

DANUTA ZAWISTOWSKA

## POEZJA DZIECIĘCA KAZIMIERY IŁAKOWICZÓWNY

Jesteśmy od pewnego czasu świadkami znacznego i wciąż wzrastającego ożywienia w dziedzinie badań nad literaturą przeznaczoną dla dzieci. Pojawiają się liczne sprawozdania z dyskusji, artykuły, a nawet obszerne publikacje książkowe dotyczące problematyki historycznoliterackiej i teoretycznej w tym zakresie. Istnieją już także opracowania twórczości dziecięcej poszczególnych pisarzy i liczba tych opracowań, miejmy nadzieję, będzie ciągle wzrastać. Do tych, którzy jeszcze czekają na „swe” monografie czy choćby referaty, należy Kazimiera Iłakowiczówna, znana ze swej twórczości „dorosłej”, o wiele mniej — jako autorka poezji dziecięcej<sup>1</sup>.

Szkic ten pragnie — w jakiejś mierze — przypomnieć poezję Iłakowiczówny przeznaczoną dla dzieci, ukazując ją w rzucie diachronicznym oraz na tle pozostałej twórczości poetki, a także w aspekcie pojęć: „wiersze dziecięce” i „wiersze dla dzieci”. Terenem rozważań będą te utwory poetyckie, które przez autorkę zostały opublikowane w książkach wydanych dla dzieci lub ujęte w cykle opatrzone tytułami, nie budzącymi (przynajmniej formalnie) wątpliwości co do adresata, jakim jest dziecko. Nazwy „poezja (lub wiersze) dla dzieci” i „poezja dziecięca” będą używane w pierwszej części artykułu wymiennie (jak jest to powszechnie praktykowane), oznaczając po prostu wiersze zamieszczone w publikacjach wyżej wspomnianego typu. Natomiast druga część szkicu ma stanowić próbę spojrzenia na omawiane poprzednio teksty Iłakowiczówny pod kątem propozycji terminologicznej Jerzego Cieślukowskiego, w której „wiersz dziecięcy” i „wiersz dla dziecka” posiadają już specyficzne sensy<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Zdawkowe potraktowanie twórczości Iłakowiczówny dla dzieci widoczne jest zwłaszcza w antologiach poezji dziecięcej, zarówno w działach materiałowych jak i w omówieniach. Przykładem może być pominięcie Iłakowiczówny w *Antologii polskiej literatury dziecięcej* (Warszawa 1947), opracowanej przez I. Skowronkównę. Podobna sytuacja panuje w pomocach dydaktycznych.

<sup>2</sup> Określenie „wiersz dziecięcy” proponuje Cieślukowski dla utworów orientowanych na dwóch odbiorców — dziecko i człowieka dorosłego, czy też — jak mówi

## I

Twórczość poetycką Hłakowiczówny przeznaczoną dla dzieci zainicjował, jak wiadomo, w roku 1923 tomik *Rymy dziecięce*. Książeczka (50 tekstów) stanowiła ważne wydarzenie na tle swoich czasów. Lata dwudzieste okresu międzywojennego zaznaczają się wprawdzie wyraźnym ożywieniem pisarskim w dziale wierszyków dla dzieci, nie stwarza ono jednak sytuacji, która mogłaby zadowolić oczekiwania krytyków literackich i pedagogów „stulecia dziecka”. Ograniczenie przesadnego dydaktyzmu i czułościowości, cech, mających u nas głęboką tradycję sięgającą poezji Jachowicza oraz Bełzy, na rzecz wartości literackich, przy których pomocy można by realizować postulat „wychowania przez sztukę”, to nie były zadania łatwe do osiągnięcia. Literaturę dla dzieci, zwłaszcza poezję, uprawiali wówczas u nas pisarze *minorum gentium*, przy tym ograniczający swą działalność literacką do tego właśnie kręgu, co w pewnej mierze utrudniało możliwość społecznego sprawdzenia wartości ich pisarstwa. Wybitne talenty, jak Ewa Szelburg-Zarembina oraz Janina Porazińska, ujawniają się nieco później<sup>3</sup>, zaś dwaj — dziś już klasycy poezji dla dzieci — Julian Tuwim i Jan Brzechwa zadebiutują w wiele lat po *Rymach dziecięcych* Hłakowiczówny<sup>4</sup>. Sytuację ratowały częste wznowienia wierszy Marii Konopnickiej (m. in. w roku 1922 wychodzi dwuczęściowy zbiór jej poezji dla dzieci), wciąż popularnej, wciąż obecnej w repertuarze szkolnych i przedszkolnych przedstawień, w podręcznikach, w piosenkach.

Krytyka literacka przyjęła ten pierwszy tomik z dużym uznaniem, by nie powiedzieć — z entuzjazmem, odnotowując *Rymy* nie tylko jako wydarzenie w piśmiennictwie dziecięcym, ale i — ważny fakt w polskiej twórczości poetyckiej<sup>5</sup>. Podkreślano „pedagogiczne” zalety wierszy, np. umiejętność zainteresowania małego odbiorcy przez sugestywną, a zarazem naturalną wizję świata dziecka, budowaną z „drobniuchnych szczegółów na miarę dziecięcych wyobrażeń” (A. Gruszecka). Pozytywnie oceniony został literacki kształt *Rymów dziecięcych*, zwłaszcza mistrzostwo

o tym gdzie indziej — dla „gatunku niezależnego od adresata”, a jedynie wyróżniającego się „strukturalizacją uwarunkowaną typem wyobraźni dziecięcej”. Pojęcie „wiersz dla dziecka” dotyczyłoby utworów poetyckich podporządkowanych nie tylko i nie tyle normom estetycznym, co pedagogicznym i stąd przeznaczonych wyłącznie dla dziecięcego odbiorcy. Zob. J. Cieślowski. *Literatura i podkultura dziecięca*. Wrocław 1975 s. 267-269 oraz tenże. *Wiersz dziecięcy*. „Miesięcznik Literacki” 6:1971 nr 5 s. 15.

