, jaskółka / Kogut, dzięcioł, gil, kukułka, […]”[45]. Hipertekst próbuje sprostać wirtuozowskim popisom *Ptasiego radia*. Warto porównać zabiegi onomatopeiczne zastosowane w obu tekstach. U Tuwima:

Pierwszy – słowik,
Zaczął tak:
„Halo! O, halo lo lo lo lo!
Tu tu tu tu tu tu tu
Radio, radijo, dijo, ijo, ijo,
Tijo trijo, tru lu lu lu lu”
[…]
Na to wróbel zaterlikał:
[…]
Ćwir ćwir świrk!
Świr świr ćwirk!
[…]
Patrzcie go! nastroszył piórka!
I wydziera się jak kurka!

Popis instrumentacją zgłoskową występuje też w *Konkursie*:

Pierwszy słowik rozpoczął finałowe pienia
Nutki z gardła wyrzucał wdzięcznie raz za razem,
Trele ciągnął cichutko,
Modulował frazę,
Urozmaicał tematy w ozdobników masy,
Krótko mówiąc – śpiew jego był najwyższej klasy
Po słowiku kos śpiewał
[…]
gwizd wypuścił nagły, jakby z głębi nosa,
Powtórzył go trzy razy na tej samej nucie,
Ukłonił się jurorom i z estrady uciekł
[…]
Gdy wyszła na estradę trzecia finalistka
Nastroszyła pióra,
A potem zaskrzeczała…
Tylko jeden raz
Ale tak, że ją słyszał cały wkoło las.

45 J. Tuwim, *Ptasie radio*, [w:] tegoż, *Tuwim dzieciom*, Warszawa 2002, s. 26–28.

Kern dokonuje aktywnej kontynuacji nie tylko tematu, ale też formy w postaci Mickiewiczowskiego trzynastozgłoskowca koncertu Wojskiego i Jankiela z *Pana Tadeusza* oraz układu bohaterów świata przedstawionego, ponieważ słowika czyni pierwszym konkurentem śpiewu. W *Konkursie* reminiscencja stylistyczna dotyczy też wiersza o modelu wyliczeniowo-repetycyjnym. Tuwimowskie ptasie persony zbierają się w brzozowym gaju dla odbycia narad: „Po pierwsze – w sprawie / Co świtem piszczy w trawie? / Po drugie – gdzie się / Ukrywa echo w lesie? […]". Natomiast w hipertekście również odbywa się narada:

W altance obrośniętej dzikim winogradem
zebrali się jurorzy na długą naradę
[…]
przyznano kawce miejsce pierwsze
(Ogłoszono to z pompą na wielkim bankiecie)
Kosowi miejsce drugie,
Słowikowi trzecie.

W zakończeniu bajki Kern nawiązuje do dydaktycznego apologu, w którym zwierzęta uosabiają ludzkie cechy, wady: „Nie krzywcie się na wyrok / Czytelnicy mili, / Ptakom także jak ludziom, zdarza się pomylić". Kernowska fabuła wiedzie więc do werbalnej satyrycznej pouczającej puenty.

Dialog *Miss stonogi* Frączek i *Stonóżki* Kerna ze *Stonogą* Brzechwy

Stonoga Brzechwy jest zabawową lekcją matematyki. Wiersz, którego już sam tytuł przywołuje i materializuje dużą dla małego człowieka liczbę 100, opowiada humorystyczną historyjkę związaną z budową i poruszaniem się stonogi: „Raz przychodzi liścik mały / Do stonogi, / Że proszona jest do Białej / Na pierogi. / […] Więc ruszyła szybko w drogę"[46].

Wielkość liczby 100 ukonkretnia proces plątania i rozplątywania nóg w trakcie wędrówki: „Stanęła stonoga wśród drogi, […] Rozplatać chce

[46] J. Brzechwa, *Stonoga*, [w:] *Brzechwa dzieciom*…, s. 92.

sobie nogi; / A w Białej stygną pierogi! / Rozplątała pierwszą, drugą, / Z trzecią trwało bardzo długo". W literackim scenariuszu dokonało się rozplątanie „zaledwie" kilkudziesięciu nóg, które w trakcie pośpiesznej wędrówki stonogi na pierogową ucztę wielokrotnie się plątały: „Zanim doszło do trzydziestej, / Zapomniała o dwudziestej, / Przy czterdziestej już się krząta – No a gdzie jest pięćdziesiąta?". Opowiadanie o rozplątywaniu nóg się więc powtarza, oswajając z trudną dla dzieci, bo abstrakcyjną wiedzą dotyczącą nazw liczb – numerów nóg. Dzieciom, podobnie jak stonodze, plącze się kolejność liczb, które stają się niekiedy rekwizytami zabawy, nim się po wielu ćwiczeniach jej nauczą.

Brzechwa puentuje ten tekst pouczeniem. Posiadanie tak wielu nóg, jak u stonogi, pozwala daleko zajść, ale niełatwo nad nimi zapanować i nauczyć się w kolejności z nich korzystać: „To wszystko tak długo trwało, / Że przez ten czas całą Białą / Przemalowano na zieloną, / A do Zielonej stonogi nie proszono". Stonoga nie umiała korzystać z dużej liczby nóg i nie zdążyła na spotkanie.

Agnieszka Frączek w wierszu *Miss stonoga* aktywizuje temat i postać spóźnialskiej stonogi:

Raz stonoga, miss piękności,
do kuzynki swej szła w gości.
Wdziała wizytową suknię,
włosy uczesała w pukle,
pociągnęła rzęsy tuszem,
skroń przykryła kapeluszem…
Jeszcze pantofelków sto
i gotowe.

– Ho, ho, ho! –
Rzekła, stając na wprost lustra.
– Ta figura… I te usta!
To spojrzenie, styl, ta gracja…
Och… po prostu rewelacja!

A tymczasem u kuzynki
już bawiło pół rodzinki.
Pili kawę z cynamonem,
Jedli kluski z makaronem.
[…]

Ten wywijał obertasa,
tamten po mebelkach hasał…
[…]
Nagle ktoś zawołał:
– Zaraz!…
Zaraz, zaraz, gdzie stonoga?
Gdzie kuzynka nasza droga?

– Obiecała przyjść o piątej!
– Lecz czy przyjdzie?
– Raczej wątpię…
[…]
– Zegar bije jedenastą.
[…]
– Podam ciasto.

Każdy zjadł faworków tuzin
(mniam!… marzenie… niebo w buzi!)
[…]
Wreszcie syci i weseli,
do swych domków polecieli.

A stonoga?
Ona wciąż przed lustrem stoi,
Nos pudruje, miny stroi:
– Och… wyglądam wprost przepięknie!
Ach… kuzynka z żalu pęknie!…
[…][47]

Już tytuł hipertekstu, z określeniem bohaterki jako „miss", podpowiada zmianę znaczenia świata przedstawionego. Autorka kreuje guzdralińską stonogę, ale nie z powodu liczby nóg, o których przypomina tylko raz, w ostatnim wersie pierwszej zwrotki, ale jako wcielenie miss piękności, małej damy – strojnisi.

Temat stonogi uaktualnia również Kern, stosując strategię aktywnej kontynuacji. W jego tekście *Stonóżka z Pimpifluszek* dostrzec można rozwinięcie tego tematu. Wiersz rozpoczyna się (podobnie jak tekst Brzechwy) typową formułą bajkową: „Dnia pewnego / W Pimpifluszkach / Urodziła się Stonóżka" i jest proporcjonalnie długi, jak jego bohaterka. Temat sto-

[47] A. Frączek, *Miss stonoga*, [w:] tejże, *Chichopotam*, Warszawa 2010, s. 24–25.

nogi w bajce Kerna realizuje strategię reminiscencji stylistycznej – Brzechwowskiej zabawy „plątaniem się", z udziałem poznającej świat małej persony Stonóżki, dla której, jak dla każdego malca, *sto* znaczy ogromnie dużo. *Sto* jest metaforą wszechświata – wszystko jest wielkie i niepoliczalne. Już na jej urodziny przybyła niezliczalna liczba gości:

Przyszło babuń sto,
Sto dziadków,
Wujków sto,
I sto wujenek,
Stryjków sto,
I sto stryjenek
Każdy z gości na to święto
Przyniósł w darze sto prezentów.[48]

Tekst liczy dwa razy więcej wersów, niż ma nóg stonoga, a prawie każdy zawiera leksem *sto*, służący do różnorodnych lingwistycznych popisów. Utwór ma charakter bajkowego życiorysu, zatem już wkrótce:

W stronę szkoły polną dróżką
Szła Stonoga ze Stonóżką,
a w takiej szkole co nie weźmiesz,
Byle co,
Wszystko musi być na sto.
Każdy matołek
Musi wiedzieć, co to STOłek
[…]
Każda uczennica
Musi wiedzieć, co to STOlica
[…]
Nic, tylko
[…]
STOp, STOs, STOk.

Taka zabawa słowotwórcza, którą najchętniej stosowali zarówno Tuwim, jak i Brzechwa, pojawiła się już w nazwie miejscowości: Stonóżka urodziła się w Pimpifluszkach. Wykorzystany tu język dziecka charakteryzuje się budowaniem słów opartych na podobieństwie dźwiękowym, czyli onomatopeicznych.

[48] L.J. Kern, *Stonóżka z Pimpifluszek*, [w:] tegoż, *Wiersze dla dzieci*…, s. 14.

Znacznie trudniejsze niż nauka języka okazują się rachunki, z którymi sam Kern jako uczeń miał pewne trudności. Okazało się, że w szkole: „Trzeba zaraz w pierwszym dniu / Umieć liczyć aż do stu! / W drugim dniu – do stu tysięcy!!! / W trzecim zaś – sto razy więcej!!!". Zarówno Stonóżce Kerna, jak i wcześniej stonodze Brzechwy plątały się nogi, a szczególnie ich liczenie: „Znów liczyła, znów liczyła, / W końcu zwykle tak mówiła: –Teraz znowu wyszło mi, / Że mam nóg sześćdziesiąt trzy…". Zdarzało się też Stonóżce, że zachowywała się jak Kaczka-Dziwaczka. „Kiedy była chora, / Iść musiała do doktora", u którego nie wiedziała, czy to ból nóżek, czy też boli ją brzuszek. Gdy mama posyłała ją: „Idź, pończoszki kup na nóżki", bohaterka nie mogła obliczyć ich potrzebnej liczby. Takie plątanie słów i poznawanej rzeczywistości stanowi humor porównywanych utworów – humor bohatera literackiego. Ostatni wers – rama delimitacyjna analizowanego tekstu – przypomina, że *Stonóżka z Pimpifluszek* jest, podobnie jak tekst Brzechwy, przede wszystkim wesołą lekcją matematyki: „I tak zmienia […] i zmienia… / A to wszystko z nieliczenia". Zatem, by nauczyć się liczyć, trzeba trochę trudu i wielokrotnego powtarzania. Bajki obydwu autorów kończą się więc nie Jachowiczowskim morałem, ale swoistym żartem.

Warzywa jako persony w wierszach Tuwima, Brzechwy oraz Kerna

W wierszu *Warzywa* Tuwim w mistrzowski sposób edytuje tekst dla wzbogacenia jego semantyki i percepcji. Utwór liczy trzy zwrotki, które składają się z obrazów sytuacji i wyliczanych w poszczególnych wersach, wyodrębnionych graficznie – „słupkowo", nazw warzyw:

Położyła kucharka na stole:
kartofle,
  buraki,
    marchewkę,
      fasolę,
        kapustę,
          pietruszkę,
            selery
              i groch.

Och!
Zaczęły się kłótnie,
Kłócą się okrutnie:
Kto z nich większy,
A kto mniejszy,
Kto ładniejszy,
Kto zgrabniejszy:
kartofle?
  buraki?
    marchewka?
      fasola?
        kapusta?
          pietruszka?
            selery
              czy groch?
Ach!
Nakrzyczały się, że strach!

Wzięła kucharka –
nożem ciach!
Pokrajała, posiekała:
                kartofle,
                buraki,
                marchewkę,
                fasolę,
                kapustę,
                pietruszkę,
                selery
                i groch –
                I do garnka![49]

Wizualizacja ma uatrakcyjnić przyswojenie zawartej w tekście wiedzy[50]. Grafika tekstu koresponduje z jego treścią, a całość zachwyca pomysłowością i kunsztem. Układ pierwszej zwrotki ilustruje i opisuje kolejność wykładania na stół warzyw przez kucharkę, a każda kolejna nazwa jest nieco przesunięta w prawo w stosunku do poprzedniej, ponieważ kucharka, wykładając warzywa, układa każde kolejne nieco dalej od siebie. Rymujące się ze słowem „groch" wykrzyknienie „Och!" pojawia się po

[49] J. Tuwim, *Warzywa*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*…, s. 169–170.

[50] Por. M. Ostasz, *Wizualizacja w poezji pajdialnej*, [w:] tejże, *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza pajdialnego*, Kraków 2008, s. 173–190.

zacytowanej wyliczance w wersie wyrównanym do lewej strony, oznaczając powrót narracji. W drugiej zwrotce, rozpoczynającej się, jak pierwsza, od wyrównania wersów do lewej strony, została przedstawiona kłótnia warzyw o fizjonomiczne priorytety (pajdocentryczne przechwałki): kto jest większy, ładniejszy? Dalej następuje graficzne – stopniowane wyodrębnienie tych samych nazw, odzwierciedlające gradację emocji warzyw jako person – coraz głośniejszych potyczek słownych uczestników. Natomiast powtórzenie schematu i kolejności postaci w tej wyliczance nie współgra z ową gradacją, wręcz uświadamia bezsensowność „bezpardonowej kłótni". Ta zwrotka, jak i poprzednia, kończy się wykrzyknikiem „Ach!" zrymowanym ze słowem „strach", przywracającym ciąg dalszy prezentowanej historyjki o warzywach (w pierwotnym lewostronnym układzie wersów). Edytorska strona trzeciej zwrotki również koresponduje z jej treścią. Kłótnia warzyw zostaje zakończona działaniami kulinarnymi kucharki, która kroi, sieka przygotowane produkty i wrzuca je do tego samego garnka. Ta część wyliczeniowego tekstu nie ma już układu stopniowo przesuwających się wersów – nazw jarzyn, lecz wszystkie są przesunięte równo w prawo o taki sam odstęp. Typograficzne wcięcie w tej części tekstu odzwierciedla myśl, że kucharka, krojąc kłócące się warzywa, „zrównuje" je w obliczu biologicznej śmierci, a ostatni wers: „I do garnka!" uświadamia, że wszystkie one stanowią zawartość zupy.

Również *Na straganie*[51] Brzechwy i *Ślub* Kerna są zabawowymi lekcjami przyrody, w których występują te same persony. Brzechwa rozwija wątek kłótni warzyw, zawarty w drugiej zwrotce hipotekstu Tuwima. Upersonifikowane jarzyny w hipertekście Brzechwy kłócą się na straganie w dzień targowy i stają się tematem długiego wiersza (liczącego dwadzieścia dystychów), a w tekście Kerna biorą ślub w towarzystwie bliskiego im grządkowego towarzystwa:

Panna Kalarepka
Z panem Kalafiorem
Wczoraj w naszej kuchni
Wzięli ślub wieczorem
Świadkiem była Rzepa
I Marchewek sześć.[52]

[51] J. Brzechwa, *Na straganie*, [w:] *Brzechwa dzieciom...*, s. 18.

[52] L.J. Kern, *Ślub*, [w:] *Szedł czarodziej. Antologia…*, s. 320.

Hipertekst Kerna odwraca relacje grządkowych person, które w hipotekstach Tuwima i Brzechwy pozostawały w pajdocentrycznym konflikcie – chciały być najważniejsze i najpiękniejsze, chciały dominować. Aktywna kontynuacja tematu polega w analizowanych tekstach na stosowanym modelu zabawowej enumeracji wielokrotnie powtarzanych nazw warzyw, ale też na podobieństwie puenty, którą w tekście Tuwima zawiera cała ostatnia, cytowana strofka, w wierszu Brzechwy: „Po co wasze swary głupie, / Wnet i tak zginiemy w zupie!" oraz Kernowskiej bajkowej opowieści: „Dziś na obiad każą / Nam to wszystko zjeść" dopowiada i uwypukla myśl, że w pewnych sytuacjach biologicznych czy społecznych wszyscy jesteśmy równi.

Kontekst „tańcującej igły" Brzechwy i Krzemienieckiej oraz „figlującej igły" Kerna

W wierszu *Igła* Kern odnawia i rozbudowuje Brzechwowski słynny motyw tańcującej igły z nitką. Hipertekst ma podobne walory estetyczne i zabawowo-edukacyjne, ale jest mniej znany niż utwór Brzechwy. Strategia intertekstualna dotyczy w analizowanym tekście nie tylko reminiscencji tematycznej, ale i stylistycznej. Wiersz Kerna rozpoczyna się bajkową formułą: „Była igła. Owej igle / Zachciało się robić figle" i zbudowany jest aż z szesnastu dystychowych, ośmiosylabowych (pełnorymowych) strofek, ze stałą średniówką po czwartej sylabie. Tekst Brzechwy ma identyczną formę i rytm, ale jest o połowę krótszy:

Tańcowała igła z nitką,
Igła – pięknie, nitka – brzydko,

Igła cała jak z igiełki,
Nitce plączą się supełki.

Igła naprzód – nitka za nią:
– Ach, jak cudnie tańczyć z panią!
[…]

Była igła. Owej igle
Zachciało się robić figle.

Na złość biednej cioci Fici
Schowała się między nici.

A gdy wujcio ją odnalazł,
Uciekła mu z palców zaraz.
[…]

Tak ze sobą tańcowały,
Aż uszyły fartuch cały![53]

I nie uszło jej na sucho.
I dostała prztyczka w ucho.[54]

Tańcząca i figlująca – upersonifikowane igły z nitką w obu tekstach dopuszczane są do głosu. Bohaterka tekstu Kerna bawi się (jak mała dziewczynka) w chowanego z dorosłymi, którzy jej poszukują: „[…] strasznie mi tu nudno / Niech mnie wreszcie znajdą. Trudno". Opis poszukiwań igły, w których biorą udział nie tylko ciocia Ficia i wujcio, ale też sąsiedzi, jest humorystyczna:

Jak klękali na kolana,
Tak szukali przez pół rana
Przeciskali się z mozołem
Pod łóżkami i pod stołem
[…]
Zabłyszczała nagle w słońcu,
Tak, że ją znaleźli w końcu
Ustalili, kto ją chwyci,
I oddali cioci Fici.

Te poszukiwania znane dorosłym niekiedy z autopsji są swoistą zabawą, a tekst prawdopodobnie bawi nie tylko dziecko, ale i dorosłego pośrednika lektury. Bardzo poważnie (pouczająco jak u Jachowicza), a zarazem humorystycznie brzmi też wychowawcza rozmowa cioci Fici z panienką Igłą:

Cóż to – rzekła ciocia Ficia. –
Wymigujesz się od szycia?
Guzik na przyszycie czeka,
A panienka w świat ucieka
Jak będziemy tylko obie
To porozmawiamy sobie!

Hipertekst zamyka cytowane powyżej przysłowie czy porzekadło w funkcji bajkowego pouczenia: „I nie uszło jej na sucho / I dostała prztyczka w ucho".

53 J. Brzechwa, *Tańcowała igła z nitką*, [w:] *Brzechwa dzieciom…*, s. 70.

54 L.J. Kern, *Igła*, [w:] *Szedł czarodziej. Antologia…*, s. 315–316.

Oryginalnym, wyraźniej jednak nawiązującym już tytułem: *Tańcowała igła z nitką* do hipotekstu Brzechwy, rozwinięciem tego motywu jest wiersz Lucyny Krzemienieckiej.

Tańcowała igła z nitką!
A gdzie? A gdzie?
U krawczyka Partaczyka,
to się wie, to się wie!
Tańcowała igła z nitką!
A jak? A jak?
Posuwiście oczywiście
wprzód i wspak.
wprzód i wspak.
Tańcowała igła z nitką…
Skończył się tan.
I szubę na mróz niebrzydką
ma kupczyk Jan.[55]

Hipertekst jest trójdzielny. Każdą cząstkę rozpoczyna transpozycja tytułu, którego rozwinięcie stanowi odpowiedź na uporczywie powtarzane dziecięce pytania: „a gdzie?", „a jak?". Podobne są również ramy końcowe hipotekstu: „Tak ze sobą tańcowały, / Aż uszyły fartuch cały" oraz hipertekstu: „Skończył się tan / I szubę na mróz niebrzydką / ma kupczyk Jan". Działania w obu tekstach zmierzają do konkretnego finału, a nazwa postaci Partaczyka jest nośnikiem znaczenia.

Dialog z *Lokomotywą* Tuwima

W wierszu *Przyjazd choinki* Kern zastosował strategię reminiscencji stylistycznej, nawiązując dialog z *Lokomotywą* Tuwima. Gra intertekstualna polega tu na dowcipnym naśladowaniu doskonale osłuchanego przez polskie dzieci tekstu. Pierwsza część utworu Kerna: „Po torach, / Po mostach, / Pomiędzy górami / Jedzie do Krakowa / Pociąg z choinkami" jest swoistym sparafrazowaniem frazy z *Lokomotywy*[56]: „Po torze, po torze,

[55] L. Krzemieniecka, *Tańcowała igła z nitką*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 374.

[56] J. Tuwim, *Lokomotywa*, [w:] *Tuwim dzieciom...*, s. 42.

po torze, przez most […] Przez góry, przez tunel, przez pola, przez las, / I spieszy się, spieszy, by zdążyć na czas". W obydwu tekstach rekwizytem zabawy jest pociąg, narzucający swoim stukotem rytm opowiastki o nim. W hipertekście Kern wykorzystał, jak wcześniej Tuwim, wyliczenia, by stworzyć rytm stukotu jadącego po torach pociągu:

Przy torach tak dużo
Przeróżnych jest znaków,
A one pytają: – daleko jest Kraków?
To tutaj,
To tutaj,
Już prawie jesteście
Jeszcze z tysiąc metrów,
Może z tysiąc dwieście…[57]

W Krakowie zaś: „I ptaszki otrzymasz, / I gwiazdki, / I świeczki… / I piękniejszej nikt nie znajdzie / W świecie choineczki!" Jest więc zasadnicza różnica w asortymencie towarów przewożonych w wagonach obu pociągów. Kern powiada:

Przypatrzcie się chłopcy,
Uwaga, dziewczynki:
Na każdym wagonie
Nic – tylko choinki.

W pociągu Tuwima zaś: „pełno ludzi w każdym wagonie, / A w jednym krowy, a w drugim konie […] A tych wagonów jest ze czterdzieści, / Sam nie wiem, co się w nich jeszcze mieści". Opowieść o przedświątecznym nastroju oczekiwania na tradycyjne strojenie choinki jest humorystycznym popisem, w którym Kern zastosował Tuwimowski kod stylistyczno-wersyfikacyjny – znaną rytmikę *Lokomotywy*.

W *Wierszu o piwie i lokomotywie* Wandy Chotomskiej gra intertekstualna ma również charakter nawiązania rytmicznego i tematycznego do Tuwimowskiego arcydzieła, aczkolwiek nie jest to tylko strategia naśladująca, ale dowcipnie parodiująca hipotekst. W świecie przedstawionym *Wiersza o piwie i lokomotywie* kolejarz wykonuje zadanie polegające na pojeniu kolejnych, spragnionych lokomotyw. Wyjątek stanowi szósta lokomotywa, odmawiająca picia wody, a pragnąca piwa. Kolejarz spełnia jej

[57] L.J. Kern, *Przyjazd choinki*, [w:] tegoż, *Wiersze dla dzieci...*, s. 58.

zachciankę, a lokomotywa staje się ciężka, ospała, senna, porusza się coraz wolniej, aż musi stanąć na bocznicy i tam zasypia na cztery doby. Bajkowa konstatacja jest więc jasna dla małego czytelnika: „Bo tak to bywa z lokomotywą, / co zamiast wody popija piwo". Pijana lokomotywa nie jest w stanie wykonywać swoich obowiązków. Nawet nie przypomina rozpędzonej bohaterki hipotekstu. Kolejne zwrotki hipertekstu rytmicznie zarysowują sytuację, a w miarę jej rozwoju swoją narracją coraz intensywniej nawiązują do utworu Tuwima. Wystarczy porównać wybrane fragmenty:

Wlecze się, wlecze koło przy kole
ciężko, ospale jak mucha w smole,
gnuśnie, leniwie, sennie, mozolnie,
coraz to wolniej, wolniej i wolniej…[58]

Szarpnęła wagony i ciągnie z mozołem
I kręci się, kręci się koło za kołem,
I biegu przyśpiesza, i gna coraz
I dudni, i stuka, łomoce i pędzi.

