

Pamiętnik Literacki 2011, 1, s. 155-177



# **Od lipowej kolebeczki do „kołyski na srebrnych nowiach” – uwagi o języku kołysanki**

Beata Stefaniak

BEATA STEFANIAK  
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

## OD LIPOWEJ KOLEBECZKI DO „KOŁYSKI NA SREBRNYCH NOWIACH” – UWAGI O JĘZYKU KOŁYSANKI

Wszystko może być kołysanką<sup>1</sup>.

Kołysanka jest gatunkiem, który pozornie nietrudno zidentyfikować i zdefiniować. Potocznie mówi się o niej jako o piosence służącej uspieniu dziecka, zawierającej charakterystyczne komponenty i motywy, łatwo uchwytnie cechy struktury oraz stylu. Przy głębszym spojrzeniu można dostrzec skomplikowanie zarówno genezy, jak też formy kołysanki. Ewolucja gatunku splata się tu z ewolucją języka. Jednym z czynników pozwalających wyodrębnić różne odmiany kołysanki jest pojawienie się w jej realizacjach elementów stylowych heterogenicznych względem pierwotnie potocznego stylu gatunku. To styl poetycki wszakże, nie potoczny, jest stereotypowo kojarzony z kołysanką. Wśród jego cech typowych wymienia się niezwykle uzyskiwane przede wszystkim za pomocą animizacji, antropomorfizacji i dzięki wykorzystaniu wartości brzmieniowej słów. Okazuje się jednak, że taka charakterystyka stylowa odpowiada w rzeczywistości konkretnej odmianie kołysanki – dziecięcej kołysance lirycznej, której rozkwit przypada w Polsce na pierwszą połowę XX wieku. Rozszerzenie pola badań na teksty ludowe i teksty nietypowe, reprezentujące grupę określaną tu mianem „kołysanek poetyckich”, pozwala zauważyć niezwykle różnorodność realizacji wzorca, także, a może zwłaszcza, w aspekcie stylistycznym. Wnioski płynące z analizy prowadzą ku najbardziej pojemnej definicji kołysanki, przytoczonej jako motto niniejszego tekstu.

### *Curriculum vitae*

Historia kołysanki sięga daleko wstecz, do początków życia człowieka i istnienia ludzkości. Źródło pieśni śpiewanych nad kolebką większość badaczy widzi w folklorze, co wynika prawdopodobnie z przyjęcia rozumienia gatunku jako względnie ustabilizowanej formy, w której można wskazać stałe wyznaczniki, charakteryzującej się uchwytnymi realizacjami (utrwalonymi, choć niekoniecznie zapisanymi). Pytanie o praformę kołysanki wydaje się jednak prowadzić głębiej, wprost ku codziennym, rzeczywistym sytuacjom. Powiązanie z życiem pozwala przyjąć, że jej pierwotną formą mógł być prosty rytmiczny zaśpiew o dowolnej,

<sup>1</sup> J. Cieślowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*. Wrocław 1967, s. 73.

nieustalonej treści (wyjaśniany jako echo prakrzyku towarzyszącego kołysaniu<sup>2</sup>), genetycznie poprzedzony ruchem – kołysaniem kolebki, gestem chroniącym, charakteryzującym się rytmicznością, zmienną kadencją, spowolnieniem i wyciszeniem w miarę usypiania dziecka<sup>3</sup>. Tego rodzaju kołysankę można roboczo nazwać potoczną. Nie jest to kołysanka ludowa, jeśli epitet „ludowy” odnieść do związku z określonym typem kultury, jest ponadkulturowa, uniwersalna, nie zdeterminowana przez czynniki socjalne, miejska, wiejska i dworska, prehistoryczna i współczesna, powszechna. Charakterystyczny jest tu prymat melodii i rytmu nad tekstem, który wydaje się (do pewnego momentu życia dziecka) nieistotny. Blisko tej odmiany gatunku sytuuje się kołysanka ludowa, początkowo nie notowana (ale u t r w a l o n a, będąca już względnie stałym połączeniem melodii i tekstu), a następnie zapisana, folklorystyczna, z której to formy twórcy definicji muzycznych oraz badacze literatury ludowej i dziecięcej wyprowadzają liryczną kołysankę dziecięcą. Przyjęcie tezy o życiowej genezie, dobrze wkomponowującej się w Bachtinowską perspektywę studiów genologicznych, „zakładającej fundamentalną pochodność wszelkich konwencji dyskursywnych od wypowiedzi ustnej w języku potocznym”<sup>4</sup>, i uzupełniającej ją uwagi Aleksandra Wilkonia, stanowiącej ostrzeżenie przed uproszczeniami w mówieniu o rozwoju gatunków literackich<sup>5</sup>, prowadzi do wyznaczenia następującego schematu rozwoju gatunku: kołysanka potoczna → kołysanka folklorystyczna → kołysanka artystyczna.

Sprawę genezy gatunku komplikuje fakt, że kołysanka u początków rozwoju stanowiła formę piosenki, stop słowa i śpiewu. O ile jako gatunek potoczny i folklorystyczny była „bardziej muzyką”, a „mniej literaturą”, w odmianie literackiej niekoniecznie wiązała się ze śpiewem. Przejście na grunt literatury, z którym łączyło się oddzielenie tekstu od melodii, dało w efekcie znaczne zmiany w treści i formie kołysanek. Słowa uzyskały w kołysankach literackich pierwszeństwo nad melodią. Z drugiej strony, twórczość ludowa inspirowała kompozytorów, co owocowało powstawaniem kołysanek instrumentalnych oraz wokально-instrumentalnych na gruncie muzyki poważnej. Kołysanki muzyczna<sup>6</sup> i literacka stanowią zatem dwie równoległe

<sup>2</sup> Zob. K. Bilica, *Nad kołyską. O kołysance, kołysankach Niekrasowa i „Kołysance Jeriomuszki” Musorgskiego*. „Muzyka i Liryka” t. 2 (1989).

<sup>3</sup> Cieślowski, *op. cit.*, s. 66.

<sup>4</sup> T. Dobrzyńska, *Międzystylowe pożyczki gatunkowe jako źródło odnowy poetyki w czasach przełomów*. W zb.: *Polska genologia lingwistyczna*. Red. D. Ostaszewska, R. Cudak. Warszawa 2008, s. 96.

<sup>5</sup> Zob. na ten temat A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*. Kraków 2002, s. 212–213: „Ewolucja gatunków jest procesem bardzo złożonym. Nie można jej sprowadzić do przemian w zakresie relacji: mowa potoczna (dialogiczna) – język literatury. Miał jednak rację Bachtin mówiąc o znaczeniu naturalnej mowy. Można tu przyjąć, iż jest ona prymarną odmianą języka zarówno w aspekcie genetycznym, jak też i synchronicznym, ale to wcale nie znaczy, aby można było odnosić do niej wprost wszystkie wtórne gatunki literackie. Już w obrębie samych form mówionych występują relacje pierwotne–wtórne. [...] Jeśli nawet sprowadzimy odmiany oralne do opozycji: mowa potoczna (prymarna, pierwotna) – mowa folkloru (sekundarna), to i tak szukać będziemy gatunków [...] przede wszystkim w mowie folkloru. To głównie do niej będzie nawiązywał język literatury i jego teksty. Rysuje się nam tutaj ciąg rozwojowy: gatunek potoczny → gatunek folklorystyczny → gatunek literacki”.

<sup>6</sup> W muzyce kołysankę definiuje się jako pieśń pierwotnie występującą w kulturze ludowej, śpiewaną nad kołyską, z reguły w taktie 6/8, o prostej melodii opartej na monotonnym rytmie w basie. Cechy charakterystyczne kołysanki, widoczne już w średniowiecznych utworach tego typu, to, zgodnie z opisem W. M. Marchwicy (*Właściwości muzyczne kołęd polskich XVI–XVIII w.*

rozwijające się gałęzie gatunku, niezależne albo wchodzące ze sobą w konsekwencje. W kwestii współzależności między omawianymi odmianami kołysanki artystycznej nie ma zgodności, przyjęcie, za jedną z definicji muzycznych kołysanki<sup>7</sup>, stwierdzenia o genetycznej zależności kołysanki w liryce od kołysanki w muzyce poważnej nie wydaje się uzasadnione. Pojawiają się wypowiedzi badaczy wskazujące na bardzo dawną genezę tak kołysanki artystycznej, łączącej literaturę i muzykę, jak i kołysanki literackiej<sup>8</sup>. Kołysanki czy „kołyski” istnieją w liryce polskiej jako teksty autonomiczne przed w. XIX, kiedy zaczęto spisywać utwory ludowe. Na dalszym etapie rozwoju kołysanki artystyczne zaczęły oddalać się od wzorca, wciąż nawiązywały jednak, choć w rozmaitym stopniu, do piosenek ludowych.

Ciekawym zjawiskiem jest powstanie dużej liczby tekstów, w których tytułach pojawia się wzmianka genologiczna: „kołysanka”, co sugeruje łączność z omawianym gatunkiem. Ich stosunek do wzorca może być różny, od kontynuacji przez polemikę po negację. Nie są to kołysanki typowe, ich rzeczywista przynależność gatunkowa jest co najmniej dyskusyjna, a jedyną cechą wspólną dla większości utworów tej grupy wydają się nawiązania do któregoś elementu kołysanki dziecięcej. Niezależnie od tego, na ile kołysanki poetyckie są jeszcze kołysankami w ro-

