

Monika Woźniak 

AWANGARDOWY „SŁOŃ TRĄBAŁSKI” O NOWATORSTWIE WIERSZY JULIANA TUWIMA

SŁOWA KLUCZOWE

Julian Tuwim; literatura dziecięca; poezja dla dzieci; awangarda

Jaki jest słoń Trąbałski? Wszyscy wiemy, że wielki jak słoń i niebywale zapominalski. Ale czy można powiedzieć, że jest awangardowy? Mówienie o awangardzie w kontekście literatury dziecięcej może wydawać się przesadą albo wręcz absurdem: za jedną z głównych cech charakterystycznych piśmiennictwa dla dzieci uważa się wszak, nie bez racji, jego peryferyjność i wtórność w stosunku do głównych systemów literackich. W rzeczywistości samo pojęcie „literatury” w odniesieniu do tekstów skierowanych do młodych odbiorców przyjmuje znaczenie dosyć dwuznaczne, gdyż uruchamia się tu ciekawy mechanizm polegający na powstaniu wirtualnego tworu, jakim jest „literatura dla dorosłych”, istniejąca wyłącznie w konfrontacji z literaturą „dla dzieci”. Ponadto przyimek „dla” sugeruje, że tego rodzaju teksty mają wyłącznie – lub prawie wyłącznie – charakter użytkowy, a ściślej pedagogiczny. Jak słusznie zauważył Edward Balcerzan:

z perspektywy totalnego dydaktyzmu twórczość dla dzieci może być oceniana w jeden tylko sposób: jako podsystem pomocniczy, na usługach edukacji szkolnej lub przedszkolnej, i jednocześnie jako układ zamknięty, odcięty od literatury „dużej” (Balcerzan 1983: 149).

Monika Woźniak – prof., Instytut Studiów Europejskich i Międzykulturowych, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet La Sapienza w Rzymie, Rzym, Włochy (Dipartimento di Studi Europei e Interculturali, Facoltà di Scienze Umanistiche, Università di Roma La Sapienza, Via Carlo Fea 2, 00141 Roma, Italia); e-mail: monika.wozniak@uniroma1.it; <https://orcid.org/0000-0002-0137-5109>.

Problem polega także na domniemanej niższości odbiorcy literatury dziecięcej. Po prostu wychodzi się z założenia, że produkcja literacka dla najmłodszych jest mniej wartościowa od tej tworzonej dla dorosłych, ponieważ odbiorca dziecięcy jest uważany za mniej wartościowego niż czytelnik dorosły. W rezultacie powstaje głęboka asymetria w kontekście przekazu/komunikatywności. Autor tekstu dla dzieci to w istocie, poza kilkoma wyjątkami, osoba dorosła, „silna”, która zwraca się do niepełnoletniego, „słabego” czytelnika z całym bagażem swoich uprzedzeń i przesądów dotyczących dzieciństwa. Podobna okoliczność zachodzi w przypadku dyskursu krytycznego dotyczącego literatury dziecięcej. Oddajmy ponownie głos Balcerzanowi:

Konieczność zajmowania „cudzej perspektywy” w ocenie twórczości dla dzieci wydaje się jedną z przyczyn obiektywnych, które powodują, że krytyka literatury dziecięcej znajduje się jakby na peryferiach życia literackiego (Balcerzan 1983: 149).

Można by mówić o pewnym porozumieniu pomiędzy autorami i krytykami, a nawet badaczami literatury, biorąc pod uwagę, że wszyscy wydają się podzielać opinię, że tekst dla najmłodszych nie jest wart uznania go za tekst literacki *tout court*. Ambitni twórcy panicznie obawiają się przyłgnięcia do nich etykietyki pisarza dla dzieci i nie ustają w wyjaśnianiu, że piszą „dla wszystkich” i że ich twórczość nie ogranicza się do dziecięcego czytelnika (trudno im się dziwić, zważywszy, że żaden autor literatury dziecięcej nie otrzymał nigdy literackiej Nagrody Nobla). Krytycy i badacze zwykle nie raczą zainteresować się testem przeznaczonym dla dzieci, dopóki nie znajdzie się on w obszarze tzw. literatury „dla dorosłych”, jak miało to miejsce w przypadku *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla. Dlatego też trudno się dziwić paradoksalnej sytuacji, jaka powstała w odniesieniu do wierszy dla dzieci Juliana Tuwima: choć przeciętny Polak, zapytany o znane mu wiersze tego poety, wymieni raczej *Lokomotywę czy Ślonia Trąbalskiego* niż *Wiosnę czy Rzecz czarnoleską*, Tuwimowa twórczość dla dzieci wciąż pozostaje niemal niezauważana przez badaczy, nie poświęca się jej samodzielnych prac, a w szerszych opracowaniach jedynie kwituje krótkimi kurtuazyjnymi wzmiankami¹. Można wręcz odnieść wrażenie, że dziecięca twórczość autora *Murzynka Bambo* budzi pewne zakłopotanie czy też bezradność w kręgach „poważnej” (dorosłej?)