Łatwo wyczuwalna jest gra międzytekstowa. W obydwu występuje zbliżona liczba sylab w wersach i podobna forma użytych środków stylistycznych: animizacje, które obie lokomotywy ożywiają – u Tuwima „sapie", „dyszy", „pot z niej spływa", zaś u Chotomskiej „ziewa", „wzdycha", zasypia", natomiast onomatopeje oddają tembr ich ruchu – pierwsza „dudni", „stuka", „łomoce", „pędzi, do taktu turkoce", a druga „wlecze się, wlecze…". Epitety i powtórzenia kreują w hipotekście wrażenie przyśpieszającego ruchu pociągu, natomiast w hipertekście tego ruchu spowalnianie. Chociaż Chotomska satyrycznie pogłębia animizacje (czy personifikacje) lokomotywy jako tematu, to jednak urok hipertekstu współtworzy *Lokomotywa* Tuwima.

Wiersz Zofii Beszczyńskiej *Lokomotywa* jest natomiast króciutką parafrazą Tuwima – fraszką, zasygnalizowaną już hipercytatem, utrzymanym w stylu dziecięcego rymotwórstwa (przedrzeźniania):

stoi na stacji lokomotywa
i nic się nie odzywa
tylko ogonem kiwa[59]

Z pewnością hipertekst wzbudzi uśmiech każdego małego odbiorcy osłuchanego z *Lokomotywą* Tuwima, ponieważ gra intertekstualna polega

[58] W. Chotomska, *Wiersz o piwie i lokomotywie*, [w:] tejże, *Kabaret na jednej nodze*, Warszawa 2011, s. 24.

[59] Z. Beszczyńska, *Lokomotywa*, [w:] tejże, *Z górki na pazurki*, Poznań 2005, s. 38.

tu na dowcipnym zaprzeczeniu czy odrzuceniu (unicestwieniu) formalnym i semantycznym parafrazowanego arcydzieła.

Kontekst wierszy *Tydzień*, *Hipopotam* oraz *Kaczka-dziwaczka* Brzechwy i Chotomskiej

W wierszu *Tydzień* Wandy Chotomskiej dostrzec można sygnały nawiązań do wiersza pod tym samym tytułem Jana Brzechwy, polegające na aktywnej kontynuacji tematu. W hipotekście występuje Tydzień i siedmioro jego dzieci – upersonifikowanych[60], 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;
[…]
Poszli razem do niedzieli,
Tam porządnie odpoczęli.[61]

Ostatni wers zachęca odbiorcę do kontynuowania tej purenonsensowej opowiastki: „I tak dalej…", w celu zapamiętania nazw dni tygodnia[62].

60 Pierwowzorem mógł być też poemat *Dzieci Pana Majstra* Z. Rogoszówny.

61 J. Brzechwa, *Tydzień*, [w:] *Brzechwa dzieciom*…, s. 67.

62 Dowcipną lekcją nie tylko nazw dni tygodnia, ale również higieny osobistej jest wiersz *Kto się myje*… Janusza Minkiewicza (z tomu *„Pojedziemy w cudny kraj"… Wiersze dla dzieci*, wstęp i wybór J. Ługowska i R. Waksmund, Wrocław 1992, s. 147):

Kto się myje w poniedziałek,
Ten przez tydzień musi schnąć.
Ten, kto myje się we wtorek,
O dzień mniej schnie, bądź co bądź.
A kto myje się we środę,
Ten już o dwa dni mniej schnie.
Ten, kto myje się we czwartek,
Mniej o trzy dni schnie. No nie?

W *Tygodniu* Chotomskiej występuje restytucja tematyczna i formalna (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,
[…]
Niedziela się odzywa:
– A kto za was odpoczywa?[63]

Reminiscencje stylistyczne i semantyczne w hipertekście polegają na użyciu chwytu dydaktycznego stanowiącego edukację nazw i kolejności dni tygodnia oraz siedmiu kolejnych liczebników.

Nasz mały czytelnik i nasi pisarze znali ten motyw od dawna. Warto przypomnieć *Strofy napisane przez misia o bardzo małym rozumku* A.A. Milne'a, przetłumaczone przez Irenę Tuwim:

W poniedziałek, w chmurny dzień
Rozmyślałem idąc lasem:
„Czemu tym jest zawsze ten,
A ów owym – tylko czasem?"
A we wtorek myślę tak:
(Było ciepło i słonecznie)
„Tak na pewno, tak czy siak,
Ale tamto – niekoniecznie"
Znów we środę padał deszcz,
Więc rozważam z niepokojem:
„Wasi naszym mogą też,
Lecz nie mogą twoje moim"
W czwartek znów był mróz i szron…

Kto ma zwyczaj myć się w piątek,
Ten oszczędza schnięcia moc.
A kto myje się w sobotę,
Schnie przez jedną tylko noc.

63 W. Chotomska, *Tydzień*, [w:] tejże, *Wszystko gra*, Warszawa 1989, s. 14.

Pomyślałem: „Coś tu będzie …
Bo choć tutaj dzisiaj on,
Ale oni zawsze wszędzie”,
W piątek…[64]

Bohaterem cytowanego tekstu jest miś o bardzo małym rozumku, który rozmyśla, idąc lasem, i to usprawiedliwia jego myślenie „tak czy siak”. Do poetyki tekstu dziecięcego – co ślina na język przyniesie i co się rymuje – nawiązują Brzechwa i Chotomska, ucząc, jak Milne, nazw tygodnia i ich kolejności mową i myśleniem dziecka.

Z kolei zarówno *Hipopotam* Brzechwy, jak i *Hipopotam lubi błoto* Chotomskiej to żartobliwe opowieści przedstawiające egzotycznego potężnego zwierzaka żyjącego w błotnistym Nilu[65]. Występuje tu aktywna kontynuacja tematu. Oba teksty przedstawiają relacje zwierząt żyjących razem, w jednym środowisku, ale diametralnie się różniących choćby rozmiarami ciała i sposobami korzystania z przyrodniczego środowiska. Tekst Brzechwy zdradza jednak częsty u niego matrymonialny wymiar[66], Chotomskiej natomiast – wymiar towarzyski i wychowawczy.

Zachwycony jej powabem,
Hipopotam błagał żabę:
– Zostań żoną moją, co tam,
Jestem wprawdzie hipopotam,
Kilogramów ważę z tysiąc,
Ale za to mógłbym przysiąc,
Że wzór męża znajdziesz we mnie.
I że ze mną żyć przyjemnie.
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 –
– Hipopotam jest istotą,
która bardzo lubi błoto! –
Tak powiedział hipopotam
i od razu – chlup! – do błota.

Tygrys się po klatce miota:
– Hipopotam? Chlupobłotam!
Chlupnął błotem naokoło
i zabłocił całe zoo!

Spojrzał kojot na kojota:
– Hipopotam? Chlapopotam!

64 A.A. Milne, *Strofy napisane przez misia o bardzo małym* rozumku, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 369.

65 Agnieszka Frączek napisała wiersz o wesołku z błota Chichopotamie w podobnej konwencji jak Brzechwa i Chotomska, choć jego nazwa zaczyna się nieortograficznie na literę „ch”. Por. A. Frączek, *Chichopotam*, [w:] *Chichopotam*, Warszawa 2010, s. 5–7.

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

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 niedościgłe…

– Dobrze, proszę; nawlecz igłę![67]

Chlapnął błotem na kojoty,
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:
– Dzieci mamy piegowate!
Hipopotam? Piegobłotam!
Dzieci mają piegi z błota!
Przez te swoje głupie psoty
zmienił lwiątka w oceloty!

Białe lamy, w sukniach z lamy
na sukienkach liczą plamy:
– Hipopotam? Plamobłotam!
To chuligan i niecnota!
Splamił lamom suknie w 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 garnitury?
Hipopotam? Hipopsotam!

67 J. Brzechwa, *Hipopotam*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form tematów...*, s. 261.

Takie psoty to głupota!
Na ubraniach mamy plamy,
więc do sądu go podamy!

Siedzi w błocie hipopotam,
chlupopotam, chlapopotam,
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:
– Ciężko być hipopotamem!
Bardzo ciężko być istotą,
która lubi skakać w błoto…[68]

Tą wyliczeniowo-repetycyjną konstrukcją hipertekst 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. Ochlapane zwierzęta prześcigają się w wymyślaniu przezwisk, wyrażając indywidualnie odczuwane skutki zdarzenia i oburzenie na niezgrabnego sąsiada: „hipobłotam", „hipopotam", „chlupopotam", „chlapobłotam", „plamobłotam". „piegobłotam". Staje się to źródłem wciąż nowych skojarzeń, nabierających coraz bardziej pejoratywnego zabarwienia, aż zagubieniu ulega ich źródłosłów. Autorka, przekraczając granice języka, inspiruje zabawę lingwistyczną, wskazuje na mechanizmy językowe, a nawet podkreśla równorzędność leksemów obecnych już w systemie językowym i nowych. Grę słów uwydatnionych rymem, na której oparta jest fikcyjność neologizmów, można kontynuować czy powtarzać w nieskończoność. W tym i 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 małoletniego czytelnika, a nieuświadomiona przez postacie niespójność między zamia-

[68] W. Chotomska, *Hipopotam lubi błoto*, Warszawa 1978, s. 20.

rem a skutkiem jest komiczna i stwarza atrakcyjność wyzwiskowej zabawy. Atrakcyjności przydaje też dynamika krótkich wersów trocheicznych, dzięki zrytmizowaniu łatwych do zapamiętania i do prezentacji gestem.

Podobne zabiegi gry intertekstualnej zostały zastosowane przez Chotomską w wierszu *Kaczka-tłumaczka*. Wprawdzie nawiązanie do samego tytułu hipotekstu nie jest tu hipercytatem, ale polega na zrymowanym dostosowaniu nazwy do cechy desygnatu – imienia tytułowej bohaterki *Kaczki-tłumaczki* do wykonywanych przez nią działań. Do wielu purenonsensowych poczynań Brzechwowskiej *Kaczki-dziwaczki* Chotomska dodała kolejne – kaczki jako tłumaczki:

Do redakcji «Płomyczka»
przyszła kaczka-tłumaczka
i przywiozła walizkę
rękopisów na taczkach.
Pan redaktor się skłonił,
musnął wąsy i baczki,
najpierw spojrzał na kaczkę,
potem spojrzał na taczki
i zapytał uprzejmie:
– Pani książki tłumaczy?
Z angielskiego na polski?
Nie. Z gęsiego na kaczy.
– Coo? Z gęsiego na kaczy?
W głowie mi się nie mieści!
Czyżby gęsi i kaczki
też pisały powieści?
– Oczywiście, że piszą,
a ja właśnie tłumaczę
każde gęsie „gę-gę-gę”
na „kwa-kwa-kwa-kwa” – kacze.
Proszę oto jest próbka –
niech pan w piśmie zamieści
tłumaczenie na kaczy
ślicznej gęsiej powieści:
„KWAŚ KWAKAŁA W KWASTWINIE”
tak się powieść zaczyna…
Pan redaktor osłupiał:
– KWAŚ? KWAKAŁA? KWASTWINA?
Co to znaczy?
–To proste!

Wciąż pan nie wie co znaczy?
„GĘŚ GĘGAŁA w GĘSTWINIE”
w tłumaczeniu na kaczy…[69]

Forma tekstu przypomina wędrówki kaczki-dziwaczki: do fryzjera po kilo sera, do praczki kupować pocztowe znaczki itd., ale autorka wzbogaca spotkanie w redakcji znanego dzieciom „Płomyczka” onomatopeicznym cytatem z wyimaginowanego dzieła. Wynika z niego logiczna i humorystyczna oczywistość, że kaczka tłumaczy z gęsiego na kaczy, nie zaś z angielskiego na polski, mimo że ptasia bohaterka ma wszelkie znamiona persony. Kreacja tej i wielu innych bohaterek jest oparta na dziecięcym antropomorfizmie, czyli wyobrażeniu, że wszystko wokół: przedmioty, zwierzęta przynależą do pajdocentrycznego świata. Rozmowa tłumaczki z panem redaktorem okazuje się niełatwa, ponieważ to kaczka – fachowiec mądrzejszy od poważnego redaktora – podejmuje próby wytłumaczenia: „Co to znaczy? / – To proste!” niuansów języka gęsiego i kaczego, co zostało zaznaczone w hipertekście dużą czcionką. Próba dotarcia do dorosłego nie kończy się sukcesem, co zostało wypowiedziane skrętaczem językowym (paronomazją): „Wciąż pan nie wie co znaczy? / „GĘŚ GĘGAŁA w GĘSTWINIE” / w tłumaczeniu na kaczy…” – trzeba więc je ponawiać, współtworząc tekst.

Teksty Chotomskiej: *Tydzień*, *Hipopotam* oraz *Kaczka-tłumaczka* są restytucjami tematów podjętych wcześniej przez Brzechwę, jak również reminiscencjami stylistycznymi poetyki tekstów – wzorców, a choć zyskały one samodzielny wymiar artystyczny, pozostają Brzechwowskimi bajeczkami, z czytelnym przesłaniem zabawowo-edukacyjnym.

Kontekst wiersza *Na straganie* Brzechwy oraz *Na pawlaczu* Frączek

Transformacji Brzechwowskiego wiersza dokonywała również Agnieszka Frączek[70], co zresztą werbalizuje w tekście *Wiersze pana Jana*,

69 W. Chotomska, *Kaczka-tłumaczka*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej…*, s. 249.

70 Jej gra intertekstualna, jako zabawa przysłowiem, omówiona została w części I.

poświęconym przedstawieniu wpływu sposobów obcowania z literackim komunikatem kreowanym przez Brzechwę na małego adresata kilku pokoleń. Utwór jest klasycznym obrazem znaczenia dialogu z tradycją, dialogu międzypokoleniowego, dlatego warto go tu w całości zacytować:

Kiedy mama była mała,
babcia baśnie jej czytała.
Sagi, mity, opowieści…
wszystko, co się w książkach mieści.

Mamie czytał również dziadek,
ciocia oraz stryjek Tadek.
Każdy członek jej rodziny
czytał najmniej pół godziny

Bowiem mama bez ustanku,
od wieczora do poranku,
miast wymyślać nowe psoty,
w kółko chciała słuchać o tym:

Z kim prowadzi groch rozmowy
na straganie w dzień targowy?

Czemu na podwórku kaczki
Chodzą boso, nieboraczki?

Czyja starsza siostra Bronka
Zamieniła się w skowronka?

Kto znów posłał koziołeczka
Po bułeczki do miasteczka?

I co robił słynny leń
Zanim skończył mu się dzień?

Stryj miał zszarpane nerwy
– Znów to samo? Wciąż? Bez przerwy?
Dziadek gderał: – Dość mam tego!
Poczytajmy coś innego!

Wuj któregoś dnia po cichu
zaryglował się na strychu.
Ciotka rwała włosy z głowy:
– Od początku? Nie ma mowy!

Babcia też się już znudziła,
Lecz spokojnie tłumaczyła:
– Przecież wiersze pana Jana
dzisiaj ci czytałam z rana.

Znasz na pamięć każdą zwrotkę
– chodź, upiekę ci szarlotkę.
Mama więc do kuchni śmiga,
lecz pod pachą książki dźwiga:

Gdzie widziano kota w butach?
Jak to gdzie? Na Bergamutach!

Kto z żurawiem ciągle papla?
Sprawa jasna: pani czapla!

Gdzie mieszkają psie smuteczki?
Jak to gdzie? Nad brzegiem rzeczki!

Z kim tak głośno i z przejęciem
rozmawiała gęś? Z prosięciem!

Kto się czesze wykałaczką?
Nie wiesz? To się przyjrzyj kaczkom!

Czas szybciutko bardzo leci:
mama dziś ma własne dzieci,
które nawet po sto razy
słuchać chcą tej samej frazy.

Mama jednak nie narzeka
i przede mną nie ucieka,
tylko czyta już od rana
(nawet gdy jest niewyspana)!

Bo ja kocham słuchać wierszy,
Choćby po raz tysiąc pierwszy!

Dzięki wierszom dobrze wiem,
Jak rozmawiać trzeba z psem.

Wiem też, dokąd zegar chodzi
i jak mu się dziś powodzi,

że niegrzecznie jest jak kwoka
świat traktować wciąż z wysoka,

że nieładnie, gdy ktoś kłamie,
skąd się wzięło smoczków ssanie,

wiem, co z palca wyssać można,
że powinnam być ostrożna…

Chociaż lat niewiele mam,
Jana Brzechwę dobrze znam![71]

Sparafrazowane wyimki, semantyzujące konkretne wiersze Brzechwy, zostały przetransponowane i uległy wyrazistemu montażowi w nowym kontekście. Osobą mówiącą jest tu dorosła córka – Agnieszka Frączek, która jak każde polskie dziecko rozpoznaje konkretne teksty poprzez kreacje bohaterów, ich działania, czego wyrazem są kursywą zapisane dystychy odnoszące się do przywołanych utworów.

Literackim świadectwem wielu takich jej zabiegów jest między innymi tomik *Słoń na hulajnodze*. Z niego pochodzi np. wiersz *Na pawlaczu*[72], w którym występuje transpozycja formy wiersza *Na straganie* Brzechwy. W obu tytułach tekstów pojawia się określenie miejsca akcji, a ich tematem jest spór, różni je tylko przedmiot sporu. Wstępne fragmenty w utworze Frączak pokazują sytuację uporządkowaną: „Stosy w kancik ułożone / i dokładnie odkurzone. / Ład, porządek, czysto wszędzie – / aż do zimy niech tak będzie!", u Brzechwy mamy wzajemne zatroskanie upersonifikowanych warzyw. Jest to jednak tylko życzeniowa sytuacja: „Nagle dwa zimowe botki / z nudów wzięły się za plotki – / ledwie rozpoczęły gadkę, / obraziły swą sąsiadkę". Obmowa staje się powodem sporu miedzy kolejnymi upersonifikowanymi częściami garderoby. W pawlaczu jeden dokuczał drugiemu, a dynamiczna sytuacja sporu wprowadza wrażenie zamieszania i chaosu dominacją czasowników i kolokwializmów: „kłócą się zażarcie", „nie zadaje się już z nikim" itp. oraz krótkich zdań wykrzyknikowych wymienianych między bohaterami. Podobnie przebiega akcja w hipotekście.

Łatwo też spostrzec, że Frączek, przedstawiając poszczególnych bohaterów, nazwę każdego umieszcza w kolejnym wersie, a wyliczeniowe wyróżnienie przedmiotów sprzyja zapamiętaniu. Jednak istotniejszym celem tych tekstów jest kształcenie relacji interpersonalnych. Bajkowe

[71] A. Frączek, *Wiersze pana Jana*, [w:] tejże, *Słoń na hulajnodze*, Warszawa 2005, s. 98–100.

[72] A. Frączek, *Na pawlaczu*, tamże, s. 42.

apologi uzmysławiają bowiem w hipertekście: „I tak kłócą się nieznośnie, / a bałagan w oczach rośnie – […] – Skończcie wreszcie te swawole, / bo i tak was zjedzą mole", oraz w hipotekście: „Po co wasze swary głupie, / Wnet i tak zginiemy w zupie"[73], że swary degradują przyjemność bycia ze sobą, że jesteśmy równi wobec natury. Obydwa teksty obrazują też postawy utrudniające komunikację międzyludzką i wyrażają to pouczającym morałem. Mimo takich podobieństw w zakresie formy i semantyki hipertekst prezentuje ten sam temat dość autonomicznie i go odświeża.

Chrząszcz Brzechwy w hipertekstach Strzałkowskiej oraz Kozłowskiej

Polaków od najmłodszych lat nakłania się do ćwiczeń artykulacyjnych wirtuozowskim tekstem Brzechwy o szczebrzeszyńskim chrząszczu brzmiącym w trzcinie. Stał się on tekstem ogólnonarodowym, doskonalącym mowę dziecka, jednocześnie zachwycającym dorosłego układem rymowo-dźwiękowym:

W Szczebrzeszynie chrząszcz brzmi w trzcinie
I Szczebrzeszyn z tego słynie,

Wół go pyta: „Panie chrząszczu,
Po co pan tak brzęczy w gąszczu?"

„Jak to po co? To jest praca,
Każda praca się opłaca."

„A cóż za to pan dostaje?"
„Też pytanie! Wszystkie gaje,

Wszystkie trzciny po wsze czasy,
Łąki, pola oraz lasy,

Nawet rzeki, nawet zdroje,
Wszystko to jest teraz moje!"[74]

[…]

[73] J. Brzechwa, *Na straganie*, [w:] *Brzechwa dzieciom…*, s. 18.

[74] J. Brzechwa, *Chrząszcz*, tamże, s. 43.

Polski odbiorca zdążył się już więc przyzwyczaić do tekstu Brzechwy z tradycyjnym chrząszczem, który „brzmi w trzcinie i Szczebrzeszyn z tego słynie".

Trzynastego, w Szczebrzeszynie
chrząszcz się zaczął tarzać w trzcinie.

Wszczęli wrzask szczebrzeszynianie:
– Cóż ma znaczyć to tarzanie?!

Wezwać trzeba by lekarza!
Zamiast brzmieć, ten chrząszcz się tarza!

Wszak Szczebrzeszyn z tego słynie,
że w nim zawsze chrząszcz BRZMI w trzcinie!

A chrząszcz odrzekł niezmieszany
– Przyszedł wreszcie czas na zmiany.

Drzewiej chrząszcze w trzcinach brzmiały,
teraz będą się tarzały.[75]

Transformacja hipotekstu i osadzenie go w nowym kontekście zyskuje humorystyczny wydźwięk „świata na opak". Elementy zapożyczone w nowym kontekście przybierają inne znaczenia – przewrotne czy przeciwstawne do tych, jakie były ich udziałem w tekście macierzystym. Strzałkowska nawiązuje do znanego incipitu i całej opowieści, parafrazując je: „Wszak Szczebrzeszyn z tego słynie, / że w nim zawsze chrząszcz BRZMI w trzcinie!". Tradycja zachowania bohatera została podkreślona edytorsko – dużą drukowaną czcionką. Autorka stosuje tu również tzw. wymuszoną intertekstualność[76], by w puencie podkreślić tradycję tej językowej zabawy: „Dawniej chrząszcze w trzcinie brzmiały, / teraz będą się tarzały". Nowe zadanie przydzielone przez Strzałkowską słynnemu szczebrzeszyńskiemu chrząszczowi jest konsekwencją rymu: „brzmiały" – „tarzały". Hipertekst zachowuje też poetykę Brzechwowskiej zabawy artykulacyjno-rymowej. Ma podobną budowę i funkcję jak hipotekst. Zapożyczenia są tak głębokie, że tekst Strzałkowskiej sprawia wrażenie dalszego

[75] M. Strzałkowska, *Chrząszcz*, [w:] tejże, *Wierszyki łamiące języki*, Poznań 2006, s. 6.

[76] A. Duszak, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998, s. 222.

ciągu tekstu Brzechwy. Dla porównania zostały zamieszczone wszystkie wersy (dwanaście) hipertekstu po dwunastu wersach hipotekstu.

Dziwne zmiany w zachowaniu się chrząszcza w hipertekście rozpoczynają się nieprzypadkową, jak można sądzić, pechową datą: „Trzynastego, w Szczebrzeszynie / chrząszcz się zaczął tarzać w trzcinie". Zaniepokojeni szczebrzeszynianie chcieli wzywać nawet lekarza, „A chrząszcz odrzekł niezmieszany / – Przyszedł wreszcie czas na zmiany". We wszystkich zaś kolejnych (od trzynastego poczynając) osiemnastu wersach utworu Brzechwy to właśnie wół, jako przysłowiowo ciężko pracujące zwierzę, pozostaje elokutorem, ponieważ naśladowanie chrząszcza stało się przyczyną jego życiowych kłopotów. Dowiedziawszy się od chrząszcza, że dzięki swojemu brzęczeniu wszystko – cała przyroda należy do niego, wół postanowił go naśladować: „Wół pomyślał: «Znakomicie, / Też rozpocznę takie życie»".

