

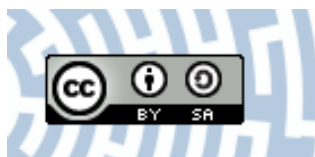


**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** O walorach audialnych poezji dziecięcej (impresje)

**Author:** Zofia Adamczykowa

**Citation style:** Adamczykowa Zofia. (2020). O walorach audialnych poezji dziecięcej (impresje). W: B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek (red.), "Zmysły i literatura dla dzieci i młodzieży" (S. 125-142). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Zofia Adameczykowa  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## O walorach audialnych poezji dziecięcej (impresje)

[...] *Rzecz! Cieleśna rzecz!*  
*Dotknąć, zobaczyć, usłyszeć, wprost chciwie,*  
*Kamienie w ręce brać i rzucać precz,*  
*Powietrza w płuca zaczerpnąć łączywie [...]*<sup>1</sup>

— pisał Julian Tuwim — skamandryta przepełniony ideami sensualizmu i aktywnego witalizmu, ale zarazem Tuwim — mistrz wiersza dla dzieci. Swą twórczością dla małych, zwłaszcza tekstami budowanymi na absurdach i alogicznej kreacji rzeczywistości (jak np. w wierszu *Cuda i dziwoty*) szedł poeta w sukurs wolnej myśli dziecka, jego żywiołowości oraz nieograniczonej wiedzy wyobraźni, fantazjowaniu i płynącej stąd radości. Zafascynowany ogromem sił biologicznych i energią rozpierającą najmłodszych, pisał:

*Dzieci — wariaci, co wy robicie?*  
*Dzieci — szaleńcy, w co się bawicie?*  
*Dlaczego krążysz z głową zadartą,*  
*Trzyletni dziwie, jasny grubasku?*  
*Czemu powtarzasz z pasją upartą*  
*To dzikie słowo, zmyślane słowo:*  
*„Tere — bere, tere — bere!”*  
*Czemu obłądnie tarzasz się w piasku*  
*Chudy pędraku z spiczastą głową? [...]*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Fragment wiersza Juliana Tuwima pt. *Poezja*. W: J. Tuwim: *Poezje*. Lublin 1991, s. 65.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 165.

Poeta dostrzegał i rozumiał fenomen dzieciństwa, podziwiał bogactwo dziecięcych światów, zachowań i imaginacji, toteż z charakterystyczną dla niego pasją stwierdzał ze smutkiem, „że z mądrych, wolnych szaleńców, jakimi są przeważnie wszystkie dzieci, wyrastają później ciężkie, ponure i głupie egzystencje zwane w kupie ludzkością”<sup>3</sup>.

Zmysłowe poznawanie świata, czyli wspomniany skamandrycki witalizm i sensualizm, jest niejako z natury właściwością przypisaną dzieciństwu, uwarunkowaną biologicznie i psychologicznie. Człowiek bowiem w swoim stadium paidialnym przejawia niepohamowaną żywiołowość, zdolność działania i intensywnego przeżywania świata oraz niezwykłą wprost **zmysłową wrażliwość**, dzięki czemu uczy się świata i sukcesywnie poznaje w nim swoje miejsce. Psycholodzy podkreślają wagę rozwoju inteligencji sensoryczno-motorycznej małego dziecka, które od niemowlęctwa chłonie świat wszystkimi zmysłami: wzrokiem, dotykem, słuchem. I rejestruje to, co czuje, widzi, i to, co **słyszy**<sup>4</sup>. W całym okresie przedpiśmiennym dziecko porusza się w obszarze kultury oralnej: obserwuje, słucha, a następnie komunikuje się werbalnie. Pierwsze dziecięce książeczki obrazkowe angażują zmysł wzroku i słuchu. Dziecko ogląda ilustracje i słucha przekazu pośrednika, chociaż w coraz większym stopniu współczesne książki dla najmłodszych są multimedialne i służą równocześnie zabawie oraz edukacji (nawet ulubione przez dzieci naklejki zamieszczane obficie we współczesnych książeczkach stwarzają możliwość kształcenia myślenia, uwagi i sprawności manualnych malucha). Odbiór audialny pogłębiają nadto rozliczne sygnały dźwiękowe zespolone z tekstem, które w pewnym sensie zastępują pośrednika lektury. W miarę rozwoju dziecka stopniowo przesuwana się akcent z obrazków i elementów zabawowych na sam tekst, który najpierw ma postać prostych zrytmizowanych rymowanek, łatwo wpadających w ucho, by z czasem przeistoczyć się w najprawdziwszą poezję.

Wprawdzie współczesna poezja dziecięca w znacznie większym stopniu niż kiedyś jest poezją znaczeń, bo też i współczesne dziecko dojrzewa szybciej intelektualnie, ale można by zaryzykować stwierdzenie, że funkcja ludyczna różnorodnych przekazów kulturowych kierowanych do dzieci w dużym stopniu realizuje się przez **sferę audialną tekstu**. Zwłaszcza poeci wykorzystują cały arsenał środków instrumentacyjno-fonicznych, wśród których najbardziej frekwencyjne są liczne środki rymotwórcze

<sup>3</sup> Ibidem, *Szkoła, szkoła...*, s. 350.

<sup>4</sup> Zob. *Psychologia rozwoju człowieka. Charakterystyka okresów życia człowieka*. Red. B. HARWAS-NAPIERAŁA i J. TREMPAŁA. Warszawa 2001, s. 68–70. Na ustalenia psychologów powołuje się też A. Baluch, pisząc: „Każde małe dziecko — jak głoszą psychologowie — myśli przede wszystkim za pomocą swoich oczu, uszu i rąk”. A. BALUCH: *Archetypy literatury dziecięcej*. Wrocław 1993, s. 21.

i melodyczne, powtórzenia i refrenizacje rytmizujące lub monotonizujące tekst, a także wiele innych bodźców słuchowych, zwłaszcza zmierzających do osiągnięcia efektów dźwiękonaśladowczych.

