

Katarzyna Wądołny–Tatar

Maskowanie gatunku. Kołysanka w liryce współczesnej

Współczesne językoznawstwo, zwłaszcza etnolingwistyka, w ustalaniu cech gatunków folklorystycznych bierze pod uwagę przynależność tekstu do określonych sytuacji niecodziennych (np. wesele, pogrzeb) i codziennych (np. wypasanie bydła, usypianie dziecka). Pojęcia genologiczne traktowane są jak kategorie formalne, poznawcze, funkcjonalne i aksjologiczne. Jerzy Bartmiński stwierdza:

Opis gatunków folkloru jest z natury swojej nastawiony na wydobycie cech utrwalonych społecznie, konstytuujących wzorce wypowiedzi. Opis taki wymaga uwzględnienia cech istotnych. Równocześnie winny to być cechy maksymalnie proste. Funkcjonują one na zasadzie obecności kontrastującej z nieobecnością (np. uwikłanie w sytuację wobec braku takiego uwikłania), równorzędności pewnych jakości w porównaniu z innymi (np. związek ze zwyczajami Bożego Narodzenia, ze zwyczajami Wielkonoce, z sobótką), wreszcie na zasadzie stopnia nasilenia pewnej jakości (np. długość tekstu). Gatunkowi może przysługiwać kilka cech charakterystycznych. Zwykle któraś z nich dominuje. Genologia współczesna akcentuje wielotreściowy, typologiczny, otwarty charakter pojęcia gatunku, włącza w definicję cechy właściwe wszystkim egzemplarzom danego gatunku [...], a także cechy właściwe tylko egzemplarzom typowym, normalnym [...]¹.

¹ J. Bartmiński, *Gatunki folkloru*, w: *Akty i gatunki mowy*, seria *Współczesna polszczyzna. Wybór opracowań*, tom 3, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska–Bartmińska, J. Szadura, Lublin 2004, s. 170.

Lubelski badacz porządkuje cechy gatunków folklorystycznych, co daje możliwość stworzenia dalszej klasyfikacji tekstów. Uwzględnia między innymi uwikłanie tekstu w sytuację lub brak takiej zależności, sytuacyjność zaś klasyfikuje według kryteriów określających jej zwyczajowość, obrzędowość, okolicznościowość i dalej — konkretne jakości tych sytuacji (kolędowanie, zapusty, zakończenie żniw, taniec, modlitwa i wiele innych). Decydujące znaczenie ma oczywiście mówiony lub śpiewany charakter przekazu, czyli obecność w nim lub brak kodu muzycznego i podobnie — obecność lub brak kodu somatycznego, co oznacza zaprojektowane w tekście gesty i ruch. Z innych, uwzględnionych przez językoznawcę wyróżników, trzeba przypomnieć: formę wierszowaną lub prozatorską tekstów, intencje wewnętrzne przekazu, prawdziwość lub fikcyjność treści, poetykę i temat. Na podstawie cech dystynktywnych odbywa się identyfikacja i kwalifikacja poszczególnych tekstów.

Ludowa kołysanka należy do przekazów okolicznościowych, wiąże się z codziennym działaniem praktycznym, ma charakter śpiewany, zawiera więc kod muzyczny, a także somatyczny, ze względu na zawarty w niej projekt ruchu — kołysania, huśtania. Ma też zwykle formę wierszowaną i silnie rytmizowaną oraz cechuje się wyraźną intencjonalnością. Kwestie prawdziwości czy fikcjonalności treści, poetyka i tematyka są tu drugorzędne i traktowane fakultatywnie. Wszystkie cechy pełnią funkcję utożsamiającą i odróżniającą, szczególnie w odniesieniu do Arystotelesowskiego statystycznego modelu genologii, bo w dynamicznym i bardziej płynnym ujęciu (na przykład prototypowym modelu Eleonor Rosch, na którym opierają się kognitywiści) cechy te pozwalają lokować dany przekaz w centrum bądź na peryferiach gatunkowej sieci radialnej i widzieć go na tle innych realizacji.

Kołysanka użyta jako forma w poezji współczesnej traci swoje rzeczywiste sytuacyjne referencje, które zachowywała w literaturze ludowej czy nawet w literaturze dla dzieci (choć w tej ostatniej przyjmuje ona także interesujące formy, wykorzystuje różne akty mowy, ma intertekstualny charakter), ale także i na tym gruncie kołysanka przekształca się z użytkowego gatunku mowy w gatunek literacki. Można powiedzieć, że sytuacyjność ulega semantycznej amplifikacji, „usypiany” może być bowiem ktokolwiek lub cokolwiek, przy czym sen bywa traktowany tu również ogólnie i metaforycznie jako odmienny stan świadomości, oszołomienie, znieczulenie, zmęczenie, śmierć, ale też istnienie w innej rzeczywistości, złudzenie i iluzja. Przeniesienie gatunku mowy w sferę literacką oznacza zwiększony stopień metaforyczności przekazu pod każdym względem. Trudno tu więc zdecydowanie mówić o łamaniu konwencji, skoro zmienia się środowisko funkcjonowania tekstu, trzeba uwzględnić raczej koncepcję transgatunkowości².

² Zob. B. Witosz, *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005; H. Grzmił-Tylutki, *Gatunek w świetle francuskiej teorii dyskursu*, Kraków 2007; I. Loewe, *O pojęciu transgatunku. Studium przypadku*, w: *Styl a semantyka*, red. I. Szczepankowska, Białystok 2008, s. 159–166.