Wejście wołu w nową rolę – dość przewrotną w stosunku do dotychczasowej – nie podoba się Maćkowi przyzwyczajonemu do tradycyjnego zajęcia tego zwierzęcia:

Jak nie wrzaśnie: – „Cóż to znaczy?
Czemu to się wół próżniaczy?"

Wół odpowiada:

„– Jak to? Czyż ja nic nie robię?
Przecież właśnie brzęczę sobie!"

Wzburzony bohater na to:

„– Ja ci tu pobrzęczę, wole,
Dosyć tego! Jazda w pole!"

Okazało się, że wół za karę otrzymał odwiecznie ciężką pracę: „I dał taką mu robotę, / Że się wół oblewa potem". Hipertekst nie zawiera takiej Brzechwowskiej sankcji wychowawczej, ale pozostaje zabawowym ćwiczeniem logopedycznym dość skomplikowanych głosek szczelinowych (szumiąco-syczących). Tekst macierzysty był ich wzorem: „Po robocie pobiegł w gąszcze / – Już ja to na chrząszczu pomszczę! / Lecz nie zastał chrząszcza w trzcinie, / Bo chrząszcz właśnie brzęczał w Pszczynie". Dwunastokrotne użycie (nawet już w tytułach obydwu tekstów) nazwy własnej *Chrząszcz* służy zatem ćwiczeniom językowym.

Strzałkowska odnowiła tradycyjną, słynną polską rymowankę, z którą niełatwo zmierzyć się nie tylko Anglosasowi, w wielu tomikach, m.in. w zbiorze *Gimnastyka dla języka (i Polaka, i Anglika)* (Poznań 2004).

Formułą bajkową nawiązanie do *Chrząszcza* Brzechwy rozpoczyna w wierszu *Chrząszcz i gąszcz* Urszula Kozłowska:

Pewien chrząszcz się zaszył w gąszczu
i przez trzy dni z rzędu drzemał.
Gąszcz z przekąsem szumiał: – Chrząszczu,
czyżby cię zeżarła trema?

Chrząszcz powinien brzmieć „z urzędu!" –
jak Szczebrzeszyn nam donosi.
A ty nie brzmisz (trzy dni z rzędu!)
Nie daj że się, chrząszczu, prosić…

Chrząszcz zazgrzytał: – Nie wytrzymam!
Po czym chrząknął dość niegrzecznie:
– Chrząszcze brzmią wyłącznie w trzcinach!
No a w gąszczach… niekoniecznie.[77]

Popularny szczebrzeszyński bohater zachowuje się w hipertekście nieco przewrotnie, jak niegrzeczne dziecko, a polski czytelnik wie, gdzie: „chrząszcz powinien brzmieć «z urzędu» – / jak Szczebrzeszyn nam donosi". Niesubordynowane zachowanie i wymówka mają jednak swój powód: „– Chrząszcze brzmią wyłącznie w trzcinach! / No a w gąszczach… Niekoniecznie" – w tym przecież utwierdza hipotekst. Autorka nie tylko tytułem *Chrząszcz i gąszcz*, ale i użyciem wielu leksemów z głoskami szumiącymi w poetycko odnowionych frazeologizmach: „brzmieć «z urzędu»", „Szczebrzeszyn nam donosi", „trzy dni z rzędu", „nie daj że się, chrząszczu, prosić" i in., potwierdza swój udział w kontynuowaniu wierszowanych ćwiczeń logopedycznych. Urok formalno-semantyczny obydwu hipertekstów współtworzy zatem *Chrząszcz* Brzechwy, a wcześniejsze jego poznanie jest niezbędnym czynnikiem atrakcji czytelniczej uciechy płynącej z lektury tekstów Strzałkowskiej i Kozłowskiej.

[77] U. Kozłowska, *Chrząszcz i gąszcz*, [w:] tejże, *Wiersze dla dużych i małych*, Warszawa 2007, s. 17.

Abecedariusze[78] Bełzy i Tuwima oraz Minkiewicza, Strzałkowskiej i Aurelii Łyś

Wiersze mnemotechniczne, wspomagające zapamiętywanie wiedzy abstrakcyjnej, mają długą (jeszcze antyczną) historię. Najczęstszym ich tematem były zasady gramatyczne i językowe. Wiele wśród nich służy do ćwiczeń zapamiętania abecadła. Najbardziej znanymi polskimi tekstami są: *Abecadło o chlebie* Władysława Bełzy, *Literki dziecięce od A do* Z Janusza Minkiewicza oraz Juliana Tuwima, Małgorzaty Strzałkowskiej i Aureli Łyś wiersze pod identycznym tytułem *Abecadło*. Wybrane teksty są świadectwem aktywnej kontynuacji tematu, a jego długa tradycja jest potwierdzeniem, że alfabet stanowi poważny punkt w edukacyjnej drodze człowieka. Wierszowana edukacja abecadła zmieniała się wraz z rozwojem nurtów literackich i tendencji edukacyjnych. Bełza przemycił w swoim mnemotechnicznym abecedariuszu o wytwarzaniu chleba moralizatorską nutkę, która jeszcze dziś ma wymowę poznawczą:

ABC
Chleba chcę,
Lecz i wiedzieć mi się godzi,
Z czego też to chleb się rodzi?

DEF
Naprzód siew:
Rolnik orze ziemię czarną
I pod skibę rzuca ziarno.

HKJ
Ziarno w lot
Zakiełkuje w ziemi łonie,
I kłos buja na zagonie.

Ł i L
Gdy już cel
Osiągnięty gospodarza,
Zboże wiozą do młynarza.

[78] Por. A. Mieczkowski, *Wszyscy jesteśmy dziećmi abecadła (rymowane abecadlniki)*, „Poezja i Dziecko" 2003, nr 3, s. 27–33.

MNO
Każde źdźbło,
Za obrotem kół, kamienia,
W białą mąkę się zamienia.

POS
To już kres!
Z młyna piekarz mąkę bierze
I na zacier rzuca w dzieże.

RTU
I co tchu
W piec ogromny wkłada ciasto,
By chleb miały wieś i miasto.

WXZ
I chleb wnet!
Patrzcie, ile rąk potrzeba,
Aby mieć kawałek chleba.[79]

Wiersz Tuwima zabawowo, personifikująco uzmysławia budowę czy kształt poszczególnych liter:

Abecadło z pieca spadło,
O ziemię się hukło,
Rozsypało się po kątach,
Strasznie się potłukło:
I – zgubiło kropeczkę,
H – złamało kładeczkę,
B – zbiło sobie brzuszki,
A – zwichnęło nóżki,
O – jak balon pękło,
aż się P przelękło.
T – daszek zgubiło.
L do U wskoczyło,
S – się wyprostowało,
R – prawą nogę złamało,
W – stanęło do góry dnem
i udaje, że jest M.[80]

79 W. Bełza, *Abecadło o chlebie*, [w:] *„Pojedziemy w cudny kraj”…*, s. 32.

80 J. Tuwim, *Abecadło*, [w:] *Tuwim dzieciom…*, s. 2.

Tekst jest swoistym scenariuszem zabawy w układanie przedmiotów z klocków: „H – złamało kładeczkę", „T – daszek zgubiło", L do U wskoczyło" lub lalkami: „B – zbiło sobie brzuszki", „A – zwichnęło nóżki".

Natomiast zagadkowa i zabawowa opowieść Minkiewicza, jako parafraza angielskiej rymowanki, koncentruje uwagę dziecka na różnorodnych cechach liter, wskazując na związek nazwy z cechą jej desygnatu odnoszącą się do wyglądu, głosu, zawodu itp.:

A było Andrusem i z dziećmi się biło.
B było Brzuchate, bo tak się roztyło.
C było Cieniutkie – „trzy ćwierci do śmierci".
D było Dentystą, co w zębach nam wierci.
E często w Entliczek-Pentliczek grywało.
F było Fabryką, z komina gwizdało.
G było Góralem, skakało przez górki.
H było Harcerzem, chodziło na zbiórki.
I było Igiełką, co małe ma uszko.
J było Jabłkiem, czubiło się z gruszką.
K było Kukułką (to ptaszek, nie zwierzę!).
L było Lotnikiem, że podziw aż bierze.
M było Murzynkiem, lubiło jeść figi.
N było Niemową, gadało na migi.
O było Okrągłe (to w druku widzimy).
P było Poetą, co składa to w rymy.
R było Rozrzutne, więc biedę dziś klepie.
S było Subiektem, co zawsze jest w sklepie.
T grało w Tenisa, machało rakietą.
U było Usłużne, pochwalmy je przeto.
W lubiąc Wygodę wciąż grzało się w słońcu.
Z było Zmartwione, bo zawsze na końcu.[81]

Każdy z dwudziestu dwu rymowanych (aabb) wersów rozpoczyna się kolejną dużą literą alfabetu i prawie wszystkie zawierają zdania z orzeczeniem „było". Uczą one kojarzyć kształt danej litery (edytorsko podkreśloną pogrubioną czcionką) z pierwszą (pisaną dużą) literą nazwy upersonifikowanego bohatera: „**B** było Brzuchate […] **O** było okrągłe". Taka wyrywkowa łączliwość obrazu i litery (wizualizacja) nie ułatwia jej zapamiętania, ale uświadamia wielość przedmiotów, w których znanych nazwach została

[81] J. Minkiewicz, *Litery dziecięce od A do Z*, [w:] *„Pojedziemy w cudny kraj"*…, s. 147.

ona użyta. Każde takie zdanie odsyła do czynności, postaci bądź sytuacji: „**T** grało w tenisa, machało rakietą […] **Z** było Zmartwione, bo zawsze na końcu". Proste zdania tekstu prowokują zabawę, wzbogacające zasób słownictwa. Abecedariusz Minkiewicza wart jest więc kolejnych wydań[82], ponieważ sprawnością warsztatową i dowcipem w postaci perypetii liter nie ustępuje znanemu tekstowi Tuwima.

Cytowane teksty były opowiastkami personifikującymi poszczególne litery. Współczesny tekst *ABECADŁO* Małgorzaty Strzałkowskiej stanowi swoisty wykład, formułujący literacką definicję tytułowego pojęcia:

Moi drodzy! Abecadło
to jest liter zgodne stadło –
wszystkie stoją grzecznie w rządku,
w zgrabnym szyku i porządku.

A, choć zawsze jest na czele,
to się tym nie chwali wcale,
Ż, choć tkwi na samym końcu,
wciąż się czuje doskonale.

Każda z liter jest potrzebna,
bo słów przecież jest bez liku –
zaraz to możecie sprawdzić,
choćby tylko w tym wierszyku:

ara budzi **c**ara, **d**urne **e**mu **f**ika,
gna **h**iena i **j**enot **k**rokiem **l**unatyka,
łypie **m**ors **n**a osę, **p**stry **r**ak **s**adzi **t**uje,
upiór **w**oła **y**eti, zaś **ź**rebak **ż**ongluje![83]

Na początku tekstu został użyty miły, ciepło traktujący adresata zwrot: „Moi drodzy!", który przychylnie nastawia słuchacza do tematu wypowiedzi. Zagadnienie okazuje się wprawdzie dość abstrakcyjne – abecadło, ale sposób jego przedstawienia ma charakter konkretno-obrazowego

82 Wydawnictwo „Dwie Siostry" w 2009 roku wydało jego reprint (z 1958 roku). W tym pierwszym wydaniu wers początkowy brzmiał: „A było Andrusem i z dziećmi się biło", w reprincie został on zmieniony na: „A było Atletą, ciężary nosiło".

83 M. Strzałkowska, *Abecadło*, [w:] tejże, *Gramatyka dla języka (i Polaka, i Anglika)*, Poznań 2004, s. 12; por. też J. Tuwim, *Pegaz dębu*, Warszawa 1955.

wykładu, odwołującego się do znanych małemu odbiorcy sytuacji. Pierwsza zwrotka potocznymi sformułowaniami: „zgodne stadło", „w rządku", „w zgrabnym szyku i porządku" informuje, że abecadło jest uporządkowanym układem liter, a każda z nich ma swoje stałe miejsce. Dalsza część tekstu objaśnia kolejne miejsca liter w alfabecie: A stoi na „czele", zaś Ż na „samym końcu". Litery nie rywalizują (jak niegrzeczne dzieci) ze sobą, lecz akceptują ten porządek. Zapewnienie odbiorców: „Każda z liter jest potrzebna, / bo słów przecież jest bez liku – zaraz to możecie sprawdzić, / choćby tylko w tym wierszyku" jest już zaproszeniem do zabawy językowej zawartej w ostatniej zwrotce, zbudowanej z dwudziestu sześciu słów, a każde z nich rozpoczyna się kolejną wytłuszczoną literą abecadła. Kunszt logicznego ułożenia słów i edytorski zabieg pisania z małej litery każdego wyrazu może sprawiać dziecku trochę trudności w rozszyfrowaniu językowej zagadki, ale zastosowane rymy parzyste (aabb) ułatwią zapamiętanie całostki z porządkiem alfabetu. Zainteresowanie wzbudzą prawdopodobnie też nazwy egzotycznych zwierząt. Polskie abecadło liczy trzydzieści dwa znaki, nie zostały tu jednak użyte: ą, ę, ó, ć, ś, ń, co prowokuje zabawę w próby uzupełnienia tekstu.

Powyżej przedstawione abecedariusze prowadzą dialog z tradycją rozwijania sposobów ćwiczeń trudnej do zapamiętania kolejności i nazw liter abecadła – od mnemotechnicznej, moralizatorskiej opowiastki Bełzy o pracy przy powstawaniu chleba (rolnika, młynarza, piekarza) oraz wyliczeniu kolejnych jego procesów (siew, kiełkowanie, dojrzewanie, mielenie i pieczenie), poprzez edukacyjne zabawy kształtem czy budową liter Minkiewicza i Tuwima, po literacki wykład, wyjaśniający abstrakcyjne pojęcie: skład, budowę i znaczenie abecadła Strzałkowskiej. Głównym odbiorcą lektury analizowanych abecedariuszy jest dziecko, które może stać się również uczestnikiem – twórcą proponowanych językowych zabaw. Dialog z tradycją takiego wiersza podejmują też małoletni rymotwórcy, np. dziewięcioletnia Aurelia Łyś w hipertekście *Abecadło*.

Abecadło nagle spadło:
A – za fotel
B – pod łóżko
C – we włosy się wplątało,
D – się zaraz z tego śmiało,

E – na trąbce gra od rana,
F – jak zawsze – roześmiana.
G – uwielbia robić figle.
H – plotkuje niedościgle.
Tak by można liczyć długo,
Lecz na spacer idę z Kubą[84].

Dominuje w nim rymowankowa niedokończona zabawa, ponieważ mała autorka nie kontynuuje tekstu do wyczerpania alfabetu, jak cytowani pisarze, wykręcając się spacerem z kolegą. Dziewczynka odwołuje się do znanych abecedariuszy, najwyraźniejsza transformacja dotyczy wiersza Tuwima, co potwierdza przekonanie, że jest on wciąż najbardziej popularny wśród najmłodszych. Poetka bawi się enumeracją liter (nie zdając sobie sprawy z epigoństwa wobec Tuwima), które w jej hipertekście nie „z pieca spadły", ale „nagle spadły" i nie „rozsypały się po kątach", lecz rozproszyły się po różnych miejscach: „A – za fotel / B – pod łóżko". Aurelia naśladuje więc formalnie i semantycznie hipotekst, ale go nie cytuje.

Echa Andersena

Joanna Kulmowa poetyką i tytułem wiersza *List do Andersena* nawiązuje do epistolograficznych gatunków. Poetyka listu jest małym nadawcom znana, bo piszą je rokrocznie do św. Mikołaja, wymieniając nazwy ewentualnych podarków, o które proszą. Ten list został jednak skierowany do bardzo znanego dzieciom autora baśni: „Ja dziękuję panu / panie Janie Christianie / za to bardzo dziecinne bajanie". Napisany jest on jednak językiem dziecka i z punku widzenia dziecka, dla którego najważniejszy jest bohater i jego echa, nie zaś tytuł ani autor dzieła. Dlatego kolejne wersy hipertekstu wymieniają najważniejsze baśnie Andersena nie tytułem, ale nazwą głównego bohatera oraz jego atrybutami czy wyczynami, dziękując: „za kominiarczyka, co się kochał w pasterce / Za słowika – / że miał żywe serce / I za smutny los żołnierzyka cynowego / Za księżniczkę na ziarnku grochu / Za cień, / który trwa przy mnie wszędzie / I za każde brzydkie

[84] A. Łyś, *Abecadło*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 388.

kaczątko, / co wie teraz, / że łabędziem / będzie”[85]. Są to bez wątpienia aluzje literackie, jednak czytelne dla małego odbiorcy. Autorami *Listu do Andersena* są poetka i dzieci. Zaimek osobowy „ja” wskazuje, że Kulmowa zdaje się tu mówić w swoim i każdego dziecka imieniu[86].

Motywy i wątki baśni Andersena stały się swoistymi submitami dzieciństwa[87]. Potwierdzają to odwołania zastosowane przez Kulmową w *Liście do Andersena* czy Ratajczaka *W królestwie nocy*. W tym ostatnim poeta dokonuje sprawozdania z onirycznych fantazmatów: „W nocy wierszem mówi kanarek, / myszka wchodzi do zamku przez szparę. / Z wojny wraca ołowiany żołnierzyk / do pudełka, gdzie pułk cały leży”. W marzeniach sennych dziecka ożywają baśniowi bohaterowie, świat fantastyczny staje się realny: „A król nocy z berłem pod głową / złote jabłko gryzie jak owoc”[88].

Potwierdzeniem tych praktyk jest hipertekst Stanisława Grochowiaka *Calineczka*, stanowiący poetycką, nową, uwspółcześnioną wersję hipotekstu Andersena. Poeta dokonuje transpozycji głównej bohaterki, która staje się poetycką inspiracją hipertekstu, a cały hipotekst ulega całkowitej transformacji. Utwór wskazuje na poetyckie (zmetaforyzowanie) nakładanie się w wyobraźni dziecka świata fantastycznego i świata realnego. Cztery kolejne zwrotki pokazują pięknie, poetycko, po Leśmianowsku zatopienie się i balansowanie bohaterki w świecie przyrody:

Co to jest łąka? To królewski salon,
gdzie sobie chodzi kilkuletnia panna.
Lusterko rosy podaje dziewanna,
a panna wsiada na dmuchawca balon.
[…]

Panna pobladła, z dmuchawca wysiadła,
do cnej dziewanny powraca zwierciadła.

85 J. Kulmowa, *List do Andersena*, [w:] tejże, *Moje próżnowanie*, Poznań 1979, s. 14.

86 Por. U. Chęcińska, *„Andersen był największym poetą”*, [w:] tejże, *Poetka i paidia. O muzie dziecięcej Joanny Kulmowej*, Szczecin 2007, s. 193–239.

87 Por. G. Skotnicka, *Z problemów recepcji baśni Andersena*, [w:] *Andersen. Baśń wobec świata*, wstęp A. Błażejewski, oprac. red. M. Hempowicz, Gdańsk 1997, s. 45–56.

88 J. Ratajczak, *W królestwie nocy*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 342.

Patrzy,
nie wierzy –
w białym futrze mleczka
wcale nie ona, tylko Calineczka.[89]

Ostatnia zaś zwrotka pokazuje powrót maciupeńkiej bohaterki do praktycznej rzeczywistości:

Ale na obiad wróciła do domu,
zjadła konfitur pełne naleśniki –
ni o dmuchawcu nie mówiła z nikim,
ani o łące nie rzekła nikomu.

Sen i nawiązania do Andersenowskich motywów baśniowych pojawiają się również w wierszu Jana Twardowskiego *Powrót Andersena*, pochodzącego z tomiku z 1937 roku o takim tytule. Hipertekst zaadresowany do dojrzałego czytelnika, niełatwą do rozszyfrowania metaforyzacją, śledzi i omawia znaczenia dla poety świata tych baśni:

na poduszkach gwiazd dalekich upływ
a na twarzy nocy czarnej supły
Andersenie

w ciszę ludzie zbiegli się na nowo rwąc wysokie gałęzie snów
[…]
po okrętach kołysała się Dania na Bałtyk pełen niebieskiego lnu
smutnych baśni rozplątane kłosy
a na oczach nadmiar i niedosyt

[…]
w kościelnego spadając sznurami który myśląc że to włosy klęczał
chłód rąk
deszcz na poręczach

port uśpiony po latarniach ociekł
w fale które na wiosłach się darły
drżały srebrne mostów łukowania
najsmutniejsi ludzie ze snu
najsmutniejsi ludzie ze snu
cienie niosły na rękach długie włosy umarłych
furgot masztów barwił ich z daleka
późny zachód maszty pozapalał

[89] S. Grochowiak, *Calineczka*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 344.

jak pochodnie w twarze uśpionym
po strzelistych gotyku falach
nie okręty
nie okręty
lampiony
zawsze Bałtyk odbiega na północ[90]
okrętami głębiej wodę świecąc
[…]
noc w oknach tak nisko
lamp gasnących w nocy jasny węzeł
ciężkie liście podniesionych powiek
taką porą przyszedł Andersen
w snach najdalszych spokojny człowiek

o uśmiechnięci
o zapłakani
na okrętach kołyszącej się Danii[91]

W wypowiedziach Księdza jawi się więc swoisty biografizm, poeta bowiem zwraca się do Andersena jako twórcy, który niezwykle ubogacał widzenie świata, a moc jego baśniowych obrazów wciąż powraca.

Hipertekstem *Taniec brzydkich kaczątek* Izabella Klebańska nawiązuje dialog z kolejną bardzo znaną baśnią Andersena[92]. Transpozycja postaci Andersenowskiego „brzydkiego kaczątka, co łabędziem będzie"[93] polega tu na skojarzeniu z primabaleriną z baletu *Jezioro łabędzie* Piotra Czajkowskiego, a wraz z nim samego baśniowego tematu, zarysowanego sytuacją wstępną jako formą typową dla tego gatunku:

Pewnej bardzo dziwnej kaczce
trzynastego, i to w piątek,
wykluło się z pięknych jajek
czworo brzydkich kaczątek![94]

90 J. Twardowski, *Nie przyszedłem pana nawracać*, Warszawa 1986, s. 17.

91 J. Twardowski, *Powrót Andersena*, [w:] tegoż, *Powrót Andersena*, Warszawa 1937, s. 4.

92 J.Ch. Andersen, *Brzydkie kaczątko*, [w:] tegoż, *Baśnie*, Warszawa 1980, s. 105–108.

93 Zapożyczenia tej postaci dla porównania z główną bohaterką dokonuje również Kulmowa w *Wio, Leokadia!*

94 I. Klebańska, *Taniec brzydkich kaczątek*, [w:] tejże, *Operowe straaaaachy*, Łódź 2012, s. 31.

Autorka odwołała się do powszechnie znanego przesądu (o pechowej dacie i pechowym wydarzeniu) operowania nieparzystymi liczbami w ramach dziecięcej bajeczki. Dziwna kaczka (jak kaczka-dziwaczka Brzechwy) „miała powód do rozpaczy, / bo taki hurt brzydoty / ten rodzaj uczucia tłumaczy". Wreszcie następuje sytuacja sprzeczna z punktem wyjścia:

Lecz nasze bohaterki
krytykę miały za nic.
Uroda była błahostką,
liczył się tylko taniec!

Bajka dowodzi zatem, że piękny sukces wieńczą talent i wytężone ćwiczenia:

Codziennie na podwórku
dawały przedstawienie,
pląsały zapamiętale,
budząc powszechne zdumienie.
A wszyscy, co się z nich śmiali,
byli w ogromnym błędzie,
bo wkrótce ich zgrany kwartet
zatańczył taniec łabędzi.

Wychowawcze znaczenie hipertekstu sugeruje, że warto z nich brać przykład. Znani bohaterowie baśni Andersena żyją zatem wciąż nowym życiem, kreowanym przez współczesnych poetów.