Znakomity badacz literatury „czwartej” Jerzy Cieślowski przypisywał szczególne walory foniczne dwom odmianom wiersza dziecięcego: kołysankom i bajeczkom lirycznym. Kołysanki określał wprost jako piosenki, jednocześnie zwracając uwagę na takie ich cechy, jak synkretyzm i symultanizm. Z kolei o bajeczkach lirycznych pisał, że nie są wprawdzie śpiewane, ale mają — jak to sformułował — „piosenkową ekspresję”, gdyż często cechują się układem zwrotkowym lub zawierają refreny. Podkreślał też fakt, że struktura foniczna tych dwóch odmian wierszy łączy się ze śpiewem i z tańcem<sup>5</sup>.

Zwłaszcza wiersze **kołysankowe** są na wskroś meliczne. Nawiązują tematycznie i formalnie do folkloru ludowego i są bodajże najstarszym, a zarazem najbardziej audialnym gatunkiem skierowanym do dziecka. Słowa i rytm muzyczny tworzą w nich integralną całość o specyficznej akustyce. W budowaniu melodyki tych wierszy istotną rolę odgrywają liczne powtórzenia oraz paralelizmy kompozycyjno-treściowe, leksykalne i frazeologiczne, a także różnorakie kołysankowe zaśpiewy o charakterze onomatopeicznym, powtarzane i brzmiące w *pianissimo*. Widoczne są w nich bogate zabiegi w zakresie instrumentacji głoskowej, m.in. zwraca uwagę wykorzystanie melicznych walorów samogłosek, które z reguły są wydłużane, np.: *a — a — a*; *luuli — luuli*; *dyylu — dyylu...* itp., co w połączeniu ze „śpiewną” głoską sonorną *l* daje szczególne efekty akustyczne. Bogata jest też wersyfikacja wierszy kołysankowych, z przewagą wiersza sylabotonicznego oraz układu stóp trocheiczno-amfibrachicznych (np. *lipka — lipka — lipka / będzie z tej lipki śliczna kolebka*<sup>6</sup>) i sfunkcjonalizowanych jednostek metrycznych. Dla efektów akustycznych nie bez znaczenia są też głębokie i dokładne rymy („dla ucha”), z przewagą żeńskich, rytmizujących tekst. Są one tak istotne w kołysankach (także w innych gatunkach wiersza dziecięcego), że zdarza się, iż jest im podporządkowana semantyka lub też asemantyczność i alogiczność wiersza, który przypomina wręcz dziecięce zabawy w rymowanie, jak w następującej kołysance Anny Kamieńskiej:

Luli, luli, liszka,  
wyszła z norki myszka.  
Luli, luli, litce,

<sup>5</sup> Zob. J. CIEŚLIKOWSKI: *Wiersz dziecięcy*. W: *Literatura osobna*. Wybór R. WAKSMUND. Warszawa 1985, s. 106–107.

<sup>6</sup> J. CZECHOWICZ: *Już nocka*. W: IDEM: *Sny szczęśliwe*. Lublin 1984, s. 28.

*pająk zszedł po nitce.  
Luli, luli, laszek,  
zapiał z drewna ptaszek.  
Luli, luli, lonek,  
zaśpiewał jelonek<sup>7</sup>.*

Treść wierszyków kołysankowych z reguły bywa uboga, ale ze względu na istotny element struktury, jakim jest bezpośredni zwrot do adresata, sprzyja poczuciu niezwyklej bliskości między usypianym dzieckiem i piastunką (matką). Kołysanki poetyckie sięgają po wzorce ludowe, ale są od nich bardziej zróżnicowane formalnie i tematycznie. Najczęściej przybierają postać liryczną, rzadziej — narracyjną lub udramatyzowaną. Z reguły mają formę monologu, ale zdarza się też dialog, który jest z samej swej istoty formą pobudzającą, a zatem niezbyt funkcjonalną w kołysankach. Podczas gdy cała literatura dziecięca zwykle aktywizuje odbiorcę, wiersze kołysankowe w zasadzie wyciszają, uspokajają, tworzą atmosferę okołosenną. I chociaż, podobnie jak ludowe usypianki, podporządkowane są funkcji pragmatycznej, czyli usypianiu, to jako teksty autorskie — odchodząc od strukturalnej matrycy tradycyjnej kołysanki — spełniają także funkcję poetycką i wzbogacają tym samym poetykę wierszy dla dzieci, co zostało już w literaturze przedmiotu dostrzeżone, a zatem kwestie te pominiemy<sup>8</sup>.

Koncentrując się na sferze akustycznej wierszy dla dzieci, należałoby na drugim miejscu po kołysankach wymienić **wiersze piosenki**, jakich jest wiele w dorobku naszych twórców dziecięcych — zarówno autorów klasycznych, jak i współczesnych. Dla jasności wskażmy tu niektóre konotacje. Po pierwsze, chodzi o wiersze, które doczekały się opracowania muzycznego i stały się piosenkami. Niewątpliwie pierwszą w tym względzie rekordzistką w historii literatury dziecięcej jest Maria Konopnicka, która deklarowała w liście do Stachiewicza, że nie przyszła dzieci pouczać, lecz *śpiewać z nimi*<sup>9</sup>. Niezwykle regularna i śpiewna forma wierszy poetki, nawiązująca do poezji ludowej, urzekła kompozytorów. Toteż aż do kilkadziesiątu jej wierszy napisał muzykę Zygmunt Noskowski (a do *Jasetek* — Piotr Maszyński)<sup>10</sup>. Istotna jest trwałość tych wierszy piosenek w naszej

<sup>7</sup> A. KAMIEŃSKA: *Luli — luli*. W: *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*. Oprac. R. WAKSMUND. Wrocław 1987, s. 334.

<sup>8</sup> Zob. J. GIEŚLIKOWSKI: *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985, s. 74—84. Por. Z. ADAMCZYKOWA: *Kołysanka — poezja wczesnego dzieciństwa*. W: EADEM: *Literatura dziecięca. Funkcje — kategorie — gatunki*. Warszawa 2004, s. 105—120.

<sup>9</sup> Zob. K. KULICZKOWSKA: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864—1914*. Warszawa 1959, s. 120.