---

W zb.: *Z kołędą przez wieki. Kołędy w Polsce i w krajach słowiańskich*. Red. T. Budrewicz, S. Kozłowska, J. Okoń. Toruń 1996): *metrum* trójdzielne, melodyka o stosunkowo wąskim *ambitus* w obrębie frazy, przewaga kroków sekundowych i unikanie wszelkich skoków, monotonne powtarzanie wzorców rytmicznych, melodycznych lub melorytmicznych, łukowa budowa frazy i tendencja descendentalna w całej melodii. Z twórczości ludowej forma ta została przejęta do muzyki artystycznej. Proces rewaloryzacji kołysanki, traktowanej długo jako gatunek „niski”, głównie użytkowy, rozpoczął się w momencie wydania przez J. F. Reicharda zbioru *Wiegenlieder für gute deutsche Mütter*. Inspiracja Reicharda doprowadziła do powstania nurtu kołysanek wokalno-instrumentalnych na głos z towarzyszeniem fortepianu lub gitary, popularnych w romantyzmie. Dla kołysanek instrumentalnych, których rozwój nastąpił nieco później, wzorem stała się Chopinowska *Berceuse op. 57*. Chopin nadał kołysance nową, kunsztowną postać, „jednoczącą formę 3-częściową ABA z techniką wariacyjną opartą na *basso ostinato* [...]” (*Kołysanka*. Hasło w: *Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Wyd. 2, popr. Warszawa 2001, s. 449). Kołysanki artystyczne lub stylizowane na ludowe tworzyło wielu kompozytorów, m.in. F. Liszt, F. Mendelssohn-Bartholdy, J. Brahms, R. Schumann, G. Faure, C. Debussy, M. Bałakiriew, M. Ravel, G. Gershwin, I. Strawiński. Zob. Bilica, *op. cit.* – J. Ekiert, *Blżej muzyki. Encyklopedia*. Warszawa 1994. – *Leksykon – od A do Z – muzyki*. Red. S. Gibek. Warszawa 1995. – *Encyklopedia muzyki*. Kontekst rozwoju kołysanki muzycznej może okazać się przydatny w badaniach nad kołysanką literacką, obie odmiany wyewoluowały bowiem, jak już zaznaczono, z jednego źródła, pierwotnej kołysanki artystycznej, łączącej w sobie muzykę i słowo. Rozbrat między poezją a muzyką (poetą a kompozytorem) przypadał według Bilicy (*op. cit.*, s. 83–84) na czasy nowożytne, „jeszcze chyba tylko [...] Gottfried von Neifen, *minnesänger* [urodzony ok. połowy w. XIII], śpiewał ułożone przez siebie kołysanki. Późniejsi poeci tworzyli »kołysanki bez muzyki«. W obydwu odmianach (muzycznej i poetyckiej) można znaleźć podobne motywy, występujące w różnym nasileniu. Przykładem motyw śmierci i śmierci-snu, dobrze rozwinięty w kołysankach muzycznych, zbliżających się niekiedy do ody żałobnej, w literackich wyraźnie widoczny dopiero w ostatnim okresie (XX w.) i w konkretnym typie (kołysanki poetyckie). Zbadania wymaga kwestia muzyczności kołysanek literackich, sposobu, w jaki słowa odzworowują albo przywołują brakującą melodię. Dokładna analiza przekracza ramy niniejszego artykułu, obiektem zainteresowania jest tu zasadniczo kołysanka-tekst, pozbawiona melodii, wykazująca jedynie pewne cechy świadczące o pierwotnym związku tego gatunku ze śpiewem.

<sup>7</sup> Zob. hasło *Kołysanka* (s. 449): „pieśń ludowa popularna wśród wielu narodów, przejęta do muzyki artystycznej przez J. F. Reicharda [...], od którego przeszła do liryki XIX w.”

<sup>8</sup> Zob. Bilica (*op. cit.*, s. 83): „Pierwsze kołysanki artystyczne pojawiły się w dawnych eposach [...], pierwotnie śpiewanych [...]. Epyllion Teokryta (XXIV) *Mały Herakles* jest już wyłącznie poetycki”.

zumieniu prototypowym, materiał takiego rodzaju wierszy okazuje się wart przebadania już ze względu na liczbę dostępnych tekstów, świadcząca o sporej skali zjawiska. Wyniki płynące z analizy mogłyby pomóc w odpowiedzi na pytanie: czy mamy do czynienia z czymś więcej niż z grą z konwencjonalnym modelem, czy wolno mówić o ewolucji gatunku, czy obok kołysanki dziecięcej rozwija się w XX w. kołysanka poetycka? Wydaje się, że w przypadku kołysanki prototypowej mamy współcześnie do czynienia z procesem analogicznym do opisanego w odniesieniu do dziejów kolędy – na szerszą skalę zanika znajomość utworów tradycyjnych, wypierają je łatwo dostępne kołysanki-piosenki reprodukowane w postaci nagrań. Kołysanki poetyckie stanowią tu w pewnym sensie światelko w tunelu dla życia kołysanki, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę spojrzenie Stanisława Balbusa na kwestię istnienia gatunków i przydatności pojęcia: gatunki istnieją w świadomości literackiej, przy czym poszczególne teksty nie realizują już paradygmatów gatunkowych, ale do nich nawiązują, ewokują przestrzeń genologiczną, na której tle możliwe jest pełne odczytanie utworów<sup>9</sup>. W tym świetle kołysanka poetycka przechowywałaby pamięć o kołysance dziecięcej, przyczyniając się do utrwalenia podstawowej postaci gatunku.

### Kołysanka ludowa: bo dziecku trzeba śpiewać

Kołysanka dziecięca jest genetycznie związana z odmianą mówioną języka, w procesie rozwoju stopniowo przechodzi na teren odmiany pisanej. Można nakreślić następujące schematy ewolucji stylu kołysanki dziecięcej:

odmiana mówiona (wariant potoczny) → odmiana pisana (wariant potoczny)  
język potoczny → język artystyczny

O wyłącznie ustnym języku w realizacjach gatunku nie można wiele powiedzieć ze względu na brak przekazów kołysanki potocznej, najsilniej nasyconej oralnością. Jako piosenka tworzona „na bieżąco” pozostaje ona w całości zanurzona w żywiole mowy. W odmianie ustnej języka bardzo dobrze rozwinięty jest styl potoczny, najmocniej związany z analizowanym tu gatunkiem. Język kołysanki folklorystycznej dostępnej badaniom to już język pisany, z jednej strony noszący ślady potocznej komunikacji ustnej, z drugiej – mający naleciałości odmiany artystycznej języka mówionego i pisanego.

Silne związki ze stylem potocznym nie określają w pełni charakteru rozpatrywanych tekstów. Kołysanka ludowa oscyluje między potocznością a poetyckością, zwłaszcza że, jako piosenka, pozostaje „pomiędzy”, w pół drogi od dzieła sztuki do tworu użytkowego. Z jednej strony, spełnia funkcje pragmatyczne, z drugiej – stanowi pierwszą formę kontaktu dziecka ze sztuką, stąd duża rola funkcji estetycznej w poszczególnych tekstach. Kształt językowy kołysanki jest uwarunkowany pragmatycznie, podporządkowany intencji uspienia słuchacza i odpowiedni dla komunikacji z dzieckiem (adresatem prymarnym), którego kompetencja językowa nie rozwinęła się w pełni. Wymusza to ograniczenia m.in. w zakresie stylu i doboru słów (tekst powinien być dla dziecka zrozumiały<sup>10</sup>). Nie bez wpływu na charakter

<sup>9</sup> S. Balbus, *Zagłada gatunków*. W zb.: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000.

<sup>10</sup> Obok kołysanek operujących zrozumiałym tekstem badacze literatury dziecięcej wskazują

kołysanki pozostaje melodia. Przymus dostosowania słów do muzyki może owocować wprowadzaniem do utworów archaizmów, regionalizmów, gwaryzmów niekiedy rzadko używanych w komunikacji potocznej w obrębie wspólnoty, w której śpiewa się konkretną kołysankę. Pojawiają się one w tekstach ze względu na to, że ich neutralnych odpowiedników w żaden sposób nie da się dopasować do melodii.

W kołysankach ludowych dobrze widoczne są wszystkie podstawowe cechy stylu potocznego wymieniane przez badaczy – ekspresywizmy, eufemizmy, wielość środków konatywnych, podkreślających łączność matki i dziecka<sup>11</sup>, dominacja słów z podstawowego poziomu ogólności, potocznych, obrazowych i konkretnych. Ostatnia wymieniona cecha jest tu wartością wyjątkową. Kołysanki ludowe operują zwykle krótkimi zdaniami złożonymi i pojedynczymi, których konstrukcja wspiera jednoznaczność i bezpośredniość wypowiedzi. Różna jest w poszczególnych utworach zawartość zdrobnień i spieszczeń podnoszących walory emocjonalne tekstów, niejednakowy jest w nich stopień dbałości o językowy kształt wypowiedzi. Związki ze stylem potocznym widać także na poziomie prezentowanego obrazu świata. Jego wizja, wyłaniająca się z kolejnych tekstów, jest w zasadzie zgodna z obrazem świata przypisanym przez etnografów i badaczy folkloru przedstawicielom kultury ludowej<sup>12</sup>, co nie dziwi w związku z genezą życiową „kołysanki-narzędzia”. Mowa tu o swoście pojmowanym realizmie, wadze obyczajów, wierzeń, przesądów. Codziennosc w oczach ludności wiejskiej składa się – co widoczne w analizie kołysanek – z pracy, z obowiązków, istotne są także religia oraz zabawa. W kołysankach ludowych dominuje słownictwo związane z tymi sferami życia. Przejawiają się tu ponadto: antropocentryzm w patrzeniu na świat, fizykalizm i biologizm w spojrzeniu na człowieka i jego zachowania, empiryzm, zdroworozsądkowość, utylitarny punkt widzenia, prymat zasad zrozumiałości, naturalności i prostoty<sup>13</sup>, zauważalne w języku. Można to ująć w postaci formuły: jeśli mówić, mówić dosłownie, jeśli grozić/straszyć – karą cielesną, jeśli obiecywać, to coś uchwytnego, jeśli wyrażać złość i zniecierpliwienie, to bez ogródek, nazywając rzeczy po imieniu. Dla zobrazowania tej uwagi warto przytoczyć fragmenty kołysanek ludowych:

Śpij, dzieciátko, śpij,  
Dam ci jabłka trzy,  
A jak jabłka nie pomogą,  
To pomoże kij<sup>14</sup>.

Oj, ziuziaj mi, ziuziaj, ty podły bachorze,  
com ja cie nalazła, osiwając zboże<sup>15</sup>.

na istnienie grupy tekstów asemantycznych, nonsensownych lub zbudowanych wyłącznie z echolalii i glosolalii tworzących zaśpiewy (zob. np. Z. A d a m c z y k o w a, *Kołysanka – poezja wczesnego dzieciństwa*. W: *Literatura dla dzieci. Funkcje, kategorie, gatunki*. Warszawa 2001).

<sup>11</sup> W tej funkcji pojawiają się np. zaśpiewy kołysankowe typu: „hulej, hulej...”; „Oj! lulu – lu-lu – / oj! lulu – lu-lu – / śpij, synusiu – śpij! / o kwiatuśkach śnij!”; „baj-baj-baju...”; „Śpij, dziecinko, już”.

<sup>12</sup> Zob. m.in. pracę *Chłopskie dziecko* J. Smoleńcówny i uwagi pomieszczone w tekstach J. Bartmińskiego.

<sup>13</sup> Zob. J. B a r t m i ń s k i, *Styl potoczny jako centrum systemu stylowego języka*. W zb.: *Synteza w stylistyce słowiańskiej. Materiały konferencji z 24–26 IX 1990 r. w Opolu*. Red. S. Gajda. Opole 1991, s. 41–42.

<sup>14</sup> *Pieśni ludowe ze Śląska*. Wyd. przygotował J. Ligęza. Część muz. oprac. F. Ryling. Katowice 1961, s. 94.

<sup>15</sup> Cieślowski, *op. cit.*, s. 67.



Kołyśz mi się, kołyśz, kołyseczko z łyka,  
a ja sobie pójdę, kieni gra muzyka. [L 12]<sup>16</sup>

Potoczność stylu znajduje odbicie w strukturze tekstów, które często przyjmują kształt układów otwartych, rekursywnych, możliwych do przedłużania lub powtarzania zgodnie z intencją wykonawcy. Pochodną związków z tymże stylem jest złożona struktura części kołyśanek i zaburzona spójność wewnątrz tekstów<sup>17</sup>, między strofami.