W liryce współczesnej (adresowanej do dojrzałego odbiorcy) daje się zaobserwować naruszenie wyprowadzonego z folkloru wzorca, co przejawia się w niezgodności intencji wypowiedzi z jej strukturą, eliminacji czy transpozycji niektórych cech. Mamy także do czynienia z „fuzją form”, powstają interesujące kontaminacyjne odmiany kolysanki. Wiele z nich mocno zakłóca kolysankowy kod, przekształcając go punktowo albo holistycznie, powstaje kolysanka–tren, kolysanka–lament, kolysanka–haiku. Literackie mutacje gatunku są już przejawem gry z konwencją, o której — łącząc perspektywę literaturoznawczą i językoznawczą — pisze Bożena Witosz:

Łamanie konwencji — w przypadku tekstu literackiego — jest odczytywane jako manifestacja wzmożonej świadomości gatunkowej, której tekst oczekuje także po stronie kulturowej kompetencji czytelniczej. Normy wypowiedziane są traktowane jako krepujący gorset zagrażający indywidualnym procesom twórczym. Natomiast w obrębie komunikacji pozaestetycznej nierespektowanie reguł gatunku interpretowane jest jako wynik niedostatecznej kompetencji komunikacyjnej, która zakłóca interakcję³.

W pewnym sensie inaczej pojmowana jest też w kolysance literackiej okazjonalność, ponieważ gatunek staje się okazją do autoprezentacji podmiotu, zasygnalizowania antynomiczności świata, genologicznego kamuflażu, chociaż jego związek z tematyką „okołosenną” nadal istnieje.

Kolysankę–tren spotykamy w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna–Dyckiego. Jego tom *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, nagrodzony literacką Nike w roku 2009 roku, trzeba by potraktować jako dość jednorodny cykl utworów. Idąc też za spostrzeżeniami Joanny Orskiej, można uznać skłonność do cyklizacji za cechę tej poezji (ze względu na konstrukcję podmiotu, numerację wierszy, ich tematykę, powtarzające się w nich motywy): „[...] jego wiersze przypominają raczej zagadki w formie zgrzebnych, udających niesymboliczne obrazków, snujących się przez kilka utworów poetyckich narracji, opowieści niesamowitych czy wypominek po zmarłych.”⁴

W skład owego cyklu wchodzi wiersz XXI. *Kolysanka*:

śpij kasztelanie Aleksandrze
Dzieduszycki śpij nienaruszenie

³ B. Witosz, *Gatunek — sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 281.

⁴ J. Orska, *Kresy tożsamości. Na podstawie poezji Eugeniusza Tkaczyszyna–Dyckiego*, w: *Krainy utracone i pozyskane. Problem w literaturach Europy Środkowej*, red. K. Krasuski, Katowice 2005, s. 257. Autorka analizuje twórczość Dyckiego w oparciu o Derridiański model literatury.

i nie obawiaj się że jestem
Dycki z tych co niepokoją sobą

o tak śpij kasztelanie Aleksandrze
Dzieduszycki synu kasztelanicowy
pana Jerzego: niechaj ci się przyśni
Lubaczówka której wody obejmują

twoje i moje kości i póki piszę
wiersze nie będzie temu końca⁵

Poeta korzysta z utrwalonej w tradycji metafory „śmierć to sen”⁶, sankcjonującej mówienie o śmierci w kategoriach snu — i kołysanka staje się jednocześnie trenem. Interesujący jest historyczny sztafaż utworu i wpisany weń szczegół geograficzny. Wiersz można uznać za konterfekt genealogiczny, oprócz imienia i nazwiska „śpiącego” znany jest tytuł szlachecki, wynikający ze sprawowanej w rodzie funkcji, wspomniane zostaje imię ojca bohatera literackiego. Lubaczówka nie tylko historycznie umiejscawia egzystencję postaci, ale także — jako rzeka pamięci, a nie zapomnienia — symbolicznie łączy obszary i osoby. Ostatnie wersy można właśnie traktować jak szczególną obietnicę trwania i zapamiętania. W ogóle wspomniany tom rejestruje próbę przezwyciężenia kresu (istnienia czy tożsamości), rozpoczyna go poetycka modlitwa:

daj mi słowa abym kres
nazwał umiejętnie kresem
i w nim tańczył (żebym
z radością zatoczył koła

które będą kołami nicości
i moimi kresami) [...] ⁷

Znamienne, jak w tym kontekście przydatna w interpretacji okazuje się diagnoza Orskiej:

w wierszach Dyckiego wyższa instancja, rekonstruowana w wierszu „centralna” tożsamość, podporządkowała sobie podróżującego bohatera; wo-

⁵ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, wyd. II skorygowane, Wrocław 2009, s. 25.

⁶ Ten typ metafory rozwijam w: K. Wądolny-Tatar, *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski*, Kraków 2006.

⁷ E. Tkaczyszyn-Dycki, *I*, w: *idem, Piosenka o zależnościach i uzależnieniach...*, *op. cit.*, s. 5.

bec tego, jakkolwiek inny, nie może on ruszyć się dalej niż mucha na nitce. Zatacza kręgi, pozostając w obrębie tych samych, rozpoznanych już problemów, zamyka się na przyszłość bycia, także wplątany w meandry tekstu, odnajduje jedynie martwy tekst właśnie, nigdy zaś nie sięga po różnicę, nie podąża jej śladem. Na kresach Dyckiego znajdujemy tylko kres; to on pozostaje celem wędrówki, nie zaś granicą do przekroczenia. Dlatego wiersze Dyckiego, dopóki determinowane będą taką konstrukcją podmiotu, pozostaną zawsze jak dreptanie w miejscu. Dreptanie na kresach⁸.

Różnica oznaczałaby wytrącenie ze stałego rytmu, nową amplitudę wychyleń i oddaleń, a tak utwory Tkaczyszyna–Dyckiego pozostają specyficznymi „w–kołysankami”, zawiera się w nich usilność poszukiwań tożsamości „krążącego” podmiotu. Dziejowość w poezji tego twórcy oznacza potrzebę ustalenia genealogii rodu, powrotu do prapoczątku, stanowiącego źródło „ja”. Komunikowanie sobą przekłada się na znajomość własnej szeroko pojętej przeszłości, orientację w historii antenatów. Kolysanka spełnia tu doskonale funkcję pierwotnej inicjacji komunikacyjnej. Anna Pytlewska zwraca uwagę na charakterystyczną dla autora *Dziejów rodzin polskich* poetycką technikę operowania cyklem, serią, siecią i na oscylowanie między tekstualnością a egzystencją⁹.