<sup>3</sup> Debiuty poetyckie obu pisarek przypadają na rok 1925: J. Porazińskiej — *W Wojtusiowej izbie* i E. Szelburg-Zarembiny — *A...a kotki dwa*.

<sup>4</sup> Pierwszy wiersz Tuwima dla dzieci — *Murzynek Bambo* — opublikowano w 1934 r. w podręczniku dla kl. II; słynna *Lokomotywa* i *Ptasie radio* ukazały się w roku 1939. Debiut „dziecięcy” Brzechwy — *Tańcowata igła z nitką* przypada na rok 1937.

<sup>5</sup> Recenzje A. Gruszeckiej, S. Kołaczkowskiego i A. Sterna.

języka, przejawiające się w zwięzłości i trafności słowa, oryginalnej rytmice i „dziecięcym” stylu. Nade wszystko świeciła w *Rymach* prawdziwe triumfy całkowita wolność od dydaktyzmu, czy to sygnowanego bezpośrednio poučeniami i morałem, czy — kreacją wzorowego lub — odwrotnie — negatywnego bohatera. Wierszyki Iłakowiczówny to poetyckie, króciutkie opisy elementów przyrody (np. *Morze, Wiosna*); to przedmioty i zwierzęta fantastyczne lub — „naturalne” — nierzadko uczestniczące w jakimś zabawnym wydarzeniu (np. *Prosię*) lub kreowane na „wypowiadaczy” zabawnego monologu (*Pająk i Krzysia*); to także kołysanki, także wiersze wykorzystujące elementy konwencji baśniowej i balladowej (np. *Niańka króla Heroda*), a również bajki literackiej (np. *Trzmiel i żuk, Prosię*). Nigdzie żadnych pouczeń, przestróg, dobrych „przykładów”, a nawet „realistycznych” informacji o świecie. Mimo to w całości tomiku wyraźna jest obecność tego, co językiem pedagogów można by określić jako „wartości wychowawcze”; do tej sprawy wrócimy jeszcze w dalszych partiach artykułu.

W kontekście dotychczasowej twórczości Iłakowiczówny (a była ona już do roku 1923 autorką pięciu tomików poetyckich, ponadto — długiej baśni dla dzieci, napisanej prozą) *Rymy dziecięce* stanowiły istotny etap, mający również w przyszłości zaowocować. Był to — najogólniej rzecz ujmując — zwrot od poetyki młodopolskiej w stronę poetyki bliższej gustom literackim dwudziestolecia. Tak więc — od patosu, który w młodzieńczych tomikach, zwłaszcza w *Ikarowych lotach* (1912 r.) łączył się z młodopolską, „uwzniośloną” kreacją podmiotu lirycznego, przechodzi poetka do lirycznej, ale „prostiej” wypowiedzi, stylizowanej na język i mentalność dziecka. Od słownictwa i frazeologii obfitujących w abstrakcyjne pojęcia i symbole — znowu młodopolskiej proveniencji — do języka konkretnego, ograniczonego doświadczeniem dziecięcym. Od długich form wielozwrotkowego wiersza do „miniatury poetyckiej” ośmio-, sześć-, a nawet czterowersowej. Podkreślić trzeba, że właśnie *Rymy dziecięce* stały się terenem pierwszych i udanych doświadczeń autorki w zakresie „małej formy” — miniatury poetyckiej, kontynuowanej w późniejszych latach i doprowadzonej do perfekcji w *Siedmiogrodzkich cekinach* (*Poezje 1940-1954*) czy w wielu wierszach tomiku *Szeptem* (1966 r.).

Ze swych doświadczeń młodopolskich rezygnuje Iłakowiczówna również w zakresie koncepcji i nasilenia fantastyki, która, jak wiadomo, jest nieodłącznym atrybutem baśni wszystkich czasów, a w okresie międzywojennym uznana została za istotny element w prawidłowym rozwoju dziecka<sup>6</sup>. W *Rymach dziecięcych* odchodzi autorka od wymyślnej, barokowej

<sup>6</sup> S. Szumań. *Wpływ bajki na psychikę dziecka*. „Szkola Powszechna” 9:1928 z. 1. s. 30-46, 113-130. Por. także: K. Kuliczowska. *Literatura dla dzieci — jej miejsce w kulturze*. „Miesięcznik Literacki” 6:1971 nr 5 s. 27.

nieomal, pełnej grozy fantastyki, jaką reprezentowała w swej baśni prozą — *Bajeczna opowieść o królewiczu La-Fi-Czaniu*, napisanej w 1918 r. Fantastyka *Rymów*, bardzo oszczędnie dawkowana, pogodna, często żartobliwa (np. *Diablik w Rogalinie*, *Kołysanka lalki*) pozostaje w kręgu świata „zwykłego” dziecka, wykorzystując jego marzenia senne, marzenia na jawie, baśniową „wiedzę” czy po prostu dziecięcą zdolność do udziwniania otaczającej rzeczywistości (np. *Zyczenia*, *Studnia*, *Ślub królowy*, *Wizyta u krowy*).

Oczywiście, wszystkie te zmiany były zapewne nie tylko wynikiem wrażliwości na rodzące się w literaturze „nowe czasy”, lecz także konsekwencją uświadomienia sobie „nowego” adresata — dziecka oraz swoistego odczucia jego potrzeb.