<sup>10</sup> Podkreśla to K. Kuliczowska. Ibidem, s. 123.

tradycji, gdyż już kolejne pokolenia polskich dzieci (a razem z nimi także dorosłych!) śpiewają takie piosenki, jak: *Choinka w lesie* (*A kto tę choinkę...*); *Zmarzlak* (*A widzicie wy zmarzlaka...*); *Zła zima* (*Hu! Hu! Ha! Nasza zima zła!*) czy też *Pojedziemy w cudny kraj* (*Patataj, patataj, / pojedziemy w cudny kraj!...*), nie zdając sobie często sprawy z tego, że to przecież są teksty autorki *Roty*. Podobnie anonimowo funkcjonują także w obiegu śpiewanym, nierzadko towarzysząc zabawom, wiersze innych autorów, np. *Chodził Senek i Drzemota* Teofila Lenartowicza; *Bajka iskierki* (*Z popielnika na Wojtusia...*) czy *Ta Dorotka, ta malusia...* Janiny Porazińskiej; *Idzie niebo ciemną nocą* czy *Jak szło słonko spać* Ewy Szelburg-Zarembiny i wielu, wielu innych. Wymieńmy choćby: Czesława Janczarskiego, Marię Terlikowską, Joannę Kulmową, Wandę Chotomską, Magdę Czapińską czy Hannę Januszewską, która w swej bogatej twórczości dla dzieci chętnie wykorzystywała motywy piosenek ludowych oraz tematy taneczne (*Jawor, jawor; Z tamtej strony Wisły*)<sup>11</sup>.

Ze względu na podjęty temat warto zatrzymać się nieco dłużej nad wierszami Doroty Gellner, w których widoczna jest fascynacja muzyką, ujawniająca się w dwojaki sposób: podejmowanie tematów muzycznych oraz wpływ zainteresowań muzycznych na formalny kształt jej poezji i dobór melicznych środków wyrazu. Poetka jest — podobnie jak Konopnicka — autorką ponad stu piosenek dla dzieci, wśród których: *Zuzia — lalka nieduża*; *Ogórek*; *Zajac malowany*; *A ja rosnę należą już bez mała do klasyki dziecięcych przebojów*, a nawet figurują w podręcznikach muzyki dla klas I—III. W dorobku Gellner widoczne jest dążenie do harmonijnego współistnienia muzyki i poezji, co potwierdza poetka w jednym z wywiadów, stwierdzając: *Wiersze to oczywiście jedynie wycinek mojej twórczości. Ciągle staram się szukać nowych form przekazu poezji*<sup>12</sup>. Niewątpliwie jedną z ciekawszych form umożliwiła poetce współpraca z radiem, która zaowocowała dużą liczbą słuchowisk poetycko-muzycznych (m.in. *Śnieżna Emilka*; *Michalinka z Michalina*; *Pod niebem akacji*) oraz niezwykle popularnym wśród słuchaczy cyklem spotkań z *Zieloną Pótnutą*, do którego poetka pisała scenariusze. Jak można wnioskować, współpraca z radiem i kontakty z kompozytorami znacząco wpłynęły na tematykę oraz na kształt kolejnych zbiorów: *Śpiewającego sweterka* i *Piosenek Zielonej Pótnutki*. Autorka jakby potwierdza ten sąd sama, przyznając w wywiadzie, że działalność ta *pozwoiliła wyskoczyć na świat ukrytym*

<sup>11</sup> Sięgając wstecz, należy przywołać *Śpiewy dla dzieci* S. Jachowicza (1854) oraz *Piosenki wiejskie dla ochronek z Przygrywką* T. Lenartowicza (1964), którego nie bez powodu nazywano lirnikiem mazowieckim.

<sup>12</sup> *Świat jak pełna wierszy książka*. Z Dorotą GELLNER rozmawia Danuta ŚWIERSZCZYŃSKA-JELONEK. „Guliwer” 1995, nr 2, s. 16.

*we mnie nutkom*<sup>15</sup>. Utwory Gellner pełne są upostaciowionych piosenek, nutek, kołysanek, widocznych zwłaszcza w tomiku *Śpiewający sweterek*. Upersonifikowana kolęda pojawia się z kolei w wierszu *Jedzie kolęda*, zamieszczonym w nastrojowym tomiku okolicznościowym pt. *Przy gwiazdach i świeczkach*, i przypomina Andersenowską Królową Śniegu. Otulona w kożuch jedzie w saniach przez mroźny i biały świat, a jej atrybutem jest *śnieżna nuta*, którą *potrząsa i podzwania*. Bo kolęda to niby prosta, a zarazem podniosła i nastrojowa pieśń, głęboko zakorzeniona w naszej tradycji, co poetka w liryczno-baśniowej aurze stara się dzieciom uświadomić.

Muzyka w poezji autorki Zuzi – *lalki niedużej* ujawnia się jednak nie tylko podczas takich wyjątkowych bożonarodzeniowych okoliczności i wcale nie musi być melodią śpiewaną lub graną na instrumencie. Może to być muzyka przyrody: wiatru czy deszczu lub też zwyczajne odgłosy codzienności, np. muzyka domu. W tomiku *Co słyhać?* znajdziemy m.in. pełen bodźców słuchowych wiersz pt. *Dom*. Sfera akustyczna wiersza obejmuje efekty dźwiękowe skumulowane poza domem i wyrażone określeniami onomatopeicznymi: wiatr – *gwiżdże* i *szumi*, deszcz – *stuka* i *puka*, oraz zasłyszane w domu, w którym *trzeszczy*, *śpiewa*, *kapie*, *śmieje się*, *placze*, (winda) *trzasnęła*, *zagrała*, *zawołała*. Wszystko w domu *ciągle gra inaczej*: *gra na rynnach*, (deszcz) *gra na szybach*, (dom) *gra krokami na schodach*, (winda) *gra piosenkę na linach*. Instrumentacja zgłoskowa potęguje wrażenia słuchowe, np. nagromadzenie głosek szeleszczących: *sz*, *rz*, *cz* w wyrazach *szumi*, *trzeszczy*, *gwiżdże*, *drzwiami*. Dla efektów słuchowych, budujących nastrój niepokoju dziecka samotnie oczekującego na matkę, istotne są też liczne paralelizmy – powtarzalność pewnych fraz i określeń w obrębie wersów wzmacnia wrażenie oczekiwania, np.:

*Gwiżdże wiatr, szumi wiatr,  
stuka, puka deszcz.  
Gra na rynnach,  
gra na szybach (...).*

Ważna jest też melodyka windy, w którą wsluchane jest dziecko bezbłędnie rozpoznające jej dźwięki. Znajoma „piosenka” windy rozładowuje w puencie wiersza napięcie i przynosi pocieszenie samotnemu dziecku, które odbiera otaczającą je rzeczywistość za pomocą zmysłu słuchu:

*Trzasnęła drzwiami winda  
i gra piosenkę na linach.*

<sup>15</sup> Ibidem, s. 17.