¹ W bibliografii przedmiotowej Juliana Tuwima za lata 1970–2012, zamieszczonej w internetowym Portalu Tuwim powstałym z okazji Roku Tuwima, na liście 350 opracowań krytycznych znaleźć można zaledwie kilkanaście prac poświęconych twórczości dla dzieci – zob. *Julian Tuwim (bibliografia przedmiotowa w wyborze od 1970 r.)* 2012. Ponadto większość z nich ukazała się w takich pismach jak „Hejnał Oświatowy”, „Nauczanie Początkowe” czy „Guliwer”, a zatem w specjalistycznych periodykach o ukierunkowaniu pedagogicznym, adresowanych przede wszystkim do nauczycieli.

krytyki: z jednej strony nie ulega wątpliwości, że są to świetne teksty poetyckie, z drugiej – trudno jednak zapomnieć, że chodzi o utwory adresowane otwarcie do dzieci (nie można tego faktu zatuszować, odwołując się do idei podwójnego odbiorcy², tak jak da się to zrobić choćby w przypadku *Alicji w Krainie Czarów*), a więc niejako z definicji niekwalifikujące się do pogłębionej analizy krytyczno-literackiej. Charakterystyczna dla tej ambiwalentnej postawy jest choćby ocena, jaką w monografii *Julian Tuwim* wygłosiła swego czasu Jadwiga Sawicka:

W twórczości dla dzieci wykorzystuje poeta przede wszystkim swoje słowiarskie zdobyte warsztatowe. Arcydzieło **tej** poezji: *Lokomotywa*, oparte jest przede wszystkim na świetnym wykorzystaniu wyrazów dźwiękonaśladowczych, na mistrzowskim zrytmizowaniu wiersza [...]. **Swoistym** arcydziełem onomatopei jest jeden z najpopularniejszych utworów dla dzieci: *Ptasie radio* (Sawicka 1986: 223, podkr. moje – MW).

A zatem pochwała – „arcydzieło” – ale obwarowana zastrzeżeniami: arcydzieło „swoiste” albo przynależne do „tej” (dziecięcej) poezji, a nie poezji przez duże „P”. Podobnie, stwierdzenie, że w wierszach dla dzieci Tuwim „wykorzystuje” swe zdobycze warsztatowe implikuje milcząco, iż chodzi o twórczość drugorzędną, wtórną wobec nowatorstwa poszukiwań formalnych głównego nurtu jego poezji. Warto też przypomnieć, że w liczącej ponad czterysta stron monografii Sawickiej wierszom dla dzieci poety poświęcono aż trzy strony.

Jedynym wierszem, który doczekał się szerszych omówień i dyskusji, jest *Murzynek Bambo* – ani nie najlepszy, ani nie najbardziej wirtuozerski tekst Tuwima dla dzieci, za to doskonale wpisujący się w dyskurs postkolonialny, rozważania o poprawności politycznej i inne gorące tematy dzisiejszego dnia. W rozważaniach tych nie jest jednak w istocie ważny sam utwór, stanowi on bowiem tylko pretekst do uwyrażnienia kontrowersji i wywołania konkretnej debaty³. Można powiedzieć, że *Murzynek Bambo* stał się ofiarą własnej popularności, najporęczniejszym „chłopcem do bicia”, przywoływanym, gdy krytykuje się pewne postawy i zachowania społeczne Polaków (co ciekawe, prawie nikomu nie przychodzi na przykład do głowy dokonywać równie krytycznych dekonstrukcji czarnych bohaterów w *Królu Maciusiu I* Janusza Korczaka czy w *Przygodach Koziołka Matołka* Kornela Makuszyńskiego).

² Kategoria podwójnego odbiorcy (*dual audience*) i pojęcie tzw. *cross writing* w odniesieniu do utworów dla dzieci (a zatem założenie, że oprócz odbiorcy dziecięcego mają one „ukrytego” adresata dorosłego) zrobiły w ostatnich dwóch dziesięcioleciach wielką karierę w badaniach nad literaturą dla dzieci (przede wszystkim w krajach anglojęzycznych), do czego bez wątplenia przyczyniło się pragnienie swoistej nobilitacji tej twórczości, a w konsekwencji podwyższenia statusu badaczy, którzy się nią zajmują. Por. zwłaszcza: *Transcending Boundaries...* 1999 oraz Nodelman 2008.