W pierwszym tomiku Iłakowiczówny wskazać można także przejawy uniezależnienia się autorki od tradycji literatury dziecięcej — nie tylko polskiej — w zakresie charakterystycznych toposów, a także form gatunkowych. Tutaj z kolei niektóre doświadczenia pisarskie istotne dla młodopolskiej twórczości autorki *Ikarowych lotów* odegrały — jak można przypuszczać — rolę inspiracji, a przynajmniej jednego ze źródeł tej właśnie twórczej odnowy. Tak więc np. baśniowy Kopciuszek, którego można rozpoznać w bohaterce balladowego wiersza *Ślub królowy*, został w znamienny dla Iłakowiczówny sposób uwznioślony przez wprowadzenie motywów religijnych. Ale Królowna-Kopciuszek, mimo szczęsnego losu, jaki ją spotkał, nie wnosi do wiersza *happy endu* swego pierwowzoru: pozostaje nadal biednym Kopciuszkim („[...] od złotnika obrączki pożyczła”, „pantofelki zdąży jeszcze szewc wyreperować”), a nawet sam ów „ślub z królewiczem” jest zasugerowaną jednym wyrazem („musi”) koniecznością, może — po prostu „koniecznością” pozostania jednak przy ogólnym schemacie baśniowej konwencji<sup>7</sup>. Przykładem podobnego zjawiska może być *Kot*, który — wbrew utartej tradycji wierszyków dziecięcych — nie wygrzewa się przy piecu ani nie mruczy dzieciom bajek, lecz mieszka „na małej wyspce”, bo pokłócił się z ludźmi, do których teraz tęskni. Zaś „koń”, adresat ‘jednej z kołysanek *Rymów* nie ma w sobie nic ze wspaniałego rumaka (tu z kolei — rezygnacja z ujęć częstych w młodopolskiej baśni), lecz jest po prostu „gniadym koniem roboczym”, któremu śpiewa się kołysankę, pełną zadumy i współczucia. Kołysanki, dość bogato w *Rymach dziecięcych* reprezentowane, zatraciły także coś z konwencji gatunkowej. Nie są tak pogodne, tak śpiewne i „usypiające” jak być „powinny”, przeciwnie — wnoszą atmosferę pewnego niepokoju, oczywiście — niepokoju na miarę

7

Królowna od złotnika obrączki pożyczła,  
bo musi dziś wyjść za mąż za królewicza:  
Sukienkę jej szyją dziewczęta,  
bo tamta była pomięta, [...]

dziecka (np. *Kolysanka Krzysi* czy nawet — skądinąd wesoła *Kolysanka lalki*). Żartobliwy wierszyk *Jak się najlepiej opędzić od szerszenia* reprezentuje z kolei gatunek związany z funkcją magiczną, określony przez Jerzego Cieślakowskiego nazwą „zamawianka”<sup>8</sup>. Tu znowu, jako element pewnej odnowy w stosunku do zamawianek folkloru dziecięcego, wskazać można rozbudowany wątek fabularny oraz stosunkową zwartość wypowiedzi w kierunku dyskursywności, a także egzotykę w zakresie kreacji „adresata”, którym jest szerszeń.

Przykładów na omawiane tu zjawisko — odkonwencjonalizowania wierszyków dziecięcych w *Rymach* — można by przytoczyć o wiele więcej.

Linia rozwojowa w zakresie całej twórczości poetyckiej dla dzieci nie przebiegała u Illakowiczówny w sposób „prawidłowy”, tj. dający się przewidzieć na podstawie jej pierwszego tomiku. Jednak następny etap, którym był napisany w cztery lata po *Rymach dziecięcych* cykl trzynastu wierszy, zamieszczonych w tomie poezji „dla dorosłych”, tj. w *Płaczącym ptaku* (1927 r.) pod wieloma względami nawiązuje, nie tylko tytułem (*Jeszcze rymy dziecięce*) do niedawnej tradycji pierwszych dokonań poetki. Ów związek wyznacza przede wszystkim świat fantastyki, której źródła, to — tak jak tam — marzenia senne dziecka (*Flamingi i Etiopy*), udiwnnienie codzienności, np. zabawek (*Dzika lalka*) czy tradycyjne, ale „odnowione” wątki baśniowe (*Dzikie gęsi*). Tak samo jak w *Rymach* nie znajdziemy w tych wierszach dydaktyzmu, są one, jak powiedział K. W. Zawodziński, „znacznie cenniejsze jako poezja niż jako pedagogika”<sup>9</sup>. Pewien problem dla czytelników *Płaczącego ptaka* mogła stanowić sprawa adresata, który, mimo nadanego cyklowi tytułu (*Jeszcze rymy dziecięce*) nie był tak wyraźny, jak w pierwszym tomiku Illakowiczówny. Obok takich wierszyków jak *Krzysztofowe króliki*, *Dziewczynka* czy *Dzika lalka*, stanowiących kontynuacje „miniatury poetyckiej” z *Rymów dziecięcych* i w sposób oczywisty przystępnych dla młodszego nawet dziecka, znajdujemy w omawianym cyklu utwory, których pełny odbiór może utrudnić obecna tam — powiedzmy ogólnie — egzotyka, wymagająca określonej wiedzy, np. z dziedziny mitologii starożytnej, historii czy nawet ... religioznawstwa (np. *Kora i reinkarnacja*, *Dzieci i teozofka*, *Filip II*). Jednak mimo „groźnych” w tym względzie tytułów zawartość treściowa jest w znacznym stopniu odczytywalna<sup>10</sup>.

Nowym zjawiskiem w cyklu *Jeszcze rymy dziecięce* jest portret lite-

<sup>8</sup> Zob. *Literatura i podkultura dziecięca* s. 138-140.

<sup>9</sup> Recenzja *Płaczącego ptaka* „Przegląd Współczesny” 27:1928 nr 80 s. 486. Z przytoczonej wypowiedzi wynika charakterystyczny — nie tylko dla tamtych czasów — pogląd na zadania „pedagogiki”.

<sup>10</sup> Wymienionych tu „trudnych” wierszy nie wydrukowano w żadnym ze wznowień poezji dla dzieci.

racki, raczej portrecik, którego przedmiot stanowi bądź uduziwniona „osoba” ze świata dziecka (np. *Dzika lalka, Córka korsarzy*), bądź postać z innego wprowadzie kręgu, ale oglądana niejako oczyma dziecka (*Filip II*). Bogatą prezentację literackiego portreciku dały wcześniej liczne wiersze tomu „dla dorosłych” — *Połowu* (1926 r.), przy czym — podobnie jak w niektórych wierszykach cyklu *Jeszcze rymy dziecięce* — były to portrety najróżniejszych „dziwadła i straszylaków”, tajemniczych istot, wrażliwych, bezradnych, czekających na ludzką życzliwość, kreacji tak charakterystycznych dla twórczości Iłakowiczówny<sup>11</sup>.