Wanda Chotomska podejmowała wieloaspektowe gry intertekstualne – jedna z nich, w wierszu *Dzień dobry, panie Andersenie*[95] dotyczy właśnie motywu (czy tematu) brzydkiego kaczątka i samego autora:

Było brzydkie kaczątko,
najsmutniejsze z kaczątek,
zahukane, malutkie i słabe.
Dokuczali mu wszyscy
i nikt o tym nie wiedział
że z kaczątka narodzi się łabędź

[95] Ciekawostką jest, że utwór ten wykonuje w swojej muzycznej interpretacji dziecięcy zespół „Gawęda".

Dzień dobry, panie Andersenie.
Pan tak daleko pośród gwiazd,
a tutaj rośnie pokolenie
i to pytanie zadać czas:
A co z nas będzie, co z nas będzie?
Czy w srebrne pióra dmuchnie wiatr,
czy wyrośniemy na łabędzie
jak to kaczątko z dawnych lat.[96]

Transformacja w pierwszej zwrotce hipertekstu skrótowo streszcza fabułę baśni – brzydkie, małe kaczątko, będące obiektem drwin i odrzucenia, wyrasta i przeobraża się w łabędzia. Druga zaś zwrotka rozpoczyna współczesną wykładnię znaczenia tego wątku bezpośrednim zwrotem do nieżyjącego autora (który jest „daleko pośród gwiazd") oraz refleksją nad wychowawczymi aspektami hipotekstu. Ponadczasowość jego przesłania pozwoliła Chotomskiej zwracać się do bajkopisarza, jako autorytetu – wychowawcy pokoleń, z pytaniami.

W dalszej części autorka, metaforyzując Andersenowską leksyką fabułę, wprowadza przesłania zawarte w powiedzeniu „rozwinąć skrzydła", mając na myśli młode pokolenie: „Jeszcze pióra za małe, / jeszcze skrzydeł nie widać, / jeszcze łabędź nie gotów do lotu". Następnie, zwracając się do małoletnich adresatów jego baśni, wprowadza znaną moralizatorską frazę: „Ej, kaczęta, słyszycie? / pan Andersen w nas wierzy, / nie możemy mu sprawić zawodu". Natomiast ostatnia zwrotka, z ponownym bezpośrednim zwrotem do pana Andersena, jest domniemaną odpowiedzią młodego, dojrzewającego pokolenia, którego deklarację wyraża powszechny w takiej chwili kolokwializm: „My nie rzucamy słów na wiatr: / będziemy starać się codziennie, / żeby łabędzie ujrzały świat". Końcowy metaforyczny zwrot, oparty na psychoanalitycznym rozumieniu baśni, pozwala stwierdzić:

Pan wie, co będzie, co z nas będzie,
i już niedługo przyjdzie czas,
że wyrośniemy na łabędzie
i pofruniemy aż do gwiazd!

[96] W. Chotomska, *Dzień dobry, panie Andersenie*, [w:] *„Pojedziemy w cudny kraj"…*, s. 120.

Semantykę tego hipertekstu współtworzy więc baśń Andersena. Warto raz jeszcze przypomnieć, że zgodnie z zasadą dialogiczności, według Bachtina, sens danego dzieła często zależy od pośrednictwa innego określonego tekstu[97].

Żywotność Andersenowskich submitów potwierdza też tekst *Baśniowe morze* jedenastoletniej Elżbiety Wróbel:

W baśniowym morzu jest wiele baśni,
Najprzeróżniejszych i najpiękniejszych
O drewnianym słowiku co miał żywe serce
O Gerdzie co szukała Kaja,
O śpiącej Królewnie co 100 lat spała.[98]

Przypomnijmy, że Kulmowa stylizowała takie dziecięce identyfikowanie baśni nie tytułem, lecz postacią głównego bohatera oraz jego działaniem i cechą. W hipertekście małej Elżbiety Wróbel taka metabajkowa wyliczanka jest autentyczna – jest myśleniem i mową – dziecka. Zamianę znanego Andersenowskiego bohatera – drewnianego żołnierzyka na słowika można uznać za przejęzyczenie[99], które nie zmienia wymowy hipotekstu. Bohater, choć drewniany, miał jednak żywe serce, co w baśniowej symbolice znaczyło dobre, współczujące, i takim w wierszu Elżbiety Wróbel pozostaje, mimo znacznej transpozycji baśniowych motywów.

Ratajczaka i Beszczyńskiej dialog z baśnią jako gatunkiem

Znaczący tytuł ma wiersz Józefa Ratajczaka *Pożegnanie baśni*, który nawiązuje do percepcyjnych wyznaczników baśni jako gatunku, determinowanych dojrzałością lekturową – wiekiem:

97 Por. *Dialog w literaturze*, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1987.

98 E. Wróbel, *Baśniowe morze*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 392.

99 Krakowskie dzieci często dokonują takiego dziecięcego przejęzyczenia, na przykład chodzą na spacery na kopiec Kopciuszki, a nie Kościuszki, który dla małego obywatela jest postacią nieznaną, zaś Kopciuszka wcześnie poznają z opowiadanej im baśni.

Jeżeli już zaczniesz
wszystko widzieć wyraźnie,
blask od cienia
odróżnisz –
odejdą baśnie,
by nigdy nie wrócić.
Zwierzęta mówić przestaną,
czary odlecą z przedmiotów,
wieloryb się zmieni w butelkę tranu,
a słońce – w kroplę potu.[100]

Świat przedstawiony hipertekstu ma paralelny wymiar, przedstawiając przeistaczanie się w odbiorze baśniowego świata z fantastycznego w realny.

O odwrotnym procesie percepcyjnym baśni można mówić w wierszu *Czasami* Zofii Beszczyńskiej[101]. Baśniowe reminiscencje występują w każdym dystychu poniżej cytowanego utworu: czerwień, kosz pełen jadła, przemierzanie lasu wąską drożyną, zły wilk i chatka dotyczą postaci Czerwonego Kapturka, choć nazwa bohaterki tu nie pada:

chcę być dziewczynką niedużą
w sukni czerwonej jak róża

z koszyczkiem chleba i wina
iść przez las wąską ścieżyną

potem na chwil małych kilka
przestraszyć się złego wilka

by – zanim się kto połapie –
trafić do chatki na kurzej łapie[102]

W tym hipertekście jest bowiem mowa o potrzebie lęku i powracania do doświadczeń i przeżyć wywoływanych identyfikowaniem i utożsamianiem się z baśniowym bohaterem – wchodzeniem w jego role. Zwłaszcza że doznania Czerwonego Kapturka związane są z dojrzewaniem, usamo-

100 J. Ratajczak, *Pożegnanie baśni*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów…*, s. 357.

101 Z. Beszczyńska, *Czasami*, [w:] tejże, *Z górki na pazurki...*, s. 30.

102 Chatka na kurzej łapie jest częstym motywem ruskiej baśni ludowej ze zbioru Afanasjewa.

dzielnianiem się – odłączaniem od matki (przecinaniem pępowiny), czyli dotyczą każdej dojrzewającej kobiety, są dla każdej ważne i głębokie. Okres inicjacji, stawania się kobietą, jest bardzo atrakcyjny, dlatego pozostaje w pamięci na zawsze i dlatego każda z dojrzałych już kobiet „czasami", jak mówi tytuł hipertekstu, do niego powraca. Zatem Beszczyńska tą grą intertekstualną odzwierciedla uniwersalny proces percepcji baśni jako doświadczenia osobistego.

Postać pana Słowika w tekście Tuwima oraz Załuckiego

Jak już kilkakrotnie zaznaczano, wiele tekstów pisanych z myślą o dziecięcym adresacie zyskuje międzypokoleniowego odbiorcę. Są wśród nich utwory żartobliwie opowiadające o relacjach między przeciwstawnymi płciami[103]. Strategie intertekstualne *Spóźnionego słowika* Tuwima i *Pana Słowika* Mariana Załuckiego budują swoistą całość tematu, obrazując zmieniające się społecznie role małżonków:

Płacze pani słowikowa w gniazdku na akacji,
Bo pan słowik przed dziewiątą miał być na kolacji,
Tak się godzin wyznaczonych pilnie zawsze trzyma,
A tu już po jedenastej – i słowika nie ma!

Wszystko stygnie: zupa z muszek na wieczornej rosie,
Sześć komarów nadziewanych w konwaliowym sosie,
Motyl z rożna, przyprawiony gęstym cieniem z lasku,
A na deser – tort z wietrzyka w księżycowym blasku.

Może mu się coś zdarzyło? może go napadli?
Szare piórka oskubali, srebrny głosik skradli?
To przez zazdrość! To skowronek z bandą skowroniątek!
Piórka – głupstwo, bo odrosną, ale głos – majątek!

Denerwuje się pan Słowik…
Już mija dwunasta,
a tu pani Słowikowa
wciąż nie wraca z miasta.

On już sprzątnął, pozamiatał
i pościerał kurze –
lśni czystością całe gniazdko
(G-2 niezbyt duże).
Czas najwyższy, by się wreszcie
zabrać do obiadu,
a tu pani Słowikowej
ciągle ani śladu.
Co tu robić?
Co gotować?

[103] Zaloty męsko-damskie i przysłowie: „Bo w tym cały jest ambaras, żeby dwoje chciało na raz" obrazuje np. żartobliwa bajka Brzechwy *Żuraw i czapla*, *Hipopotam* i in., w których występują kandydaci do małżeństwa.

Nagle zjawia się pan słowik, poświstuje, skacze…
„Gdzieś ty latał? Gdzieś ty fruwał? Przecież ja tu płaczę!”
A pan słowik słodko ćwierka: „Wybacz, moje złoto,
Ale wieczór taki piękny, że szedłem piechotą!”[104]

Rozpacz go ogarnia.
Wczoraj byli wróbelkowie –
i pusta spiżarnia…

Wreszcie wraca Słowikowa:
– Nie gniewaj się stary,
ale straszna dziś kolejka
była po komary.
Weź je, oskub i wypatrosz
ugotuj w garnku.
Ja nie mogę – mam dziś koncert
w Łazienkowskim Parku!
Wszystkie miejsca wyprzedane –
gałązki i loże.
Prasa będzie, recenzenci…
Sam pan Panek może?…
Jednym słowem wielka gala,
nie jakaś chałturka –
przygotować więc się muszę
i przyczesać piórka…

Westchnął tylko na to Słowik –
Przypiął fartuch z listka –
i do garów!
Taki los już,
gdy żona artystka!
znana, sławna, rozrywana
i zarabia krocie…
A pan Słowik?...
Także śpiewa,
ale przy robocie.
[…][105]

Załucki zapożycza nie tylko temat, ale i poetykę jego przedstawiania. *Pan Słowik* stanowi zarówno aktywną kontynuację tematu, jak i reminiscencje stylu. Hipertekst jest wprawdzie znacznie dłuższy, ale bardzo podobny artystycznie. Czternastozgłoskowa wersyfikacja ze średniówką po ósmej sylabie (8 i 6) zastosowana w *Spóźnionym słowiku* ulega rozczło-

104 J. Tuwim, *Spóźniony słowik*, [w:] *Antologia poezji dziecięcej*…, s. 171.

105 M. Załucki, *Pan Słowik*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*…, s. 373.

nowaniu w *Panu Słowiku* na dwa naprzemienne ośmio- i sześciosylabowe wersy, stanowiące zdanie. W obu tekstach zwraca uwagę opis przyrządzanego ptasiego wytwornego menu. Hipertekst humorystycznie parodiuje hipotekst i zamieniające się życiowe role ptasich małżonków. W hipotekście „kurą domową" jest żona, w hipertekście zaś mąż. Emocje związane z niepokojem o współmałżonka, którymi rozpoczynają się oba teksty, są jednak wyrażone podobnie: „Płacze pani słowikowa w gniazdku na akacji, / Bo pan słowik przed dziewiątą miał być na kolacji", „Denerwuje się pan Słowik… / Już mija dwunasta, / a tu pani Słowikowa / wciąż nie wraca z miasta".

Załucki zamyka swoją opowieść żartobliwą aluzją do powstałego przed wojną hipotekstu, przedstawiającego odmienne stosunki damsko-męskie: „Jedną tylko ma on radość: / tę chwilę upojną, / gdy Tuwima sobie czyta: / jak było przed wojną…". Bohater wspomina tzw. stare dobre czasy, jak czynią to dorośli. Dla małego czytelnika są to przede wszystkim wesołe opowiastki o domowych sytuacjach, ze sfrustrowanymi rodzicielami jakich reprezentują ptaki.

Zabawa w grę intertekstualną Frączek, Kozłowskiej i Widzowskiej-Pasiak

Temat podjęty w tym opracowaniu okazuje się modny nie tylko badawczo, ale też jako przedmiot zabiegów kreatorskich. W 2007 roku trzy współczesne poetki: Agnieszka Frączek, Urszula Kozłowska i Agata Widzowska-Pasiak wydały tom zatytułowany – *Pokłóciły się poetki o pietruszkę i skarpetki*, *czyli awantura na 48 wierszy*, składający się z dwudziestu czterech rozdziałów o jednolitych składniowo tytułach (wypowiedzeniach ze spójnikiem zdania wynikowego – *czyli*), jak zacytowany tytuł całego tomu. Znamienne tytuły mają też wprowadzenie – *Pokłóciły się poetki* oraz zakończenie – *Śmiechu warte*. W tych kłótniach biorą udział swoimi wierszowanymi wypowiedziami wymienione poetki, których teksty naśladują poetykę kłótni, a każdy z nich jest podpisany imieniem autorki. Ponieważ naturą kłótni jest burzliwa wymiana zdań, świat przedstawiony hipotekstów ulega zanegowaniu – modyfikacja hipertekstów często wprowadza

dysonans aksjologiczny. W tych zabawach w gry intertekstualne stosowane strategie dotyczą nie tylko tekstów, ale i samych poetek, które (wymiennie) bywają w roli autorek hipotekstów, innym zaś razem – hipertekstów.

Poetyka kłótni sugeruje niewątpliwie odwołanie do klasycznych już utworów Brzechwy, np. *Kłótni rzek* czy *Na straganie*. Rozdział drugi *O urodzie korzonków, czyli awantura w warzywniaku* jest swoistą trawestacją tej klasyki. Bajkowa sytuacja wstępna dla obu tekstów wprowadza problem:

Kulinarny bój się toczy –
kto nas wdziękiem zauroczy?
Lepsza marchew czy pietruszka?
Kto ciekawy niech posłucha!
Spotkała się marchew z pietruszką.[106]

Po nim następuje przedstawianie bohaterek. Najpierw występuje tekst *Miss Marchewka* Kozłowskiej, w którym zgodnie z tytułem swoimi wdziękami przechwala się mała miss:

– Coś powiem ci, moja duszko.
Wyglądasz źle, jesteś blada,
tak blada, że aż nie wypada.
Spójrz na mnie – ja z moim kolorem
dla innych przykładem i wzorem
być mogę… I jeszcze ci wyznam,
że niczym beze mnie włoszczyzna!
Bez marchwi surówki nie będzie!
Przydają się zawsze i wszędzie!
Sok z marchwi i marchew na gęsto
Spożywa się chętnie i często!

No cóż, powiem tak między nami –
zawieram najwięcej witamin,
więc jestem i smaczna, i zdrowa,
a ciebie nie warto kupować!
Pietruszko… ach! Tak mi cię szkoda…
Nie wszystkim wszak dana uroda,
lecz tego ci również współczuję,
że nienadzwyczajnie smakujesz.

106 U. Kozłowska i A. Frączek, *O urodzie korzonków, czyli awantura w warzywniaku*, [w:] A. Frączek, U. Kozłowska, A. Widzowska-Pasiak, *Pokłóciły się poetki o pietruszkę i skarpetki, czyli awantura na 48 wierszy*, Warszawa 2007, s. 10.

Na stole widuję cię rzadko…
Już przestań zasłaniać się natką!
Cóż… muszę uczucia twe zranić,
więc powiem, że… jesteś do bani![107]

Pietruszka w hipotekście okazała się tylko bierną słuchaczką, wszystkie zaś zalety marchwi jako warzywa zostały konkretnie i wręcz ostentacyjnie wypunktowane przez ich upersonifikowaną właścicielkę. Natomiast drugi wiersz tego rozdziału, *Pietruszkowa dama*, podpisany (poprzedni Ula – Ula Kozłowska) imieniem Agnieszka (Agnieszka Frączek) kontynuuje temat, odpierając te zarzuty w imieniu bladej damy, zmierza do udowodnienia nie mniejszych zalet pietruszki.

Istotnie pietruszka jest blada.
Lecz bladość to przecież nie wada!

Pietruszka nie bywa na plaży
(po prostu nie znosi się smażyć!)
i słońca unika jak ognia.
Wciąż chadza w sweterkach i w spodniach
(to bardzo twarzowe ubranko)
i nosi parasol z falbanką.

O swoich atrybutach odpowiada językiem światowej damy:

[...] – Cóż… mniemam,
że w świecie gorszego nic nie ma
niż nosek ściemniały od słońca,
brązowe (lub rude!!!) ramionka
i buzia pokryta piegami.
To wszakże tragedia dla damy!

Damie pietruszce zależy na swojej fizjognomii:

Pietruszka na zapas się martwi,
że będzie podobna do marchwi,
gdy słońce ją muśnie promieniem…
Więc w końcu się chowa pod ziemię.

Bo ona po prostu jest damą
I każdy ci powie to samo![108]

107 U. Kozłowska, *Miss Marchewka*, tamże, s. 11.

108 A. Frączek, *Pietruszkowa dama*, tamże, s. 12.

Pietruszkowa dama ma po prostu inne upodobania, które wpływają na jej wygląd i swoistość cech oraz wyznawanych wartości.

Wiersze koncentrują się jedynie na dwu najpopularniejszych warzywach (*Na straganie* kłóciło się aż trzynaście warzyw), przedstawiając nie tylko pełny obraz ich fizjognomii i kulinarnych walorów, ale też podkreślając postawę nietolerancji czy ksenofobii bohaterki hipotekstu. Warto raz jeszcze nadmienić, że wbrew temu, co się często mniema, dobre teksty dla młodego pokolenia powinny oddziaływać wychowawczo. Semantykę hipertekstu na zasadzie zanegowania, przeciwstawienia współtworzy tu hipotekst. Analiza wskazuje, że hipotekst i hipertekst są całością, a ich wspólnym przesłaniem jest tolerancja wobec inności.

Podobną zabawę w grę intertekstualną prezentują teksty zawarte w rozdziale *U-hu-hu! Czyli spór o zawartość sowiej głowy*. Tym razem autorką hipotekstu *Sowa mądra głowa* jest Agnieszka Frączek, zaś hipertekstu *Co sowie w głowie…?* Urszula Kozłowska. Powód sporu przedstawia, jak poprzednio, sytuacja wstępna bajek – hipo- i hipertekstu:

Spór się toczy przy kolacji
O zasady edukacji.
Gdzie po rozum iść? Do głowy?
Czy pożyczyć go od sowy?[109]

Dalsza część pierwszego wiersza wyjaśnia i dowodzi znaczenia przysłowia o sowie mądrej głowie:

Proszę spojrzeć na tę sowę…
Jaką ma ogromną głowę!
A w tej głowie sowa owa
cztery tony wiedzy chowa.

U-hu-hu!
U-hu-ha!
Sowa się na wszystkim zna!

Wie, rzecz jasna, po co cielę
wciąż ogonem w łaty miele,
umie orzec, czy meduzy
mogą stroić się w rajtuzy,

[109] A. Frączek, U. Kozłowska, *U-hu-hu! Czyli spór o zawartość sowiej głowy*, tamże, s. 22.

wytłumaczy skąd wiatr wieje,
z czego się pantofel śmieje
i dlaczego kręci mordą
czarna krowa w kropki bordo.

U-hu-hu!
U-hu-ha!
Sowa się na wszystkim zna!

[…]
Dzieli, mnoży i dodaje,
zna pawianów obyczaje,
a gdy trzeba, to objaśni,
o co pies się z kotem waśni.

U-hu-hu!
U-hu-ha!
Sowa się na wszystkim zna![110]

Wszechstronność wyliczanych zjawisk realnych i fantastycznych, naukowych i powszechnych, wyrażonych językiem fachowym albo kolokwialnym (zwrotami przysłowiowymi i skrętaczami językowymi) mieści się w czterech tomach wiedzy „sowiej ogromnej głowy", co jeszcze podkreśla brzmiący zachwytem refren: „U-hu-hu! / U-hu-ha! / Sowa się na wszystkim zna!". Natomiast zachwyt nad wszechwiedzą sowy dementuje i neguje hipertekst *Co sowie w głowie...?* Kozłowskiej. Poetka–Ula adresuje swój utwór do rodziców uczniów podstawówki. Humorystyczna przestroga brzmi serio:

Czas najwyższy, daję słowo,
przestać się zachwycać sową,
bo na wiedzy piedestale
stanąć nie powinna wcale.

Mądrość sowie przypisana
to pomyłka niesłychana!
Pora więc na sprostowanie.

Sowie nieco się dostanie…

110 A. Frączek, *Sowa mądra głowa*, tamże, s. 23–24.

Prawda jest niestety taka,
że natura tego ptaka
o ideał nie zahacza.
Jej nie nęci twórcza praca!
[…]

Mając fakty te na względzie,
do rodziców ślę orędzie:[111]

[…]

Aktywna kontynuacja tematu w hipertekście ma więc charakter unicestwienia znaczenia zwrotu: „Sowa to mądra głowa", ponieważ: „Sowa wiedzie nocne życie – / do snu kładzie się o świcie / i gdy czas na edukacje, / sowie w głowie są wakacje!". Dotychczasowe rozumienie przysłowia zostało podważone, stąd orędzie do rodziców: „Uświadomcie w porę dzieci! / Niech przykładem im nie świeci / wizerunek takiej sówki… / bo nie skończą podstawówki". Zadaniem hipertekstu było uświadomienie młodemu czytelnikowi potrzeby pewnej dozy krytycyzmu wobec utartych zwrotów. Tutaj również semantykę hipertekstu, na zasadzie zanegowania czy przeciwstawienia, współtworzy hipotekst, który w takim samym stopniu jest hipertekstem wobec zwrotu przysłowiowego.

Rozdział *Prawda w oczy kole czyli sprzeczka przed lustrem* składa się z wierszy *Lustereczko prawdę ci powie* Urszuli Kozłowskiej oraz *Lustereczko, nie kłam przecie!* Agaty Widzowskiej-Pasiak, nawiązujących tytułami do motywu z baśni o *Królewnie Śnieżce* i użytej tam formuły: „zwierciadełko powiedz przecie, kto najpiękniejszy jest na świecie?". Zabawę w grę intertekstualną – wierszowaną kłótnię poetek – rozpoczyna sytuacja wstępna:

Znowu słychać głośne swary
pewnej postrzelonej pary.
Wszystko przez to, że poetki
w lustro patrzą… Ot, kobietki![112]

111 U. Kozłowska, *Co sowie w głowie*, tamże, s. 25.

112 U. Kozłowska, A. Widzowska-Pasiak, *Prawda w oczy kole czyli sprzeczka przed lustrem*, tamże, s. 74.

W pierwszej zwrotce hipotekstu zostały użyte znane dziecku, choć sparafrazowane, formuły baśniowe księżniczek pytających zwierciadełko o urodę[113], jako podstawową życiową wartość:

Lustereczko zawsze prawdę ci powie,
policzy wszystkie włosy na głowie,
sprawdzi, czy buzia ślicznie umyta…
Chcesz się przekonać…? To je zapytaj!

Kozłowska wymienia tu praktyczne funkcje tego bajkowego przedmiotu magicznego, zapewniając o prawdziwości lustrzanego wizerunku:

Ono naprawdę nigdy nie kłamie.
Suknie wybrać pomaga mamie,
bo nieomylnie pokazać może,
że jej najładniej w żółtym kolorze.
[…]

Lustereczko wskaże każdą z tych zalet.
Wie, w czym wyglądasz wręcz doskonale.
Wszyscy mu wierzą, choć przecież bywa,
że smutne prawdy czasem odkrywa.

113 Grimmowska formuła brzmi: „Lustereczko, lustereczko,
Zwierciadełko gadające,
Powiedz, proszę, czyje liczko
Najpiękniejsze jest pod słońcem."
Piękna jesteś niby perła,
Co w różowej muszli mieszka,
Lecz piękniejsza jest od ciebie
Pasierbica twoja, Śnieżka…"
zob. J. i W. Grimm, *Baśnie*, przeł. I. Tuwim, Wrocław 1999, s. 20.