*Piosenka windy to na dół,  
to znów do góry się wspina.  
Stała na moim piętrze,  
zagrała w zamku kluczami,  
od progu zawołała:  
– Dzień dobry! – głosem mamy.*

Sfera brzmieniowa, osiągnięta dzięki doborowi określonych środków wyrazu, stanowi dominantę przywołanego wiersza, buduje jego napięcie, tworzy nostalgiczny nastrój oczekiwania, który powoduje wyczulenie zmysłu słuchu bohatera. Zapewne nie bez znaczenia dla kształtu tomiku pod wymownym tytułem *Co słyszc?* jest fakt, że powstał on z myślą o dzieciach niewidomych i niedowidzących<sup>14</sup> – stąd rozbudowane elementy muzyczne zarówno w zakresie jego tematyki, jak i formy.

W przebogatej poezji dziecięcej znajdziemy wiele wierszy, które ze względu na regularność wersów oraz walory rymotwórcze i melodyczne otrzymały tytuł „piosenka”, ale niekoniecznie zyskały status tekstu śpiewanego. Są jednak i takie, których tytuł nie sugeruje formy, ale mają tak wyrazisty piosenkowy rytm trocheiczno-amfibrachiczny, pogłębiony nadto powtórzeniami, że prowokują wręcz do śpiewania, jak jeden z historyczno-patriotycznych wierszy zamieszczony w tomiku dwóch autorów: Gzysława Janczarskiego i Tadeusza Kubiaka:

*Kukają kukułki  
W lasach na Mazowszu.  
Kukają, kukają  
W ciemnym skryte gąszczu (...)  
Ty, kukułko, kukaj,  
A my policzymy,  
Ile mają wieków  
Piastowskie ruiny...<sup>15</sup>.*

Równie rytmiczny, o krótkich czterosylabowych wersach jakby przeznaczonych wręcz do śpiewania, a więc będących bez mała partyturą muzyczną, jest pięciowrotkowy wiersz dla młodszych dzieci pt. *Osiem nut* z tomiku *Wiersze na dzień dobry* Tadeusza Kubiaka, w którym zostały ożywione nutki z solfeżu. W tym zantropomorfizowanym tekście, wyraźnie ustrukturalizowanym „dla ucha”, zaznacza się funkcja edukacyjna:

<sup>14</sup> Pisze o tym Irena BOLEK: *Zapowiedź*. „Nowe Książki” 1986, nr 1, s. 94.

<sup>15</sup> G. JANCZARSKI i T. KUBIAK: *Ptaki mówią po polsku*. Ilustr. M. SZANCER. Warszawa 1971, s. 12–13.



*Do, re, mi, fa,  
sol, la, si, do –  
podśpiewują,  
połem idą. [...]*  
*Osiem tonów,  
osiem dźwięków –  
wszystkie razem  
są piosenką.*

Takich wierszy udydaktycznionych, wprowadzających dzieci przystępnie, a często baśniowo lub zabawnie w arkana wiedzy muzycznej, znajdziemy w dziecięcej poezji wiele. Z upodobaniem pisała je Wanda Chotomska, toteż zatrzymamy się przy nich nieco dłużej. Przede wszystkim trzeba tu wymienić pokaźną książkę poetki pt. *Wszystko gra*<sup>16</sup>, w której znajdziemy trzydzieści jeden obrazowych, bogatych w informacje, a zarazem dowcipnych wierszy skoncentrowanych na barwnym opisie tyłuż instrumentów muzycznych (kto by przypuszczał, że jest ich aż tyle!), dodatkowo przybliżonych małemu odbiorcy dzięki barwnym ilustracjom. To prawdziwa skarbnica wiedzy dla dzieci, zapewne nieco starszych (zważywszy na treść i rozmiary poszczególnych tekstów), choć niejedynemu nieumyślnemu dorosłemu także mógłby z niej czerpać. Aby przybliżyć audialne walory tych zrytmizowanych tekstów, które z reguły brzmią jak muzyka, zacytujmy fragment eufonicznego wiersza pt. *Flet piccolo*, który – zachowując się jak dziecko – może zachwycić nawet maluchy:

*Pikolina  
to jest taki mały flecik,  
bo „piccolo” – to po włosku  
znaczy mały.  
Pikoliny  
zachowują się jak dzieci,  
jak dzieciaki,  
co się nagle rozbrykały.  
Przekrzykują  
wszystkie inne instrumenty [...].*

Nieco inną formę ma sfabularyzowana zabawna historyjka Wandy Chotomskiej pt. *Muzykalny stół*<sup>17</sup>, która w odmienny sposób, bliższy

<sup>16</sup> W. CHOTOMSKA: *Wszystko gra*. Ilustr. I. CZESNY, J. STĘPIEŃ. Warszawa 1988, s. 71. Książka zawiera też słowniczek terminów.