Dość zasadniczą zmianę w stosunku do wszystkiego nieomal, co powiedziano dotychczas o poezji Iłakowiczówny dla dzieci, przyniósł następny tomik, wydany w roku 1934 — *Wesołe wierszyki*. Obserwujemy tu wprowadzie pewne zróżnicowanie, ale utwory o poetyce i zawartości tematycznej pokrewnych *Rymom* — z 1923 i z 1927 r. — występują w zdecydowanej mniejszości (*Bajka, Kora sosnowa, Piolun i ptaszek*). Pozostałych dwanaście wierszy reprezentuje zupełnie inny nurt, nazwijmy go umownie realistycznym. Chodzi tu o takie kreowanie świata przedstawionego, które poprzestaje na jego codzienności, „zwyczajności” i tylko z niej pragnie wydobyć urok dziecięcego odczuwania, myślenia, dziecięcej „relacji”. Fantastyka w *Wesołych wierszykach* jest prawie nieobecna, świat przedstawiony koncentruje się wokół domu (dodajmy — wiejskiego), rodziny czy świąt kościelnych, w których uczestniczy dziecko. Wiersze mają bardzo często formę monologu zbiorowego, jakby pieśni relacjonującej różne czynności i związane z nimi przeżycia: „Pleciemy wianki, pleciemy wianki...” (*Majowa niedziela*); „Przyniesiemy tataraku z jeziora, żeby dom ustroić na Zielone Świątki w porę” (*Zielone Świątki*); „Ubraliśmy ich portrety zieloną choiną” (*Na święty Józef*). Pojawiają się więc motywy religijne, poprzednio raczej sporadyczne; dawniej związane (zwłaszcza w *Rymach dziecięcych*) ze światem wyobraźni, wchodzące w niezwykle związki z widzialną realnością dziecka (np. Pan Bóg opiekuje się zabawkami dzieci), tutaj zostają podporządkowane rytmowi życia wsi, w którym dziecko uczestniczy na tych samych niejako prawach, co ludzie dorośli. Konwencjonalność w zakresie kształtowania postaci Boga czy świętych (np. *Matka Boska Gromniczna, Pieśń wielkanocna*) znajduje motywację również w owym sposobie widzenia wiejskiej zbiorowości.

Ów „realistyczny” nurt w dziecięcej poezji Iłakowiczówny, lokujący przy tym świat przedstawiony w innym niż dotychczas kręgu społecznym, miał swoje tło w postaci licznych już w latach trzydziestych wierszyków „ludowych”. Mistrzem w tym zakresie była, jak wiadomo, Janina Pora-

<sup>11</sup> Zaden z wierszy cyklu *Dziwadła i straszylaki* tak, zdawałoby się, „dziecięcych” (z tomu *Półow*) nie wszedł do późniejszych tomików poezji Iłakowiczówny dla dzieci.

zińska, autorka m. in. popularnego, do dziś wznawianego tomiku *W Wojtusiowej izbie* (1925 r.). Podobieństwa są jednak dość ogólne, dotyczą jedynie tej samej „czasoprzestrzeni dziecka”<sup>12</sup>, którą jest wieś. Nie przejęła natomiast Iłakowiczówna — ani w *Wesołych wierszykach*, ani później — stylistyki „ludowej” tak charakterystycznej np. dla Porazińskiej (stylizacja na ludową piosenkę, leksyka „gwarowa” itp.). Poetyckim doświadczeniem ludowości były dla Iłakowiczówny — z jej „dorosłej” poezji — wcześnie tomiki: *Wici* (1913 r.) i *Kolędy polskiej biedy* (1917 r.), gdzie motywy ludowe splatają się z patriotycznymi i w których zastosowała autorka szereg elementów poetyki pieśni ludowej w zakresie składni i kompozycji. Również i z tych własnych doświadczeń zrezygnowała poetka w tomikach dziecięcych.

Dodajmy, że *Wesołe wierszyki*, podobnie jak poprzednia twórczość dziecięca Iłakowiczówny, zyskały wysoką ocenę w krytyce literackiej<sup>13</sup>. Podkreślano umiejętność artystycznego tworzenia — pozornie — z niczego i o niczym, zdolność koncentracji uwagi i przeżywania radości z faktów drobnych, z nieznaczących rzeczy. Pochwały tym bardziej ważkie, że wypowiedziane w kontekście narzekań na ogólnie niski poziom wierszy pisanych dla dzieci, na ich moralizatorską tendencyjność i wyczuwalną „wałkę z formą, której poświęca się treść”.

Dwa zarysowane tutaj nurty poezji dziecięcej Iłakowiczówny, tj. nurt fantastyczny, przywołujący bogaty świat wyobraźni dziecka oraz realistyczny, pozostający w kręgu rzeczy „widzialnych” i nieodrębnych na tle życia zbiorowości, są przez pisarkę kontynuowane w dalszych tomikach, aż do czasów dzisiejszych.

W czasie II wojny światowej napisany cykl *Wierszy pobożnych i dziecinnych* (w tomie *Wiersze bezlistne* — 1942) nawiązuje w zasadzie do nurtu realistycznego. Tematycznie wiąże się z przeżywaniem myśli o wojnie, łącząc ten aspekt z motywami religijnymi. Problem — tutaj już istotny — może stanowić kwestia adresata-odbiorcy. Jeśli — zgodnie z sugestią tytułu cyklu — miałoby być nim dziecko, to w każdym razie nie dziecko-czytelnik *Rymów* czy *Wesołych wierszyków*. O „podniesieniu granicy wieku” świadczyłaby obecność realiów, a raczej aluzji „wojennych”, a ponadto fakt, iż podmiotem lirycznym, mówiącym o zdarzeniach w aspekcie własnych przeżyć i wspomnień w sposób podniosły, nie jest dziecko. W sferze „dziecięcości” pozostało uproszczone, naiwne nieraz przeżywanie treści religijnych (np. *Do Matki Boskiej Ukrytej*).