Inną wersję stworzyła M. Krüger: Lustereczko moje,
pytam się codziennie:
czy jest ktoś na świecie
ładniejszy ode mnie?
„W niedalekim kraju mieszka
jasnowłosa królewna Śnieżka!"
[…]
„Najpiękniejsza jest królewna Śnieżka,
która w chatce krasnoludków mieszka?"
zob. M. Krüger, *Królewna Śnieżka*, Warszawa 1982, s. 21.

Piegi na nosie, pryszcze na czole…
– Spójrz, w swetrze dziurę wygryzły mole!
– O! jaki brzuszek! W talii wałeczek!
(Chyba za dużo jemy ciasteczek?)
– Cerę masz bladą, więc wyjdź na słońce!
– Patrz, jakie uszy masz odstające!
– Nie garb się, proszę, wyprostuj plecy!
Może to nie są przyjemne rzeczy…

Autorka podpowiada, że zauważone zalety oraz odkryte własne wady, czyli swój wizerunek, należy traktować z przymrużeniem oka.

… lecz oprócz tego powie ci przecież,
że masz najsłodszy uśmiech na świecie.
Więc się uśmiechaj zawsze szeroko
i do lusterka puść czasem oko.[114]

Wniosek jest więc celny zarówno dla młodszego, jak i starszego pokolenia czytelników.

Tymczasem w tekście Agaty Widzowskiej-Pasiak:

Lusterko to zwykły kłamczuszek,
złośliwie powiększa ci brzuszek,
wydłuża twój nos o centymetr
i mierzwi niesforną czuprynę!

Twym spodniom przygląda się bacznie,
wołając: – Wyglądasz pokracznie!
Z radością zniekształca ci nogi,
a uszy zamienia w pierogi!

Lusterko dla zwykłej zabawy
pomiesza but lewy i prawy
i taką uczyni cię gapą,
że lewą przywitasz się łapą.

Już zdrobniałe określenie lusterka – „kłamczuszek" sugeruje, że poetka koncentruje się na dziecięcym identyfikowaniu się ze swoim wizerunkiem – lustrzanym odbiciem, które nie jest całkiem realne czy prawdziwe:

[114] U. Kozłowska, *Lustereczko prawdę ci powie*, tamże, s. 75–76.

Okrutnie cię zwodzi i mami,
rozśmiesza małpimi minami,
choć mięśnie masz niby tic-taki!
w siłacza cię zmienia dla draki!

Obraz czy wyobrażenie, które młody człowiek, nim dorośnie i dojrzeje, ma o sobie „okrutnie […] zwodzi i mami":

Więc jeśli chcesz puścić mu oko,
to namyśl się wcześniej głęboko.[115]

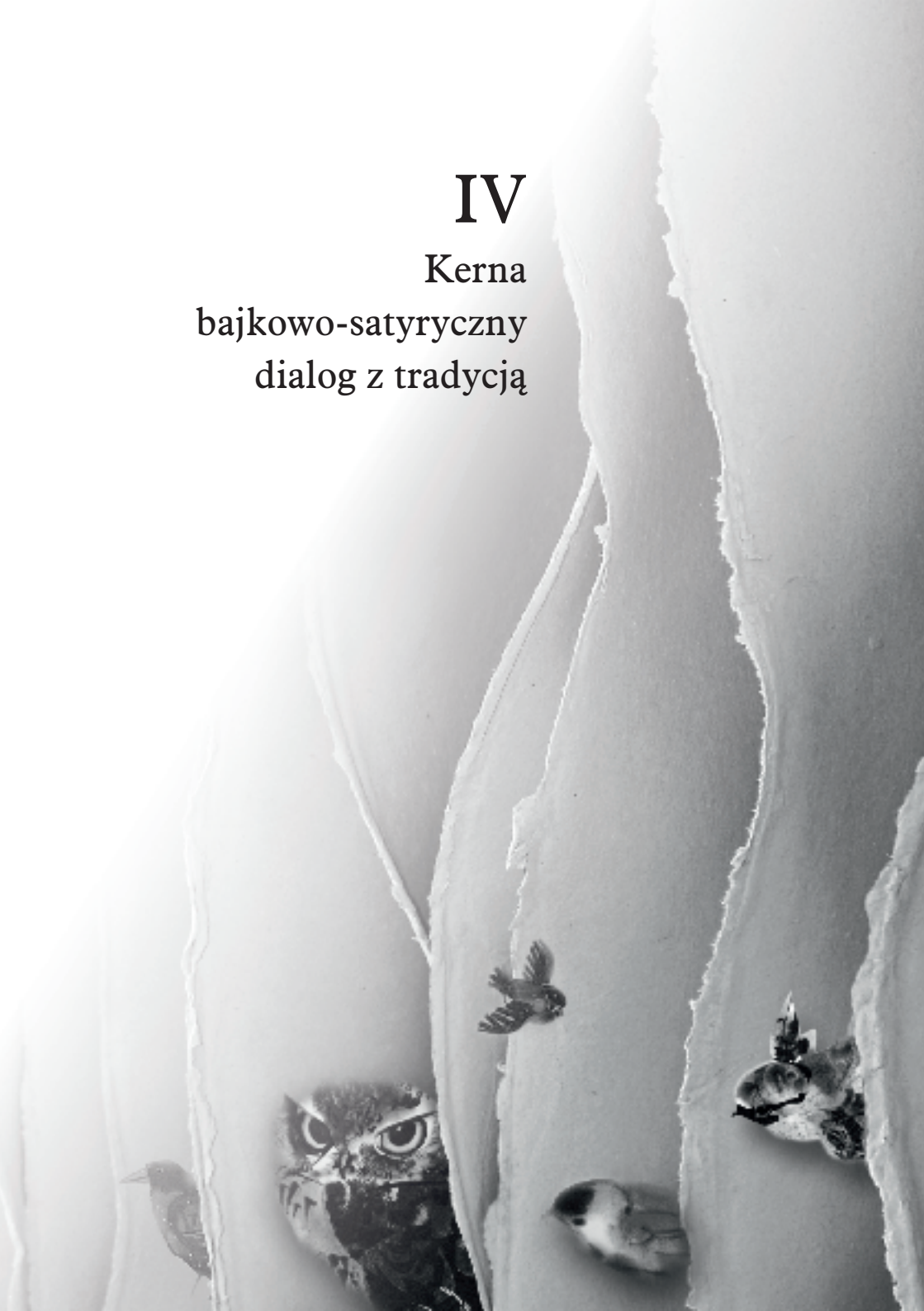
Ula–poetka proponuje: „Więc się uśmiechnij zawsze szeroko / i do lusterka puść czasem oko", natomiast Agata–poetka podpowiada dużo rozwagi: „Więc jeśli chcesz puścić mu oko, / to namyśl się wcześniej głęboko". Te dwie różne opcje widzenia świata, stanowiące puenty hipotekstu oraz hipertekstu, są wyrażone podobnymi frazami, pogłębiając wrażenie ciągu tematycznego i formalnego tekstów. Znaczenia w nich zawarte dotyczą zwierciadła, które było potrzebne zarówno człowiekowi pierwotnemu, prymitywnemu – bohaterkom baśni, jak i współczesnemu, poszukującemu swojego wizerunku i budującemu go już od dzieciństwa. Oba zwierciadlane teksty śledzą zatem czy rejestrują koleje i przemiany rozwoju wizerunku.

Zabawa w grę intertekstualną Frączek, Kozłowskiej i Widzowskiej-Pasiak polega więc nie tylko na kontynuacji tematycznej, ale i formalnej, ale z wyraźną sytuacją zwrotną dotyczącą głównego przesłania, którego wyrazistość lekturową wzajemnie współtworzą teksty dwu dialogizujących poetek.

115 A. Widzowska-Pasiak, *Lustereczko, nie kłam przecie!*, tamże, s. 77.

IV

Kerna bajkowo-satyryczny dialog z tradycją



Ludwik Jerzy Kern, komentując przez ponad 30 lat bieżącą rzeczywistość w krakowskim „Przekroju", prowadził niezwykle ożywiony dialog z tradycją literacką i kulturową[1]. Warto dokonać próby spojrzenia z perspektywy takiego dialogu, nawiązanego przez satyryka z konkretnymi tekstami literackimi, np. *W związku z Weselem*, a także z wierszami Jachowicza i Krasickiego, Tuwima i Brzechwy oraz z pamięcią historyczną, np. w *Nowej odsieczy wiedeńskiej* i w *Rocznicy*, poprzez odwołanie się do poetyki bajki. W wielu analizowanych wierszach zostały zastosowane bajkowe strategie intertekstualne, wyznaczające międzypokoleniowość ich adresata. Dialog Kerna z tradycją polega w nich na wykorzystaniu konwencji bajki dla demaskowania stosunków międzyludzkich we właściwy mu parodystyczny czy satyryczny sposób.

Należy przypomnieć, że tradycja bajki jako gatunku jest rozległa. Kern nawiązuje w swojej twórczości zarówno do bajki magicznej: jej formuły początku i sytuacji wstępnej[2], jak i do bajki zwierzęcej, alegorycznej czy narracyjnej. W „bajkach zwierzęcych" Ezopa zwierzęta uosabiały typowe wady i zalety. Ignacy Krasicki, wzorujący się na twórczości Ezopa, wykorzystywał motyw zwierzęcia dla pokazania ludzkich wad. W jego *Bajkach i przypowiastkach* brak jest szczegółów przedstawiających scenerię zdarzeń, nie ma też opisu wyglądu bohaterów, a uwaga koncentruje

[1] Szkice zawarte w tej części są skromnym hołdem wyrażonym autorowi *Ferdynanda Wspaniałego*.

[2] W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. z j. ros. W. Wojtryga-Zagórska, Warszawa 1976, s. 10–21; por. U. Chęcińska, *Baśń końca nie ma*, [w:] *Barwy świata baśni*, red. U. Chęcińska, Szczecin 2003.

się na ich cechach. Postacie są typowe, reprezentują powszechnie znane, kojarzone z danym typem cechy. Precyzyjniej przedstawia swych bohaterów w *Bajkach nowych*. Postacie zwierzęce są tu dokładniej określone. Mają więcej cech i są zróżnicowane nawet w obrębie tego samego gatunku. Krasicki, przedstawiając lakonicznie bohaterów zwierzęcych, skupia uwagę na prawdzie ogólnej o świecie. Niekiedy zmienia typowy, tradycyjny obraz postaci zwierzęcej, stereotypowo związany z alegoryczną funkcją[3].

Bohaterowie zwierzęcy występują też w typowych rolach w bajkopisarstwie Jana Ursyna Niemcewicza. Autor, wykorzystując formułę bajki narracyjnej, sięgnął do wzorca nakreślonego przez La Fontaine'a, oceniając ówczesną sytuację polityczną państwa. W bajce *Sowa, zięba i krogulec* posłużył się alegorią. Tytułowe postacie zwierzęce oznaczały: sowa – Rosję, zięba – Polskę, a krogulec – Prusy. „Nieszczęsna zięba" żyje „pod srogą przemocą sowy", która „bez względu na ptasze prawa / gwałty wszędzie rozpościera". Wiele ówczesnych tekstów Niemcewicza ma właśnie taki charakter, np. *Kozioł i orzeł*, *Mucha i pszczoła*, *Dwa konie* czy *Mrowisko*[4].

Dialog z *Weselem* Wyspiańskiego

Wiersz *W związku z „Weselem"* nawiązuje tytułem do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, na którym panem młodym był sam Lucjan Rydel. Dialog z tekstem *Wesela* jest pretekstem do przypomnienia wad narodowych: pijaństwa, pieniactwa i prywaty. Drwiący ton z opisanego w arcydziele Wyspiańskiego wesela z jego tradycjami przenika cały hipertekst. Kern stosuje tu strategię intertekstualną o charakterze reminiscencji stylistycznej – językiem owego tekstu tworzy satyryczną ewokację młodopolskiego imaginarium. Lekceważąco brzmi już początkowa fraza pierwszego wersu: „Z tym całym weselem Rydla, to aż po prostu niemiło". Takie znaczenie ma również fraza, w której z chłopska wyrażone jest imię głównego bohatera, oraz gwarowe określenia *ino* i *cięgiem*: „Ino się cięgiem to jedno

[3] S. Dąbrowski, *Ignacy Krasicki*, [w:] *Historia literatury i kultury polskiej*, *Literatura staropolska*, red. T. Michałowska, Warszawa 2007, s. 605–610.

[4] G. Zając, *Julian Ursyn Niemcewicz*, [w:] *Historia literatury i kultury polskiej. Literatura staropolska...*, s. 650–651.

Luckowe wesele wspomina" – dotyczy zapewne *Plotki o „Weselu"* Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Prześmiewczy ton słychać też w opisie jego nietypowości:

[…]
Jak trochę natężyć głowę,
To to wesele Rydlowe wcale nie było typowe.
Hulanka była nieludzka,
Wódka się lała dokoła,
[…]
I chociaż goście widzieli zwidy nieżywych osób,
Saksofoniście[5] w saksofon nikt nie nawrzucał bigosu…[6]

Semantyka młodopolskiej symboliki ma tu raczej wymiar pijackiej maligny.

Ważnym elementem wesela są prezenty, ale również: „względem prezentów było nie tak, jak trzeba". Nie było wśród nich podarunków modnych w latach sześćdziesiątych, kiedy powstał ten utwór:

Nikt pralko-wirówki nie przyniósł
[…]
Ani serwisu ze złotkiem, co powstał w Wałbrzychu mieście,
Ani robota „Komet" za trzy tysiące dwieście.

Wśród wymienionych prezentów wyróżnia się serwis z wałbrzyskiej porcelany. Serwisy wałbrzyskiej i ćmielowskiej porcelany, o długich polskich tradycjach, stanowiły często weselną pamiątkę dla młodej pary. Wałbrzyskie wyroby słynęły z owego subtelnego, delikatnego i eleganckiego pozłocenia. Stały się w tamtym czasie tradycją świadczącą o dobrym guście darczyńców.

Słowo: „Dziś" jako cały pierwszy wers, rozpoczynający przedostatnią zwrotkę, mocno akcentuje zmianę obyczajów tradycji weselnej. Otóż: „Dziś, / Jakby ktoś na wesele z gołymi przyszedł rękami, / Toby dopiero śmiech poszedł całymi Bronowicami". Z chłopska, według ludowej bronowickiej frazeologii, brzmią też uwagi związane z uchylaniem się od

5 Kern nawiązuje do kultury związanej z muzyką jazzową – u nas w latach sześćdziesiątych.

6 L.J. Kern, *W związku z „Weselem"*, [w:] tegoż, *Jaśnie Pan Rym*, Warszawa 1982, s. 138–139.

kultywowania tradycji: „Z kozą by chyba tańczył / Albo sam z własnym zadem, / Bo żadna baba by tańczyć nie chciała z takim dziadem". Nazwa *dziad*[7] wiąże się z biedakiem (często w podeszłym wieku), który według ludowej tradycji w okolicach Świąt Wielkiej Nocy na przednówku chodził „po proszonym" – żebrał.

Hipertekst kończy satyryczna puenta o polskiej prywacie oraz centralnym sterowaniu gospodarką socjalistyczną przez warszawskich decydentów:

Jak z powyższego wynika, utwór nazwany „Wesele"
Z prawdziwym polskim weselem wspólnego ma niewiele.

A ciągle się to grywa…
Od premier aż się roi…

Ciekawe, kto w tej Warszawie za tym Wyspiańskim stoi?

Natomiast z punktu widzenia tekstologii stanowi on spójny, satyryczny obraz polskiej tradycji weselnej.

Pamięć historyczna w *Nowej odsieczy wiedeńskiej*

Wiersz *Nowa odsiecz wiedeńska* jest dialogiem z pamięcią o tym znamiennym wydarzeniu historycznym z 1683 roku, które Polakom przyniosło wiele chwały. Pierwszy wers przypomina o jubileuszowej dacie: „Mija akurat równo lat trzysta". Świat przedstawiony całego hipertekstu prezentuje obecnych Polaków, wyruszających jak przed wiekami z „odsieczą" na Wiedeń, w której również Turcy, a zwłaszcza ich towary, odgrywają swoją rolę:

Wiedeń to Wiedeń,
Nikt nie zaprzeczy,
Może łup jakiś wpadnie z odsieczy?
Może się trafi jakiś poganin,
Co nam odstąpi kożuch barani?
Może z tej jakże słusznej wyprawy

7 *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgółkowa, t. 10, Poznań 1997, s. 107.

Wróci się z paru workami kawy?
Może klejnoty zwiezie się śliczne
Także zdobyczne?[8]

Słowo *odsiecz* w pamięci historycznej stawiało wysoko rangę Polaka bohatera i jej wodza Jana III Sobieskiego, w hipertekście natomiast zyskuje ono zgoła przeciwny zakres znaczeniowy:

W związku z tym w całym dorzeczu Wisły
Rozbłysły różne dziwne pomysły,
Po to, by pretekst mieć, proszę pana
I pójść śladami króla Jana,
Co to tak po łbach bił pogana.

W kolejnych strofach zostały wymienione swoiste emblematy bieżącej rzeczywistości społeczno-politycznej komunistycznych czasów:

Wiara na Wiedeń pcha się gwałtem,
[…]
konno jedzie sporo
Skąd oni owies na drogę biorą?
Coś niejasnego widzę tu
Dostali bony z PZU.

Polscy husarze – polityczni prominenci – dostawali na takie wyjazdy uposażenie, gaże: dolary po preferencyjnych cenach, książeczki walutowe (owies): „On za husarza, / A tu leci gaża". Zdobywanie funduszy na taką „odsiecz", sponsorowanie przez reżimowe państwo, zostało jednoznacznie trzykrotnie nazwane *żebraniem*:

Jakby nie było tonie się w biedzie,
A tu na Wiedeń husarz jedzie
Ciuchy wyżebrał, / Kunia wyżebrał,
Z państwowej kasy wyżebrał srebra
A teraz jedzie bronić cesarza.

Kern okiem satyryka spogląda na współczesność i snuje opowiastkę o miejscu Polaka w Europie połowy XX wieku. „Husaria" w świecie przedstawionym analizowanego hipertekstu jest armią przebierańców

8 L.J. Kern, *Nowa odsiecz wiedeńska*, [w:] tegoż, *Dyskretne podglądanie rodaków*, Kraków 2004, s. 23.

uprawiającą tzw. kontrabandę: „Ze strachu trzęsą się już pohańcy, / Jadą na Wiedeń przebierańcy". Strategia intertekstualna o charakterze reminiscencji stylistycznej polega na wielokrotnym przywołaniu bitewnej frazeologii tamtego wieku: „wyprawa", „pohańcy–Turcy", „poganin", „husarz", „bronić cesarza", „łup wpadnie w odsieczy", „zdobyczne klejnoty".

Ród Piastów w *Rocznicy*

Warto przypomnieć także wiersz *Rocznica*, w którym prowadzony jest bajkowy dialog z pamięcią historyczną. Choć hipertekst może być lekturą międzypokoleniową, ma inny wymiar znaczeniowy dla odbiorcy dziecięcego niż dla dorosłego. Dla dziecka jest humorystyczną opowiastką o historycznych przodkach: Piaście, jego małżonce Rzepisze i ich synu Ziemku. Pierwsza strofa jest stylizowana na formułę bajkową, w której ożywają postacie historyczne: „Milenium temu jechał wóz, / Piasta / Rzepichę / I Ziemka wiózł". Dalej występuje typowo bajkowa sytuacja wstępna: „Bór już minęli, / Łąkę / I pole / Gdy nagle skrzypieć zaczęło w kole". W bajce dominuje familiarny dialog:

– Ładny (skrzyp) mamy (skrzyp), Rzepicho, kraj,
Górka (skrzyp), strumyk (skrzyp), a za nim gaj.
Ziemek (skrzyp), nie śpij (skrzyp), ucz się tych pól,
Kto wie (skrzyp), może (skrzyp) ty będziesz król.[9]

Po tym schematycznym i sprawozdawczym opisie polskiego krajobrazu, snutym przez Piasta, do porządku przywołuje swojego męża Rzepicha: „– Kochany Piaście, / Zrób coś, bo strasznie skrzypi w tej piaście". Hipertekst humorystycznie przybliża małemu Polakowi piastowski ród, zwłaszcza że Kern przedstawia go prostym, a nawet prostackim, kolokwialnym i obrazowym językiem, w którym onomatopeiczne skrzypienie drewnianych kół, towarzyszące każdemu słowu w rozmowie podróżujących Piastów, zostało jeszcze edytorsko zasygnalizowane – nawiasem. W tym miejscu hipertekstu pojawia się zabawa językowa: leksem *piast* został zastosowany homonimicznie (choć homonimem nie jest) – w dwu różnych znaczeniach: nazwa wła-

[9] L.J. Kern, *Rocznica*, [w:] tegoż, *Kernalia*, Warszawa 1969, s. 68–69.

sna – nazwisko rodowe (ten *Piast*) oraz określenie części koła u drewnianego wozu (ta *piasta*), ale też metaforycznie: „strasznie skrzypi w tej piaście" – źle się dzieje na ziemi piastowskiej; jako sugestie pochodzenia nazwy rodu. Jako wzorowy gospodarz: „Zlazł Piast z wozu, / Podszedł do koła, / Czapkę na tył zsunął z czoła" i wyraził swoje zdenerwowanie, używając prostackiego zwrotu: „– Psiakrew, znów rezerwy nie wziąłem, / Co by tu, Ziemek, zrobić z tym kołem?". Młody potomek Piasta zaproponował: „– Wiecie co, tato, / Tu nie ma co medytować, / Może by tak p o s m a r o w a ć?". To słowo-klucz zostało edytorsko zasygnalizowane rozstrzeloną czcionką. Odtąd znaczenie hipertekstu jest czytelne tylko dla dorosłego czytelnika. Dla rodziców i dziadków *Rocznica* jest anegdotą o metaforycznym i satyrycznym znaczeniu *smarowania*. Smarowanie proponuje przedstawiciel młodego pokolenia Piastów. Dlatego puenta wiersza brzmi: „I odtąd, / Chociaż tysiąc lat mija, / Smarowanie wciąż się rozwija, / Rozwija, / Rozwija…" Hipertekst satyrycznie kreśli etymologię tej wady narodowej, co podkreśla zakończenie trzykrotnym powtórzeniem słowa *rozwija*.

Dialog z bajkową alegorią

W twórczości Kerna można mówić o pewnym cyklu[10] tekstów satyrycznych, nawiązujących do tradycji oświeceniowej bajki, począwszy od ich tytułów, poprzez schemat fabularny, a skończywszy na puencie w formie morału lub pouczenia[11]. Kern aktualizuje, uwspółcześnia semantykę motywu zwierzęcego, wykorzystywanego do ukazania wad ludzkich i niemądrych zachowań. W szerszym kontekście jego utwory nawiązują do bajki Ezopa, La Fontaine'a, Krasickiego, Trembeckiego czy Niemcewicza[12]. Bohaterami wierszy są upersonifikowane zwierzęta, obdarzone ludzkimi wadami i zaletami, których zachowania uosabiają pożyteczność lub szko-

[10] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 85.

[11] Przypomnijmy, że zgodnie z oświeceniową funkcją tego gatunku: „Satyra prawdę mówi, / Względów się wyrzeka / Wielbi urząd, Czci króla / Lecz sądzi człowieka".

[12] Kern parodiuje także swoje bajki, por. *Tu są bajki*, [w:] tegoż, *Kernalia...*, s. 7–35.

dliwość danych postaw życiowych. Ważnym elementem Kernowskiej gry z konwencjami jest częste wykorzystywanie tradycyjnego bajkowego bestiariusza[13]. Wybrane do analizy wiersze pozwalają zaobserwować różnorodność satyrycznej wymowy tekstów dzięki stosowanym przez Kerna strategiom intertekstualnym.