Z motywem śmierci łączą się epigramatyczne kołysanki Wojciecha Kassa. Dwa niewielkie teksty umieszczone na sąsiednich stronach tematycznie i graficznie tworzą swoisty dyptyk, śmierć utrzymuje tu swoje sensne kolokacje:

Piszę o śmierci
dla śmierci,
śnię muzykę kości
lodu w szklance
a wolałbym rzepak, ugier.¹⁰

Piszę o śmierci
przeciw śmierci.
Czasem zasypia mi
na kolanach.¹¹

⁸ J. Orska, *Kresy tożsamości...*, op. cit., s. 264–265.

⁹ Zob. A. Pytlewska, *Cykl, seria, sieć. Metody poetyckie Eugeniusza Tkaczyszyna–Dyckiego*, w: *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008, s. 427–438.

¹⁰ W. Kass, *Wiry i sny*, Sopot 2008, s. 36.

¹¹ *Ibidem*, s. 37.

Lapidarna struktura i ślad epifanii zbliża utwory do haiku. Komizm ujawnia się w zdenerwieniu tytułów, w których zawiera się deklaracja gatunkowa i wskazanie na osobowo-prywatny aspekt (*Kołysanka Andrzeja Sosnowskiego*, *Kołysanka Wojciecha Kassa*), z treścią wierszy. Całość utworów odsyła zresztą do jakiegoś programu poetycko-egzystencjalnego twórców. Kołysanka oznacza tu stałe zajmowanie się daną kwestią, powracającą myślą, nieustanne zmaganie się z czynnością, tematem. Umieszczenie w tytule nazwisk poetów powoduje personalny charakter wypowiedzi, jest jakby wskazaniem na konkretne „ja” mówiące. Autotematyzm ujawnia się już w sytuacji początkowej, wspólnej dla obu kołysanek, dalsze wersy przynoszą zróżnicowane rozwinięcie. Strategia: „Piszę o śmierci/ dla śmierci” w jednym z wierszy stanowi przeciwagę tej rozpoczynającej drugi wiersz: „Piszę o śmierci/ przeciw śmierci”, pierwsza wstępnie deklaruje akceptację stanu rzeczy, druga opiera się na antagonistycznym działaniu. Efekt twórczych przedsięwzięć jest różny, jakby odwrotny wobec przyjętego planu.

Kołysanką-traktatem filozoficznym można nazwać wiersz Zbigniewa Herberta (choć Dariusz Pawelec mówi w przypadku tego utworu o formule elegijnej¹²). Istnienie człowieka we współczesnym świecie, jego postrzeganie i doświadczanie rzeczywistości ma potwierdzać trafność badań starożytnych uczonych, którzy stwierdzili kurczenie się wszechświata, i pośrednio może stanowić dowód na uniwersalizm ludzkich losów. „Ja” mówiące dysponuje wiedzą tajemną, wie bowiem to, co wiedzą ci, którzy „teraz łagodnym stokiem idą tam gdzie wszyscy idą”¹³. Na przedwiedzę składają się aksjomaty zgromadzone w wierszu w postaci wyliczeń o synekdochicznym charakterze, prawdy dotyczące zmieniającego się u człowieka poczucia czasu, wartościowania rzeczy, dystansu wobec spraw i osób. Szereg wyodrębnionych graficznie, jakby osobno postawionych kwestii („– między ziewnięciem w grudniu a sierpniową drzemką/ mija zaledwie chwila bez zdarzeń i tęsknoty”; „– coraz mniej listów podróży zdziwienia”; „– w pustych pokojach kurz zasiadł i pisze pamiętniki”) wskazuje kierunek i skalę zmian — ubywanie, zmniejszanie. Powtórne przywołanie w finale utworu starożytnego doświadczenia i jego wyniku, opisanego teraz jednym wersem, w połączeniu z konkluzją daje efekt rekursywności typowy dla kołysanki i uwydatnia puentę: „Co roku Wieczna Lampa spala mniej oliwy/ Tak zacny wszechświat układa nas do snu.” Zmniejszona atrakcyjność świata, szybciej płynący czas ułatwia zasypianie na wieczność.

Wyraźne cechy kołysanki ma *Lament matki na Zamojszczyźnie* Zbigniewa Jerzyny. Zdefiniowana już w tytule osoba mówiąca i dopisek autora zawierający datę (rok 1943) pozwala ustalić wydarzenia, o jakich mowa w tekście:

¹² D. Pawelec, *Kołysanka*, w: *idem*, *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*, Katowice 2006, s. 28–56.

¹³ Z. Herbert, *Kołysanka*, w: *idem*, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, wyd. I – dodruk, Kraków 2008, s. 477.

Moje dzieciątko w śmiertelnym wagonie
 Przez Polskę jedzie — widzę ślepe tory.
 Chyba je dobrze karmią w drodze mrozem.
 Chyba je dobrze strutą wodą poją.
 Chyba je dobrze światełkami bawią
 Na wielu stacjach — na krzyżowej drodze.
 Moje dzieciątko w śmiertelnym wagonie.
 Już ta kolyska trumienką się stała.
 Luli, dzieciątko moje, szkieleciku,
 Lulaj — mamusia twoja oszalała — —¹⁴

Tragedia matki, której odebrano dziecko, jest przyczyną jej obłędu. Utwór także łączy bliskie, zakorzenione w kulturze konotacje, wynikające z metaforycznego utożsamienia snu i śmierci. Powtórzenia wskazują na lamentacyjny charakter wypowiedzi, a emocjonalność wyznania — na zaburzoną świadomość „ja”. Możliwa wydaje się też romantyczna kontekstualizacja utworu (szczególnie w aspekcie patriotyczno–martyrologicznym, mimo zmienionych realiów historycznych), na którą pozwala opis cierpienia matki, jej obłąkania, postać dziecka wywożonego przez oprawców w „śmiertelnym wagonie”.