Analiza udziału funkcji estetycznej w kołyśance ludowej łączy się z zagadnieniem języka folkloru. Jego cechy to m.in. udział elementów charakterystycznych dla oralnej odmiany języka i silny związek z muzyką:

Swoistość poezji ludowej polega m.in. na tym, że – w odróżnieniu od literackiej – zachowuje ona głęboki związek z muzyką, jest poezją w pełnym znaczeniu tego słowa meliczna. Związek słowa i muzyki nie ma tu tylko charakteru zewnętrznego, jak w większości tekstów śpiewanych w języku literackim, lecz sięga w głąb struktury tekstu, wyciska na niej wyraziste piętno<sup>18</sup>.

W kołyśance ludowej funkcja estetyczna tkwi, jak się wydaje, właśnie w melice<sup>19</sup>. Związkiem z tradycją pieśniową można wytłumaczyć m.in. kształt strukturalny kołyśanki. Większość utworów tego typu ma budowę stroficzno-refreniczną (zdarzają się odstępstwa), podstawową jednostką rytmiczną jest tu wers-zdanie, zwykle obudowane refrenami. Refren to często sam zaśpiew kołyśankowy i/lub apostrofa skierowana do dziecka, przekonująca je do zaśnięcia: „lulajże, lulaj”; „huś, huś”; „a... a... a...” Zazwyczaj wchodzi on w obręb strofy, stanowiąc jej część wewnętrzną lub końcową, zamykającą. Funkcję refrenu mogą przejmować wersy inicjalne, które niekiedy nawracają w dalszej części utworu (najczęściej w trzecim wersie strofy 4-wersowej albo w ostatnim, zamykając zwrotkę i otwierając tekst na ewentualność powtórzeń). Ciekawą modyfikacją refrenu stanowi dwukrotne powtórzenie wersu umiejscowionego w końcowej części strofy – rodzaj przyśpiewki. Taki chwyt formalny jest typowym elementem pieśni ludowej. Mimo nietożsamości powtarzanych elementów w kolejnych strofach wydaje się dopuszczalne zinterpretowanie ich jako refrenu, ze względu na to, że stanowią wyraz wspólnej dla całego tekstu zasady zamknięcia strofy, dla przykładu:

Uśnij, Jaguś, uśnij – siwe oczka stuśnij,  
siwe, siwiusieńkie, małe, malusieńkie –  
siwe, siwiusieńkie, małe, malusieńkie. [L 72; podkreśl. B. S.]

Jeśli chodzi o budowę strof, w polskiej kołyśance ludowej dominuje strofa 4-wersowa, wersy zwykle się rymują. Nie ma reguły w kwestii ich długości, rozpowszechnioną miarą jest 6-zgłoskowiec, który może utrzymywać się w całej

<sup>16</sup> Skróttem tym odsyłam do wyd.: „luli, luli...” Wybór, wstęp J. K o w a l c z y k ó w n a. Lublin 1988. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

<sup>17</sup> Wiąże się to z pierwotnie oralnym charakterem kołyśanek, które ze względu na podobieństwo melodii i rytmu mogły mieszać się lub wymieniać segmenty, tworząc hybrydy tekstów pierwotnych. Zjawisko pojawiania się w kołyśankach strof „wędrujących” (jak je nazwałam) ma prawdopodobnie genezę życiową – gdy matka kończyła piosenkę, a dziecko nie zasypiało, zapewne kontynuowała ona śpiewanie, wykorzystując strofy z innych znanych sobie utworów.

<sup>18</sup> J. B a r t m i ń s k i, *O języku folkloru*. Wrocław 1973, s. 65.

<sup>19</sup> Zob. M. J o n c a, *Kołyśanki i wiersze kołyśankowe*. „Literatura Ludowa” 1982, nr 2, s. 26.

piosence lub występować w sąsiedztwie wersów dłuższych. Do krótszych należą wersy obejmujące refrenicznie nawracające zaśpiewy zamykające strofy, co stanowi kolejną typową cechę pieśni ludowej. Niemal nie pojawiają się tu przerzutnie, w zakresie budowy składniowej tendencją główną stanowi takie konstruowanie tekstu, by powtarzalnym frazom i strofom muzycznym odpowiadały zamknięte formalnie całości semantyczne. Pochodną tej właściwości kołysanki jest wytworzenie się tekstu składającego się z szeregu części, które mogą łączyć się semantycznie mniej lub bardziej, wiążą je za to (formalnie) refreny, powtórzenia, paralelizmy. Przypuszczalnie odbierało się je mimo to jako teksty spójne, w realizacji melicznej spójność zapewniała melodia. Dawna nierozrwalna relacja muzyki i słowa najwyraźniej widoczna jest w zakresie organizacji brzmieniowej – mowa tu o transakcentacjach, znaczeniu regularności, zwłaszcza rytmu i rymu (co łączy się z predylekcją do form sylabicznych i sylabotonicznych), wzmacnianiu znaczenia warstwy fonicznej kosztem semantyki, słownictwie melicznym (głosolalie i eholalie budujące refreny, zaśpiewy i przyśpiewki). Na komponenty meliczności składają się ponadto paralelizmy kompozycyjno-treściowe, składniowe, leksykalne, refreny i repetycje wersów, głębokie i dokładne rymy<sup>20</sup>.

Z pierwotnie oralnego charakteru kołysanki i w ogóle pieśni ludowej wypływa wielość wariantów regionalnych kołysanek i zjawisko występowania „wędrujących” strof, o których już była mowa. Mogą one stanowić odpowiednik formuł właściwych tekstom ustnym, a jednocześnie być przejawem kontaminacji, procesu typowego dla pieśni ludowych. Inne charakterystyczne dla folkloru i kołysanki ludowej cechy to: eliptyczność, współrzędna składnia, upodobanie do deminutiwów budowanych za pomocą szerokiego repertuaru formantów. Warto wspomnieć, że część kołysanek ludowych zawiera elementy gwarowe, fonetyczne lub leksykalne. Są one widoczne np. w utworach śląskich:

Hulu jyno, hulu,  
kolybka z marmuru,  
pieluski rąbkowe,  
dziecie górnikowe<sup>21</sup>.

Słoneczko się skryło,  
bo się narobiło,  
Hulej, hulej, malusieńkie,  
nasze małe dziycia<sup>22</sup>,

Poetyzmy zauważyć można zwłaszcza w piosenkach wyrażających pozytywny stosunek matki do dziecka. W repertuarze kołysankowych określeń adresata pojawiają się najczęściej rozmaite derywaty od wyrazów „syn”, „dziecko”, „mały”, „kwiat”. Nierzadko używa się imion dzieci, którym się śpiewa. Zdarzają się w zbiorach kołysanek ludowych teksty bardzo poetyckie, operujące szeroką gamą środków stylistycznych, wykazujące cechy typowe dla kołysanek lirycznych. Jest ich jednak stosunkowo niewiele w porównaniu z liczbą utworów o charakterystyce stylowej bliskiej tej tu opisaniej.

### **Dziecięca kołysanka liryczna: za górami bajki, za lasami baśni**

Liryczna kołysanka dziecięca rozwija się najpełniej w XX wieku. Jej wcześniejsze, XIX-wieczne realizacje w warstwie stylistycznej odwołują się do kołysanki

<sup>20</sup> Zob. A d a m c z y k o w a, *op. cit.*, s. 128.

<sup>21</sup> K. T u r e k, *Ludowe kołysanki na Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*. B.m., 1985, s. 68.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 71.



ludowej (np. utwory Marii Konopnickiej) lub wykazują zawiązki cech, które określiły styl późniejszej, XX-wiecznej odmiany. Przekształcenia, o których będzie mowa, wynikały przede wszystkim z ostatecznego oddzielenia słowa od muzyki w realizacjach gatunku (tekst powstawał przed melodią), przemian obyczajowości, stylu życia, wiązały się też z kolejnym już odkryciem dziecka w kulturze i literaturze, akcentującym jego wyjątkowość i odrębność, a przy tym z popularnością nowych prądów w sztuce, z którymi łączyło się ogólne pozytywne wartościowanie języka dziecka.

Oddzielenie słowa od muzyki wymusiło szereg przeobrażeń, m.in. w warstwie stylistycznej kołysanek. Funkcja estetyczna w kołysance lirycznej (wierszu kołysankowym) przeniosła się w sferę tekstu. Była to jedna z przyczyn, dla których dominantą stylistyczną tej odmiany kołysanki stał się styl artystyczny. Kołysanki poetyckie zawierają, oczywiście, elementy potoczne, a czasem także folklorystyczne. Ich występowanie jest naturalne (nadal obowiązuje tu pragmatyczny wymóg zrozumiałości i dostępności tekstu dla odbiorcy dziecięcego) lub stanowi efekt stylizacji, nie one jednak decydują o specyficznym kształcie językowym utworów reprezentujących tę odmianę. W kołysance lirycznej operującej w chwili powstania wyłącznie tekstem konieczna była modyfikacja, która wprowadziłaby element skutecznie zastępujący melodię w jej podstawowej funkcji – uspokojenia i uspienia. Ciężar realizacji intencji leżącej u podstaw gatunku (kołysanka liryczna ma, jak ludowa, usypiać) spoczął na tekście. W treści kołysanki rolę pełnią dotąd przez melodię przejął opis pejzażu sennego, zasypiających przedmiotów i wizje snu do prześnienia, wprowadzające odpowiednią atmosferę<sup>23</sup>. Kluczem wydawało się zwiększenie oniryczności i baśniowości przedstawienia, czego pochodną stał się nowy obraz świata kreowany przez język.

W utworach reprezentujących wzorec kracja dominuje nad kliszą, co otwiera duże możliwości dla języka. W miejsce standardowego obrazu świata pojawia się tu wizja niestandardowa<sup>24</sup>, nie mająca ścisłego odpowiednika w rzeczywistości pozatekstowej. Jest zdeterminowana gatunkowo, „kołysankowa”, charakteryzuje się silną polaryzacją i aksjologizacją przestrzeni (wewnątrz jest bezpiecznie, a na zewnątrz groźnie), uzyskaną dzięki użyciu słów o wyrazistych konotacjach wartościujących lub emocjonalnie nacechowanych, zestawianych ze sobą na zasadzie kontrastu. W kołysankowym przedstawieniu świata wyraźnie dostrzega się baśniowość wynikającą z wprowadzania do utworów postaci niezwykle, antropomorfizacji natury, ożywiania przedmiotów (zabawek), kreowania onirycznej atmosfery. Obraz świata w kołysance jest często wizją z pogranicza jawy i snu, gdzie elementy fantastyczne mieszają się z elementami rzeczywistymi, czemu towarzyszy niezwykła kolorystyka z przewagą złota oraz srebra (gwiazdy, księżyc).