<sup>17</sup> W. CHOTOMSKA: *Muzykalny stół*. Ilustr. J. KARWOWSKA-WNUCZAK. Warszawa 2013.

zwłaszcza młodszym dzieciom, pozwala im zarówno przyswoić nazwy wielu instrumentów, jak i — dzięki specyficznemu układowi wersów i wyrazistej instrumentacji — kształtować słuch muzyczny. Mamy tu do czynienia ze sfunkcjonalizowaną, wręcz polimuzyczną strukturą wersyfikacyjno-brzmieniową wiersza, co widać w zacytowanym fragmencie: opisowe wersy ósmio- i dziesięciosylabowe przeplatają się z rytmiczną strofą pięciosylabową, uwrażliwiając małego słuchacza na zmianę rytmiki i nastroju, a tym samym ułatwiając mu prawidłowy odbiór rozbudowanych treści:

[...] *Piszczwały smyczki, brzęczała blacha,  
ten grał oberka, a tamten — Bacha,  
jeden instrument drugi zagłuszał,  
aż się niedobrze robiło w uszach. [...]*  
    *Pan, co miał klarnet,  
grał „Oczy czarne”.  
Właściciel fletu —  
walce z baletu.  
Rzeńskie staruszki —  
pieśni Moniuszki [...].*

Szczególne walory muzyczno-audialne mają w literaturze dziecięcej wiersze o tańcach lub z motywami tanecznymi. Można by tu przywołać wielu autorów i liczne teksty, w których porywa się do tańca lub do kołowania dzieci, zwierzęta, igłę z nitką, a nawet sprzęty domowe, z miotłą włącznie. Julian Tuwim aranżuje nieposkromiony taniec dwóch Michałów, kręcących się do upadłego w myśl scharakteryzowanej przez Rogera Gaillois zabawy *ilinx*, polegającej na kręceniu się w kółko aż do oszołomienia. Wanda Chotomska pisze tomik pt. *Tańce polskie*<sup>18</sup>, w którym zamieszcza wiersze o trzynastu tańcach, zachowując w nich układ wersyfikacyjny, stopy i rytm charakterystyczny dla każdego z nich. Spróbujmy te walory dźwiękowe wykazać na dwóch fragmentach, *Poloneza* i *Białego walczyka*. W polonezie poetka zachowuje regularną strofę sylabotonicznego dwunastozgłoskowca, w którym każdy wers odmierza jakby trzy kroki tego dostojnego polskiego tańca, np.:

*Polonezem wchodzi drzewa w polską jesień,  
śpiew tej ziemi w swoich liściach każde niesie. [...]*

*Koralami zaświeciła jarzębina,  
Dąb żółędzie do gałęzi poprzypinał [...].*

<sup>18</sup> W. CHOTOMSKA: *Tańce polskie*. Ilustr. S. ROZWADOWSKI. Warszawa 1981.

Wersyfikacyjno-brzmieniowa struktura walczyka jest równie wyrazista — tu nie tylko każdy wers można czytać w rytmie na trzy, ale rytmika wiersza prowokuje wręcz do śpiewania na jakąś znaną melodię walca, np.:

[...] *Biały walczyk do świtu,  
do pierwszego błękitu,  
bo gdy rano słońeczko zamruga,  
kataryniarz odleci,  
katarynka odleci  
i odfrunie różowa papuga [...].*

Nie ulega wątpliwości, że tego typu bodźce słuchowe zawarte w strukturze wersyfikacyjnej wiersza pozwalają kształtować wrażliwość muzyczną dzieci.

Odwołując się do twórczości Wandy Chotomskiej, nie sposób — ze względu na podjęty temat — pominąć bogatego materiałowo i poetycko tomiku pt. *Muzyka Pana Chopina*<sup>19</sup>, w którym oprócz funkcji estetycznej dominuje funkcja edukacyjno-poznawcza, zawarta w przystępnej opowieści o wybranych faktach z biografii wielkiego kompozytora, wyselekcjonowanych z perspektywy dziecięcego odbiorcy i uwierzytelnionych fotokopiami dokumentów. W tomiku spleta się proza z poezją, a wiersze utkane są z muzyki, co sygnalizują takie tytuły, jak: *Polonez, Walc, Nokturn, Kołęda* czy *Mazurek*.

Mazurek — jako temat wiersza — pojawia się także w twórczości innych poetów, ale bodajże najbardziej pomysłowo rozwiązuje ten temat Joanna Kulmowa, która wykorzystuje homonimiczność tego słowa jako terminu muzycznego i jako ciasta w wierszu pt. *Przepis na mazurek*<sup>20</sup>:

*Kilka nutek  
przełożę andrutem.  
Dam cukier waniliowy,  
garść kluczy wiolinowych,  
rodzynki,  
szczyptę soli,  
trochę pomarańczowych skórek,  
różową kwietniową chmurę,  
krzyżyki,  
nieco gorzkich bemoli,*

<sup>19</sup> W. CHOTOMSKA: *Muzyka Pana Chopina*. Ilustr. B. ZDĘBA. Łódź 2010. Książka z płytą CD.

<sup>20</sup> J. KULMOWA: *Wybór wierszy dla dzieci*. Wrocław 2000, s. 30.

wierzby,  
co już sokiem napęczniały.  
I to będzie mój cały  
mazurek.

Zainteresowanie poetów pierwiastkami muzycznymi często idzie w parze z ich wykształceniem muzycznym, co ujawnia się zarówno w tematyce wierszy, jak i w doborze komponentów muzycznych zawartych w strukturze tekstów, w metaforyce i w języku. Dla udowodnienia tej tezy odwołajmy się do fragmentów kilku wierszy zaczerpniętych z bogatej liryki wrocławskiej poetki Karoliny Kusek, która takie wykształcenie ma. W wierszu *Polny dzwonek*<sup>21</sup> zachwyca oryginalna synestezja *smutny fioletoowy ton*, transponująca doznania wzrokowe na słuchowe:

*To już ostatni dzwonek lata.  
Poznając go po smutnym fioletowym tonie.  
A choć z łądyżki wiatr wnet go zdmuchnie  
  
na alarm nie dzwoni [...].*

Mimo iż wersy nie są tu regularne (9 + 13 + 10 + 6), cechuje je wyrazista melodyka, nadająca wypowiedzi nostalgiczny rytm charakterystyczny dla smutku przemijania, który jest tematem wiersza. Podobnie na doznaniach zmysłowych angażujących wzrok i słuch zbudowany jest niezwykle sensualny wiersz pt. *U dziadków w zagrodzie*, w którym istotną rolę w budowaniu melodyki odgrywają komponenty wersyfikacyjno-brzmieniowe oraz powtórzenia:

*U dziadków w zagrodzie są wszystkie barwy  
tęczy.  
U dziadków w zagrodzie wszystko gra  
i dźwięczy.  
    Z tych tęczowych nitek  
    i z nut tej muzyki  
    babcia splata nam wiersze  
    jak z wikliny koszyki [...]*<sup>22</sup>.