Dzieciom Zamojszczyzny poświęca uwagę w swojej twórczości również Teresa Ferenc. Jej osobiste przeżycia modelują obrazy poetyckie w wierszach, w których powracają przejmujące wizje i echa wydarzeń z 1943 roku. Ferenc była ich świadkiem jako kilkuletnia dziewczynka. W jednym z utworów poetki bezpośredni kontakt kobiety z dzieckiem–wnukiem rodzi tkliwość i czułość wobec małego chłopca, ale jednocześnie uruchamia traumatyczne doświadczenia (choć enigmatycznie sugerowane w liryku), wzmacnia potrzebę ochrony dziecka i jego snu przed światem:

— Jesteś w moich czułych rękach
 Mam bryłkę samej siebie
 ulepioną ugniecioną z bożą męką
 Moje usta nakarmiono szaleństwem
 aż Bóg się skrzywił
 Aniołowie zachodzą w piekące pestki
 Szatan wyrósł bujnie
 lecz zaraz się zapadł
 [...]

¹⁴ Z. Jerzyna, *Lament matki na Zamojszczyźnie*, w: *idem, Poezje wybrane, wstęp i wybór autora*, Warszawa 1984, s. 85.

Śpij synu
 pij
 słodycz mojej krwi¹⁵

We wnętrzu osoby mówiącej dokonuje się prawdziwa psychomachia, a kontakt z dzieckiem ostatecznie wyzwala siły dobra. Kołysanka przekształca się w opowieść „o sobie”. Uporanie się z przeszłością jest chwilowe i oznacza okresowe, okazjonalne (jak w momencie zasypiania dziecka) wyciszanie wspomnień¹⁶.

Bardziej skomplikowaną konstrukcję ma wiersz Anny Janko *Układanie do snu*, pośrednio przywołujący doświadczenia, o których wyżej była już mowa. Zestawienie obu tekstów możliwe jest ze względu na pokrewieństwo obu autorek i realizujący się w twórczości dialog: matka — córka. Kontekstowe czytanie ich twórczości mogłoby przynieść interesujące literacko, a także antropologicznie efekty. U Janko mamy do czynienia z odmową kołysanki, bo nie zostają spełnione podstawowe założenia sytuacyjne:

Nie zaśpiewam ci
 w drugą stronę kołysanka nie śpiewa
 Nie powiem miód i wino piłam — nie byłam
 i nie mam nic do zabawy
 mam tylko wstyd u twoich oczu
 i nasze cztery ręce stare

Opowiem ci za to Była śliczna owoc człowieka
 na ramieniu ojca
 w niebieskiej sukni prosto w okno weszła
 pokój był żółty ja tam stałam gotowa
 na przyjęcie jej obrazu Tak wschodziła
 moja matka
 Zaśnij¹⁷

¹⁵ T. Ferenc, *Do wnuka*, w: *eadem, Psalmi i inne wiersze dawne i nowe*, Gdańsk 1999, s. 111.

¹⁶ Ferenc daje temu wyraz w utworze *Psalm prowadzonej na rzeź* z tomu pt. *Wypalona dolina* (1979), polemicznym wobec znanego wiersza Tadeusza Różewicza *Ocalony*. Do wspomnianego utworu Różewicza nawiązuje również Józef Baran, dedykując poecie swój wiersz *Mam dwadzieścia pięć lat*: „mam dwadzieścia pięć lat/ a moje życie zamyka się w siedmiu dniach/ jeden z tych siedmiu dni/ jest dniem moich urodzin/ jeden z tych siedmiu dni/ będzie dniem mojej śmierci”. Wiersz Barana podkreśla cykliczność zjawisk i procesów, eksponuje perspektywę zamknięcia egzystencji, jej niezmiennosć, odbijającą się także w codziennej monotonii. W zakończeniu utworu czytamy: „a siedem nianiek tygodnia kołysze mnie/ i zawodzi wciąż jedną i tę samą kołysankę” (J. Baran, *Mam dwadzieścia pięć lat*, w: *idem, Wiersze wybrane*, Warszawa 1984, s. 159).

¹⁷ A. Janko, *Układanie do snu*, w: *eadem, Zabici czasem długo stoją*, Wrocław 1995, s. 29.

Pierwsza strofa jest introdukcją sytuacji, zanim pojawi się właściwa wypowiedź osoby usypiającej. Wstępny obraz stanowi odwrócenie zwykłych relacji: teraz to dzieci usypiają matki w niesprzyjającej aurze nocy (w wierszu zastosowana jest personifikacja nocy jako kobiety w sukni z sopli, jej obecności towarzyszą złowrogie odgłosy). Jednak kolysanka „w drugą stronę nie śpiewa”, podobnie opowiadanie baśni też staje się niemożliwe. Zamiast nich pojawia się krótki metaforyczny opis — reminiscencja negatywnych wydarzeń. Wiersz Janko jakby wspiera tendencję „resetowania pamięci” widoczną w poezji Ferenc. Surogatem kolysanki staje się krótka narracja (liryczna).