*Novum* stylistyczne pojawiające się w kołysankach lirycznych polega na silnym nasyceniu poetyckością, uaktywnieniu, na dużą skalę, wartości symbolicznych, na tworzeniu aury magiczno-obrzędowej, m.in. dzięki wykorzystaniu słów niecodziennych, nacechowanych emocjonalnie, i na zestawianiu ich w taki sposób, by wydobyć ukryte walory dźwiękowe. Dużą wagę przykłada się w kołysance lirycznej do ukazywania światła i koloru oraz poetyckich, pełnych miłości określeń dotyczących dziecka. W tekstach lirycznych obszar, z którego można czerpać inspirację do ich

<sup>23</sup> Zob. J o n c a, *op. cit.*

<sup>24</sup> Więcej na ten temat zob. J. B a r t m i ń s k i, *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin 2006.

tworzenia, jest niemal nieograniczony. Pojawiają się tu sformułowania znane z pieśni ludowych, ale i inne, charakterystyczne np. dla liryki miłosnej („złotko”, „kochanie”). W pojedynczych utworach znajdujemy twory oryginalne, na szerszą skalę nie występujące w realizacjach gatunku („bobuś”, „golasek z porcelany”).

Podstawowe środki stylistyczne tej odmiany to animizacja i antropomorfizacja. Kołysanka liryczna ożywia i wyposaża w cechy ludzkie wszelkie elementy świata przedstawionego, co odpowiada dziecięcej tendencji do fantazjowania na temat ukrytego życia przedmiotów, a przy tym potęguje baśniowość. Animizacja obejmuje przede wszystkim zabawki, znane dziecku przedmioty, zwierzęta, rośliny, bo to one, jako składające się na świat dziecka, stanowią elementy rzeczywistości, o których mówi się w lirycznej kołysance dziecięcej. Ekspozuje się silnie warstwę brzmieniową. Osłabieniu ulegają związki ze śpiewem, wzmocnieniu sfera współbrzmień, eufonia. Ważne jest naśladowanie odgłosów natury, za pomocą instrumentacji tworzy się specyficzną akustykę opartą na powtarzaniu głosek szczelinowych, półotwartych, miękkich i zmiękczonej:

Uśnij, Janku, uśnij...  
Wietrzyk szemrze w drzewach,  
Już jest koło ósmej –  
mama tobie śpiewa. [L 59]

[Połączenie przeważających spółgłosek szczelinowych z samogłoskami wysokimi *i, y* lub ze średnią *e* daje efekt naśladowania szumiącego wiatru; wyraźny udział sonornej *m*.]

Luli, luli,  
Niemowlątko.  
Luli, luli,  
Śpij, słoniatko. [L 31]

[Dominują tu spółgłoski półotwarte, typowo kołysankowa instrumentacja oparta na powtarzaniu budującej zaśpiewy głoski *l*, wyraźny udział *m, n', j, ł*.]

W kołysance lirycznej niezmienna pozostaje tendencja do zamykania całości znaczeniowych w obrębie wersów, nie stosuje się przerytuni. Występują zaśpiewy, powtórzenia i paralelizmy, przy tym w części kołysanek rezygnuje się z budowy stroficznej, inaczej realizuje się spójność i następstwo tematyczne. Kołysanka liryczna jest zwykle tekstem integralnym, przekazuje jakąś historię lub tworzy zwięzły opis. Ważne pozostają rytm i rym, płynności w warstwie audialnej odpowiada płynne następstwo obrazów. Prosta początkowo budowa strof ulega stopniowej modyfikacji i komplikacji, kołysanka powoli odchodzi od regularności ku różnorodności i bogactwu w zakresie rytmiki, miar wierszowych, konstrukcji wewnętrznej, nie znaczy to jednak, że zanikają typowe stroficzno-refreniczne utwory<sup>25</sup>.

Kołysanki XX-wieczne, jak wspomniano, nie były pierwszymi realizacjami kołysanki artystycznej w literaturze polskiej. Najstarszych zachowanych tekstów należy chyba szukać wśród kołęd-kołysanek. Zbiór kantyczek karmelitańskich wydany przez Barbarę Krzyżaniak zawiera sporo kołysanek, należy przypuszczać, że na ich kształt językowy oddziaływały utwory ludowe i liryczne, na pewno obce, prawdopodobnie i polskie. Przedstawiam tu fragmenty – opartych na wzorcu tekstowym kołysanki – pieśni sygnowanych numerami 22 i 222:

Lulaj, lulaj, kołysać już Cię nie przestanę,  
Lulaj, lulaj, nigdy się z Tobą nie rozstanę<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Oprac. m.in. na podstawie: A d a m c z y k o w a, *op. cit.* – C i e ś l i k o w s k i, *op. cit.* – A. U n g e h e u e r - G o ł ą b, *Poezja dzieciństwa, czyli droga ku wrażliwości*. Rzeszów 2004.

<sup>26</sup> *Kantyczki karmelitańskie. Rękopis XVIII wieku*. Red. B. Krzyżaniak. Kraków 1980, s. 24.

Śpij, wianecku, kanarecku,  
 po mleku, po mioduniu  
 dam maczecku, śpij oczecku,  
 śpij, kochany Jezuniu.  
 [. . . . .]  
 Jeśli senku, rubineńku,  
 niech wytają powieczki,  
 już śpiewają, wnet zagrają,  
 pastuszkowie w surmecki<sup>27</sup>.

Wśród starych kołysanek artystycznych na uwagę zasługują „kołyski” z *Wirydarza* Stanisława Grochowskiego, dla których wzorzec stanowiło dzieło Jakuba Pontanusa, i kołysanka ukryta wśród utworów Zbigniewa Morsztyna, liryk *Na dobrą noc*, który w strukturze zawiera elementy typowe dla kołysanek dziecięcych. Treść pozwala zaklasyfikować ten liryk jako kołysankę nietypową, bo nie przeznaczoną dla dziecka, zbliżoną do erotyku. Wymienione teksty poświadczają istnienie kołysanki lirycznej w XVII w. i przekazują jej w miarę ukształtowaną postać, zrealizowaną w stylu artystycznym respektującym konwencje panujące w tamtej epoce. Zestawienie utworu *Na dobrą noc* i fragmentów kołysanek lirycznych (XX-wiecznych) odpowiadających sobie treściowo i funkcjonalnie ujawnia szczególną cechę stylu kołysanki. W utworze Morsztyna widoczne są: barokowa skłonność do użycia wyliczenia (przywodząca na myśl wiersze enumeracyjne), do hiperbolizacji, ekspresywność, elementy języka miłości dworskiej. Tekst przywołuje m.in. sporych rozmiarów rejestr postaci, które mogą przeszkadzać we śnie, i typowy dla epoki opis zachodu słońca, wykorzystujący elementy znane z mitologii. We fragmentach utworów XX-wiecznych podobne segmenty zrealizowano w stylu baśniowym, operującym specyficznym nastrojem, z udziałem leksyki ze świata dziecka<sup>28</sup>:

Lecz i teraz, kiedy cienie  
 Nocne już okryły ziemię,  
 Kiedy złotoblaskie słońce  
 Już swe zmordowane konie  
 W głębokim morzu napawa,  
 A po nim piękna nastawa  
 Dyjanna (z) krzywymi rogi,  
 [. . . . .]  
 Gdy pod kopą porzucony  
 Lubo w siano zagrzebiony  
 Pasterz, lubo legł pod lipą,  
 A wołki mu trawkę szczypią;  
 Gdy tak chatki, jak pałace  
 Umilkły, a od swej prace  
 Biedny człowiek odpoczywa,  
 Kiedy ziemię mrok przykrywa;  
 Gdy i wojsko niezwalczone

Na czule straże spuszczone  
 Po ciężkim marsowym dziele  
 Zażywa spokoju chwile;  
 [. . . . .]  
 Gdy się wszystko uciszyło,  
 I tobie by się godziło,  
 Ulubiona dziewczko moja,  
 Brać się na wczas do pokoja.  
 [. . . . .]  
 Sowo, nie hukaj w tym sadzie,  
 Panna moja spać się kładzie,  
 [. . . . .]  
 Ba, i ty, stary kogucie,  
 Daj pokój wrzaskliwej nucie.  
 [. . . . .]  
 A i ty, szczurku przekłety,  
 Nie miewaj sprawy z dziewczęty<sup>29</sup>,

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 189.

<sup>28</sup> Nie bez znaczenia pozostaje tu, oczywiście, wiek adresata – kołysanka Morsztyna może być odczytana jako utwór dla kobiety dorosłej, nie dziecka. Zakładana w kołysankach XX-wiecznych dziecięcość odbiorcy nie pozostaje bez wpływu na język (motywuje np. użycie deminutywów).

<sup>29</sup> Z. Morsztyn, *Na dobrą noc*. W: *Wybór wierszy*. Oprac. J. Pełc. Wrocław 1975, s. 141–145. BN I 215.

Czarna Nocka  
złote oczka,  
srebrną buzię ma  
i po ciemku lubi spacerować,  
Czarna Nocka boi się białego dnia,  
za ziemię się przed nim chowa.

Kiedy dzień się już skończy,  
[ . . . . . ]  
Czarna Nocka przychodzi i słucha. [L 62]

Dawno już ucielił  
złoty kogucik  
i królik biały kwiatów nie depcze.  
Ogromna Wisła  
pod niebo wyszła,  
z gwiazdami szepcze...

Gliniany konik  
wszedł na wazonik,  
by się spokojnie zdrzemnąć do świtu.  
Synku małuśki,  
do swej poduszki  
i ty się przytul... [L 37]

Żar-ptaki, żar-ptaki,  
lamentujcie ciszej,  
niechże was mój synek  
w kolebce nie słyszy...

[ . . . . . ]

Junacy, junacy,  
wracajcie za morze,  
bo mi się syneczek  
ze snu wybić może... [L 32]

Wydaje się, że kołysanka liryczna może wyrażać stereotypowe dla gatunku motywy za pomocą języka charakterystycznego dla epoki, w której powstaje. Kołysanka ma więc pewien zasób sobie właściwych środków (zaśpiewy, czułe apostrofy), ale przy tym otwiera się na zmieniające się tendencje w języku artystycznym i to właśnie warstwa stylistyczna w największym stopniu odróżnia kolejne odmiany kołysanek artystyczno-użytkowych, które treściowo i pod względem intencji będącej u podłoża tworzenia się tekstu mogą być podobne.

### Kołysanka poetycka: kontrast i polifonia

Kołysanki poetyckie powstające w XX w. w dużej mierze dzielą losy innych gatunków literackich, stanowiących kość niezgody między, upraszczając, zwolennikami restytucji formy (krotnymi klasyków) i rozbicia formy (bliskimi awangardzistów). Ewolucja stylu nowej kołysanki<sup>30</sup> zasadniczo wpisuje się w główne tendencje rozwojowe gatunków lirycznych: rozluźnienie formy, prozaizację, kolidację z obcymi dotąd tekstem reprezentującym gatunek stylami funkcjonalnymi i gatunkowymi, napływ elementów nieliterackich. Kołysanki różnych autorów mogą ponadto odzwierciedlać cechy poetyk indywidualnych i grupowych w większym stopniu niż cechy stylu gatunkowego.