Poezję Karoliny Kusek cechuje liryczno-refleksyjna — chciałoby się rzec: wyciszona — melodyka, mimo że w zasadzie poetka posługuje się

<sup>21</sup> K. KUSEK: *Między tęczą a błotnym kamieniem*. Posłowie Z. ADAMCZYKOWA. Warszawa 2012, s. 78.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 16.

wierszem białym i nie przywiązuje zbytnej wagi do regularnych i dokładnych rymów. Zarówno tematyczne odniesienia „muzyczne”, jak i walory foniczne w strukturze tekstów widoczne są w wielu jej wierszach (np.: *Wirtuoz*, *Melodia na psią nutę*, *Moje granie*, *Hulanka*, *Świerszczowa muzyka*). Komponenty muzyczne budują też liryczny wiersz pt. *Ptasie śpiewy*, który nadto pełni funkcję poznawczo-edukacyjną, gdyż oswaja dzieci z terminami muzycznymi, wyróżnionymi w tekście graficznie ze względów dydaktycznych: *forte*, *piano*, *solo*, *duet*, *chórek*:

*Rano –  
raz forte,  
raz piano  
wyśpiewują ptaki.*

*Jedni wolą  
gdy skowronek śpiewa solo.  
Inni – gdy w duecie szpaki.*

*Ja uwielbiam wróbli chórek  
ćwierkający w niebo, w chmury  
ile w gardle głosu [...] <sup>23</sup>.*

Przywołane fragmenty wierszy, jak zresztą cała liryczno-refleksyjna twórczość Karoliny Kusek, nie poddają się z zamierzenia<sup>24</sup> dość popularnej i niewątpliwie słusznej opinii, że istotą najlepszych tekstów dziecięcych jest funkcja ludyczna, która realizuje się w dążeniu do tego, by dziecko śmieszyć i bawić. A bawi się ono w dużej mierze — zwłaszcza to najmłodsze — samą sferą audialną tekstów, grą słów i dźwięków, żartami słownymi, językiem ekspresywnym nasyconym wykrzyknikami, pytajnikami, wielokropkami, a przede wszystkim onomatopejami, które dziecku uprzystępniają i ubarwiają świat przedstawiony, śmieszą swym brzmieniem i prowokują do powtarzania, a zatem do ćwiczeń w zakresie mowności.

Nieźrównanymi mistrzami w tej materii byli Jan Brzechwa i Julian Tuwim, czego wobec powszechnej bez mała znajomości ich utworów nie trzeba dowodzić. Zwłaszcza Tuwim. Zwróćmy zatem uwagę na niektóre tylko elementy jego przebogatej poetyki. Pomińmy niezwykle wycucie

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> W jednym z wywiadów Karolina Kusek mówi: „[...] nie możemy z dziećmi ciągle tylko śpiewać beztrósko [...]. W dziecku starajmy się podtrzymać i rozwijać uczuciowość i wrażliwość, lecz nie ukrywajmy przed nim prawd oczywistych”. J. KUMIEGA: *Poetka w wianku ze stokrotek*. „Guliwer” 1997, nr 4, s. 26.

absurdu, wyobraźnię deformującą i umiejętność kreowania nonsensownych obrazów rzeczywistości, wrażliwość na humor purnonsensowy, sensualizm, sięganie do wzorców ludowych, transformację przysłów, powieździeń i utartych zwrotów frazeologicznych, ekspresję języka oraz wiele innych elementów poetyki tego mistrza słowa. Skoncentrujmy się na wyzyśkaniu efektów fonicznych, zwłaszcza dźwiękonaśladowczych, przywołując niektóre tylko zjawiska i teksty, gdyż temat jest szeroki i wart osobnego opracowania. Melodyjność oraz rytmiczność są bowiem wszechobecne w Tuwimowskich wierszach dla dzieci. Większość z nich przepętniają pierwiastki sensualizmu, witalizmu i dynamizmu — można by je deklamować przy akompaniamencie muzyki, śpiewać lub skandować. Takie są: *Ptasie radio*, *Lokomotywa*, *Idzie Grześ*, *Ptasie plotki*, *Dwa Michały*, *Rozmowa ptaków* i wiele innych tekstów. Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób osiąga poeta wrażenie ruchu i niebywałej dynamiki w obrazie pędzącej lokomotywy. Stosuje różnorodne zabiegi instrumentacyjne, pytania, wykrzyknienia, dynamizujące rymy męskie (*wprost — most; czas — las*) oraz urozmaicone układy rytmiczne oparte na wielokrotnych powtórzeniach słów i zwrotów, dzięki czemu osiąga efekty dźwiękonaśladowcze:

*I kręci się, kręci się koło za kołem,  
I biegu przyspiesza, i gna coraz prędzej,  
I dudni, i stuka, łomoce i pędzi,  
A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost!  
Po torze, po torze, po torze, przez most (...).*

W całej poezji dla dzieci Tuwim odwołuje się przede wszystkim do **doznań słuchowych** odbiorcy. Urozmaicony rytm, różnorodność rymów i ich układów (od rymu głębokiego po asonans; rymy odległe i wewnętrzne, instrumentacyjne; przeplatanie rymów żeńskich i męskich), gromadzenie wrażeń dźwiękonaśladowczych, aliteracje, powtórzenia — to niektóre ze sposobów wywoływania wrażeń słuchowych. Korzysta też poeta z ulubionej figury stosowanej często w wierszach dla dzieci, jaką jest **enumeracja**. Z wyliczaniem, które nawiązuje wprost do folkloru słownego dzieci i może być przez małych odbiorców wręcz skandowane, mamy do czynienia w *Lokomotywie*, w *Rzepce*, w *Aeroplanie*, w *Warzywach*, w *Ptasim radiu*, w *Panu Maluśkiewiczu i wielorybie*, w wierszu *O panu Tralalińskim* i wielu innych utworach. Historia o panu Tralalińskim, czyli o śpiewaku mieszkającym w Śpiewowicach, jest przy tym szczególnie rozśpiewana, a pioseneczkę *tralalala trala trala* śpiewają ludzie i zwierzęta z otoczenia bohatera, których imiona własne zostały utworzone według wymogu rymu, a także zasady analogii słowotwórczej i fonicznej (np. *synek — Tralalinek; kotek — Tralalotek*), dzięki czemu cały wiersz staje

się swoistą muzyką. Niezwykle dźwięczne są też nazwy własne w innych wierszach, nierzadko o semantyce przezwiskowej: *Biały Ząbek – Trąbek! Bombek!*; *Kachna – Grubachna! Wielgachna!*; *Trąbalski – Bimbalski* i inne.