W innym wierszu autorki *Wierszy z cieniem* usypiane dziecko obecne jest jakby potencjalnie, istotniejsze stają się jego losy projektowane przez matkę według określonego modelu. Można też nawet wątpić w faktyczną obecność dziecka przy matce, chociaż od śladów (po) jego obecności rozpoczyna się wiersz — i w kontekście tytułu (*Zdrewniała kolysanka*) można zobaczyć kobietę w fazie odrętwienia, samotną, która (nadal) „[...] siedzi/ w kącie kuchni podrygując nogą/ i kiwa łbem matczynym/ nad pijanym czasem”¹⁸, kierując do (nieobecnego) dziecka słowa:

— śpij malusi śpij
ślepe oczka zmruż
moje szczęście głuchonieme
cóż

zanim się wyroi płeć
zanim zaczniesz pić i jeść
na zdobycznych stołach

zanim zagrasz w piekło–niebo
po cudzych stodołach

zanim wrócisz tutaj z guzowatą twarzą
z małym oczkiem wpuszczonym pod czoło

Antycypacja przyszłości dziecka wydaje się być oczywista, pewna jest rozwojowa zmiana i jej kierunek: od matki ku światu. Dezaktualizacji ulega matczyna supremacja, to świat przejmuje kontrolę nad dzieckiem i nawet jego powrót nie przywraca automatycznie dawnego porządku.

U Janko kolysanka służy również do ujawniania relacji między dwojgiem dorosłych. W wierszu *Kolysanka dla starej żony* bardziej chodzi o uspienie czujności wy-

¹⁸ A. Janko, *Zdrewniała kolysanka*, w: *ibidem*, s. 21.

szczególnionej w tytule postaci niż o faktyczny (zwłaszcza błogi czy krzepiący) sen. Z punktu widzenia mężczyzny pożądany wydaje się jakby hipnotyczny trans, w czasie którego możliwa byłaby uczuciowa czy nawet moralna indoktrynacja „starej żony”. Wyraźne ironiczne nacechowanie utworu bardziej jeszcze „oddala” utwór od ludowego wzorca:

Mój małżonek
wiecznie młody
pochyla się nad kołyską
na poduszce ja — pająk

Uśmiecha się tak samo
jak wtedy gdy byłam żoną — dzieckiem
jest dobry
mówi — nie umrzesz pierwsza
będę cię kołysał
aż twoja pamięć stanie się gładkim walcem
i nie będziesz musiała pamiętać o mnie
Tylko to jest dla mnie ważne
być zapomniana a więc nie była samotna¹⁹

Właściwą kołysankę jako wypowiedź stanowią słowa mężczyzny, jakby cytowane przez „ja” liryczne, które — poddane usypianiu — udostępnia odbiorcy również swoje przemyślenia, fałszywie brzmiącą ocenę („jest dobry”), a wcześniej — wstępne rozpoznanie sytuacji. O różnicy między małżonkami decyduje czas wpływający na przeobrażenia — wiecznie młody mężczyzna i poddająca się upływowi czasu kobieta, która ulega metamorfozie, sygnalizowanej w wierszu przez metafory apozycyjne (już nie „żona — dziecko”, teraz „ja — pająk”). Kołysanie jest działaniem na świadomość i pamięć, a zapomnienie — jako stan wywoływany — ma być też antidotum na samotność. Wprawianie w stan otępienia, odrętwienia koresponduje z illinktycznością kołysanki²⁰.

W połączeniu kołysanka–erotyka uwidoczni się potoczny związek snu ze sferą seksualną. W dwudziestoleciu międzywojennym motywy erotyczne łączył z kołysankami

¹⁹ A. Janko, *Kołysanka dla starej żony*, w: *eadem, Koronki na rany*, Gdańsk 1988, s. 69.

²⁰ Maria Ostasz zastosowała do opisu wiersza paidialnego typologię dziecięcych gier i zabaw Rogera Callois i Jana Cieślakowskiego, oparte na kategoriach: *mimicry*, *alea*, *agon* i *illinx*. *Illinx* oznacza tu repetycję elementów świata przedstawionego, odwzorowuje zabawy w kole, huśtanie. Autorka wzięła pod uwagę także kołysanki, które mieszczą się w *paidii* ukierunkowanej na zniewalanie. Zob. M. Ostasz, *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza paidialnego*, Kraków 2008.

Emil Zegadłowicz, wcześniej obecne były w utworach młodopolskich. Subtelnie sygnalizuje je również Tadeusz Kubiak:

Leżeli obok siebie
gdy usypiały usta
przemawiali do siebie
kolysanką rąk

Leżeli obok siebie
gdy usypiały oczy
szukali swoich kształtów
pośród ciał niebieskich²¹

Dotyk ma tu również znaczenie komunikacyjne. Dwie strofy przedstawiają jakby chwilę tuż przed zbliżeniem i niedługo po nim. To, co doświadczane na jawie, staje się komponentem marzenia sennego, przenosi się w sferę snu, zyskującą kosmiczny wymiar.

Wśród utworów, w których adresatami kolysankowej wypowiedzi są dzieci, często bywają prawdziwie liryczne, ujawniające rozczulenie i troskę dorosłego, ale zdarzają się również kolysanki zawierające przestrogi, ostre pouczenia, groźby²². W dedykowanym córeczce wierszu *Kolysanka* Romana Chojnackiego powtarzanemu „śpij” towarzyszą krytyczne opisy nieprzyjaznego dziecku świata dorosłych — to rzeczywistość, w której „za progiem upadają wiary i nadzieje/ a mistrz ceremonii wyjmuje z kapelusza następną/ parę rąk”. Nie istnieją tu analogie między światem dzieci i dorosłych:

nie wyciągaj do nas rąk — w kieszeniach naszych płaszczaj
prywatne gilotyny — śpij — twój czas jeszcze nie nadszedł —
śpij — kto śpi
nie
mówi
nie
krzyczy
nie
dławi się —
śpij

²¹ T. Kubiak, *Kolysanka*, w: *idem, Poezje wybrane*, wybór i oprac. K. Piękosz, Warszawa 1983, s. 48.

²² Alicja Ungeheuer-Gołąb dostrzega podobne akty mowy także w kolysankach adresowanych do dzieci, obok prośb i bajania wymienia obiecywanie, przekupywanie czy straszenie. Zob. A. Ungeheuer-Gołąb, *Kolysanka, czyli sposób na spokój*, w: *eadem, Poezja dzieciństwa, czyli droga ku wrażliwości*, Rzeszów 2004, s. 26–68.