Przeobrażenia stylu w tej kołysance są mocno związane ze zmianami w warstwie pragmatycznej utworów. Przede wszystkim kołysanka przechodzi definityw-

<sup>30</sup> W poezji współczesnej pojawia się sporo tekstów opatrzonych tytułami sugerującymi przynależność do gatunków sformalizowanych i utrwalonych w tradycji literackiej. Rzadko przy tym mamy do czynienia z kontynuacją wzorców bez modyfikacji ich cech charakterystycznych, częściej – z rozbijaniem, polemiką, grą z gatunkiem lub grą z czytelnikiem. Dla utworów, które mniej albo bardziej wyraźnie mówią „nie” regułom dotąd obowiązującym, część badaczy proponuje określenia typu *quasi-gatunek*, *antygatunek* czy *niegatunek*; zob. np.: E. Sława, *Antygatunek i meta-gatunek a struktura tekstu (kilka wybranych zagadnień)*. W zb.: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. Red. D. Ostaszewska. T. 2: *Tekst a gatunek*. Katowice 2004. – E. Bałcerzan, *Sytuacja gatunków*. W zb.: *Polska genologia literacka*. Red. D. Ostaszewska, R. Cudak. Warszawa 2007. – T. Rachwał, *Genologiczne konteksty, czyli narodziny nie-gatunku*. W zb.: jw.

nie z terenu literatury użytkowej do literatury „wysokoartystycznej”, czego efektem są znaczące przesunięcia w hierarchii realizowanych funkcji. Modyfikacji ulega obraz adresata wpisany w tekst i projektowany odbiorca, co pociąga za sobą przekształcenia zawartych w wierszach wizji świata i otwarcie się na nową problematykę, silnie łączącą się ze zmieniającym się kontekstem (kulturowym, historycznym, literackim). Ma to konsekwencje stylistyczne, pozwala wyeliminować język typowy dla komunikacji na linii dziecko–dorosły, wprowadzić nowe sposoby mówienia, blokowane dotąd – jak wcześniej zaznaczono – ze względu na ograniczone kompetencje językowe odbiorcy. Sytuacja kołysankowa (matka nad kolebką dziecka) jest często przesuwana do wnętrza utworu, stanowi obraz zawarty w treści, niekiedy w ogóle się eliminuje tę sytuację. Przestaje obowiązywać wymóg przydatności utworu jako narzędzia usypiania – kołysanek poetyckich używa się czasem zgodnie z intencją prymarną, ale większości z nich „nikt przy zdrowych zmysłach nie będzie próbował śpiewać żadnemu dziecku nad kołyską”<sup>31</sup>. Część może być interpretowana jako kołysanki zmodyfikowane, część jako wiersze o kołysankach lub zawierające kołysanki uwewnętrznione w postaci autonomicznych segmentów.

Tendencją wyraźnie widoczną w stylu kołysanki poetyckiej jest wzrost polifoniczności. Obok stylów potocznego i artystycznego, które zdecydowanie dominują w tej odmianie, dostrzegamy w poszczególnych utworach elementy stylów funkcjonalnych i gatunkowych obcych kołysance. Ich wprowadzanie motywowane jest rozmaicie, semantyką tekstu, poruszonym problemem, założeniami artystycznymi autora. Odnaleźć tu można zwłaszcza wpływy stylów naukowego i religijnego. Przykłady wykorzystywania pierwszego pojawiają się w przytoczonych dalej fragmentach, nawiązania obejmują tu leksykę zawierającą terminologię naukową:

Słońce – mówi ten obwieś – jest sobą i tobą  
 I nawet o tym nie wie bo nie jest ciekawe  
 Sumy napięć Helmholtza i twego mieszkania  
 I formuł z  $MV$  kwadrat Boki można zrywać  
 Ale lepiej nie zrywać tylko się nauczyć  
 [ . . . . . ]  
 Czcij synku potencjalną energię Rankine’a  
 I statyczną Thompsona bo wszystko to słońce<sup>32</sup>

– lub aluzje do koncepcji naukowej przywołanej za pomocą sygnału semantycznego, np. nazwiska twórcy:

dobranoc wnuczku  
 widzisz byłeś uparty  
 a tylko jeden Darwin  
 Pochodził od babci Małpy<sup>33</sup>

Kołysanki z elementami „naukowymi” mają widoczną wspólną cechę – nadawca przyjmuje często lekceważącą postawę wobec nauki i powątpiewa w płynące z niej korzyści. Naukowe poznanie świata (implikowane przez jednoznaczność

<sup>31</sup> Uwaga dotycząca kołysanki A. Zagajewskiego (D. Pawelec, *Kołysanka*. W: *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*. Katowice 2006).

<sup>32</sup> A. Międzyrzeccki, *Kołysanka*. W: *Poezje*. Wybór ... Przedm. J. M. Rymkiewicz. Warszawa 1980, s. 181–182. Podkreśl. B. S.

<sup>33</sup> J. Twardowski, *Kołysanka*. W: *Zaufałem drodze. Wiersze zebrane 1932–2006*. Wyd. 3, rozszerz. i gruntownie zmien. Warszawa 2007, s. 1039. Podkreśl. B. S.

języka, jego obiektywizm, nadrzędne wartości heurystyczne, kryterium prawdziwości) przegrywa tu z intuicją, a wiedza naukowa, rzekomo prawdziwa, zostaje odrzucona jako nieprzydatna, skoro nie chroni przed bezsensowną śmiercią:

Po co się zrywasz rankiem, kiedy jeszcze ciemno?  
Po co spieszysz się, biegiesz do szkoły zziębnięty?

[ . . . . . ]

Po co się trudzić, po co ślęczyć pilnie,  
Schylony nad rajzbretem, żeby się nie zmylić?  
I tak nie zdążysz dość nisko się schylić,  
Kąt spadania pocisku obliczył już ktoś nieomylnie.

[ . . . . . ]

Co masz dzisiaj zadane? Nauczyć się słówek?  
Jakaś tam deklinację wpisać do zeszytu?  
Chcesz lekcji? Zatemperuj ołówek  
I pisz: „Iperyt, iperytem, śmierć od iperytu”<sup>34</sup>.

Styl religijny wprowadzany jest do kołysanek przez międzygatunkowe nawiązania<sup>35</sup>, interferencje m.in. z kolędą, modlitwą, litanią lub niezależnie od tego typu oddziaływań. Zauważyć można występowanie leksyki charakterystycznej dla tej odmiany stylowej, pojawiają się także odniesienia głębsze, zwłaszcza odwołania do wzorca modlitwy. W utworach tych znajdujemy apostrofy i prośby o opiekę wyrażone przez podmiot zbiorowy, opatrzone epitetami pochwalnymi kierowanymi do bóstwa, albo konstrukcje w widoczny sposób spokrewnione z litanią:

Szafo, szafo rozłożysta  
Weź nas na noc w swą opiekę  
I ty też podłogo czysta  
Bądź nam słońcem i uśmiechem

[ . . . . . ]

I ty świeczko tłać ogniem  
Wytrwaj z nami aż do rana

Klatko nasza zawieszona  
Gdzieś na siódmym piętrze bloku  
Bądź nam domem upragnionym  
A ty windo daj nam spokój

[ . . . . . ]

W oknach krzywych jak zły pacierz  
Niechaj błysnie dobra gwiazda<sup>36</sup>

Spadłaś nam  
Prosto z gwiazd,

Róży blask  
Ranna mgła.

Kingo ma,  
Panno ma,

[ . . . . . ]

Niech cię mają w swojej pieczy  
Ludzie, ptaki, wszystkie rzeczy,  
Krasnoludki i zwierzęta,  
Niech cię każdy zapamięta,  
Panno ma<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> A. S ł o n i m s k i, *Kołysanka* („Po co się zrywasz...”). W: *Poezje zebrane*. Warszawa 1964, s. 281–282.

<sup>35</sup> Odwołania do stylu religijnego obserwujemy już w kołysance ludowej, w której pojawiają się elementy modlitwy. Jej celem jest zapewnienie dziecku zdrowia, opieki Boga lub świętych. W polskich kołysankach to stosunkowo rzadkie i obejmujące niewielkie fragmenty tekstu nawiązanie, przykład stanowi typowa dla liryki ludowej konstrukcja: „niechże cię Pan Jezus, / syneczku, zachowa” (L 11), czy bezpośrednia prośba: „O Najświętsza Panienko, / Da ratuj że ty nas, ratuj / A nie daj nam ginąć, / Da ginąć marnie ze światau” (T u r e k, *op. cit.*, s. 75). Styl religijny pojawiał się w kołysankach także w związku z powstaniem kolęd-kołysanek.

<sup>36</sup> E. B r y l l, *Kołysanka domowa*. W: *Sadza*. Warszawa 1982, s. 65.

<sup>37</sup> S. G r o c h o w i a k, *Kołysanka dla Kingi*. W: *Wiersze nieznanne i rozproszone*. Wrocław 1996, s. 299.



W tekście Brylla kontekst modlitwy zostaje uprawomocniony przez sygnał semantyczny, słowo „pacierz”, u Grochowiaka przez odwołanie intertekstualne do modlitwy Franciszka Karpińskiego<sup>38</sup>. W niektórych kołysankach pojawiają się cytaty lub *quasi*-cytaty z modlitw, genetycznie związane ze stylem religijnym są archaizmy i konstrukcje rodem z dawnych tekstów sakralnych, przykładem *Kołysanka o kołysce* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, która zawiera stylizowany w ten sposób fragment: „miesiąc jako delfin pływa... / Co za cuda! Co za dziwa!”<sup>39</sup> W tej stylistyce kontynuowany jest także nurt kolęd-kołysanek, reprezentowany przez utwory wykorzystujące wzorzec metryczny kolędy *Lulajże, Jezuniu...*, i kołysanki zawierające kolędową leksykę, sztafaż, głębsze nawiązania tematyczne<sup>40</sup>, w których adresat obecny w tekście poddany jest sakralizacji przez nałożenie nań cech Dzieciątka lub wskazanie paraleli z Jego losem (kolędowy motyw pasyjny):

Betlejem chłodne, Betlejem sianem pachnące  
nie przyjęło Cię pieśnią, nie ugościło słońcem.

[ . . . . . ]

Niechaj w pieściwość siana ręce Twe ułożę,  
ręce, w których jest los ziemi, ręce roztropne i Boże.

[ . . . . . ]

Gwiazdo świecąca wszystkim kołyskom i grobom!  
Dzień śpiewający jest w Tobie, a słońce jest Tobą<sup>41</sup>.

Ucz się od kołyski zbawiać ode złego<sup>42</sup>

Śpij, śpij, śpij i nie płacz.  
Twój syn jest przy tobie, matko wielebna.