Interpretację należy zatem rozpocząć od autotematycznego wiersza *Do zwierząt*. Apostroficznym tytułem hipertekstu zostaje nawiązany dialog z hipotekstem – antysatyrą Ignacego Krasickiego *Do króla*, w którym wytykane przez szlachtę królowi wady są w istocie zaletami. Kern zaś dokonuje rewizji czy rekapitulacji tradycyjnej alegoryzacji zwierząt:

[…]
Ja, który całe życie bajam,
Przyzywam miłą mi ODWAGĘ
I się przed zwierzętami kajam
Za to, że często ludzkie czyny
Umiejscawiałem wśród Zwierzyny.[14]

Sygnały bajkowych reminiscencji stylistycznych występują tu wielokrotnie w całym hipertekście:

Bo rzeczywiście, biorąc z grubsza
(Spojrzawszy z lekka po najbliższych):
Czy taka małpa jest najgłupsza?
Czy taki zając najtchórzliwszy?
Czy lis, z dość chytrej znany mordy,
Wszystkie chytrości ma rekordy?

Albo szarganie wieczne strusia,
[…]
Czy żaden gość, żadna paniusia
nie zachowuje się strusiowo?
I jeszcze to publicznie czyni,
Bo struś przynajmniej na pustyni.

A lwa jak często się szkaluje
[…]
Że zły, bezwzględny, że morduje…
A czym jest lew przy takich ludziach,

13 *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszewska, Kraków 1993.

14 L.J. Kern, *Do zwierząt*, [w:] tegoż, *Kernalia...*, s. 34–35.

Którzy to pragną robić stale,
Ale na dużo większą skalę

Podobnie osłom źle się wiedzie,
Szczególnie ich organom słuchu,
([…]
niech odpowiedź padnie wzniosła
Rehabilitacja osła).

Metaforyczną aluzją jest końcowa część hipertekstu: „Przepraszam za ten czas już przeszły, / [...] / I cienie zwierząt, co odeszły, / […] / Albowiem nieraz jeszcze chyba / Zwierz mi pomoże, ptak lub ryba". Autor wyznaje, że do alegorycznej tradycji bajki zwierzęcej będzie się jeszcze w swej twórczości odwoływał.

Dialog z tradycją literacką w *Bajce z jeżem*[15] jest zasygnalizowany w samym tytule, ponieważ pierwszy jego człon stanowi określenie genologiczne, a kolejny wskazuje na konkretną jego odmianę, czyli bajkę zwierzęcą. Hipertekst jest jednak bajką uwspółcześnioną, podejmującą problem dążenia do zrobienia kariery za wszelką cenę. Zachowuje bajkową stereotypową konwencję fabularną oraz silne, choć nieregularne zrytmizowanie. Pierwsza strofa przedstawia bajkową sytuację wstępną bohatera zwierzęcego – jeża, a omawiane wydarzenia są wprowadzone bajkowymi formułami:

Żył pewien jeż przed laty,
W zamierzchłej epoce
[…]
Męczyło [go] nieustannie to pragnienie szczere,
By zrobić jak najprędzej tak zwaną karierę.

Druga zwrotka wyjawia źródło humoru całego tekstu, przypominając powszechną wśród ludzi opinię, według której atrakcyjne osoby łatwiej zdobywają sukcesy. Jeżowi: „natura […] nie dała urody", uciekał się więc do innych forteli: „Z różnych metod kupy / Wybrał starą metodę włażenia tam… do tego rymu". Dla określenia przesadnego pochlebiania komuś i podlizywania się autor użył kolokwializmu graniczącego z wulgaryzmem ukrytym w rymie. Humor hipertekstu tkwi przede wszystkim w opisie absurdalnej sytuacji dosłownego, inwazyjnego stosowania przez bohatera tej metody, lecz jeden z jego atrybutów (kolce) powodował odwrotny

[15] L.J. Kern, *Bajka z jeżem*, [w:] tegoż, *Dyskretne podglądanie rodaków...*, s. 151–152.

skutek. Posługując się typowym dla bajek dziecięcych anaforycznym wyliczaniem, narrator wymienia w nieprzypadkowej kolejności zwierzęta, w których łaski pragnie wkraść się jeż. Zgodnie z bajkowym bestiariuszem wśród jego przedstawicieli najbardziej wpływową postacią jest lew, w wierszu nazwany „prezesem", dlatego jako pierwszy staje się obiektem działań głównego bohatera:

Zaczął od lwa samego, czyli od prezesa,
Lew
Odczuwszy po chwili do czego jeż zmierza,
[…]
bardzo szybko przegnał jeża
Podobny przebieg miały przeprawy:
Ze słoniem,
Z zebrą
[…].

Na końcu, a więc zgodnie ze swoim alegorycznym wizerunkiem, zostaje zaatakowany osioł. Świadczy to nie tyle o determinacji jeża, co raczej o jego bezwzględności, ponieważ osła wprost określa się jako „matoła". Opowiastka w parodystyczny sposób zmierza do przejrzystego bajkowego wartościowania moralnego, ponieważ podlizywanie jest niechlubne, naganne, więc zwierzęta sobie tego nie życzą: „Żadne bowiem z tych zwierząt, / Żadne, proszę Was, / Nie zgodziło się na to, żeby jeż im wlazł". Hipertekst kończy groteskowy morał: „[…] niektórzy z nas kolców nie mają jak jeże, / na skutek czego włażą i włażą do woli, / Jako że to włażenie nic a nic nie boli". Mówi on o ludziach, którzy w przeciwieństwie do zwierząt nie odczuwają oporów przed karierowiczowskim schlebianiem dla odniesienia korzyści.

Wiersz *Łasica w spiżarni* ma wydźwięk nie tylko pouczający, moralizatorski, ale też metaforyczny. Bajkowe reminiscencje stylistyczne pojawiają się już w formule początku i sytuacji wstępnej tej bajki, służących przedstawieniu głównej bohaterki oraz jej ważnych cech z punktu widzenia semantyki całej opowiastki:

Pewna mała łasica,
Cieniuteńka w pasie,
Do spiżarni przez dziurkę
Przepchała się.[16]

[16] L.J. Kern, *Łasica w spiżarni*, [w:] tegoż, *Kernalia...*, s. 11.

Na bajkowe universum wskazuje już leksem *pewna* łasica (każda), ale typowa jest też bajkowa spiżarnia, której zwykle towarzyszył epitet *pełna*: „[…] były różne różności, / Szynki, / Kiełbasy, / Tłustości. / Samych jaj było czterdzieści sześć, / Nic tylko jeść a jeść".

Atrybut wyglądu łasicy jest istotny w tekście dla atrybutów jej charakteru:

Rzuciła się łasica na jadło,
Jadła wszystko, co w oczy jej wpadło
Jadła wszystko, zachłannie jak idzie,
I tak trwało mniej więcej przez tydzień.

Łasica okazuje się łakomczuchem czy nawet obżartuchem – jest zachłanna. Takie typowe zachowania przyniosły typowe skutki: „Przypełniała łasica, / Przytyła, / Linia się jej zaokrągliła". Tu rozpoczyna się sytuacja zwrotna tekstu. Łasica „Wyglądała nie do poznania, / Nie łasica po prostu, lecz łania", stąpała nie zwinnie, ale ciężko: „Nagle gdzieś zaskrzypiała podłoga, / Łasica zdrętwiała, olaboga! / O, zasobna spiżarnio, cześć ci! / I łasica ku dziurze wieje…", ale „Tułów się w małej dziurze nie mieści…" Z tak udowodnionym bajkowym pouczeniem Kern zwraca się do odbiorcy: „Jasno z tego wynika, czytelniku luby, / Że w zachłanności zawsze tkwi przyczyna zguby".

Należy dodać, że satyryczny język bajek Kerna charakteryzuje się zestawianiem fraz mowy potocznej z mową podniosłą. Bohaterka analizowanego tekstu „przepchała się" do spiżarni, w której „były różne różności", a w niej „jadła wszystko, co w oczy jej wpadło, / Jadła wszystko, zachłannie jak idzie", zaś wystraszona „ku dziurze wieje…" i wypowiada podniosłą, apostroficzną inwokacyjną frazę: „O, zasobna spiżarnio, cześć ci!", mającą wydźwięk humorystyczny.

Podobnie w wierszu *Osioł i lustro* sygnałów bajkowych reminiscencji upatrywać można zarówno w jego języku, jak i kreowaniu głównego bohatera. Osioł prominent jest atrybutem głupoty: „Pewien Osioł przed lustrem stanął. / Przyglądał się, / Przyglądał", po czym stwierdził: „[…] na ogół rzecz biorąc wszystko ujdzie jakoś… / Tylko uszy, / […] psują całość, psiakość. / One właśnie mnie znaczą tym piętnem oślęctwa… / […] / Od niemowlęctwa"[17]. Cały tekst wydaje się satyrycznie obrazować czasy, gdy nale-

[17] L.J. Kern, *Osioł i lustro*, tamże, s. 22.

żało wierzyć w idee materializmu dialektycznego, nie zaś we wróżki. Tymczasem Osioł–persona marzy o korekcie uszu i marzenie zostaje spełnione: „Ledwie marzyć skończyło poczciwe Oślisko, / […] / Skądś przyfrunął zastęp dobrych wróżek / I natychmiast się zabrał do skracania uszek". Warto zwrócić uwagę, że zastosowana tu personifikacja jest dodatkowo zaznaczona edytorsko pisownią dużą literą, charakterystyczną w tekstach dla dzieci.

Drobne korekty – uszka „ef, ef", które zrobiły wróżki – „[...] facetki, Dziwne, Nietutejsze": „Przepisowo, / Dobre, / Wdzięczne stworzenia, / Choć obce klasowo" jedynie udziwniły Osła–personę. Nie poznała go nawet jego gospodyni: „W bramie ze swoją własną minął się gosposią / I szept usłyszał: / – Rety! Jaki dziwny Osioł!". Może dlatego, że skrócenia przywar oślęctwa dokonały facetki nazwane nomenklaturą nowomowy „obce klasowo" – bajkowe wróżki.

Z kolei nawiązania do bajki alegorycznej w satyrycznym wierszu *Rozmowa w Wiśle* mają przede wszystkim wydźwięk ekologiczny. Bajkowe reminiscencje stylistyczne polegają tu na rozmowie ryb o trudach życia w śmierdzącej Wiśle:

– Pani kochana, zwariuję chyba!
Rzekła raz w Wiśle do ryby ryba.

– Właśnie, kochana. Co o tym myśleć,
Że tak ostatnio śmierdzi coś w Wiśle?

– Co o tym myśleć? Nie mam pojęcia.
Ja przez to wszystko straciłam zięcia.

– Czyżby córeczkę rzucił ten zdrajca?
– Właśnie. Przedwczoraj zwiał do Dunajca.
[…]
– Zostawił tylko kartkę na stole,
Że ślub brał z rybą, a nie z fenolem.[18]

Tradycyjnie ryba bywała kojarzona z wodą czystą jak łza oraz z ciszą, bo przecież ryby głosu nie mają. Tymczasem fabuła tej dialogowej bajki jest na wskroś przewrotna:

– Czy rzeczywiście czuć jest córeczkę?
Tak jak i panią…
[…]

[18] L.J. Kern, *Rozmowa w Wiśle*, tamże, s. 26.

A czy ostatnio wąchał kto panią?
– Jak to czy wąchał?
– No, w pani latkach…
– Flądra!
– Kocmołuch!
– Głupia
– Wariatka!

Ryby żyjące w fenolowej wodzie są kłótliwe i używają ostrych, choć homonimicznych słów, np. *flądra*. Bajkową pouczającą poetykę ma też zakończenie tego tekstu: „Tak to się może odbić na rybkach / Niedopatrzenie jakiegoś typka".

Bajkową przestrogą kończy się również wiersz *Jastrząb i kura*: „Nic mu na to już pomóc nie mogę… / Jastrzębie inne z tego niech mają przestrogę". Sama formuła tytułu nawiązuje do bajki. Są w niej dwie nazwy ptaków: „kura" i jej antagonista „jastrząb", połączone typowym dla bajki spójnikiem „i". Utwór wykazuje wiele związków z bajką nie tylko oświeceniową, ale też i Brzechwy, który często rysował takie zwierzęce pary w swych wierszach, np. *Żuraw i czapla*[19]. Bajkowe reminiscencje stylistyczne pojawiają się już w pierwszej zwrotce, stanowiącej typową formułę początku i sytuacji wstępnej bajki magicznej, w której zostały przedstawione alegoryczne postacie: „Pewien jastrząb, / Co życie całe spędził w górze, / Podczas jakiejś wyprawy zakochał się w kurze"; z typowymi też dla bajki jako gatunku uniwersalizującymi zwrotami: „*pewien* jastrząb", „podczas *jakiejś* wyprawy". Cały tekst ma znaczenie satyryczne i jest bajkowym rozwinięciem przysłowia o kobiecie jako kurze domowej:

Jemu
Jedno szczególnie przypadło do smaku,
[…]
Że cicha,
Że nigdzie nie lata,
Że poza swym podwórkiem już nie widzi świata…
I to były, jak sądzę, te powody główne,
Że jastrząb wybrał kurę, a nie jastrzębównę.[20]

[19] J. Brzechwa, *Żuraw i czapla*, [w:] *„Pojedziemy w cudny kraj". Wiersze dla dzieci*, wstęp i wybór J. Ługowska i R. Waksmund, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 101.

[20] L.K. Kern, *Jastrząb i kura*, [w:] tegoż, *Kernalia...*, s. 30.

Partnerka kura: „Tak go […] po jakimś czasie opętała, / Że gdy wzlecieć miał chętkę, / Płakać zaczynała. / Jemu żal się robiło, / Szedł, / Przepraszał kurę / I przysięgał, że nigdy nie poleci w górę". Konsekwencje wynaturzenia okazały się bolesne i mają znaczenie metaforycznie: „Dziś, / Po latach, / Gdy kura całkiem mu obrzydła, / Opuścić jej nie może, bo nie niosą skrzydła". Przestroga, jaką niesie semantyka całego hipertekstu, została zacytowana na początku analizy.

W dwu kolejnych utworach Kerna występuje lew, kojarzony z bezwzględnością i siłą, ale już u Krasickiego otrzymał on rolę mentora, pouczającego inne zwierzęta: „iż ten najlepszy, co się najmniej chwali"[21]. Końcowe pouczenie (wzmocnione edytorsko dużą czcionką): „I TAK TO GROŹNY LEW / SKOŃCZYŁ SIĘ JAKO SZEF" i cały tekst *Lew i kociak* nawiązuje tytułem do alegorycznej bajki oraz nowej bajki Brzechwy, tworząc metaforyczne znaczenie. Brzechwa, jak już wspomniano, często humorystycznie zestawiał postacie o określonych dysproporcjach, m.in. hipopotama i żabę[22]. Hipertekst dotyczy obecnych stosunków biurowych: podwładnych i szefów:

Zdrowemu rozsądkowi wbrew
Zakochał się w kociaku lew.

[…]
Zaczął sobie pozwalać na wszystko.
Spostrzegli podwładni, że coś ci
Zdurniało dygnitarzysko.[23]

Zachowanie w tym duecie damsko-męskim zarówno lwa, jak i kociaka jest oczywiście typowe:

W biurze – przy telefonie.
Co robi? Dzwoni do niej.
– Kociaku… – mówi czule –
Kocham cię... i w ogóle…
[…]
A kociak mu pstrykał po nosie,
Na znak, że nie boi się lwa,
Że w swojej władzy go ma.

21 S. Dąbrowski, *Ignacy Krasicki…*, s. 605–610.

22 *Brzechwa dzieciom*, Warszawa 1989, s. 45.

23 L.J. Kern, *Lew i kociak*, [w:] tegoż, *Kernalia...*, s. 17.

Nacechowane nazwy bohaterów: lew władczy, a kociak ciepły, przytulny mają tu przewrotny wymiar: „Na bok sprawy odkłada lwie, […] I mknie król zwierząt. Gdzie?". Alegoryzacja stosunków damsko-męskich w układzie podwładności ma wymiar satyryczny: „Raz myszki jej nie kupił. / […] / Skrzyczała go, że głupi. / [...] / Wieczorem pod dom jej przyszedł. / Miał bombonierkę myszek" – z podarunkiem „łakoci" na miarę czasów, kiedy wiersz powstał. Dialog z tradycją bajkową służy tu ośmieszeniu patologicznych stosunków społecznych, reprezentowanych przez lwa i kociaka: „Gdy o tym się dowiedziały / Podwładne mu zwierzęta, / Ze śmiechu się pokładły, / Nikt nie mógł się opamiętać" i kończy się analizowaną bajkową przestrogą. Bajka jest napisana w dużej mierze językiem kolokwialnym, towarzyskim, biurowym, np. cytowane dwa ostatnie wersy.

Kolejna satyra Kerna mówi o kobiecej roli w sytuacjach sporów zarówno rodzinnych, jak i w różnych obozach społecznych lub politycznych. Obrazuje ona kolokwializmy uogólniające sytuacje sporne: „potrącić", „wejść sobie w drogę". W bajkowym tytule i całym tekście obok siebie występują dwie alegoryczne (upersonifikowane z zaznaczeniem dużą literą) postacie: *Lwica i Tygrysica*, które znamionują moc, potęgę i waleczność. Niestety, weszły sobie w drogę: „Potrąciły się / Idąc ulicą / Pani Tygrysica / Z panią Lwicą". Skutków można się domyślać i typowy ich opis autor przedstawia. Rozsierdzone samice wracają do mężów: „Ku tak zwanym domowym pieleszom". Tygrysica:

Z miejsca na Lwa od świni.
Że to typ gotowy na wszystko,
Że chce zająć jego (Tygrysa) stanowisko,
[…]
Że wącha fiołki,
Że kopie pod nim (pod Tygrysem) dołki,
Że najwyższy już czas,
Żeby skończyć z tym raz![24]

W domu lwów sytuacja jest taka sama: „To samo wściekła i zła / Mówiła Lwica do Lwa". Dalsza część fabuły bajkowej jest konsekwencją tej zacytowanej:

[24] L.J. Kern, *Lwica i Tygrysica*, tamże, s. 24.

Nic dziwnego, że po tych słowach
Zaczęła się wojna podjazdowa.
Po każdej – jak to mówią – linii
Jeden drugiemu świństwa czynił.
Pierwszy – tygrysie,
Drugi – lwie.

Bajkowe reminiscencje stylistyczne dotyczą tu również ramy delimitacyjnej końcowej puenty, podkreślającej banalność babskich swarów, która stanowi powtórzenie ramy początku: „A to dlatego tylko, że: / Potraciły się / Idąc ulicą / Pani Tygrysica / Z panią Lwicą". Dla młodego odbiorcy utwór ma przede wszystkim wydźwięk wychowawczy. Potrąciły się Tygrysica z Lwicą: „Drobiazg niby / [...] / Manna kasza, / Wystarczyłoby zwykłe: «Przepraszam»" – przypomniał autor. Satyryczny opis alegorycznych postaw bohaterów składa się głównie z humorystycznie zestawionych przysłów i porzekadeł, dlatego język oraz świat przedstawiony tekstu jest atrakcyjny zarówno dla dorosłego, jak i dla dziecięcego odbiorcy.

Adresatem wiersza *Kania i słowik* jest przede wszystkim dziecko. Tytuł i konwencja poetyckiej wypowiedzi nawiązują do alegorycznej bajki. Stanowi ją głównie monolog liryczny słowika, napadniętego przez antagonistkę – kanię:

Nocą, gdy księżyc po niebie łaził,
O chmury się potykał,
Napadła kania – chuligan ptasi,
Rozśpiewanego słowika.[25]

Słowik podejmuje próbę obrony, uświadamiając kani, że nie nadaje się na żer:

– Daruj mi życie – prosił nieśmiało –
[…]
No dotknij, widzisz? Zero, nie ciało;
A wewnątrz co? Trele i nutki.

Stara się też zauroczyć kanię swoim śpiewem: „[…] śpiew przystroję / W najmisterniejsze frazy / Tych rzeczy w małej krtani mojej / Ogromny jest magazyn". Jednak piękny, liryczny monolog słowika antagonistka

[25] L.J. Kern, *Kania i słowik*, [w:] tamże, s. 7.

kwituje krótko: „– A co mnie obchodzi twój śpiew! / Ja na to gwiżdżę. Jedno wiem, / Że tak czy tak cię zjem…". Krótki jest też – jak mówi sam autor – [...] „[...] morał tego wierszyka, / Prosty i bardzo realny: / TRZEBA DOCENIAĆ WARTOŚĆ SŁOWIKA / OD STRONY KULTURALNEJ". Końcowe pouczenie neguje postawę alegoryczną kani, dla której wszystko jest na żer, przedstawiając słowika jako wirtuoza – postać tworzącą kulturę muzyczną. Fabuła tego hipertekstu, dobór alegorycznych postaci oraz podkreślona dużą czcionką puenta zmierzają do uświadomienia wartości kultury.

Uniwersalne międzypokoleniowe – dla dzieci, dziadków i rodziców – przesłanie niesie zaś *Bajka o lisie chuliganie*, nawiązująca pierwszą strofą do tego gatunku poprzez uniwersalizującą formułę początku i sytuację wstępną:

Pewien lis,
Młodociany chuligan zwierzęcy,
Rozzuchwalił się bardzo od kilku miesięcy.[26]

Alegorycznym chuliganem w tekstach Kerna jest więc nie tylko kania, ale np. lis, o którego niechlubnych poczynaniach opowiada, rozwijając przysłowia i porzekadła, znaczna część tekstu:

Nie pogardzał […] podstawianiem nogi,
Uwielbiał również grzebać dołki w poprzek drogi,
Na ogon jakiejś zgrabnej nadepnąć lisównie,
Zającom norę zepsuć…
Tym się ten lis głównie
Zajmował całą pasją młodzieńczą.

Znaczące dla semantyki całego utworu jest słowo „młodociany", ponieważ tekst dotyczy rodzicielskiego wychowania:

Sąsiedzi nieraz skargi znosili na lisa.
Stara wtedy synalka całowała w buziak
I mówiła z uśmiechem:
– Ach jaki to łobuziak...
A stary tylko na to domrukiwał groźnie,
Że „synkowi to przejdzie, jak synek dorośnie…"

[26] L.J. Kern, *Bajka o lisie chuliganie*, tamże, s. 28.

Fabuła bajkowa przedstawia następnie konsekwencje takiego rodzicielskiego wychowania: „Nic dziwnego, że synek, / Nieznośne lisisko, / Zaczął sobie dosłownie pozwalać na wszystko". Tutaj następuje punkt zwrotny w fabule tekstu. Autor wylicza okrutne postępki lisa chuligana wobec kochających swojego jedynaka – „synalka", głupio wychowujących go, rodziców:

Kiedyś,
Gdy mu tam na coś ojciec forsy nie dał,
Zagryzł ojca,
A potem
Futro z ojca sprzedał.

Odbyła się rozprawa sądowa, na której: „Oskarżony tak mówił, / (A mówiąc nie płakał): / – Nie, rozumiem, jak pragnę, o co cała draka…" Tłumaczył, że futro „Guzik było warte, / Miejscami nawet mocno było już wytarte, / Najlepszy dowód zresztą / (Ciągnął dalej zbrodzień), / Że stary mój od dawna nosił go na co dzień...". Wiele typów bajek: alegoryczne, magiczne albo epigramatyczne i narracyjne żonglują okrucieństwem dla uzyskania wyrazistości atrybutów dobra i zła: „Wśród serdecznych przyjaciół, psy zająca zjadły". Bajkowa semantyka tekstu nie została tym razem spuentowana morałem lub pouczeniem. Być może autor uznał, że „brak słów" na skomentowanie rodzicielskiej głupoty.

Kern dokonywał bajkowej alegoryzacji nie tylko zwierząt, ale też np. przedmiotów i zjawisk. Bajkowe reminiscencje stylistyczne sygnalizuje już pierwsza strofa wiersza *Fontanna i strumyk*:

W pewnym parku niewielkim, który w kwiatach był
Cały,
W heliotropach, astrach i dziewannach,
Obok siebie od kilku lat sąsiadowały
Wątły strumyk i smukła fontanna.[27]

W drugiej strofie zostaje scharakteryzowany strumyk:

Strumyk płynął i płynął, strumyk szumiał i szumiał,
[…]
Zawsze płaski przyziemny, bo się jakoś nie umiał
Piąć jak smukła fontanna do nieba.

[27] L.J. Kern, *Fontanna i strumyk*, tamże, s. 13.