I nim słowo wypowiesz — pomyśl — ile stracisz
z umiejętności mówienia²³

Różnicowanie rzeczywistości ludzi dojrzałych i ich pociechy ustala granice między strefą bezpieczną i niebezpieczną, do której potomek nie powinien mieć zbyt wcześnie dostępu. Bycie wewnątrz domu, a potem snu zwiększa gwarancje bezpieczeństwa. Powstrzymanie dziecka przed niepotrzebną aktywnością zdradza bezradność dorosłych. Sen oznacza tu niewyróżnianie się, a po jego zakończeniu czujność, nieufność mogą okazać się przydatne w relacjach z innymi. Bycie we śnie jest również komunikowaniem się z otoczeniem i dojrzewaniem do wypowiedzi (nie zawsze fortunnej) na jawie.

Małgorzata Gołąbek jest autorką *Piosenki rodzącej*, stanowiącej pierwszą kołysankę dla przychodzącego na świat dziecka. Zawarte w niej uspokajanie dziecka informuje też o obawach matki i tęsknocie za naturalnością, prywatnością ważnej chwili:

Luli luli maluśki
wyślizgnij się po cichu
Nie płacz
życie najlepiej zaczynać bez szmeru
Ta krew jest twoja i moja
posmakuj ją i poznaj
Będziesz jej jeszcze musiał oglądać bardzo wiele

Luli luli bądź cicho
a może nam się uda
może nikt nie usłyszy
może nie zauważą
Nie przyjdą nie zapiszą nie zmierzą cię nie zważą
I urodzisz się wolny
wszak zdarzają się cuda²⁴

Intymność jest tu ograniczona wyłącznie do kontaktu matki i dziecka. Brak rejestracji danych po porodzie oznaczałby też wolność, szansę uniknięcia medycznych i administracyjnych zabiegów. Dziecko mówi w takich utworach „sobą”, swoją obecnością, bezbronnością, jego osoba jest komunikatem dla dorosłych — pozawerbalnym, opartym na atawistycznych skłonnościach i reakcjach.

²³ R. Chojnacki, *Kołysanka*, w: *Poeta jest jak dziecko. Nowe Roczniki. Antologia*, wybór i oprac. M. Chrzanoski, Z. Jerzyna, J. Koperski, Warszawa 1987, s. 68–69.

²⁴ M. Gołąbek, *Piosenka rodzącej*, w: *Poza słowa. Antologia wierszy 1976–2006*, wstęp, wybór i red. T. Dąbrowski, posłowie M. Stala, Gdańsk 2006, s. 47–48.

Podobny kontekst można odnaleźć w „porodowej” kolysance Joanny Kulmowej, w której poetka wykorzystuje mitologiczne tło. Małżonka króla Priama, świadoma niebezpieczeństwa i pragnąca ochronić syna, zwraca się do nowonarodzonego Parysa: „Boś nie w cudzym boś w moim powstał łonic/ Co tam/ jeśli ziemia od ciebie zapłonie”²⁵. W wypowiedzi podmiotu — nietożsamego z małżonką władcy — powtarza się: „luli”, „luli lu”. Kulmowa z jednej strony przywraca królowej Troi ludzkie, naturalne cechy, z drugiej — archetypizuje matkę w relacji z dzieckiem („Nie inaczej chwalić będzie niebiosa/ kainowa matka/ i Herostratesa/ i Attyli”²⁶).

Nawiązywanie do wzorców ludowych w kolysance literackiej jest jak powrót do źródeł gatunku. Paralelizm składniowy, jako jedna z cech utworów ludowych, występuje w *Kolysance* Anny Kamieńskiej. Działania matki i usypianego syna układają się w symetryczne ciągi charakteryzujące osoby. Pierwszy wers każdej strofy w niezmiennym kształcie („Mama syna kołysała”²⁷) i drugi, zawsze o innej treści, dopełniający tę informację — poprzedzają zmieniający się opis zachowania usypianego bohatera, będący reakcją na konsekwentne, a nawet uporczywe usypianie przez rodzicielkę. Ambiwalencja uczuć i zachowań, podkreślana przez układ wersów i sens wiersza, obrazuje również proces dojrzewania najpierw synka–chłopca, potem synka–mężczyzny, który ostatecznie spełnia zapowiadane czyny (w kolejnych strofach: „Idę pole orać!”, „Idę do roboty!”, „Idę na wojenkę!”, „Synek porwał czapkę, buty/ Z kołyski wyskoczył”). Czułość, przeradzająca się w nadopiekuńczość, a nawet zaburczość matki i konstatacje syna tworzą kontrastujące ze sobą obrazy. Zdrobnienia użyte w utworze (słowa matki, ale i syna: „Idę na wojenkę!”) budują komizm słowny i sytuacyjny.

Po wzorce ludowe sięga też Witold Dąbrowski. Na tle jego poezji traktującej bardzo serio „dekalog polski przenoszony z dziada na ojca, z ojca na syna”²⁸, rejestrującej i powtarzającej bohaterskie słowa i gesty wcześniejszych pokoleń, tradycja folklorystyczna stanowi teren artystyczno–literackich trawestacji:

Przyklął anioł u strugi,
u strugi,
pacierz zmówił niedługi,
niedługi,
hej!

²⁵ J. Kulmowa, *Kolysanka matczynna*, w: *eadem*, *Wiersze wybrane 1954–1979*, Warszawa 1988, s. 301.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ A. Kamieńska, *Kolysanka*, w: *eadem*, *Dębowa kolyska*, Warszawa 1967, s.

²⁸ A. Mandalian, *Wstęp*, w: W. Dąbrowski, *Poezje wybrane*, wstęp i wybór A. Mandalian, Warszawa 1983, s. 10.

Krzyżem zaległ u rzeki,
 u rzeczki,
 u rzeczki,
 pomodlił się troszeczeki,
 trosz...²⁹

Dąbrowski modyfikuje topos anioła–stróża, pilnującego również dobrego snu. Podejmująca wędrówkę postać otrzymuje komiczny rys.