Osobno trzeba by, choćby impresyjnie, wskazać na walory audialne wierszy Tuwima poświęconych naturze, która przemawia niezmiernym bogactwem i różnorodnością głosów. Wszystkie dźwięki przyrody: szmery, chrzęsty (*Rzeczka*), popiskiwanie i szelesty, śpiewy ptaków (*Mowa ptaków*, *Ptasie radio*), bębnienie kropel deszczu (*Kapuśniaczek*), trzaskanie mrozu (*Mróz*), układają się w jedną pieśń. Tuwim atakuje przede wszystkim zmysł słuchu odbiorcy. Czyni to, stosując różnorodne zabiegi instrumentacyjne: onomatopeje naturalne (np. naśladowanie ptasich głosów) i sztuczne; dobór słów o szczególnych walorach brzmieniowych (w wierszu *Mróz* gromadzi czasowniki: *skrzypi*, *trzaska*, *trzeszczy*, *zgrzyta*, *gwiżdże*, *śwista*, *stuka*, oraz rzeczowniki: *chrzęst*, *brzęk*, *zgrzyt*, *stęk*). Tworzy poeta całe zdania, a nawet strofy „muzyczne”, wykorzystując m.in. melodykę fraz pytających, jak w wierszu *Mowa ptaków*:

*Ni to tan, ni nuty ton,  
Coś z dalekich, leśnych stron,  
Szelest, cisza, szept i szmer?  
Czyj to, czyj to, czyj to szmer?  
Liście? Trzciny? Trawy? Cóż?  
Szum śród ciszy suchych zbóż?*

Efekty audialne pogłębia też Tuwim doбором rymów w funkcji instrumentalnej. Na przykład w wierszu *Kapuśniaczek* rymujące się w klauzulach wersów słowa dźwięczą oraz potęgują wrażenie szumu i kapania wody: *jeszcze – deszczem; burzy – kałuży; dreszczu – deszczu*. Z niebywałą orgią dźwięków – niemożliwą wręcz do wyartykułowania przez dzieci, a inspirującą studentów aktorstwa – mamy do czynienia w *Ptasim radiu*, w którym to najpiękniejszą melodię natury, jaką jest śpiew słowika, przeniósł poeta skamandryta do cywilizowanego świata (do radia):

*Halo! O, halo lo lo lo lo!  
Tu tu tu tu tu tu tu  
Radio, radjo, djo, ijo, ijo  
Tjo, trijo, tru lu lu lu lu  
Pio pio pjo lo lo lo lo lo [...].*

Poezja Tuwima dla dzieci, wyróżniająca się wyjątkowym wprost kunsztem artystycznym, zadziwia nie tylko niezrównanymi, wręcz kabareto-

wymi konceptami, ale też — jak starano się wykazać — bogactwem walorów audialnych i pomysłowością w zakresie wykorzystania różnorodnych środków fonicznych.

Nawet na podstawie niewielkiego materiału ilustracyjnego, przywołanego w niniejszym szkicu, można stwierdzić, że polifonia dźwięków w dziecięcej poezji pełni funkcję estetyczną i ludyczną, nadaje wierszom — celowy z perspektywy odbiorcy — charakter ekspresywny, a dzięki licznym i różnorodnym bodźcom słuchowym kształci słuch muzyczny dzieci. Walory foniczne są tak wyraziste w całej poezji dziecięcej, że Joanna Papuzińska trafnie określiła wiersze dla najmłodszych terminem *teatr dźwięków*<sup>25</sup>. Spróbujmy więc, idąc tym tropem, skoncentrować się na sferze akustycznej przywołanych tu utworów, by dostrzec środki, jakie ów teatr dźwięków tworzą. Są to — najogólniej rzecz ujmując:

- walory wersyfikacyjno-brzmieniowe, np. paralelizmy kompozycyjno-treściowe, leksykalne i frazeologiczne, które „umuzyczniają” wiersze oraz intensyfikują nastrój;
- związane z nimi powtórzenia, szczególnie takie ich odmiany, jak anafora i anastrofa, ale też repetycje całych wersów lub zestawień słownych rytmizujące tekst;
- refreny, czyli powtórzenia o stałej pozycji w wierszu, charakterystyczne dla piosenek; takie wiersze często inspirują kompozytorów do tworzenia muzyki, a dzieci i pośredników lektury — do śpiewania tych umuzycznionych wierszyków bądź do ich skandowania (zwłaszcza w przypadku tekstów opartych na enumeracji);
- sfunkcjonalizowane jednostki metryczne (z przewagą wiersza sylabotonicznego i układu stóp trocheiczno-amfibrachicznych);
- rytmiczność lub polirytmia — jest to bardzo wyrazista sfera akustyczna dziecięcych wierszy, kształcąca słuch muzyczny małych odbiorców (muzyk określiłby to zapewne mianem *puls muzyczny*). Wymóg rytmiczności jest tak silny, że może powodować transakcentację;
- audialne walory rymotwórcze, z przewagą głębokich i dokładnych rymów żeńskich o łagodnym i miłym dla ucha brzmieniu;
- meliczność wierszy, często wręcz naśladujących w budowie i w rytmice formy muzyczne lub tańce (np. polonez, walc, mazurek);
- walory foniczne instrumentacji oraz innych komponentów fonicznych (eufonie, echolalia);
- onomatopeiczne bodźce foniczne (wyzyskanie brzmienia słów oraz intonacji fraz wykrzyknikowych, pytających i dźwięków naśladujących

<sup>25</sup> J. PAPUZIŃSKA: *Teatr dźwięków — muzyczność poezji dla dzieci*. W: *Dziecko i jego światy w poezji dla dzieci*. Red. U. CHĘCIŃSKA. Szczecin 1994, s. 90—99. Autorka m.in. stawia hipotezę, że w relacjach między muzyką a poezją wiele zmieniło się na gorsze.



odgłosy natury), które bawią dzieci i prowokują do naśladowania, czyli pełnią funkcję ludyczną i aktywizującą.