Bajkową antagonistką strumyka okazuje się dumna i wyniosła fontanna. Jej kreacja ma charakter aktywnej kontynuacji motywu *Samochwały* lub *Burczymuchy*. Kolejne cztery strofy – znaczną część fabuły bajki – stanowią przechwałki fontanny: „– Dla mnie nocą po parku płyną śpiewy słowicze, / Dytyramby dla mojej urody. / […] / – Ludzie chodzą po parku, każdy przy mnie przystaje, / Nieraz młodym i ręce poplątam". Są też ubliżenia kierowane do strumyka: „– Jesteś płytki okropnie… / […] / Brak ci głębi, biedaku, bo w tym stanie co teraz / Nawet lustrem nie możesz być dla mnie, / – Jesteś strużką po prostu […] / Ledwo dojrzeć cię można, ledwo sięgasz mi do stóp". Na koniec swoich samochwałowych wyliczeń, fontanna rzuca strumykowi pytanie: „Daję z siebie tak wiele, ty zaś co z siebie dajesz?". Strumyk odpowiada jedynym należącym do niego w tym hipertekście, puentującym zdaniem wykrzyknikowym: „– Daję wodę do dziesięciu fontann!…" Semantyka bajki ma więc ten sam wydźwięk wychowawczy zarówno dla dziecięcego, jak i dla dorosłego odbiorcy.

Strategia intertekstualna zastosowana przez Kerna w *Antyfonie do głowy* przyjmuje natomiast formę aluzji do podniosłych wypowiedzi, można rzec przybiera styl satyrycznej inwokacji do tej ważnej części ciała: „O głowo, głowo ludzka! Zwykła ludzka głowo! / O ty, któraś i bazą jest, / I nadbudową!"[28] Nie można wszakże jednoznacznie ustalić, jakie hipoteksty zostały przetransponowane i osadzone w nowym kontekście. Nasuwają się tu jednak nawiązania semantyczno-strukturalne do tytułu dzieła *Oda do młodości* Adama Mickiewicza. W hipertekście w miejsce ody jako gatunku występuje antyfona, która ma charakter nie tylko podniosły, ale i sakralny. *Oda…* Mickiewicza wyraża zachwyt nad młodością, *Antyfona…* Kerna jest skierowana do ludzkiej głowy, potocznie i w hipertekście uznanej za najważniejszą część ciała. Apostroficzne, inwokacyjne reminiscencje stylistyczne *Antyfony do głowy* wydają się też przywoływać pierwsze strofy *Pana Tadeusza* jako epopei: „Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie; / Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie, / Kto cię stracił" – potoczna fraza, kolokwializm mówi o tym, że w określonych chwilach „traci się głowę". Kształtowanie podniosłości (zaznaczonej wykrzyknikiem) polega również na anaforycznym użyciu w kolejnych strofach podniośle brzmiących zwrotów z zaimkiem pytajnym *który*. Autor dowcipnie

[28] L.J. Kern, *Antyfona do głowy*, [w:] tamże, s. 40.

zestawia wyrazy synonimiczne dotyczące głowy, tworząc swoisty pastisz antyfony[29], która stanowi w liturgii chrześcijańskiej werset rozpoczynający i kończący modlitwę, zaczerpnięty z psalmów lub innych ksiąg Pisma Świętego. Gra intertekstualna w hipertekście opiera się więc na zaskoczeniu odbiorcy konwencją karnawału czy zasadą „świata na opak", gdzie podniosłość zderza się z ludycznością. Zapożyczone do tytułu określenie sakralnego gatunku pełni rolę przewrotnego metatekstu. Działania językowe oraz przedstawiony świat nie służą podniosłości i gloryfikacji *sensu stricte*. Leksem *antyfona* jest raczej okazjonalnym neosemantyzmem. W hipertekście nastąpiło przekorne i żartobliwe obniżenie rangi tekstu macierzystego jako antyfony zarówno pod względem cech gatunkowych, jak i tematyki. Hipertekst rozpoczyna język zideologizowany – określenia z dziedziny ekonomii marksistowskiej: „baza" i „nadbudowa", dalej zaś zostają przytoczone kolokwializmy różnej proweniencji: folklorystycznej, gwarowej, brukowej, ale też literackiej:

Która nazwy masz liczne
I przeróżne miana,
Któraś nieraz jest „baśką",
A nieraz „łbem" zwana,
[…]
Którą wielcy cwaniacy nazywają „główką",
A Cześnik w ramach *Zemsty* po prostu „makówką".

Ostatnia humorystyczna zwrotka puentuje wyliczeniową fabułę: „O ty, / Co dźwigasz beret, / Kapelusz / Czy kask – / Cieszę się, że nareszcie powracasz do łask!". Zabawa językowa i zabiegi inwokacyjne hipertekstu uświadamiają, że w różnych okolicznościach życiowych głowie nadaje się różne nazwy, bo też w najróżniejszych okolicznościach trzeba przysłowiowo „iść po rozum do głowy". Utwór pełne znaczenie zyskuje w lekturze czytelnika zapoznanego z klasyką literacką, ale humorystycznie może brzmieć także dla małego odbiorcy.

Większość tekstów Kerna, w zależności od tego, czy lektura ma charakter tematyczny czy implikowany, stanowi interesującą zabawę zarówno

[29] *Słownik terminów literackich*…, s. 35.

dla młodszego, jak i dla starszego pokolenia[30]. Autor chętnie operuje satyrą z elementami groteski, ironii, absurdu oraz komizmu humorystycznego, bawiąc literackimi obrazami, których znaczenia determinuje świadomość pokoleniowa. Nie są one jednak adresowane ani wyłącznie do dziecka, ani wyłącznie do dorosłego odbiorcy.

[30] Por. P. Kuleczka, *„Otwieranie" się dziecka na naturę i kulturę*, [w:] *Obszary wspólnego zaangażowania w edukacji dziecka*, red. J. Kopaczyńska i A. Nowak-Łojewska, Zielona Góra 2007, s. 229–240.

Zakończenie

Niemożliwe jest pełne odczytanie znaczeń wielu tekstów współczesnych bez świadomości istnienia dzieł, do których się one odwołują. Badania wskazują, że utwory wielu poetów upominają się w odbiorze o szeroki kontekst kulturowy, a lektura danego tekstu jest jednoczesnym przekraczaniem jego granic i poszukiwaniem związku z innymi określonymi tekstami. Prowadzone analizy zmierzały do wyróżnienia podstawowych możliwości rozpoznawania intertekstualnych odniesień: do języka, do kanonu stosowanych gatunków i form, do innych tekstów oraz do innych dzieł sztuki. W wielu analizowanych utworach występowały zasadnicze, konstytutywne elementy bajkowe, przede wszystkim prosta i stereotypowa konstrukcja fabularna, formuliczność językowa, tytuły z nazwami zwierząt oraz pouczająca puenta. Wielokrotne nawiązania dotyczą tekstów Jachowicza, Konopnickiej, Tuwima, Brzechwy i innych. Często są one kontynuacją motywów, tematów oraz chwytów retorycznych, przybierając charakter humorystyczny, prześmiewczy lub parodystyczny. Liczne genologiczne zabawy często stanowią swoistą inwariantność bajki magicznej, baśni lub „nowej bajki". Gry intertekstualne chętnie prowadzą Tuwim, Brzechwa, Kern, Chotomska, Kulmowa, Beszczyńska, Gellner, Klebańska, Strzałkowska, Frączek i inni. Współcześni poeci wydają się jednak wyraźniej niż poprzednicy tworzyć w swoich tekstach płaszczyznę semantyczną adresowaną również do pokolenia pośredników: dziadków i rodziców. Jako twórcy i użytkownicy polskiej kultury literackiej integrują pokolenia, tworząc międzypokoleniowy literacki dialog. Na przykład dialog Kerna z tradycją polega na posłużeniu się konwencją bajki dla parodystycznego lub satyrycznego demaskowania współczesnych stosunków panujących wśród ludzi. Bajka Kerna i innych młodych poetów jest jednak bajką współczesną – zarówno ze względu na aktualne problemy w niej przedstawiane, jak i stosowany w niej żywioł języka kolokwialnego, potocznego – liczne frazeologizmy, znane powiedzenia i porzekadła.

Autorzy chętnie stosują baśniową formułę początku, którą satyrycznie rozwijają i puentują swoim morałem. Spośród klasyków literatury dziecięcej współcześni poeci najczęściej nawiązują dialog z Brzechwowską tradycją dyskursu z dzieckiem. Intertekstualna interpretacja wybranych wierszy pozwoliła ustalić, jakimi bajkowymi strategiami jest prowadzony dialog z tradycją literacką i kulturową.

Problematyka gier intertekstualnych, przybliżana na podstawie analizowanych tu tekstów, nie wyczerpuje poruszanego zagadnienia. W poezji dla dzieci dominuje kreatywność, sprowadzająca się do celowych przekształceń cytowanych fragmentów, ale spotkać się można z aluzjami do tekstów kultury poprzez nawiązania do tematów, postaci, stylów czy gatunków. Działania językowe podporządkowane są głównie celom zabawowej edukacji, a mechanizmy komizmu opierają się na transformacjach i transpozycjach estetycznych i aksjologicznych – niektóre, np. Kerna, można by odebrać zgodnie z Bachtinowską teorią karnawalizacji. Wybrane do analizy i interpretacji teksty pozwoliły wskazać na różnorodność strategii intertekstualnych stosowanych przez poetów dla kreowania semantyki satyrycznej, humorystycznej czy po prostu zabawy edukacyjnej. Teksty macierzyste bywają trawestowane, parafrazowane, parodiowane. Hiperteksty zaś nawiązują czytelny dialog z tekstami wielu poprzedników. Sięgając po nie i czytając dziecku lub z dzieckiem, dziadkowie lub rodzice implikują znaczenia ukryte głębiej (nie tylko w strukturze powierzchniowej) w tekście, które prowadzą metaforyczny dialog z ich świadomością literacką czy kulturową i w tym sensie stają się lekturą międzypokoleniową.

Dialog z tradycją w wybranych wierszach dziecięcych przebiega najczęściej według strategii intertekstualnej o charakterze aktywnej kontynuacji, restytucji tematycznej oraz reminiscencji stylistycznych. Wystąpiły transpozycje tematu z kultury ludowej, np. sroczki warzącej kaszkę lub tańcujących Michałów, oraz nawiązania do zabaw słowem, rozwijania i ukonkretniania przysłów ludowych. Bliższa prezentacja restytucji tematu w wierszach dziecięcych Jana Brzechwy oraz Wandy Chotomskiej: *Tydzień*, *Hipopotam* czy *Kaczka-dziwaczka* uświadomiła popularność i ponadczasowość pewnych tematów. Analizy pozwoliły dostrzec cechy liryki Konopnickiej w hipertekstach dzieci, kontekst *Pawła i Gawła* Fredry oraz *Prota i Filipa* Brzechwy, *Tańcującej igły* Brzechwy i Krzemienieckiej oraz „figlującej igły" Kerna, jak również *Na straganie* Brzechwy i *Na pawlaczu* Frączek. Okazało się, że współcześni poeci, np. Kern w wierszu *Przyjazd*

choinki, Chotomska w *Wierszu o piwie i lokomotywie*, Beszczyńska w *Lokomotywie*, chętnie nawiązują dialog z *Lokomotywą* Tuwima. Natomiast, pamiętając o wzorcowym tekście Tuwimowskiego *Ptasiego radia*, wirtuozowski popis ptasiego śpiewu zobrazował w *Konkursie* Kern. Podobny dialog ze *Stonogą* Brzechwy prowadzi Frączek w tekście *Miss stonoga*, a Kern w *Stonóżka*. Gra intertekstualna w tekstach Tuwima i Załuckiego polega zaś na transpozycji postaci Pana Słowika. Aktywna kontynuacja tematu wystąpiła w dziełach autorów kolejnych abecedariuszy Bełzy, Tuwima, Minkiewicza, Strzałkowskiej i Łyś. Czytelne okazały się też strategie intertekstualne zapożyczeń z macierzystych tekstów: *Chrząszcz* Brzechwy w hipertekstach Strzałkowskiej i Kozłowskiej oraz baśnie Andersena w hipertekstach Kulmowej, Ratajczaka, Grochowiaka, Klebańskiej, Chotomskiej i Wróbel. Determinanty percepcyjne stały się ciekawym tematem prowadzonego przez Ratajczaka i Beszczyńską dialogu z baśnią jako gatunkiem. Podjęta została też próba rozpoznania strategii gry motywem polskich rzek w tekstach Konopnickiej, Brzechwy, Kerna i Wanatowicz, motywem zabawy na ojcowskich kolanach: *patataj*, *patataj* w tekstach Konopnickiej i Beszczyńskiej, motywem Jurka jako postaci łobuza w tekście Belloca i Kerna oraz motywem warzyw jako persony w wierszach Tuwima, Brzechwy i Kerna. Ciekawymi sygnałami dialogu z tradycją okazały się zabawy intertekstualne Boya-Żeleńskiego, Tuwima oraz Kerna bajką Jachowicza i Kerna.

Bardzo żywym elementem tradycji literackiej jest stosowanie pytania jako tytułu oraz wiersza o modelu wyliczeniowo-repetycyjnym przez Konopnicką, Tuwima, Brzechwę, a później przez Janczarskiego, Kulmową, Chotomską czy Gellner. Na ważne miejsce zasługuje tu Ludwik Jerzy Kern, który w swojej twórczości prowadził niezwykle ożywiony dialog z dość szeroko rozumianą tradycją literacką i kulturową, dlatego więcej spostrzeżeń o dialogiczności jego tekstów zostało zamieszczone w części IV.

Szczególnie nowatorskie są jednak gry intertekstualne prowadzone przez trzy współczesne poetki: Frączek, Kozłowską i Widzowską-Pasiak w tomie *Pokłóciły się poetki o pietruszkę i skarpetki*, *czyli awantura na 48 wierszy*.

Ogląd taki miał na celu zaobserwowanie dekontekstualizacji i rekontekstualizacji typowej dla wieloaspektowej i czytelnej dialogiczności tekstów dziecięcych.

Bibliografia

Antologie, wybory i tomiki wierszy

A jak będzie słońce… A jak będzie deszcz… Wiersze, opowiadania, teatrzyki, przysłowia i zagadki dla przedszkoli, red. T. Dziurzyńska, H. Ratyńska, E. Stójowa, Warszawa 2001.

Antologia literatury dla najmłodszych „…pataj, pataj, pojedziemy w cudny kraj", wybór i oprac. A. Ożyńska-Zborowska, Warszawa 2002.

Antologia poezji dziecięcej, wybór i oprac. J. Cieślikowski, wyd. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Antologia twórczości dla dzieci. Wędrówka przez słówka, red. D. Śmiałkowska, Warszawa 2006.

Beszczyńska Z., *Z górki na pazurki*, Poznań 2005.

Brzechwa dzieciom, Warszawa 1989.

Chotomska W., *Kurcze blade*, Warszawa 2010.

Chotomska W., *Ptaki*, Łódź 2005.

Chotomska W., *Wszystko gra*, Warszawa 1988.

Chotomska W., *Za górami, za lasami i inne wiersze*, Warszawa–Rzeszów 2008.

Frączek A., *Chichopotam*, Warszawa 2010.

Frączek A., *Gdy przy słowie jest przysłowie*, Łódź 2012.

Frączek A., *Słoń na hulajnodze*, Warszawa 2005.

Kern L.J., *Dyskretne podglądanie rodaków*, Kraków 2004.

Kern L.J., *Kernalia*, Warszawa 1969.

Kern L.J., *Konik polny i mrówka*, Kraków 2007.

Kern L.J., *Tu są bajki*, Łódź 1953.

Kern L.J., *Wiersze dla dzieci*, Poznań 1990.

Klebańska I., *Operowe straaaaachy*, Łódź 2012.

Kołyszko W., *Pogromca potworów i magia strachu*, Gdańsk 2004.

Konopnicka M., *Utwory dla dzieci,* wybór i oprac. J.Z. Białek, Pisma wybrane, t. III, red. J. Nowakowski, Warszawa 1988.

„Pojedziemy w cudny kraj…" Wiersze dla dzieci, wstęp i wybór J. Ługowska i R. Waksmund, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów, oprac. R. Waksmund, wyd. 2, Wrocław 1999.

Stadtmüller E., *Co piszczy w trawie?*, Kraków 2006.
Strzałkowska M., *Gimnastyka dla języka (i Polaka, i Anglika)*, Poznań 2004.
Strzałkowska M., *Straszna książka, czyli upiorna zabawa w rymy*, Warszawa 2010.
Strzałkowska M., *Wiersze, że aż strach!* Poznań 2002.
Strzałkowska M., *Wierszyki łamiące języki*, Poznań 2006.
Szedł czarodziej. Antologia wierszy dla dzieci, wybór W. Kota, Rzeszów 1986.
Tuwim dzieciom, Warszawa 2002.
Twardowski J., *Nie przyszedłem pana nawracać*, Warszawa 1986.
Twardowski J., *Powrót Andersena*, Warszawa 1937.
Watt M., *Wiewiór wystraszny*, Kraków 2010.
Widzowska-Pasiak A., Kozłowska U., Frączek A., *Pokłóciły się poetki o pietruszkę i skarpetki, czyli awantura na 48 wierszy*, Warszawa 2007.
Wiersze i kołysanki, wybór H. Kostyrko, Warszawa 1960.

Opracowania

Abramowska J., *Odnawianie przez parodię*, [w:] tejże, *Bajka ezopowa*, Poznań 1991.
Ankersmit F.R., *Historiografia i postmodernizm*, przeł. E. Domańska, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór R. Nycz, Kraków 1997.
Balbus S., *Między stylami*, wyd. 2, Kraków 1996.
Barthes R., *La Linguistique du discours*, [w:] *Sign, Language, Culture*, Warszawa 1970.
Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. z j. ang. D. Danek, Warszawa 1985.
Bolecki W., P*re-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991.
Bralczyk J., *Polak potrafi. Przysłowia, hasła i inne polskie zdania osobne*, Warszawa 2006.
Brannon L., *Psychologia rodzaju. Kobiety i mężczyźni, podobni czy różni*, przeł. M. Kacmajor, Gdańsk 2002.
Burzyńska A., Markowski M.P., *Teoria literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
Chęcińska U., *Baśń była na początku*, [w:] *Barwy świata baśni*, red. U. Chęcińska, Szczecin 2003.
Chęcińska U., *Dziewczynka w niebieskiej sukience (Z cyklu Okolice dzieciństwa)*, „Pogranicza" 2002, nr 2.
Chęcińska U., *Las w twórczości Joanny Kulmowej*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, red. W. Łysiak, Poznań 2000.
Chęcińska U., *Poetka i paidia. O muzie dziecięcej Joanny Kulmowej*, Szczecin 2007.

Chęcińska U., *Zaczarowany krąg dzieciństwa w „Rymach dziecięcych" Kazimiery Iłłakowiczówny*, [w:] *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej. Interpretacje – przekłady – adaptacje*, red. L. Ludorowski, Lublin 1998.

Chrzanowska-Kluczewska E., *„Gry językowe" w teoriach naukowych*, [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997.

Cieślikowska T., *W kręgu genologii, intertekstualności teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995.

Cieślikowski J., *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975.

Cieślikowski J., *Wielka zabawa (Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci)*, Wrocław 1985.

Culler J., *Presupozycje i intertekstualność*, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 3.

Dąbrowski S., *Ignacy Krasicki*, [w:] *Historia literatury i kultury polskiej, Literatura staropolska*, red. T. Michałowska, Warszawa 2007.

Dialog w literaturze, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1987.

Dobrzyńska T., *Delimitacja tekstu literackiego*, Kraków 1974.

Drogunowa R., *Ironiczny aspekt intertekstualności*, [w:] *Humor europejski*, red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński, Lublin 1994.

Duszak D., *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998.

Engelking A., *Jak rozumieć słowo magia? Potoczna definicja językowa wobec definicji leksykograficznych i językowych*, [w:] *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1993.

Flirty tradycji z popkulturą. Dziedzictwo kulturowe w późnej nowoczesności, red. E. Nieroba, A. Czerner, M.S. Szczepański, Warszawa 2010.

Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. z j. fr. A. Siemek, Warszawa 1977.

Gajda S., *Współczesny polski dyskurs komiczny*, [w:] *Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej*, red. J. Mazur, M. Rumiński, Lublin 2007.

Genette G., *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris 1982.

Głowiński M., *Intertekstualność, groteskowość, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4.

Golka M., *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009.

Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.

Jazowska-Gumulska M., *Oswajanie z kulturą. W kręgu inspiracji folklorystycznych w literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2001

Jędrzejko E., Żydek-Bednarczuk U., *O pojęciu gra i jego leksykalnych wykładnikach w aspekcie składni semantycznej*, [w:] *Gry w języku, literaturze i kulturze*, red. E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, Warszawa 1997.

Karasińska M., *Intertekstualność jako gra z konwencją literacką*, [w:] tejże, *Między baśnią a podwórkiem. Gry literackie w polskim dramacie dla dzieci*, Poznań 1998, s. 8–10.

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991.

Kristeva J., *Słowo, dialog, powieść*, [w:] *Dialog – język – kultura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.

Kudra B., Kuda A., *Gry intertekstualne na przykładzie telewizyjnego programu satyrycznego Ale plama!*, [w:] *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Łódź 2002.

Kuleczka P., *„Otwieranie" się dziecka na naturę i kulturę*, [w:] *Obszary wspólnego zaangażowania w edukacji dziecka*, red. J. Kopaczyńska i A. Nowak-Łojewska, Zielona Góra 2007.

Kuleczka P., *Dziecięca literatura o Tatrach*, [w:] *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej. Interpretacje – przekłady – adaptacje*, red. L. Ludorowski, Lublin 1998.

Kuleczka P., *Ludowy bohater literatury dla dzieci 1864–1918*, [w:] *Chłopi, naród, kultura. Oblicze duchowe*, red. Cz. Kłak, Rzeszów 1997, s. 189–198.

Kuleczka P., *Nauczyciel kraju ojczystego – odpowiedzialność czy zabawa*, [w:] *Ewaluacja i innowacja w edukacji. Kompetencje i odpowiedzialność nauczyciela*, red. J. Grzesiak, Konin 2010.

Kuleczka P., *Tatry w literaturze polskiej dla dzieci i młodzieży do roku 1939*, Zielona Góra 1994.

Literacka symbolika zwierząt, red. A. Martuszewska 1993.

Łotman J.M., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. z j. ros. A. Tanalska, Warszawa 1984.

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

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

Markiewicz H., Romanowski A., *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990.

Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992.

Nijakowski L.M., *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa 2008.

Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy*, [w:] tegoż, *Tekstowy świat. Postmodernizm a wiedza o literaturze*, Kraków 1992.

O intertekstualności, „Pamiętnik Literacki" 1988, z. 1 i 2 (zbiór prac tłumaczonych: L. Jenny, M. Riffaterre, Z. Ben-Porat, W.D. Stempel, C. Uhling, A. de Libera, A. Topiak)

O intertekstualności, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 4 (zbiór prac tłumaczonych: M. Pfister, R. Lachmann, L. Hutchein).

Ostasz M., *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza pajdialnego*, Kraków 2008.
Prajzner K., *Tekst jako świat i gra, Modele narracyjności w kulturze*, Łódź 2009.
Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny, red. H. Zgółkowa, Poznań 1997.
Propp W., *Morfologia bajki*, przeł. z j. ros. W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976.
Sławiński J., *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974.
Słownik języka polskiego, t. 1– 10, red. W. Doroszewski, Warszawa 1955–1968.
Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, wyd. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000.
Smółka L., *Zjawisko komizmu w literaturze dziecięcej i jego pedagogiczne znaczenie (na podstawie wybranych utworów Wandy Chotomskiej)*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie, z. 105, Prace Pedagogiczne VII", Kraków 1986.
Surowiec K., *Magiczna codzienność. O twórczości poetyckiej i prozatorskiej Wandy Chotomskiej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie. Filologia Polska", Rzeszów 1984.
Szpociński A., *Przeszłość jako przedmiot przekazu*, Warszawa 2006.
Tekst, język, poetyka, pod red. M.R. Mayenowej, Warszawa 1978.
Tomasik W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2008.
Tomasik W., *Intertextualité et tendance*, tłum. E. Destrée-Van-Wilder, „Literary Studies i Poland" XXIV, 2000.
Waksmund R., *Dziecięcość jako kostium ironiczny*, [w:] *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1992.
Waksmund R., *Dziecko w świetle polskiej etnografii i folklorystyki (Od Kitowicza do Korczaka)*, „Literatura Ludowa" 1996, nr 4/5.
Waksmund R., *Liryka „szarej godziny". Z zagadnień komunikacji artystycznej w poezji dla dzieci*, „Acta Universitatis Wratislaviensis nr 547. Prace Literackie XXII", Wrocław 1981.
Waksmund R., *Literatura dziecięca – literatura uniwersalna*, [w:] *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*, red. M. Tyszkowa i B. Żurakowski, Warszawa–Poznań 1989.
Waksmund R., *Literatura pokoju dziecięcego*, Warszawa 1988.
Waksmund R., *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000.
Wądolny-Tatar K., *Intertekstualny charakter wierszy Wandy Chotomskiej*, [w:] *Dzieło, język, tekst*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2010.
Wilkoń A., *Spójność i struktura tekstu*, Kraków 2002.
Woźnowski W., *Dzieje bajki polskiej*, Warszawa 1990.