Codziennosc, w której realizuje się kołysanka, została wykorzystana w utworze Ernesta Brylla. Liryk, pochodzący z tomu *Sadza* wydanego w 1982 roku, stanowi zbiór życzeń dotyczących pozytywnej zmiany fizycznej otoczenia podmiotu — mieszkania, wielorodzinnego domu i miasta, bo taki kierunek, amplifikujący przestrzeń (z wnętrza na zewnątrz), jest tu sugerowany. Siermiężna polska rzeczywistość i rozwiązania architektoniczno–urbanistyczne z lat, w których wiersz powstawał (projektowanie domów, jakość surowców budowlanych, zagospodarowywanie przestrzeni), stanowią wyraźne tło i jednocześnie temat kołysankowego komunikatu. Dla podmiotu ważne okazuje się przywracanie atmosfery domu, ujawnia się potrzeba schronienia, ale przede wszystkim własności, prywatności, odrębności. Czterostrofowa *Kołysanka domowa* Brylla składa się z szeregu prośb kierowanych do domowych sprzętów i mieszkania. Ciąg apostrof, jednolity charakter aktów mowy, zastosowane w tekście rymy krzyżowe i regularny ośmiozłogowiec podkreślają monotonię egzystencji:

Niechaj w rurach nic nie płacze
 Niechaj dym odpłynie z miasta
 W oknach krzywych jak zły pacierz
 Niechaj błysnie dobra gwiazda³⁰

Praktyki życia codziennego i zwyczajne działania jednostki znalazły się w ostatnich dziesięcioleciach w centrum badań kulturowych — głównie za sprawą prac Michela de Certeau³¹. Według francuskiego badacza nawet zinstytucjonalizowane sposoby oddziaływania na człowieka, modelując jego percepcję rzeczywistości i determinując radzenie sobie w niej, zawsze prowadzą do indywidualnego systemu definicji, wytworzonego w procesie nabywania doświadczenia. Dobrą ilustracją takich tez mogłaby

²⁹ W. Dąbrowski, *Kołysanka*, w: *idem, Poezje wybrane...*, *op. cit.*, s. 68.

³⁰ E. Bryll, *Kołysanka domowa*, w: *Poezja naszego wieku. Antologia wierszy publikowanych po 1918 roku*, wybór i oprac. W. Kaliński, wyd. I, Warszawa 1989, s. 422.

³¹ Zob. M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. I: *Arts de faire*, wyd. II, Paris 1990. O poglądach Certeau mowa jest również w kontekście badań kulturowych, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 519–548.

być poezja Józefa Barana. Niektóre wiersze poety sytuują się w bliskim kontekstowym sąsiedztwie *Kolysanki domowej* Brylla. Ujawnia się w nich kulturowy mechanizm modyfikujący osobę, dla której zakres zmian obejmuje akcentowane przez Certeau instytucje — od rodziny chłopskiej przez szkołę, postrzeganą z perspektywy dziecięcej i zawodowo–nauczycielskiej, i własne dojrzałe, rodzinne życie. Baran mówi o tym w cytowanym już utworze *Mam dwadzieścia pięć lat*, ale także w *Kolysance ojca* czy *Czarnej kolysance*. Ten ostatni wiersz łączy kolysankę z tanatologią: dzieciństwo i jego atrybut — baśń nieodmiennie znajdują swój smutny finał w starości, ostatnim etapie wszelkiej codzienności.

Określenie „czarna kolysanka”, znamionujące mroczny, ale i sarkastyczny charakter utworu, zostało użyte przez Dariusza Pawelca³² w analizie wiersza Adama Zagajewskiego. Specyficzną „antykolysankę” poeta opublikował w tomie *Płótno*, rozpoczyna się ona słowami:

Nie zaśniesz dzisiaj. Tyle blasku w oknie.
Sztuczne ognie rosną nad miastem.
Nie zaśniesz, za dużo się zdarzyło.
Książki czuwają nad tobą, ustawione w rzędy.
Będziesz długo myślał o tym, co się stało
i czego nie było. Nie zaśniesz dzisiaj.
Zbuntują się twoje różowe powieki,
będziesz miał oczy czerwone, piekące,
i serce spuchnięte od wspomnień.
Nie zaśniesz. [...] ³³

Podmiot liryczny, wyposażony w wiedzę na temat stanu adresata, komunikuje mu jego przyszłą sytuację. Roztacza negatywne wizje, utwierdza go w przekonaniu, że wszelkie próby zaśnięcia będą bezskuteczne. Zewnętrzny świat ma tutaj przewagę nad wewnętrznym światem lirycznego „ty”, przykuwa jego uwagę, nie pozwala się wyciszyć, natrętnie powraca i dominuje. Zwrot: „Nie zaśniesz” powtarza się w nagłosie i wygłosie różnych wersów, także w połączeniu z „dzisiaj” i „już nigdy”. Językowa rekurcja wzmacnia niepokój, pogłębia bezsenność, działa więc tu specyficznie „w drugą stronę”, wypowiedź podmiotu psychicznie dręczy i osacza adresata. Znamienne w tym kontekście jest również otwarcie encyklopedii i pamięci — zamiast zamknięcia. Przestrzeń

³² Dariusz Pawelec przypomina, że określenia „czarna kolysanka” użył Zagajewski w wierszu *Starszemu bratu* z tomu *Pragnienie* (1999); zob. D. Pawelec, „Czarna kolysanka”. *Możliwości znaczenia gatunku na przykładzie wiersza Adama Zagajewskiego „Kolysanka”*, w: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2003, s. 125.