Do nurtu częściowo spod znaku „realizmu”, bo tylko w zakresie „podstawowych” wymiarów świata przedstawionego, należą poezje *Siedmio-*

<sup>12</sup> Termin Cieślakowskiego. Zob. *Wiersz dziecięcy* s. 18.

<sup>13</sup> J. Grabowski. *Wesołe wierszyki*. „Nowa Książka” 1:1934 z. 1 s. 22; W. Borudzka. *Książki dla dzieci i młodzieży*. „Rocznik Literacki” 1935 s. 251.

grodzkich cekinów, opublikowane — podobnie jak *Wiersze pobożne i dziecinne* — w nie przeznaczonym dla dzieci tomie (*Poezje 1940-1954*). Trzymając się ustalonej na początku zasady (omawianie wierszy w y d a n y c h dla dzieci) włączamy je w tok rozważań z racji przedruku (nie wszystkich) w wyborze *Wierszy dziecięcych* (1959 r.). Odnajdujemy tutaj, zapoczątkowaną w *Rymach dziecięcych*, do perfekcji doprowadzoną formę „miniatury poetyckiej”. W króciutkich wierszykach (przeważają 8-wersowe, nierzadkie są 4-wersowe) kreuje poetka obrazki przywołujące drobne realia z życia wsi rumuńskiej, ujęte w aspekcie bardzo „świeżego” spojrzenia dziecka czy prostego człowieka, a zarazem pełne autentycznej poezji, w stopniu chyba nie spotykanym u Iłakowiczówny od *Rymów dziecięcych*. W *Siedmiogrodzkich cekinach* nie występuje wprawdzie jakaś olśniewająca fantastyka wczesnych, z okresu 20-lecia, osiągnąć Iłakowiczówny, ale piętno „wizyjności” nadaje subtelna, oszczędnie dawkowana personifikacja (zwłaszcza — „domowych” zwierząt), nastrój poetycki, sugestywność obrazu. Na uwagę zasługuje, jako cecha korespondująca z „miniaturowością” wiersza, duża liczba zdrobnień. Dotychczas zdrobnienia (mimo dziecięcego adresata) występowały głównie w funkcji nazywania małych — ze swej natury — przedmiotów („sukienka” dziecka, „synek” itp.). W *Cekinach* zdrobnienia, a nawet spieszczenia („Rumunczka”, „skrzypeczki”, „jagnięteczka”) podkreślają emocjonalne nastawienie „wypowiadacza”, zresztą najczęściej nieobecnego w postaci form gramatycznych.

W kręgu podobnej poetyki, ale już bardziej niż w *Siedmiogrodzkich cekinach* nacechowanej fantastycznością, pozostaje część wierszy zbioru *Zwierzaki i ziola* (1960 r.), a także mały, zawierający sześć utworów tomik *Wierszyki nałęczowskie* (1966 r.). „Krasnoludek”, „Rusałeczka”, „Wodnik” — to m. in. bohaterowie *Zwierzaków i ziół*, ale umiejscawia ich poetka w „swojskiej” atmosferze wsi. Ich „sposób bycia” jest na wskroś bezpośredni, przypominający trochę kreacje Marii Konopnickiej: „Krasnoludek” prosi dziewczynkę o mleko, rusałka ma mieszkanie w drzewie — dobrze znane Elżuni, a wodnik — na propozycję dziewczynki: „Może parę wiśni, panie Wodniku?” — odpowiada rezolutnie: „Muszę kręcić, bo koło stanie, powieś mi ze cztery wiśnie tam, na parkanie”. Inny krąg bohaterów — to zwierzęta domowe i rośliny wsi, już mniej udziwnione, występujące — podobnie jak w *Siedmiogrodzkich cekinach* — w pozornie prostych i „realistycznych”, w rzeczywistości w pełnych poezji kreacjach:

Szedł Olek nad rowem  
w cieniu,  
motyl mu siadł  
na ramieniu.  
Miał skrzydełka z perełek



i złota  
kolorami, pióreczkami  
migotał.

(*Olek i motyl*).

*Wierszyki nałęczowskie* (opublikowane pierwotnie w tomie „dla dorosłych” *Szeptem* — 1966 r.) przenoszą czytelnika w realia i atmosferę nałęczowskiego parku. Są to znowu, podobnie jak niegdyś *Rymy dziecięce*, wierszyki przeznaczone dla małego dziecka, bardzo oszczędne w obrazowaniu, apelujące do najprostszycich odczuć i doświadczeń małego odbiorcy:

Łabędzica kołysała pisklę —  
łabędziątko,  
popychała je po wodzie śliskiej  
na początku.  
Uczyła je poznawać wodę do dna  
na ostatku;  
to chwaliła synka, to go biła —  
jak to matka.

(*Łabędzica*).

Zarówno w niektórych utworach *Zwierzaków i ziół*, jak i w ostatnim — z dotychczasowych — tomiku, zatytułowanym *Co dzieci wiedzą* (1970 r.), a zawierającym obok rzeczy nowych także przedruki „luźnych” wierszy z lat międzywojennych, zarysował się wzmiankowany już nurt „realistyczny”. Jest to pod pewnymi względami kontynuacja *Wesołych wierszyków* z 1934 r. Tak więc — świat dziecka (wieś i miasto), ale bez uduchowienia, widziany i przeżywany „dosłownie”, opisywany niejako w realistyczny i jakiś „zobiektywizowany” sposób. Jako kształt artystyczny adekwatny do owej realistycznej dosłowności obiera autorka bardzo często — w obu wspomnianych tomikach — prozę, zamkniętą w króciutką narrację lub opis:

W klasie jest kaktus. Pani obiecała, że kaktus zakwit-  
nie. Dzieci czekają. On ma łodygi i liście grube i nie  
lubi dużo wody [...]