Na koniec wypada dodać, że sformułowane wnioski zapewne można by poszerzyć i pogłębić, przywołując twórczość wielu innych autorów, którzy zarówno wykorzystują wypróbowane w dziecięcej literaturze środki audialne, jak i poszukują wciąż nowych komponentów fonicznych. Niewątpliwie należy do nich m.in. Małgorzata Strzałkowska. Wiele dowcipnych wierszy o wyraźnych walorach audialnych, które można wykorzystać zwłaszcza do ćwiczeń logopedycznych, znajdziemy w jej tomiku *Wierszyki łamiące języki*, jak np. tekst *Czyżyk* utrzymany w jednolitej tonacji brzmieniowej i pozwalający ćwiczyć dzieciom prawidłową wymowę głoski cz:

*Czesał czyżyk czarny koczek,  
czyszcząc w koczku każdy loczek,  
po czym przykrył koczek toczkiem,  
lecz część loczków wyszła boczkciem<sup>26</sup>.*

Przebogate w efekty audialne i dźwiękonaśladowcze są też wyliczanki poetki, w których pełno jest odniesień zarówno do dźwięków i zawołań znanych dzieciom z sytuacji życiowych i z zabaw (*mniam, myk, trach, hops, bęc, fajt*), jak i do komponentów tradycyjnych wyliczanek dziecięcych (*fiku-miku, hokus-pokus, trutu-tutu, zygu-zygu, tere-fero, ele-mele*). Przytoczmy jedną z nich, wpisującą się w absurdalny świat, jaki z reguły kreują folklorystyczne wyliczanki:

*Zygu-zygu marcheweczka,  
jedzie drogą stara beczka,  
a na beczce trzy potwory,  
zajadają pomidory,  
mniam!<sup>27</sup>*

Wobec bogactwa walorów fonicznych dziecięcej poezji można by zaryzykować stwierdzenie, że jest to nie tylko jedna z niezwykle wyrazistych i respektowanych przez twórców, ale chciałoby się rzec — prymarnych wręcz cech „osobnych” tej poezji. Poezji, która dociera do przedpiśmiennego dziecka dzięki zmysłowi słuchu i kształci jego wyobraźnię oraz wrażliwość muzyczną. Jeszcze raz podkreślimy, że zmysłowe poznawanie świata przez młodsze dzieci udowadniają psychologią i pedagogiką. Cechę tę nie

<sup>26</sup> M. STRZAŁKOWSKA: *Wierszyki łamiące języki*. [b.m.w.] 1996, s. 13.

<sup>27</sup> M. STRZAŁKOWSKA: *Wyliczanki z pustej szklanki*. Warszawa 2012, bez numeracji.

tylko doceniają twórcy, ale akcentują też liczni badacze literatury i kultury dziecka; m.in. Paul Hazard pisał: „Dzieci (...) przypisują [światu — Z.A.] nadmiar życia, który kipi w nich samych, nic więc dziwnego, że wszystko porusza się przed ich oczami, wszystko **mówi do ich uważnych uszu**”<sup>28</sup>. Na niezwykle dziecięce wyczucie melodyki i rytmu wierszy, zwłaszcza tekstów przez nie improwizowanych, zwracał też uwagę Korniej Czukowski, który na podstawie licznych przykładów stwierdzał: „(...) dzieci mogą deformować słowo, ale za nic nie naruszą melodii”, a w innym miejscu dodawał, że „dzieci całego świata skaczą i tańczą trochejem”<sup>29</sup>. Wydaje się, że dzięki temu niebywałemu wyczuciu melodyki i rytmu, jakie wykazują najmłodsze dzieci, oraz dzięki podejmowaniu przez poetów tematów muzycznych i rozbudowie sfery akustycznej wierszy dziecięcych, tego swoistego — jak to ujęła Joanna Papuzińska — „teatru dźwięków”, mają szansę w świecie dziecka nieznacznie zbliżyć się ku sobie dwie sztuki, które w starożytności stanowiły jedność: poezja i muzyka.

<sup>28</sup> Zob. P. HAZARD: *Książki — dzieci i dorośli*. Przeł. I. SŁOŃSKA. Warszawa 1963, s. 101. Podkr. — Z.A.

<sup>29</sup> K. CZUKOWSKI: *Od dwóch do pięciu*. Przeł. i oprac. W. WOROSZYLSKI. Warszawa 1962, s. 287, 288.

Zofia Adamczykowa

## On the audial qualities of children's poetry (impressions)

### Summary

The author of the article argues that the richness of the phonic values of children's poetry can be considered its primary feature thanks to which it reaches a pre-literate child and shapes their imagination and musical sensitivity. The researcher quoting the poems in question proves that thanks to the incredible sense of melody and rhythm of youngest children, as well as the poets' undertaking of musical themes and the development of the acoustic sphere of children's poetry, it is possible to bring together two arts that composed a whole in ancient times: poetry and music.

Keywords: poetry for youngest children, musical sensitivity, connection between literature and music

Зофья Адамчикова

К вопросу об аудиальных достоинствах детской поэзии (наброски)

Резюме

Автор статьи убеждает в том, что богатство фонических достоинств детской поэзии можно признать главной чертой поэзии для самых маленьких, благодаря чему она доходит до ещё не умеющего писать ребёнка, формируя его музыкальное воображение и впечатлительность. На основе приводимых текстов стихотворений исследовательница доказывает, что благодаря необыкновенному чувству мелодики и ритма у самых маленьких детей, а также обращению поэтов к музыкальным темам и расширению акустической области детской поэзии возможным является приближение двух видов искусства, поэзии и музыки, которые в древности были единым целым.

Ключевые слова: поэзия для самых маленьких, музыкальная впечатлительность, связь музыки и поэзии