³ Problemy dzisiejszego odbioru *Murzynka Bambo* omawia szerzej Tramer (2014).

A może rzeczywiście brak bliższego zainteresowania badaczy Tuwimową twórczością dla dzieci ma swoje uzasadnienie i wiersze te są tylko uroczą, błyskotliwą, ale jednak błahą częścią jego poezji? Czy w obrębie literatury dziecięcej jest w ogóle miejsce na prawdziwie nowatorskie rozwiązania literackie? A jeśli już zaryzykuje się uznanie jakiegoś utworu dla dzieci za „awangardowy”, jak należałoby rozumieć w tym przypadku pojęcie awangardy, samo w sobie płynne, ulotne i terminologicznie niepewne?

W ścisłym historycznym znaczeniu, koncepcja awangardy odnosi się do tendencji i nurtów artystycznych z początku XX w. i kojarzona jest z futuryzmem, dadaizmem, surrealizmem, kubizmem i innymi prądami tej epoki. W szerokim zakresie natomiast terminu tego używa się na oznaczenie

wszystkich tych nurtów zachowań lub opinii intelektualnych (a przede wszystkim form literackiej i artystycznej ekspresji), które są określane, deklarowane i przedstawiane jako nowe ze względu na ich formę lub treść albo odbiorcę, tzn. wyprzedzające gust i wiedzę określonego społeczeństwa w danym momencie (Fortini 1968: XX, tłum. własne – MW)⁴.

Należałoby uściślić, że koncepcja nowości w ogóle sugeruje w tym przypadku polemikę wobec wcześniej żywotnej tradycji.

W świetle tych dwóch definicji awangardy pojawiają się przynajmniej dwa sposoby, zgodnie z którymi można odnieść to pojęcie do twórczości konkretnego autora literatury dziecięcej. Stosując ogólniejszą i uproszczoną definicję, za awangardowe można by uznać dzieła innowacyjne i polemiczne wobec wcześniejszej tradycji literatury dziecięcej danego kraju, zwłaszcza te, które znacząco wpłynęły na zmiany zachodzące w systemie literatury dziecięcej – w obszarze jej estetycznego programu i funkcji społecznej.

Z punktu widzenia historycznoliterackiego możliwa byłaby natomiast analiza ewentualnych związków produkcji literackiej dla dzieci z awangardą w znaczeniu historycznym, tzn. widzianą jako artystyczna odpowiedź na zmiany cywilizacyjne zachodzące w XX w., polegające m.in. na zrywaniu z mieszczańskim światopoglądem i z dominacją utylitarnej mentalności, oraz jako trend, który kwestionuje długo zadomowiony sposób przedstawienia rzeczywistości w duchu klasycznej *mimesis*, w zamian proponując realizację problematycznych lub wypaczonych, groteskowych albo parodystycznych przedstawień, a w każdym razie świadome „nadwerężenie” i przemodelowanie typowych realistycznych konwencji.

W badaniach nad literaturą dziecięcą nie jest w istocie rzadkością używanie terminu w jego pierwszym, szerszym znaczeniu: niektóre utwory (zwłaszcza *Alicja*

⁴ W dalszej części artykułu, jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady cytatów ze źródeł obcojęzycznych są moje.

w *Krainie Czarów*, ale także *Pinokio*) często określane bywają jako teksty awangardowe w stosunku do wyobrażeń na temat dziecka i dzieciństwa pokutujących w epoce, w jakiej powstały. Nie brak również analiz, które badają związki pomiędzy językiem dziecięcym a eksperymentami językowymi nurtów awangardowych lub które odkrywają wpływ, jaki wywarły niektóre dzieła literatury dziecięcej na twórczość awangardy. Słusznie podkreślano, że:

Ruchy takie jak dadaizm, futuryzm i surrealizm czerpały bezpośrednio z tradycji non-sensu rodem z pokoju dzieciennego i izby szkolnej, jednocześnie pielęgnując formy artystycznego *performance'u*, oddziałujące na literaturę dla dzieci. Marcel Duchamp wykonał sławny gest odwrócenia muszli klozetowej i nazwania jej dziełem sztuki. Tak samo w dziecięcych grach każda odwrócona rzecz staje się przedmiotem wyobraźni (Lerer 2008: 205).