[ . . . . . ]

Przecież w nim, jak w źródle świętym,  
jedność wszystkim niepojęta:  
grzech i łaska win.  
To twój syn.

[ . . . . . ]

Syn twój jest przy tobie –  
gwiazda świeci, serce bije;  
krew omywa z win<sup>43</sup>.

Ciekawym zjawiskiem jest wprowadzanie do kołysanek elementów stylu retorycznego, konstruowanie tekstu według schematu: teza – argumentacja – powtórzenie tezy. Tak interpretować można *Kołysankę* Zbigniewa Herberta, w której jako uzasadnienie rozpoczynającej tekst obserwacji empirycznej i wniosku, jaki wysnuł z niej starożytni:

<sup>38</sup> Mowa tu o *Pieśni wieczornej*.

<sup>39</sup> K. I. Gałczyński, *Kołysanka o kołysce*. W: *Dziela w pięciu tomach*. T. 1. Warszawa 1979, s. 123.

<sup>40</sup> W przypadku tej odmiany kołysanek nawiązania mogą być widoczne, ale i ukryte, tworzą wówczas konotację fakultatywną, jak we wspomnianej *Kołysance o kołysce* Gałczyńskiego o.

<sup>41</sup> J. Kurek, *Kołysanka betlejemaska*. W: *Pisma wybrane*. Kraków 1980, s. 57–58.

<sup>42</sup> M. Wełna, *Kołysanka*. W: *Żagiew kulista*. Lublin 1985, s. 60.

<sup>43</sup> E. Puzdrowski, *Grudniowa kołysanka syna*. W: *Klisze i ziarna*. Gdańsk 1991, s. 48–49.

kapłani świątyni Ammona  
odkryli że Wieczna Lampa co roku spala mniej oliwy  
to znaczy świat się kurczy<sup>44</sup>

– przytacza się (w stylu zbliżonym do stylu notatki, operującym wyliczeniem) szereg dowodów z analogii, które ukazują kurczenie się i gaśnięcie wszechobecne w otaczającym świecie:

A jednak dowód z lampy pozornie niedorzeczny  
zgadza się z doświadczeniem tych którzy opuścili  
zajazdy dworce domy przeszli potok złudy  
[ . . . . . ]

Oni wiedzą

- ubywa dnia i nocy
- róża zerwana o świcie w popłochu roni płatki  
wieczorem jest już tylko spalony zagajnik słupków
- między ziewnięciem w grudniu a sierpniową drzemką  
mija zaledwie chwila bez zdarzeń i tęsknoty
- coraz mniej listów podróży zdziwienia<sup>45</sup>

– by zakończyć tekst powtórzeniem początkowej obserwacji i sformułowaniem paralelnego wniosku: „Co roku Wieczna Lampa spala mniej oliwy / Tak zacny wszechświat układa nas do snu”<sup>46</sup>.

Epizodycznie w badanych tekstach mamy do czynienia z cechami stylu epistolarnego i stylu przemówień, operującego wezwaniem, eksklamacją, kategorią odbiorcy zbiorowego przy jednoczesnym utożsamianiu się podmiotu mówiącego ze słuchającymi (podmiot–my)<sup>47</sup>:

Płaczemy!  
W rytmie kołyski –  
Płaczemy!  
[ . . . . . ]  
Zamieńmy!  
Płacze na uśmiech –  
Zamieńmy!<sup>48</sup>

Widoczne są w utworach poetyckich związki z erotykiem<sup>49</sup>, który wnosi do kołysanek pierwiastki charakterystyczne dla liryki miłosnej. Znajdujemy tu teksty bardzo subtelne<sup>50</sup>, których styl zbliża się do religijnego (umożliwia on dosłowne

<sup>44</sup> Z. Herbert, *Kołysanka*. W: *Raport z oblężonego miasta i inne wiersze*. Wrocław 1992, s. 45.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 45–46.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>47</sup> Możliwe jest tu także potraktowanie tekstu jako dialogu, w którym jednowyrazowe wykrzykniki należą do tłumu, do jakiego zwraca się mówca.

<sup>48</sup> K. Majlinger, *Kołysanka*. W: *Quo vadis Polonia?* B.m., 1996, s. 174.

<sup>49</sup> Gatunek już w odmianie dziecięcej odznaczał się dużą emocjonalnością, intymnością, nastrojowością, zawierał leksykę konotującą miłość, czułość, co czyniło go otwartym na przesunięcia w kierunku liryki miłosnej.

<sup>50</sup> Należy tu wspomnieć zwłaszcza o kołysankach J. K. Weintrauba i K. K. Baczyńskiego oraz o *Kołysance* H. Poświatowskiej.

„ubóstwianie” adresatki<sup>51</sup>), lub operujące stylem artystycznym o dużych walorach emocjonalnych, z centralną rolą metafory i epitetu, z elementami instrumentacji kołysankowej i typowym dla gatunku echowym powtórzeniem:

Oczy twe ciche są jeszcze, oczy twe ciche są jeszcze,  
kiedy mnie bierzesz w ramiona –  
spokojnych gwiazd płyną deszcze, łagodnych gwiazd płyną deszcze  
i śnieg na śniegu gdzieś kona...<sup>52</sup>

Z drugiej strony, teksty odważne, dynamiczne i „gęste” albo przesycone sennym rozleniwieniem, kreujące przestrzenie niezwykle, baśniowe (bliskie tym samym kołysance lirycznej), orientalne:

Semiramidy wonne ogrody,  
Pachnących pnączów gorący park –  
Próżno szukałem chwili ochłody  
W błękitnym cieniu strzelistych ark.

[ . . . . . ]

Błędnych glicynij senny porzecz  
Słodko się zwiesza z drapieźnych skał,  
Kaktus spęczniały jak nosorożec  
Wypuszcza kwiaty jak pęki strzał.

[ . . . . . ]

W miłosnych pieśni wieczornych lęku,  
W srebrnym lamencie słowiczych skarg  
Brakuje jeszcze jednego dźwięku:  
Cichego jęku złączonych warg<sup>53</sup>.

Specyficzny nastrój wiersza, przecucie ekstazy i pozornie senne, ale pełne napięcia oczekiwanie na miłosne zbliżenie ewokują tu, z jednej strony, figury stylistyczne o konotacjach erotycznych, epitety typu „słodki”, „drapieźny”, „senny”, z drugiej – rytmiczność, stały układ akcentów i dynamizujące tok, ekspresywne, regularnie nawracające rymy męskie. Oczekiwanie (niemal w bezruchu) podkreśla niewielka liczba czasowników, te, które są, przywodzą na myśl delikatny dotyk. Znacząca jest instrumentacja. Obok takich utworów epizodycznie pojawiają się w kołysankach fragmenty, w których o miłości fizycznej mówi się wprost:

noc jest kielichem  
z rżniętego do krwi szkła  
wypełnionym po brzegi  
sokami z waszych ciał  
będziecie się kochać  
tak jak zawsze bez dna<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Zob. wiersz pt. *Kołysanka, która się nie kończy* (w: *Utwory wybrane*. Warszawa 1986) J. K. Weintrauba, nawiązujący do wzorca litanii.

<sup>52</sup> M. Pawlikowska-Jasnorzevska, *Berceuse*. W: *Poezje zebrane*. Zebrał i oprac. A. Madyda. Wstęp K. Ćwikliński. T. 1. Wyd. 3, przejr. i uzup. Toruń 1997, s. 55.

<sup>53</sup> A. Słonimski, *Semiramidy wonne ogrody...* W: *Poezje zebrane*, s. 137–138.

<sup>54</sup> A. Rzyśko-Jamrozik, *Kołysanka I*. W: *Miłość dla nietoperza*. Warszawa 1996, s. 26.

Kolejnym gatunkiem oddziałującym na kołysankę poetycką jest elegia<sup>55</sup>. Elementy elegijne nierzadko pojawiają się w tych samych utworach, w których wykorzystano motywy liryki miłosnej. Furtką dla elegii mogła być w jakimś stopniu rzewność wymieniana przez badaczy jako cecha nastroju kołysanki i występowanie w jej realizacjach motywu śmierci<sup>56</sup>. Śmierć w kołysance poetyckiej bywa uosobiona, wiąże się z wojną, ale i z naturalnym procesem umierania, utwór staje się wówczas narzędziem wyrażania tęsknoty i buntu wobec praw rządzących życiem. Styl właściwy elegii łączy się z pojawiającym się w kołysankach poetyckich problemem obecności i nieobecności, pamiętania i zapominania. Na zasadzie kontrastu zestawiane są tu często dwa obrazy świata – „miłosny” lub kołysankowy o pozytywnych konotacjach, ujmowany w metaforę czegoś kruchego, nieprawdziwego, bajkowego, związanego z dzieciństwem, przedstawiany za pomocą leksyki i środków typowych dla kołysanki, i obraz o konotacjach negatywnych, który uzyskuje status „prawdziwego”, w różnych tekstach odpowiednio: elegijny, wojenny, brutalny, nieludzki. Elegijność stylu wypływa m.in. z poczucia utraty dzieciństwa, złudzeń, możliwości snu, rodzi się w momencie konfrontacji rzeczywistości z legendą:

Nie ma nic w oknie; drzewa są płaskie;  
nie ma nabrzmiałej ptakami wsi.  
Śpij, śpij w legendzie złotych obrazków,  
śpij<sup>57</sup>.

Prawie wszystko się stało, co się miało stać,  
nie ukryjesz się ziemi ni niebu –  
teraz uśnij, mój mały, tylko spać, trzeba spać,  
więc się nie budź<sup>58</sup>.

Otworzy się pamięć i nie zaśniesz wcale,  
będziesz się kołysać między chmurami,  
ceł ruchomy i jasny w świetle fajerwerków.  
Nie zaśniesz już nigdy, zbyt wiele ci  
opowiedziano, za dużo się zdarzyło<sup>59</sup>.

Zestawianie elementów kontrastowych jest tendencją charakterystyczną dla wielu kołysanek poetyckich<sup>60</sup>. Kontrast może być jawny lub ukryty, może uwidoczniać się w przeciwstawieniu leksyki o konotacjach pozytywnych i leksyki

<sup>55</sup> Związek kołysanki z elegią podkreśla Pa w e l e c (*op. cit.*, s. 55–59); elegijność jako tonacja charakterystyczna dla poezji współczesnej wskazywana jest przez wielu badaczy.

<sup>56</sup> W dziecięcych kołysankach polskich śmierć nie jest wprowadzana bezpośrednio, istnieje w przestrzeni „na zewnątrz” i można jej uniknąć, zasypiając. Pośrednio pojawia się, gdy mówi się o zmarłych/zaginionych członkach rodziny, np. o ojcu: „nie wróci”. Uosobiona Śmierć obecna jest w kołysankach niemieckich (zob. Bilica, *op. cit.*, s. 70–71). Potencjalna elegijność kołysanki uwiadcza się ponadto w epitafiach dla zmarłych dzieci, wykorzystujących elementy kołysanek – zob. *Antologia poezji dziecięcej*. Wybór i oprac. J. Cie ś l i k o w s k i. Wrocław 1991.