(*Kaktus*).

W utworach obydwu zbiorów pojawia się dydaktyzm, nieobecny w poprzednich, świetnych wierszykach *Siedmiogrodzkich cekinów* czy w *Wierszykach nałęczowskich*. Jest to co prawda dydaktyzm „pośredni” sugerujący swe pouczenia poprzez króciutkie opowiadanie-informację, jak w cytowanym wyżej *Kaktusie*, czy przez portrecik-przykład pozytywny bądź „odstraszający” (*Zły Wacjo*, *Okrutny Julek*, *Zuch*, *Mazga*)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Wiersze swego tomiku *Zwierzaki i zioła* określiła Illakowiczówna jako utwo-  
ry „naprawdę dla dzieci” w przeciwieństwie do *Wierszy dziecięcych* z roku 1959  
(zawierających głównie przedruki z *Rymów dziecięcych* i z *Siedmiogrodzkich ceki-*

Do własnej tradycji wierszy religijnych dla dzieci, obecnych — jak widzieliśmy — w niektórych tomikach, poczynając już od *Rymów dziecięcych*, nawiązała Iłakowiczówna cyklem (nie opublikowanym dotychczas w wydaniu książkowym) pt. *Modlitwa dziecka* („Za i przeciw” 1964 nr 13 s. 17; 22 s. 6). Ze względu na wyłącznie religijną tematykę, a także zastosowaną tu przez poetkę formę modlitwy poetyckiej, wierszyki stanowią odrębną całość na tle poprzednich osiągnięć. Motywy religijne, które tam łączone były z najróżniejszymi akcesoriami świata dziecka (zabawki, bohaterowie baśni, zwierzęta i rośliny, barwność tradycyjnych świąt) tutaj — w *Modlitwie dziecka* — uwolnione zostały z tych, zresztą pełnych uroku, zestawień. *Modlitwa dziecka* jest szeregiem wierszyków związanych z kolejnymi częściami mszy św., a ściślej — ze sposobem przeżywania mszy przez dziecko. Pojawia się, oprócz nasycenia emocjonalnego, także pewien intelektualizm: dziecko próbuje uchwycić i zrozumieć te prawdy wiary, na których msza jest oparta. Schemat kompozycyjny, najczęściej występujący, to: przypomnienie odpowiedniej, znanej dziecku, prawdy religijnej, wynikająca z tego refleksja i — nawiązanie modlitewne, już osobiste, oczywiście bardzo dziecięce:

Pan Bóg jest tylko jeden, a trzy — jego osoby. On karze  
za niegrzeczność, nagradza,  
gdy się jest dobrym. Na to, żeby nas zbawić,  
śmierć Jezusa była potrzebna ... Będziemy  
bardzo grzeczni: weź nas, Jezu, ze sobą do  
nieba.

(*Na Credo*).

Ale nie brak i ujęć mniej zintelektualizowanych, bardziej może przekonujących i jako poezja, i jako modlitwa:

Jesteś, Jezu, ze mną i dla mnie, u mnie jesteś,  
jesteśmy sami. Powiem Ci wszystko, nic  
się nie boję, przy moim sercu jest serce  
Twoje.

(*Radość*).

Mimo różnic nasuwa się podobieństwo wierszy *Modlitwy dziecka* z religijnymi utworami *Wesołych wierszyków*: uczestnictwo dziecka w świecie ludzi dorosłych, przeżywanie na swój sposób, ale tych samych treści, dodajmy — z powagą i ogromnym poczuciem odpowiedzialności.

\_\_\_\_\_

nów), które, jak twierdzi, były pisane raczej „dla zabawy i własnej i dorosłych, niż dla dzieci” (z wywiadu K. Iłakowiczówny dla czasopisma „Zwierciadło”). Wypowiedź interesująca tak ze względu na opinię autorki o własnej twórczości, jak i na wyczuwalny tutaj pogląd, dość często zresztą spotykany, iż wiersze liryczne, choćby przystępne dla dziecka, lecz nie zawierające wyraźnych pouczeń i nakazów moralnych (a takimi są właśnie *Rymy dziecięce* i *Siedmiogrodzkie cekiny*) nie mogą uchodzić za utwory „naprawdę dla dzieci”.

## II

Określenie „wiersz dziecięcy” było tu używane zamiennie z nazwą „wiersz dla dzieci” czy „wiersz napisany dla dzieci”. Chodziło o wiersze, które bezpośrednio po napisaniu lub w późniejszym okresie weszły do zbiorów „literatury dla dzieci”.

Obecnie, przyjmując jako podstawę za J. Cieślakowskim terminologię „wiersz dziecięcy” i „wiersz dla dziecka”<sup>15</sup>, spróbujmy zastosować i określić te pojęcia na gruncie twórczości autorki *Wesołych wierszyków*. Przez „wiersze dziecięce” będziemy rozumieli utwory o podwójnym adresacie: jednym jest dziecko, co wynika już choćby z „przeznaczenia” wiersza do odpowiedniego tomiku, drugim zaś, potencjalnym adresatem, czytelnik dorosły, o czym za chwilę. Jak widzieliśmy, w twórczości poetyckiej Iłakowiczówny zachodziła też nierzadko sytuacja pierwotnego przeznaczenia danego wiersza dla dojrzałego odbiorcy, później zaś włączenie tegoż wiersza do zbioru „dziecięcego”; można było dokonać tego zabiegu dzięki drugiemu, potencjalnemu w tym wypadku adresatowi (tj. dziecku), który autorka i wydawnictwo uznali za dostatecznie wyraźny element, zakodowany w tekście.

Druga kategoria utworów to wiersze pisane „dla dzieci” i mogące funkcjonować tylko jako wiersze dla małego, niedojrzałego odbiorcy. Utwory te mają więc tylko jednego adresata, tj. dziecko.

Pytanie, w odniesieniu do twórczości Iłakowiczówny, mogłoby brzmieć: Czy jest ona autorką w zakresie obu wymienionych tu grup i jakie wyróżniki każda z tych grup posiada w związku z rodzajem i liczbą adresatów?