³³ A. Zagajewski, *Kolysanka*, w: *idem, Wiersze wybrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2010, s. 132.

miasta, pomieszczenie, w którym przebywa pragnący zasnąć, przestrzeń jego ciała to główne motywy i tematy pulsujących obrazów. Bodźce (światła, dźwięki) wpływają na intensywny ruch myśli — zmuszają „ty” do aktywności, jaką jest spacer w parku. Zagajewski kreśli sytuację skazanego na całonocną bezsenność intelektualisty, spadkobiercy dawnych poetów i uczestnika współczesnej cywilizacji. Jak trafnie zauważa Pawelec:

Wiersz Adama Zagajewskiego przeczytany w gatunkowej perspektywie „czarnej kołysanki” wydaje się oddalać tę twórczość od możliwości interpretacji w duchu jednoznacznej „jasnej” afirmacji „bogactwa świata” czy „zachwytu różnością”.³⁴

Adresat literackiej komunikacji w wierszu Julii Hartwig nie jest bezpośrednio identyfikowalny. To człowiek z doświadczeniem życiowym, do którego zwraca się „ja” mówiące:

Śpij Nic nie mam ci do ofiarowania
prócz zmór i widm które się jawią w czas czuwania
Śpij o śpij Lecz przedtem zawrzyj z diabłem pakt
że będzie pusty sen jak plac przed nocną zbiórką cieni
[...]
A jeśli już nie pusty — niechaj będzie sen
spełnieniem tego co jest w tobie najtajniejsze
niechaj nadrobi ból zbyt wcześniej ukojony
[...]
Śpij Wejdz w tę wodę zmaconą i ciemną
w której się obraz kołysze i łamie
i w której tonąc odnajdujesz słowa
co po zbudzeniu są zwykłą błyskotką³⁵

U Hartwig dominuje negatywna poetyka braku i zaniechania. Nawet wyliczone miejsca i przestrzenie, które mogłyby wypełnić sennie obrazy lub przynajmniej stanowić ich tło — zostają zanegowane jako powtarzalna sceneria, sytuacje i zdarzenia o skrypowym i schematycznym charakterze, przechowywane w umyśle i uruchamiane pod wpływem określonych bodźców. Według podmiotu konieczne jest modelowanie zawartości marzeń sennych, ich „remanent” — sen ma być „pusty”, niezapamiętany lub kompensujący braki na jawie. Sen zachowuje tu swoje wodne kolokacje, a akwaticzna wyobraźnia wspiera oniryczną. Widzenie lub niewidzenie we śnie stanowi w poezji

³⁴ D. Pawelec, „Czarna kołysanka”..., *op. cit.*, s. 129.

³⁵ J. Hartwig, *Kołysanka*, w: *eadem, Wiersze wybrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2010, s. 225.

Hartwig konsekwencję przyjętych reguł percepcji świata i poznania zmysłowego, opartych na ograniczonych możliwościach ludzkiego oka i pamięci, stąd w jej twórczości widmowy i powidokowy status i byt kreowanych obrazów. Na przykład metafora miasta–widma pojawia się w utworach poetki wielokrotnie, niektóre wizje powracają wręcz obsesyjnie³⁶ właśnie we śnie, który „kpi ze zmysłów”.

Sytuację gatunku w liryce współczesnej można określić jako rozpaczliwą niemożność (bo nie dezaktualizację) kolysanki przy jednoczesnym jej pragnieniu, dążeniu do niej i do stanu, jaki ona ewokuje. Kolysanka to synonim spokojnego życia, pełnej ataraksji. W tym sensie jawi się jako pożądaný akt mowy, potrzebna zapowiedź zmiany świadomości, powrotu do źródeł, kompensacji. Zgromadzone przykłady pokazują sposoby maskowania gatunku — przez „fuzję form”, przekształcenia strukturalne i semantyczne, zmianę funkcji tekstu. Nadal gatunkotwórcza pozostaje rola sytuacji („ja” zwracające się do „ty” z określoną intencją i w określonym celu), tyle że sytuację tę (podobnie jak inne czynniki — zasypianie, sen) należałoby w wielu utworach rozumieć metaforycznie. Kolysanka stale buduje nowe koneksje genologiczne³⁷, poszerzając swoje transgatunkowe możliwości, w tym sensie gatunek pojmowany jako wiązka cech z pewnością ułatwia transpozycję.

Katarzyna Wądolny–Tatar, *Masking species.* Lullaby in contemporary poetry

Lullaby, used as a form of contemporary poetry, loses its real, situational references, which was keeping in the folk literature and partly in the literature for children. Transfer of the speech genre in the realm of literary means an increased degree of metaphoricalness of communication. Lullaby as transgenre enter into connections with a threnody, an elegy, lament, haiku (e.g. in poetry of Eugeniusz Tkacyszyn–Dycki, Wojciech Kass, Zbigniew Herbert). Lullaby as a occasional literature is also understood otherwise — a species is becoming an opportunity to present themselves entity, indicate antinomy of the world, genological camouflage, though its relationship with the dream themes still exists. Folk patterns are undergoing artistic and literary modifications, structural and semantic transformations, and the function of text is changing (e. g. in poetry of Teresa Ferenc, Anna Janko, Anna Kamińska, Ernest Bryll, Józef Baran, Julia Hartwig, Adam Zagajewski).

³⁶ Szczęciowersowy fragment utworu *To wszystko nie zostało stworzone dla ciebie* (w: J. Hartwig, *Wiersze amerykańskie*, Warszawa 2002, s. 26) funkcjonuje jako osobny wiersz pt. *Widziałam* (*ibidem*, s. 79; a także w: *eadem*, *Bez pożegnań*, Warszawa 2004, s. 85).

³⁷ Kolysanka w kulturze współczesnej wzbudza też aktualnie zainteresowanie badaczy. Zob. A. Jeziorkowska–Polakowska, *„Pieśni zaklęte w dwa języki...”. O kolysankach polskich, żydowskich i polsko–żydowskich (1864–1939)*, Lublin 2010; B. Stefaniak, *Od lipowej kolebeczki do „kołyski na srebrnych nowiach” — uwagi o języku kolysanki*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1, s. 155–177.