Zając G., *Julian Ursyn Niemcewicz*, [w:] *Historia literatury i kultury polskiej. Literatura staropolska*, red. T. Michałowska, Warszawa 2007.

Zbiór przystojnych rozrywek, czyli sposoby uczciwe i ucieszne dla przystojnego rozweselenia umysłu na użytek powszechności, a szczególniej dla młodzi wiejskiej parafialnej, Wilno 1783.

Zdrowe rady dla młodzieży z „Monitora" wybrane dla powszechnego użytku osobno przedrukowane, Warszawa 1777.

Ziomek J., *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, [w:] tegoż, *Retoryka*, Warszawa 1980.

Żurakowski B., *W świecie poezji dla dzieci*, Kraków 1999.

Żydek-Bednarczuk U., *Intertekstualność w paratekście*, [w:] *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*, red. J. Mazur, A. Małyska i K. Sobstyl, Lublin 2010.

Indeks nazwisk i tytułów omawianych utworów

Adamczykowa Zofia 87
Andersen Christian 162–168, 206
Ankersmit Franklin Rudolf 9
Bachtin Michaił 5, 6, 168, 205
Balbus Stanisław 7, 9, 10, 15
Barthes Romain 7
Bartmiński Jerzy 7, 43, 127
Belloc Henri 123, 206
    Jurek 123
Bełza Władysław 157, 158, 161, 206
    Abecadło o chlebie 157, 158, 206
Ben-Porat Ziva 15
Beszczyńska Zofia 35, 36, 40, 46, 55, 116, 117, 142, 169, 170, 204, 206
    Bajka 55
    Letnia piosenka 35 36
    Lokomotywa 142, 206
    Patataj 116
    Ślimak 46
    Wlazł kotek na płotek 15, 40
Bettelheim Bruno 19
Białek Zbigniew Józef 72, 114
Błażejewski Michał 163
Bogatyriew Piotr 19, 88
Boy-Żeleński Tadeusz 93, 124, 125, 185, 206
    Stanisław Jachowicz – „Dwa kotki” 93, 124, 125
    Plotka o Weselu 184
    Stanisław Jachowicz – „Deszczyk” 124, 125
Bralczyk Jerzy 60, 62, 77
Brannon Linda 123, 126
Brzechwa Jan 10, 30, 34, 35, 41–43, 57, 63–66, 80, 103–106, 111, 117–121, 126–128, 131–135, 137–140, 143, 145–150, 152–156, 166, 170, 173, 183, 195, 196, 204–206

Androny 57, 65
Chrząszcz 153, 156, 206
Entliczek-Pentliczek 42, 43
Hipopotam 145, 146, 170, 205
Jajko 57, 63
Kłótnia rzek 120, 121
Leń 127, 128
Na straganie 103, 104, 121, 137, 152, 153, 173, 175, 205
Prot i Filip 117, 118
Samochwała 201
Smok 34, 35
Stonoga 131, 206
Tańcowała igła z nitką 139, 140
Tydzień 143, 205
Żuraw i czapla 145, 170, 195
Brzeziński Bogdan 57, 59
Przysłowia 140, 141
Buczkówna Mieczysława 54, 55
Bajka – zgadywanka 54, 55
Budrewicz Tadeusz 107, 112, 113
Burzyńska Anna 6
Bystroń Jan Stanisław 99
Chęcińska Urszula 58, 73, 99, 105, 106, 163, 183
Chotomska Wanda 47, 48, 50–53, 66, 141–145, 147–149, 166, 167, 204–206
Czy tutaj mieszka królewna Śnieżka 51–53
Dzień dobry, panie Andersenie 166, 167
Hipopotam lubi błoto 145, 147, 149
Kaczka-tłumaczka 148, 149
Kurcze blade 66
Tydzień 143, 149
Wiersz o piwie i lokomotywie 141, 206
Za górami, za lasami 51
Zgaduj-zgadula 48
Chodzi baj po ścianie 99
Chrząstowska Bożena 7
Cieślikowski Jerzy 6, 16, 26, 88, 89, 92, 115, 125, 127
Czajkowski Michał 62
Czajkowski Piotr 165
Czaplejewicz Eugeniusz 5, 168

Czerner Anna 8
Danek Danuta 19
Dąbrowski Stanisław 184, 196
Dłuska Maria Dobrzańska Teresa 17, 87
Domańska Ewa 9
Doroszewski Witold 26, 59, 127
Dunaj Bogusław 29
Duszak Anna 154
Dziurzyńska Teresa 115
Eco Umberto 56
Engelking Anna 43
Eustachiewicz Lesław 56
Ezop 183, 189
Fenikowski Franciszek 38, 39
Andrzej Morsztyn: Wiersz ze zbioru poezji „Kanikuła albo psia gwiazda" 38, 39
Jan Kochanowski: Fraszka na płot 38
Mikołaj Sęp-Szarzyński: O marności nad marnościami ludzkiego losu 38, 39
Wlazł kotek 38
Ficowski Jerzy 45, 46
Rozmowa ze ślimakiem 45, 46
Fontaine Jean de la 184, 189
Frączek Agnieszka 45, 57, 75, 80–83, 132, 133, 145, 149, 152, 172–176, 180, 204–206
A niech to szydło…! czyli szewc bez butów chodzi 82
Biedroneczko, leć do nieba 44, 45
Chichopotam 45, 133, 145
Ćwir, czyli kiedy wejdziesz między wrony, musisz krakać tak jak one 81
Koń to koń czyli darowanemu koniowi nie zagląda się w zęby 75
Miss stonoga 132, 133, 205
Na pawlaczu 152, 205
Szelki, czyli tak krawiec kraje, jak (mu) materii staje 80
To zależy… czyli każdy kij ma dwa końce 82
Wiersze pana Jana 149, 152
Fredro Andrzej Maksymilian 56, 74, 117–119, 205
Osiołkowi w żłoby dano 74
Paweł i Gaweł 118
Gajda Stanisław 62, 74
Gałuszka Jadwiga 56
Gellnerowa Danuta 115
Gellner Dorota 94–98, 100–106, 115, 204, 206

Kolorowe sny 105, 106
Kołysanka dla myszki 94
Księżyc i most 98
Owocowa kołysanka 103, 104
Piosenka Śpiącej Królewny 100, 101, 106
Sprzątanie 115
Tramwaj 100, 102
Zaśnij misiu 95
Genette Gerart 9, 33
Głowiński Michał 7, 9, 15
Golka Marian 8
Grimm Jakub i Wilhelm bracia 51, 53, 54, 178
Królewna Śnieżka 51
Grochowiak Stanisław 57, 74, 100, 101, 163, 164, 206
Calineczka 163, 164
Kołysanka 101
Żart 57, 74
Grodzieńska Wanda 93
Były sobie kotki dwa 93
Grümmer Gerhard 6
Grzesiak Jan 119
Hempowicz Maryla 163
Iłłakowiczówna Kazimiera 98, 99, 106
Baj 98, 99
Ingarden Roman 9
Jachowicz Stanisław 7, 10, 35, 57, 60, 61, 78, 92, 111, 124–128, 135, 139, 183, 204, 206
Szydzący dziadek 57, 60
Zaradź złemu zawczasu 127
Jak zacna pani majstrowa 35
Janczarski Czesław 15, 21, 24, 206
Warzyła sroczka kaszkę 15, 21, 24
Janion Maria 11
Jaskółowa Ewa 15
Kacmajor Magdalena 123
Kaczyńska Wanda 57, 78
Kadzińska Hanna 78
Święty Grzegorz 78

Kamieńska Anna 96
Idzie miś 96
Kasperski Edward 5, 168
Karasińska Matra 7
Kawka Maciej 30
Kern Ludwik Jerzy 50, 57, 67–70, 107, 120–124, 126–129, 131, 133–141, 183–185, 187, 202, 204–206
Antyfona do głowy 201
Bajka o lisie chuliganie 199
Bajka z jeżem 191
Był sobie raz piorunochron 57, 67
Czy warto być butem 57, 68
Do zwierząt 190
Fontanna i strumyk 200
Igła 138, 139
Jastrząb i kura 195
Jurek Ogórek 122
Kania i słowik 198
Kiedy odkręcam kran 120, 121
Konkurs 129–131, 206
Kości 129–131, 206
Litery 128
Lwica i Tygrysica 197
Łasica w spiżarni 192
Na kanapie 107
Nowy Jachowicz, czyli dobre rady dla dzieci 126
Osioł i lustro 193
Przyjazd choinki 140, 141
Psina 57, 69
Rocznica 183, 188, 189
Rozmowa w Wiśle 194
Ślub 137
Stonóżka 131, 133–135, 206
Stonóżka z Pimpifluszek 133–135
Śnieg 57, 69, 70
W związku z Weselem 183–185
Klebańska Izabela 165, 204, 206
Taniec brzydkich kaczątek 165

Kochanowski Jan 38, 87
Na lipę 38
Kolberg Oskar 41, 88
Kołakowska Teresa 22
Kołłątaj Hugo 88
Koło młyńskie 88–91
Konopnicka Maria 58, 72, 73, 111–116, 120, 204–206
Co dzieci widziały w drodze? 58
Co słonko widziało? 58
Czytanie 115
Jabłonka 115
Jak szła Wisła do morza 120
Na jagody 111
Na opiece wierzby 115
Nasza czarna jaskółeczka 115
Nasze kwiaty 114
O czym ptaszek śpiewa? 115
O krasnoludkach i o sierotce Marysi 113, 114
Pobudka wiosny 113
Pojedziemy w cudny kraj 116
Powitanie wiosny (Powitanie wiosenki) 72, 113
Pranie 115
Stefek Burczymucha 201
Kopaczyńska Jolanta 107
Kopaliński Władysław 19, 88
Kostyrko Hanna 99
Kot Wiesław 122
Kozłowska Urszula 156, 172–180, 206
Chrząszcz i gąszcz 153, 156
Miss Marchewka 173, 174
Krasicki Ignacy 10, 128, 183, 184, 189, 190, 196
Bajki i przypowiastki 183
Bajki nowe 184
Do króla 190
Kreisberg Alina 56
Kristeva Julia 6
Krzemieniecka Lucyna 140, 205
Tańcowała igła z nitką 140

Krüger Maria 178
Królewna śnieżka 178
Kudra Andrzej 10
Kudra Barbara 10
Kulawik Adam 26
Kuleczka Pola 95, 99, 119, 120, 107
Kulik w lesie 15
Kulmowa Joanna 57–59, 73, 105, 106, 162, 163, 165, 168, 204, 206
Co piszczy w trawie 58
List do Andersena 162, 163
Nad wodą 105, 106
Wół 57, 73
Zasypianie hipopotama 106
Kwiatkowska Maria 35
Leśmian Bolesław 38, 163
Lecyk Jan 111, 112
Na jagody 111, 112
Ludorowski Lech 99
Łotman Jurij Michajłowicz 7
Ługowska Jolanta 7, 16, 54, 88, 118, 127, 128, 143, 195
Łysiak Wojciech 105
Łyś Aurelia 157, 161, 162, 206
Abecadło 157, 161, 162
Maeynowa Maria Renata 7, 19, 88
Marianowicz Antoni 47, 123
Markiewicz Henryk 7, 33
Markowski Michał Paweł 6
Martuszewska Anna 190
Mazur Janina 62
Michalewski Kazimierz 10
Michałowska Teresa 184
Mieczkowski Alfred 157
Milne Alan Aleksander 144, 145
Strofy napisane przez misia o bardzo małym rozumku 144, 145
Minkiewicz Janusz 143, 157, 159–161, 206
Kto się myje… 143
Literki dziecięce od A do Z 157
Morsztyn Andrzej 39

Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława 7, 127
Niemcewicz Julian Ursyn 184, 189
Dwa konie 184
Kozioł i orzeł 184
Mrowisko 184
Mucha i pszczoła 184
Sowa, zięba i krogulec 184
Nieroba Elżbieta 8
Niesporek-Szamburska Bernadeta 51
Nijakowski Lech 8
Nowak-Łojewska Agnieszka 107
Nowakowski Jan 72, 114
Nycz Ryszard 7, 9, 127, 128
Oleksiuk M. 56
Opacka Anna 15
Oppman Artur 61
Lis i kurka 61
Ostasz Maria 8, 21, 25, 27, 100, 112, 113, 136
Ożogowska Hanna 43, 57, 70–73
Bajki nie bajki 43
Kwiatki, ptaki i zwierzaki 43
Kwiecień-plecień 57, 70, 71
Pliszka 57, 72
Zabawy i zabawki 43
Ożyńska-Zborowska Anna 116
Panie Boże wszechmogący 15
Paprocki Bartosz 60
Perrault Charles 101
Piaget Jean 22
Plucińska Lusia 113
Wiosna 111, 113, 114
Polakówna Joanna 91
Kółko graniaste 91
Porazińska Janina 49, 50, 97, 98, 104, 106
Chodzi miesiąc po ścianie 98
Psotki i Śmieszki 97, 98
Żebym ja se miała 49
Propp Włodzimierz 5, 50, 53, 183

Ratajczak Józef 57, 76, 77, 163, 168, 169, 206
Królestwo nocy 163
Na wodzie pisane 77
Pożegnanie baśni 168, 169
Ratyńska Halina 115
Rej Mikołaj 126
Rogoszówna Zofia 16, 18, 20, 24, 26, 37, 89, 92, 95, 143
Samozwaniec Magdalena 44, 45, 49, 50, 53, 54
Gdybym ja miała 49, 50
Zamówienie 44
Sęp-Szarzyński Mikołaj 38
Shugar Grace Wales 31
Siała baba mak 18
Skorupka Stanisław 65, 70
Skotnicka Gertruda 163
Sławiński Janusz 6, 7, 9, 126, 189
Sroczka kaszkę warzyła 16, 18–20, 24, 26, 37, 89, 92, 95
Stadtmüller Ewa 59
Co piszczy w trawie? 59
Stary niedźwiedź 95, 96
Stójowa Elżbieta 115
Strzałkowska Małgorzata 40, 41, 154, 156, 157, 160, 161, 204, 206
Abecadło 157, 160, 161, 206
Chrząszcz 153, 154
Kotek 40
Szczepański Marek 8
Szelburg-Zarembina Ewa 93, 94, 106
Idzie niebo ciemną nocą 93
Kotki 94
Szmigielska Barbara 100
Szpociński Andrzej 8, 9
Sztaudynger Jan 41–43, 57, 70, 76
A gdzie gruszka rośnie 76
Entliczki-Pentliczki 42, 43
Szymczak Maria 57
Śliwiak Tadeusz 25, 32, 33
Poczta w lesie 25, 32, 33
Śmiałkowska Dagmara 79

Świrszczyńska Anna 57, 77, 78
Dzień oszczędności 77, 78
Tanalska Anna 7
Tańcowała ryba z rakiem 23
Tokarski Ryszard 43
Trembecki Stanisław 189
Tuwim Julian 10, 15, 24, 25, 27, 28, 32, 37, 38, 57–59, 62, 102, 103, 106, 111, 126, 129–131, 134–138, 140–142, 144, 147, 157, 158, 160–162, 170, 171, 172, 178, 183, 204, 206
Abecadło 157, 158, 160, 162, 206
Dwa Michały 15, 23, 24
Jak Bolesław Leśmian napisałby wiersz „Wlazł kotek na płotek” 37
Lokomotywa 102, 103, 140–142, 206
Mikołaj Rej: Posłuszeństwo rodzicom – wielka rozkosz 126
Ptasie radio 24, 25, 27, 28, 30–32, 58, 129, 130, 206
Skakanka 57, 62
Spóźniony słowik 170, 171
Warzywa 135, 136
Tyszkowa Maria 69
Twardowski Jan 164, 165
Powrót Andersena 164, 165
Ungeheuer-Gołąb Alicja 94
Waksmund Ryszard 6, 16, 18, 20, 54, 61, 69, 91, 118, 122, 124, 143, 195
Wallace Marek 33
Wanatowicz Joanna 122, 206
Rzeka 122
Wądolny-Tatar Katarzyna 51
Węcel-Ptaś Katarzyna 97
Widzowska-Pasiak Agata 172, 173, 177, 179, 180, 206
Wiszniewski Ludwik 79
Idzie zima do morza 79
Wojtryga-Zagórska Wisława 5, 183
Wójcik-Dudek Małgorzata 51
Baśniowe morze 168
Wróbel Elżbieta 168, 206
Wyspiański Stanisław 184
Wesele 184
Zając Grażyna 184

Załucki Marian 170–172, 206
Pan Słowik 170, 171, 206
Zgółkowa Halina 186
Zięba Michał 112
Żurakowski Bogusław 69

Nota edytorska

W książce znalazły się fragmenty z opublikowanych wcześniej artykułów:

– *Elementy tradycji literackiej w wierszu dziecięcym*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Folia 115, Studia Linguistica VII", red. S. Koziara, E. Młynarczyk, B. Skowronek, Kraków 2012, s. 47–63.

– *Intertekstualność Kernowskich wierszy*, [w:] *Rzeczywistość dziecka*, red. J. Krukowski, Tarnów 2012, s. 299–313.

– *Bajkowe strategie w „Przekrojowych" wierszach Ludwika Jerzego Kerna*, [w:] *Bajkowe inspiracje literaturoznawców i kulturoznawców*, t. 2, red. M. Zaorska, A. Grabowski, Olsztyn 2012, s. 219–245.

– *Przysłowia ludowe jako tworzywo wierszy dla dzieci*, [w:] *Język w środowisku wiejskim*, Kraków (w druku).

Spis treści

Wprowadzenie 5

I. Elementy tradycji oralnej w wierszach dla dzieci 13

Teksty oralne adresowane do dziecka 16

Sroczka kaszkę warzyła jako tekst oralny i autorski Janczarskiego 19

Oralne i Tuwimowskie *Tańcowały dwa Michały* 23

Ptaki jako persony w „ptasim weselu" oraz *Ptasim radiu* Tuwima i *Poczcie w lesie* Śliwiaka 25

Motyw smoka w hipertekstach Brzechwy i Beszczyńskiej 34

Tuwima, Fenikowskiego, Beszczyńskiej i Strzałkowskiej parodie tekstu *Wlazł kotek na płotek* 37

Kontekst wiersza *Entliczek-pentliczek* Brzechwy oraz *Entliczki-pentliczki* Sztaudyngera 41

Magiczne zaklęcia w hipertekstach Samozwaniec, Frączek, Ficowskiego, Marianowicza i Chotomskiej 44

Gdybanki Porazińskiej i Samozwaniec jako hiperteksty pieśni pastuszej 49

Formuły bajkowe w wierszach Chotomskiej, Samozwaniec, Buczkówny i Beszczyńskiej 50

Zabawy przysłowiem 56

II. Kołysankowa intertekstualność 85

Koło młyńskie jako kołysanka i zabawa ruchowa 88

Oralny i literacki topos kotka – „a... a... a…" 92

Postać starego niedźwiedzia i burego misia w kołysankach Gellner oraz Kamieńskiej 95

Tradycja wiersza Porazińskiej w kołysankach Gellner 97

Baj oralny i autorski Iłłakowiczówny 98

Śpiąca Królewna w kołysance Grochowiaka i Gellner 100

Kontekst wiersza *Tramwaj* Gellner i *Lokomotywy* Tuwima 102

Kontekst *Owocowej kołysanki* Gellner i Brzechwowskiej opowieści o warzywach *Na straganie* 103

Dialog kołysanek Gellner z poezją Kulmowej 105

III. Gry intertekstualne w poezji dla dzieci 109

Liryka Konopnickiej w hipertekstach dzieci 111

Patataj, patataj… Konopnickiej i Beszczyńskiej jako zabawa na ojcowskich kolanach 116

Kontekst *Pawła i Gawła* Fredry oraz *Prota i Filipa* Brzechwy 117

Konopnickiej, Brzechwy, Kerna i Wanatowicz motyw polskich rzek 119

Jurek jako postać łobuza w tekstach Kerna i Belloca 122

Boya-Żeleńskiego, Tuwima oraz Kerna zabawy bajką Jachowicza i Brzechwy 124

Wirtuozowski popis ptasiego śpiewu w wierszach Tuwima i Kerna 129

Dialog *Miss stonogi* Frączek i *Stonóżki* Kerna ze *Stonogą* Brzechwy 131

Warzywa jako persony w wierszach Tuwima, Brzechwy oraz Kerna 135

Kontekst „tańcującej igły" Brzechwy i Krzemienieckiej oraz „figlującej igły" Kerna 138

Dialog z *Lokomotywą* Tuwima 140

Kontekst wierszy *Tydzień*, *Hipopotam* oraz *Kaczka-dziwaczka* Brzechwy i Chotomskiej 143

Kontekst wiersza *Na straganie* Brzechwy oraz *Na pawlaczu* Frączek 149

Chrząszcz Brzechwy w hipertekstach Strzałkowskiej oraz Kozłowskiej 153

Abecedariusze Bełzy i Tuwima oraz Minkiewicza, Strzałkowskiej i Aurelii Łyś 157

Echa Andersena 162

Ratajczaka i Beszczyńskiej dialog z baśnią jako gatunkiem 168

Postać pana Słowika w tekście Tuwima oraz Załuckiego 170

Zabawa w grę intertekstualną Frączek, Kozłowskiej i Widzowskiej-Pasiak 172

IV. Kerna bajkowo-satyryczny dialog z tradycją 181

Dialog z *Weselem* Wyspiańskiego 184

Pamięć historyczna w *Nowej odsieczy wiedeńskiej* 186

Ród Piastów w *Rocznicy 188*

Dialog z bajkową alegorią 189

Zakończenie 204

Bibliografia 207

Indeks nazwisk i tytułów omawianych utworów 213

Nota edytorska 224

Maria Ostasz, dr hab., prof. Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Autorka monografii z zakresu dziejów krytyki: *Oblicze powojennej krytyki literatury dla dzieci i młodzieży (1945–1956)* oraz teorii *paidii* w aksjologii literatury: *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza pajdialnego*, a także ponad siedemdziesięciu artykułów dotyczących literatury i antropologii kultury dziecka, współautorka *Bibliografii piśmiennictwa o literaturze dla dzieci i młodzieży za lata 1945–1956*, wielu prac zbiorowych i skryptu o rozwoju XX-wiecznej literatury i krytyki dla młodego pokolenia. Od dziesięciu lat współpracuje z pismami zagranicznymi: „The Journal of Children's Literature Studies" i „Вісник Львівського Університету, Серія іноземні мови", promując polską literaturę dla dzieci.

Dialog z tradycją uwypukliła Autorka, wskazując różnorodne odniesienia i powiązania intertekstualne w wybranych utworach poetyckich dla dzieci, zwracając szczególną uwagę na te, które ujawniają się przez konstrukcję świata przedstawionego, przemodelowanie motywów znanych z tradycji, jak również przez specyficzną konstrukcję podmiotu lirycznego, warstwy brzmieniowej lub znaczeniowej tekstu.

Pola Kuleczka

Nie ulega wątpliwości, że monografia Marii Ostasz jest książką potrzebną i z pewnością znajdzie wielu użytkowników, głównie wśród studentów polonistyki i pedagogiki.

Ryszard Waksmund

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne nr 668

ISSN 0239-6025
ISBN 978-83-7271-825-9