Otóż wydaje się, że zdecydowaną większość omawianych poprzednio wierszy (nie mówimy o całej twórczości Iłakowiczówny) można by zaliczyć do pierwszej kategorii, tj. „wierszy dziecięcych”. Przydatność ich dla adresata dziecięcego jest oczywista, choć, jak widzieliśmy, nasuwa się w niektórych wypadkach problem granic wieku odbiorcy, wpisanego w tekst.

Sprawa drugiego adresata, tj. dojrzałego czytelnika, wymaga uzasadnienia. Sądzić można, że trzy głównie zjawiska decydują o możliwości „drugiego” odbioru „wierszy dziecięcych” Iłakowiczówny: 1. określona struktura języka, tj. stylizacja na mowę dziecka; 2. specyficzna konstrukcja świata przedstawionego; 3. nieobecność bezpośredniego dydaktyzmu, którego miejsce zajmuje pośrednie sugerowanie w utworze jakichś wartości. Spróbujmy rozwinąć te zagadnienia i ukazać na wierszach „dziecięcych”, porównując je — w tych samych aspektach — z „wierszami

<sup>15</sup> Zob. przypis 2.

dla dzieci”; bo, jak się wydaje i jak pośrednio wspomniano, nie wszystkie (choć większość) wiersze Iłakowiczówny przynależą do „dziecięcych”.

Charakterystyczna dla poetyki prawie całej twórczości Iłakowiczówny stylizacja na mowę oraz typ wyobraźni dziecka okazała się szczególnie przydatna w utworach przeznaczonych dla dzieci, a nawet — jak można przypuszczać — ułatwiła autorce podjęcie, i to z dużym powodzeniem, tego właśnie gatunku piśmiennictwa. Wykorzystując szereg — znanych zresztą — zabiegów w zakresie leksyki i składni, osiągnęła autorka w rezultacie całkiem indywidualne, nie spotykane u innych poetów efekty. Jest to więc: rezygnacja z abstrakcyjności słownictwa na rzecz językowego konkretności, przewaga rzeczowników i czasowników nad innymi częściami mowy (tak właśnie jest u dziecka), wprowadzenie form intonacyjnych, wyrażających spontaniczną i silną uczuciowość dziecka, nieobecność elips w zakresie składni, dominacja zdań pojedynczych nad złożonymi. Dla stworzenia pełnej sugestii mowy dziecka, z jego bezpośrednim i naiwnym stosunkiem do świata, co tak zachwyca ludzi dorosłych, potrzebna jest — oprócz stosowania wymienionych tu środków — pewna zamierzona przesada, przekroczenie wyraźnego progu między językiem ludzi dorosłych a językiem dziecka, a zarazem nierezygnowanie z elementów języka literackiego. W przeciwnym razie możemy otrzymać język prymitywny, ale nie artystycznie uprimitywiony. Iłakowiczówna w swych wierszach „dziecięcych” stosowała, z ogromnym wyczuciem, ten właśnie zabieg. Zilustrujmy to przez zacytowanie dwóch fragmentów: z wiersza „dziecięcego” i z tekstu, który, jak się wydaje, można by raczej uważać za utwór „dla dzieci”:

Biedna kukułko, gniazdaś nie zbudowała,  
gdzież ty twoje małe dziecko będziesz chowała?  
Nie daj go wronie, bo je wrona zje,  
nie daj go pliszce, bo mu będzie źle;  
[...]  
Nie daj go sowie,  
będzie je biła po głowie.  
Daj je nam po cichutku, a nikt się nie dowie!

(Do kukułki w: *Rymy dziecięce*).

A oto fragment wiersza czy ogólniej — utworu — „dla dzieci”:

W klasie Haneczki pani pokazała dzieciom kawałki perkalu,  
jeden był biały, drugi czerwony, Haneczka myślała,  
że z tego będzie sukienka, ale Pani zeszyła te kawałki  
i zawołała Haneczkę [...]

(Sztandar w: *Zwierzaki i ziola*).

Stylizacja dziecięca stwarza czytelnikowi dorosłemu jakąś sugestię docierania do źródeł mowy, sugestię autentyczności językowej, a zarazem egzystencjalnej, wreszcie — bawi go swą prostotą i naiwnością.

Przejdźmy do zagadnienia świata przedstawionego. W „wierszach dziecięcych” Iłakowiczówny jest uobecniiony, w różnym stopniu i w różny sposób, „drugi wymiar” rzeczywistości. Przede wszystkim wszelkie kreacje świata fantastycznego stają się tu naturalnym źródłem tego zjawiska; także udziwnione wyobrażenia lub — odwrotnie — „świeżością” spojrzenia dziecka przedmioty czy elementy przyrody. Dodajmy jednak, że świat fantastyczny w większości wierszy „dziecięcych” Iłakowiczówny na ogół pojawia się „z umiarem” (inaczej niż w niektórych „wierszach dziecięcych” nie przeznaczonych przez autorkę formalnie dla dziecięcego odbiorcy, a jedynie dla czytelnika dorosłego, co wydaje się paradoksalne), jakby — z wyczuciem granic, których przekroczenie w kierunku ilościowym lub „jakościowym” może już tylko bawić, zaś utrudnia refleksję czy nawet możliwość jakiegoś „autentycznego” przeżycia. Innym sposobem ewokowania „drugiego wymiaru” jest tworzenie nastroju przez użycie określonych środków, najczęściej powtórzeń, odpowiedniej rytmizacji języka i naturalnie — słów o specyficznej wartości semantycznej:

Lubimy dzwony cerkiewne  
kiedy są śpiewne,  
lubimy, gdy z krągłej wieży  
radość po dachach bieży.  
Ale lubimy także dzwony cerkiewne,  
kiedy są gniewne,  
kiedy ze strachu przed nieznaną nocą  
głowami po dachach grzmocą.

(*Dzwony cerkiewne w: Rymy dziecięce*).