<sup>57</sup> K. K. B a c z y Ń s k i, *Kołysanka którejś wiosny*. W: *Utwory zebrane*. Oprac. A. K m i t a - P i o r u n o w a, K. W y k a. T. I. Kraków 1994, s. 167.

<sup>58</sup> K. I. G a ł c z y Ń s k i, [*Prawie wszystko się stało...*]. W: *Dzieła w pięciu tomach*, t. 2, s. 725.

<sup>59</sup> A. Z a g a j e w s k i, *Kołysanka*. W: *Plótno*. Warszawa 2002, s. 42.

<sup>60</sup> Kontrast w kołysance lirycznej dla dzieci wykorzystywano w kreacji przestrzeni, w kołysankach poetyckich kontynuowane jest przeciwstawienie bezpieczniej–niebezpiecznie (dobrze–źle), ale nie tylko w postaci łączenia miejsc wewnątrz i na zewnątrz (w domu i za oknem).

o konotacjach negatywnych, prawdy i zmyślenia, w zakresie organizacji brzmieniowej – w instrumentacji kontrastywnej różnych fragmentów wiersza. Może ukazać się także na granicy warstwy fonicznej i warstwy znaczeń, gdy kołysankowa treść wyrażona jest w niekołysankowy sposób, lub odwrotnie, gdy typowej instrumentacji towarzyszy nietypowa treść:

śpij, stół przy oknie nasiąkł krwią  
pod białym plastrem kartki, którą wczoraj  
pokryłeś literami okrągłymi jak  
rana rannego słońca, wzbierająca ropą  
pod przetartym obłoków opatrunkiem; nie,

śpij, nie budź się, świergocze świt  
i szary szum sitowia szepcze cicho:  
śpij, we śnie się schowaj, umknij przed  
mroźną zawieją ciał jak ty skulonych,  
którym ze skroni spływa nikła nitka krwi<sup>61</sup>,

Za pomocą zestawień leksyki z pól o różnych konotacjach uzyskuje się w kołysankach specyficzną jakość, przez Romana Ingardena określaną jako „opalo-wość”<sup>62</sup>, przenikanie się obrazów, wzbogacające semantykę tekstu. Na tej zasadzie zbudowana jest m.in. *Wojenna kołysanka* Beaty Obertyńskiej, w której obrazy kolędowy (wydarzenia betlejemskie) i wojenny (prześladowania hitlerowskie) splatają się ze sobą, dzięki czemu zniesiona zostaje różnica czasu i możliwe jest osiągnięcie większych efektów ekspresywnych.

Rzadko występujące w kołysankach prototypowe zjawiska językowe, które można znaleźć w kołysankach poetyckich, to, z jednej strony, wykorzystanie specyficznego mikrorejstru stylistycznego – ironii, z drugiej, wulgaryzacja i brutalizacja języka, uwidoczniająca się w leksyce (obok wulgaryzmów wyrazy potoczne o zabarwieniu pogardliwym, ekspresywizmy o negatywnych konotacjach), w eksponowaniu elementów fizjologii, tego, co brzydkie, nieprzyzwoite, wzbudzające wstręt, a przynajmniej tego, o czym normalnie nie mówi się dziecku:

siekierą brzuch otwiera i siekierą zszywa  
mięsną arkę noego wciąż napastowana  
przez parzystego samca swe własne ramiona  
broni się na odlew swych ud a na prawo  
odcina im odwrót na bok a gdy rosną  
odjada boczne dzieci i nawarstwia na nie  
nawały wietrznej skóry [...] <sup>63</sup>

otwiera żyły matka pięść zaciska  
żłopią kretyny krew jak zsiadłe mleko<sup>64</sup>

Dziecku (lub bezradnemu dorosłemu), jeśli pojawia się jako figura wpisana w tekst, oferuje się kołysankowy mit, eufemizm, który pozwala odizolować je od grozy i zamknąć w przestrzeni bezpiecznej:

<sup>61</sup> S. Barańczak, *Kołysanka*. W: *Dziennik poranny. Wiersze 1967–1971*. Wyd. 2. Poznań 1981, s. 69.

<sup>62</sup> R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*. W zb.: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Wybór H. Markiewicza. Wrocław 1967.

<sup>63</sup> T. Karpowicz, *Trójbrzeźna kołysanka*. W: *Odwrócone światło*. Wrocław 1972, s. 58.

<sup>64</sup> R. Bąk, *Kołysanka*. W: *Ulice, gdzie sprzedają zapalki*. Poznań 1985, s. 37.

Nic się nie bój, jesteś przy mnie.  
To nie bomby, ale basy w kołyszącym hymnie<sup>65</sup>.

Nie bójcie się, tam w górze nie szrapnele –  
po prostu leci ogień sennych gwiazd<sup>66</sup>.

Wprowadzanie do kołysanek języka zbrutalizowanego, obrazów przemocy może się łączyć z ideologizacją i wspierać wymowę propagandową tekstu:

Ile ścian ma Biały Dom  
– tyle ścian zbryzganych krwią.

Ale, synku, śpij, nie popłakuj,  
ale, synku, oczęta zmrzuj  
– chociaż grozą naszemu światu,  
śpij spokojnie, zasypiaj już.

[ . . . . . ]  
Coraz bliższe są te lata,  
kiedy zniknie Biały Dom,  
kiedy znikną ściany płaczu,  
ściany obryzgane krwią<sup>67</sup>.

Przytoczony we fragmentach tekst, pochodzący z tomu wydanego na początku lat pięćdziesiątych, wpisuje się w nurt realizmu socjalistycznego, wykazując cechy charakterystyczne dla jego poetyki. Widoczne jest tu przeciwstawienie my–oni (uwagę zwraca typowy dla twórczości socrealistycznej podmiot zbiorowy), połączone z upraszczającym, tendencyjnym, czarno-białym wartościowaniem, kreacją „wroga”, z którym kojarzy się to, co „złe”, kodowane w tekście w postaci motywu trumny, krwi (plam krwi, a więc zbrodni), pogroźek, płaczu. Brutalizacja obejmuje także warstwę foniczną. W utworze da się dostrzec nawracającą (przy wzmiankach o Białym Domu) doraźną instrumentację wykorzystującą zbitki głosek *zg, zbr, krw, obr*, które są stosunkowo rzadkie w polszczyźnie, a przy tym trudne do wymówienia. Takiemu operowaniu brzmieniami przeciwstawiona jest instrumentacja kołysankowa we fragmentach skierowanych do dziecka, nakłaniających je do zaśnięcia. Opozycja brzmieniowa wiąże się tu z antytezą dwóch obrazów świata, podziałem na złych i dobrych, wrogów i „naszych”, zgodnym z oficjalnie przyjętą wizją. Wprowadzenie ideologii do kołysanki przywraca jej użytkowy charakter. Staje się ona (potencjalnie) narzędziem perswazyjnego, może nawet podprogowego oddziaływania na dziecko, któremu mówi się o tym, czego „jeszcze nie rozumie”, tak, by w przyszłości myślało w „jedynie właściwy” sposób.

W niektórych kołysankach poetyckich wyraźnie widoczny jest podmiotowy aspekt stylu, pojmowany jako uzależnienie wszelkich decyzji w zakresie językowego ukształtowania utworu od autora tekstu, który nie zawsze respektuje reguły gatunkowe. Dominuje w nich indywidualny styl poety, będący jego osobistym idiosylem lub stylem wpisującym się w sposób wyrażania przyjęty przez grupę poetycką, której jest on członkiem. Prymat stylu indywidualnego może prowadzić

<sup>65</sup> J. Nagrabiecki, *Kołysanka*. W: J. Szczawiej, *Poezja Polski walczącej. 1939–1945. Antologia*. Przedm. K. Rusinek. T. 1. Warszawa 1974, s. 728.

<sup>66</sup> Cz. Miłosz, *Kołysanka*. W: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1981, s. 5.

<sup>67</sup> R. Bratny, *Kołysanka*. W: *Człowieku, żyć bedziesz!* Warszawa 1951, s. 45–46.



do zupełnego odrzucenia stylu gatunkowego, częściej jednak teksty tej grupy wykorzystują przynajmniej pojedyncze elementy charakterystyczne dla kołysanki (np. illokucję „śpij” lub zaśpiew). Indywidualny styl autorski obserwujemy w kołysankach Juliana Przybosia, pojawiają się tu motywy znane z „dorosłej” liryki poety (ruch, światło) i charakterystyczne dla niej elementy konstrukcyjne: metafora, w której mniej znaczy więcej, obraz poetycki, elipsa<sup>68</sup>. Elementy poetyki nowofalowej (m.in. waga przerzutni, rozbijanie i przekręcanie słów, testowanie możliwości języka, wieloznaczność) widoczne są w utworze Ryszarda Milczewskiego-Bruna:

Tyle lat – a jak dzisiaj  
 Orzelki i resztki...  
 Karuzel nad Wisłą zaświała nam  
 Bałagannie – –  
 W górę młyn  
 Diabelny młyn  
 Skoczny w jutro jak w Słonko –  
 Równoramienni!  
  
 [ . . . . . ]  
 Synku – daleka mowa traw  
 Odchodzę na palcach – przy-  
 Słowia – –<sup>69</sup>

W kołysankach poetyckich może odbijać się skłonność ich autorów do zabaw słownych, tworzenia neologizmów, kojarzenia słów na zasadzie podobieństwa brzmieniowego, korzystania z figur dźwiękowych (m.in. echa, nawroty głosek, pozorne figury etymologiczne, anagramy, paronomazje). Takie zabawy mogą zbliżać język kołysanek do języka porozumiewania się z dzieckiem (maniera zdrabniania)<sup>70</sup> lub mowy dziecka<sup>71</sup>, mogą też stanowić pretekst do zupełnie poważnej krytyki języka i człowieka opętanego przezeń:

nawet słowik ognia z żebra na  
 na żebro słowa  
 [ . . . . . ]  
 zastrzał w spadku po zastrzelonym  
 wysoka stopa stypy

<sup>68</sup> Zob. *Kołysanka i Kołysanka wiosenna* J. Przybosia.

<sup>69</sup> R. Milczewski-Bruno, *Równoramienni (kołysanka)*. W: *Poezje wybrane*. Warszawa 1981, s. 114–115.

<sup>70</sup> Przykładem jest *Wykołysanka* (w zb.: *Ja i ty. Antologia wierszy miłosnych polskich poetek współczesnych*. Wybór A. Patey-Grabowska. Warszawa 1982, s. 69) J. Salamon:

Mój głąskany kołysany.  
 Wykołuskam cię do oczek  
 wesolutkich jak potoczek,  
 wykołuszę, wykołuskam,  
 już ci oczko siwe błyska.  
  