Przykładów można by przytaczać wiele. Często sposoby tworzenia nastroju są niezwykle oszczędne, prawie „niewidoczne”:

Staw w parowie —  
jeden, drugi, piąty;  
padoly, wadoły.  
Wodę upał wysuszył.  
A z ilitu bawoły —  
jeden, drugi dziesiąty —  
głowa przy głowie,  
wystawiają nozdrza i uszy.

(*Bawoły w mule w: Siedmiogrodzkie cekiny*).

Przeciwnie w „wierszach dla dzieci”, a należy do nich, jak się wydaje, pewna liczba utworów „nurtu realistycznego”, świat przedstawiony posiada jeden tylko wymiar, musi być odczytywany tylko dosłownie:

Dziadunio jest dróżnikiem  
i mieszka przy kolei;  
domeczek ma niewielki...  
... Ja bym go lepiej skleił.

[...]

Jakby tu młoda jabłoń  
miała w kwieciu gałązki,  
przyjechałbym tu z miasta  
i siadł na ławce z książką.

(*Domek dziadunia w: Wesole wierszyki*).

Świat przedstawiony w „wierszach dziecięcych” Iłakowiczówny jest bardzo często nośnikiem wartości, jednak tylko wtedy możliwych do przyjęcia także przez „drugiego” (dorosłego) adresata, gdy zostały wpisane w strukturę utworu i gdy ich „pojemność” semantyczna oraz interpretacyjna są dość duże. Świat baśni pełen tajemniczych bytów, które czują, nierzadko cierpią, uliryczniony nastrojem, „mały” fragment przyrody, „naiwny” kontakt dziecka z całą otaczającą rzeczywistością przez jej własne rozumienie, ożywianie i darzenie współczuciem — to najczęściej spotykane sposoby w „wierszach dziecięcych”. Pewną rolę odgrywa — w tym zakresie — wzmiankowana już stylizacja języka, która będąc chwytem zamierzonej „naiwności”, chroni „proponowaną” przez utwór wartość od naiwności niezamierzonej.

Przykładem niech będzie wierszyk z *Rymów dziecięcych*, zawierający niektóre ze wspomnianych tu ujęć artystycznych:

Śpij, syneczku,  
na drewnianem łóżeczku,  
zaśpiewam ci nutkę o brzozowym listeczku:  
jak się z wtką brzozową  
chwieje, chwieje nad głową,  
jak się latem zakurzy,  
jak się wzdryga od burzy,  
jak — ślicznie malowany —  
w ziemię bywa wdeptany,  
jak go gwiazdzistą porą  
anieli w niebo biorą.

(*Kołysanka Krzysi*).

Na przeciwnym biegunie pod tym względem lokują się „wiersze dla dzieci”, gdzie świat wartości — bardzo skonkretyzowanych i „dziecięcych” — przekazywany jest bezpośrednio, co oczywiście wyklucza możliwość „czytelności” tych utworów przez odbiorcę dojrzałego:

Zuch to jest chłopiec,  
który się konia nie boi.  
I zuch to żołnierz,  
który w mróz na warcie stoi.

(*Zuch w: Co dzieci wiedzą*).

\*

W dalszym procesie rozwojowym literatury dla dzieci, zwłaszcza poezji, kierunek wyznaczać będą, jak można wnosić z niektórych współczesnych tekstów literackich, a także postulatów krytyki, te wartości, które przynależą „wierszom dziecięcym”, mniej — „wierszom dla dzieci”. Pamięć o zasługach Iłłakowiczówny w tym zakresie, przypomnienie sobie wszystkich jej dokonań od roku 1923 poczynając, byłyby nie tylko obowiązkiem wobec historii literatury; poezja *Rymów dziecięcych* czy *Siedmiogrodzkich cekinów* lokuje się wśród dzieł, które mogą i dzisiaj stanowić źródło inspiracji dla działalności krytyki literackiej, wydawnictw czy innych instytucji w ich zadaniu podnoszenia artystycznego poziomu wierszy przeznaczonych dla dzieci.

#### LA POESIE POUR ENFANTS DE KAZIMIERA IŁŁAKOWICZÓWNA

##### R é s u m é

L'article présente l'oeuvre poétique de Kazimiera Iłłakowiczówna destinée pour enfants; le critère du choix est ici la destination formelle du texte à un public d'enfants.

La première partie de l'article comporte une revue chronologique des poèmes d'Iłłakowiczówna pour enfants (1923-1970) sur le fond de l'ensemble de la création poétique de l'auteur. On a relevé, entres autres, les caractères suivants de cette poésie: la suggestivité de la vision du monde de l'enfance, l'absence de tout didactisme importun, l'heureuse utilisation d'une forme originale de la miniature poétique, le renouvellement des éléments du genre et des motifs typiques du conte fantastique. Deux tendances se laissent observer dans la poésie qui fait l'objet de la présente analyse: visionnaire et fantastique, d'une part, et „réaliste”, d'autre part, c'est-à-dire présentant un monde libre de toute étrangeté, mais souvent stylisé en folklore. Les mêmes tendances paraissent d'ailleurs dans les poèmes à sujets et motifs religieux.

La seconde partie de l'article examine les mêmes textes en observant la distinction, faite par Cieślkowski, en „poésie enfantine” et „poésie pour enfants”. La première comporte des poèmes à double destinataire: l'enfant et — potentiellement — le lecteur adulte pour qui ils peuvent être intéressants grâce à une stylisation du langage et à une suggestion de la „deuxième dimension” de la réalité, grâce aussi à l'absence du didactisme. Les „poèmes pour enfants” sont moins nombreux et présentent un monde de valeur concret, „enfantin”, des héros typiques, positifs ou négatifs, quelquefois une morale.

Les poèmes pour enfants d'Iłłakowiczówna ont fait, dans le passé, une sorte de tournant dans la poésie polonaise de ce genre. Aujourd'hui, ils peuvent toujours jouer un rôle de premier plan dans l'aspiration actuelle à un art authentique qui ne serait pas privé de valeurs didactiques.