 Maleńki, syneńki.  
 Wykołuskam, wygłąskam,  
 od paluszka do noska;  
 naskiego, górskiego.

<sup>71</sup> W ten sposób upust kreatywności językowej dawali twórcy lirycznych kołysanek dziecięcych. Zob. stylizację na język dziecka w utworze J. Porazińskiego *A-a-a-a...* (L 63): „No, biedunty, psepłöße się, / Husi, husi, husi...”

my sławni my słowni  
słowiarze słowianie słońce  
płuca do krwi  
jak spać<sup>72</sup>

Polifoniczność stylu kołysanki poetyckiej opiera się na łączeniu w jej realizacjach różnych stylów funkcjonalnych, gatunkowych i stylu indywidualnego autora, a poza tym na wprowadzaniu do liryków kołysankowych elementów innych utworów. Mamy tu do czynienia z szerokim repertuarem zjawisk intertekstualnych, od dosłownego cytatu, przez nawiązanie aluzyjne lub parafrazę, po cytaty struktury, przywołanie wzorca metrycznego innego wiersza. Cytaty z tekstów obcych pojawiają się m.in. w *Kołysance* Czesława Miłosza, która wykorzystuje dwa fragmenty autentycznej piosenki żołnierskiej *Rozkwitały pęki białych róż*, i w *Kołysance zimowej* Aleksandra Rymkiewicza, gdzie każda strofa zamknięta została cytatem z dobrze znanej dziecięcej kołysanki *Był sobie król*. U Rymkiewicza dodatkowo mamy do czynienia z cytatem struktury, wzorec metryczny jego kołysanki okazuje się identyczny z wzorcem przywołanej piosenki. Tego typu „cytaty”, wiążące się z dopisywaniem nowych słów do popularnej melodii, są charakterystyczne dla aktualizacji kolędy *Lulajże, Jezuniu...*, w kołysankach niekolędowych spotyka się je stosunkowo rzadko. Przykładem, poza wskazaną *Kołysanką zimową*, są tu anonimowe kołysanki „wyborcze”, pomyślane jako utwory ironiczne w stylu potocznym, wykorzystujące leksykę „zasłyszaną” i niepoprawne lub niestaranne formy gramatyczne, wprowadzane celowo (parodia, krytyka, demaskowanie), melodią odsyłające do znanych kołysanek, m.in. do *Bajki Iskierki*:

Z odbiornika na wyborcę – już Kwaśniewski mruga:  
Chodź, opowiem ci bajeczkę; będzie bardzo długa!  
[ . . . . . ]  
W Telewizji Urban będzie robił z ciebie jaja,  
nie postraszy nas siekierka...  
już skończona baja!  
Była w Polsce raz komuna, miała szmal i władzę;  
szmal wciąż mamy, daj mi władzę, a znów cię... posadzę!  
Znów usłyszysz z odbiornika Wojtusiove hasła:  
że trza bronić „socjalizmu”. Psst, iskierka zgasła<sup>73</sup>.

Parafrazy i nawiązania intertekstualne wykorzystują m.in. cytowana *Kołysanka dla Kingi* Stanisława Grochowiaka, *Kołysanka o zmroku* Jarosława Iwaszkiewicza, w której pobrzmiwa dalekim echem wers „Nim słońce wejdzie, rosa wyżre oczy” z wiersza Zygmunta Krasińskiego pod takim właśnie tytułem, czy wspomniana *Kołysanka* Zbigniewa Herberta:

Lata krótsze i krótsze  
kapłani świątyni Ammona  
odkryli że Wieczna Lampa co roku spala mniej oliwy  
to znaczy świat się kurczy  
przestrzeń czas i ludzie<sup>74</sup>

<sup>72</sup> J. Plutowicz, *Kołysanka*. W: *Zasłyszane do końca*. Olsztyn 1981, s. 68–69.

<sup>73</sup> [Autor anonimowy], *Kołysanki dla wyborcy*. I. „Napis” seria 6 (2000), s. 314.

<sup>74</sup> Herbert, *op. cit.*, s. 45.

Jak się okazuje, rozpoczyna się ona poetyckim przekładem fragmentu dialogu pytyjskiego *O zamilknięciu wyroczni*, w którym o gasnącej lampie mówi się:

ma ona zużywać co rok to mniej oliwy, co świadczy, że lata nie są jednakowej długości, tylko każdy następny rok jest krótszy od poprzedniego, bo wszakże mniejsze zużycie oliwy musi odpowiadać krótszemu czasowi<sup>75</sup>.

Po przytoczonym fragmencie następuje u Plutarcha relacja z wymiany zdań między filozofami, którą rozpoczyna wyrażenie wątpliwości wobec „dowodu z lampy”: „tylko na podstawie lampki i knota przewrócić cały porządek na niebie i we wszechświecie i obalić do gruntu całą matematykę?!<sup>76</sup>”, z repliką, która znajduje twórcze rozwinięcie w wierszu Herberta.

Zastanowić należałoby się na koniec, co w języku kołysanki poetyckiej zostało z kołysanki dziecięcej. Okazuje się, że nowa kołysanka może nieświadomie wracać do dwudzielności charakterystycznej dla odmiany ludowej, „podziału darów” – tekst jest zasadniczo dla „matki” (nadawcy, stanowi pole jego ekspresji), melodia, brzmienie, rytm dla „dziecka<sup>77</sup>”. Sygnałem semantycznym ewokującym oczekiwanie na styl kołysankowy jest, poza tytułem, pojawienie się motywu snu, wyrazisty element (np. zaśpiew) lub obraz kołysankowy – usypiająca przyroda, która ma przykładem przekonać do zaśnięcia. Także dwa podstawowe środki uniezwyklenia: antropomorfizacja i metaforyzacja (pod warunkiem, że służą ewokowaniu baśniowości) przyzywają kołysankę. Oczekiwanie wywołane w ten sposób zostaje spełnione lub niespełnione, w trzecim wariancie odbiorca może obserwować rodzaj „walki o kołysankę”, najczęściej przebiegającej w warstwie językowej czy między językiem a treścią. Efektem tej walki jest zwykle przyznanie kołysance statusu gatunku niemożliwego<sup>78</sup>. Przyjrzyjmy się pokrewieństwom z kołysanką typową: zaskakująco duża część analizowanych utworów zachowuje budowę stroficzną z charakterystyczną dla pieśni ludowej strofą 4-wersową rymowaną parzyście albo krzyżowo, zawiera przy tym nawracające elementy, które dają się zinterpretować jako refreny. W części mamy do czynienia ze zgodnością składniowo-wersyfikacyjną i wykorzystaniem systemów sylabizmu lub sylabotonizmu<sup>79</sup>. Obok kołysanek nawiązujących do tradycyjnych pojawiają się jednak również teksty w formie wiersza nieregularnego i wolnego, stychiczne, nierymowane, bez refrenów, z zastosowaniem przerzutni. Warto zauważyć wszakże, iż nawet w tekstach pozornie bardzo dalekich od wzorcowej kołysanki można znaleźć elementy stanowiące echo jej cech charakterystycznych, np. regularność akcentów wywołującą wrażenie monotonii (przez monotonię – usypiającą), powtórzenia leksykalne i paralelizmy formalne. Część utworów nawiązuje do znanych z kołysanek dziecięcych układów rekursywnych i otwiera się na ewentualność powtórzeń (mimo że nie jest ona realizowana). Wiele wykorzystuje typowo kołysankową instrumentację, która obej-

<sup>75</sup> Plutarch z Cheroni, *Moralia. Wybór pism filozoficzno-popularnych*. Przeł. i oprac. Z. Abramowiczówna. Wrocław 2005, s. 347.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Jonca, *op. cit.*, s. 28.

<sup>78</sup> Na ten temat zob. Pawelec, *op. cit.*, s. 50, 53.

<sup>79</sup> Związki z tradycją pieśniową są silne zwłaszcza w dużej grupie kołysanek nawiązujących do pieśni żołnierskich, które w zakresie melodii i wzorca metrycznego pozostają bliskie pieśniom ludowym.

muje cały tekst lub występuje doraźnie. Zmienia się tu jednak jej funkcja prymarna – służy nie tyle usypianiu, co przede wszystkim przywoływaniu wzorca bądź nadaje pozytywne konotacje elementom, które są opisywane z jej wykorzystaniem.

Z jednej strony, mamy więc do czynienia z kontynuacją stylu pokrewnego kołysance, z drugiej – z przeobrażeniem języka, w którym dominującą rolę zaczyna odgrywać kontrast, a cechą widoczną na pierwszy rzut oka jest polifoniczność. Obydwa warianty dotyczyć mogą zarówno kołysanki semantycznie i pragmatycznie bliskiej prototypowi, jak i zdecydowanie odcinającej się od niego.

Przedstawiona analiza rozmaitych odmian kołysanki nie przynosi opisu pełnego, stanowi raczej próbę zestawienia, porównania, wskazania uchwytnych tendencji i zauważalnych przekształceń w języku omawianego gatunku, którego realizacji okazują się – wbrew obiegowym przekonaniom – niezwykle zróżnicowane. Uwzględnienie pewnych zjawisk i uwarunkowań pozostających poza obszarem zainteresowań stylistyki rozumianej wąsko (badającej głównie formalne wyznaczniki stylu) wypływa z przyjęcia nowej koncepcji dyscypliny, w myśl której staje się ona obecnie gałęzią inter- czy nawet transdyscyplinarną, łączącą w sobie inspiracje płynące z wielu dziedzin lingwistyki i z nauk pokrewnych, zwracającą uwagę na rozmaite, także pozajęzykowe, pragmatyczne i kulturowe uwarunkowania kształtu stylistycznego gatunku, tekstu, wypowiedzi<sup>80</sup>.

### Abstract

BEATA STEFANIAK  
(University of Silesia, Katowice)

#### FROM A LIME CRADLE TO “NEW MOON SILVER COT.” REMARKS ON THE LANGUAGE OF THE LULLABY

The article focuses on the changes of language and style in the different realisations of the lullaby. In a broad sense, the genre in question is understood as a category with blurred borderlines and encompasses traditional folk lullabies, lyrical lullabies for children, as well as poetic pieces that conform to the pattern. The analysis includes the style of lullabies of all aforementioned types, but primarily the literary ones. Literary lullabies (lullabies poems and lyrics referring to traditional lullabies) are, on the one hand, presented as recurring features stereotypically matched with the genre and, on the other hand, pieces that move away from the model and characterised by stylistic polyphony and employing contrast on a large scale.

---

<sup>80</sup> Zob. E. Sławkowa, *Kategorie pragmatyczne w tekście literackim. Wstęp do stylistyki pragmatycznej*. Goleiszów 2000. – B. Witosz, wprowadzenie w: *Stylistyka a pragmatyka*. Katowice 2001; *Stylistyka i dyskurs*. Katowice 2009, s. 265–267. – D. Zdunkiewicz-Jedynak, *Wykłady ze stylistyki*. Warszawa 2008, s. 11.