Inspiracja ekspresją dziecięcą widoczna była wyraźnie w sztuce rosyjskich futurystów: malarze tacy jak Natalia Gonczarowa i Michaił Łarionow czerpali i ze sztuki ludów prymitywnych, i z rysunków dzieci, a później, jak podkreślała w swoim pionierskim studium o rosyjskim futuryzmie Camilla Gray, poeci futurysty przejmowali od Łarionowa „użycie swawolnych – niepoważnych skojarzeń, naśladowanie sztuki dziecięcej i adaptację folklorystycznych motywów i tematów” (Gray 1962: 94). Poetów z grupy Hylaea, takich jak Wielimir Chlebnikow i Aleksiej Kruczonych, fascynowały proza i poezja dziecięca, a przede wszystkim wywrotowy potencjał języka najmłodszych. Inspiracja światem dziecięcej wyobraźni i językiem dzieci jeszcze bardziej ewidentna i bezpośrednia jest chyba w dziełach surrealistów, począwszy od pierwszego manifestu surrealizmu, w którym stwierdza się, że człowiek, „jeśli zachował jakąś jasność myśli, to musi nawrócić do lat dzieciństwa; mimo że starannie zdławione przez tresowników, dzieciństwo jednak ciągle jeszcze ma dla niego wiele uroku” (Breton 1973: 55). Ilustracje Salvadora Dalego do *Alicji w Krainie Czarów* i poświęcona dziełu Carrolla dogłębna analiza dokonana przez André Bretona wiele mówią o roli, jaką tradycja nonsensu, rozwinięta na gruncie brytyjskiej literatury dziecięcej, odegrała w rozwoju surrealizmu.

Problematyczna i słabo zbadana pozostaje natomiast kwestia wpływu, jaki awangarda wywarła na literaturę dziecięcą, pomimo iż pojawiło się kilka prac na ten temat, jak chociażby przenikliwa lektura tekstów Dr. Seussa i innych amerykańskich autorów dla dzieci dokonana przez Phila Nela w monografii *The Avant-Garde and American Postmodernity. Small Incisive Shock* (Nel 2002)⁵ lub analiza wpływów ekspresjonistycznej i surrealistycznej poetyki w powieściach

⁵ Związki Dr. Seussa z surrealizmem, a zwłaszcza wpływ, jaki wywarła na niego twórczość René Magritte’a, omawia Nel także w innej pracy – zob. Nel 2005.

Ericha Kästnera przeprowadzona przez Bettinę Kümmerling-Meibauer (1999). Jednak prace tego typu są rzadkie i odnoszą się przede wszystkim do literatury anglosaksońskiej i amerykańskiej.

Zaproponowanie podobnej perspektywy badań dla literatur dziecięcych w krajach, w których tradycyjnie były one wyłączone z dyskursu historycznoliterackiego, wydaje się przedsięwzięciem jeszcze trudniejszym. W Polsce twórczość literacka dla dzieci rozwinęła się w XIX w. w specyficznym kontekście historycznym – zaborów i konieczności obrony tożsamości narodowej i kulturalnej, w klimacie niesprzyjającym eksperymentom językowym i formalnym. Tendencja ta zaważyła także na polityce przekładowej: utwory wytyczające nowe kierunki w literaturze dla dzieci docierały zwykle do Polski z dużym opóźnieniem, np. *Pinokia* (1883) Carla Collodiego wydano po polsku po raz pierwszy w 1912 r., podczas gdy patriotyczne i sentymentalne *Serce* (1886) Edmonda De Amicisa przetłumaczono już rok po wydaniu włoskim i, co więcej, stało się ono od razu bestsellerem. *Alicja w Krainie Czarów*, dzieło surrealizmu *ante litteram*, przełożona została na język polski dopiero w 1910 r., bez większego sukcesu zresztą, a z kolei opublikowane w 1927 r. nowe tłumaczenie Adeli Morawskiej udzieliło i banalizowało narrację Carrolla. I rzeczywiście, także w okresie dwudziestolecia międzywojennego, kiedy odzyskanie niepodległości zdawało się stwarzać klimat pozwalający sztuce na uwolnienie się od misji krzewienia wartości wychowawczych i narodowych, nowe trendy z opóźnieniem przenikały do środowiska pisarzy zajmujących się twórczością dla dzieci. Mimo że wielu pedagogów, literatów i nauczycieli postulowało konieczność odnowienia literackich wzorców proponowanych najmłodszym i podkreślało rolę wartości artystycznych w tekstach dla dzieci, krytyka i dyskusje koncentrowały się przede wszystkim na kwestiach pedagogicznych i na jakości treści, a w rezultacie preferowano teksty podporządkowane celom wychowawczym i społecznym. Trend ten w sposób szczególnie silny obowiązywał w sferze narracji. Choć proza dziecięca w pierwszych dziesięcioleciach XX w. może pochwalić się kilkoma oryginalnymi i innowacyjnymi tekstami, jak adaptacja przez Bolesława Leśmiana *Księgi tysiąca i jednej nocy* (1913) czy zwłaszcza utwory Janusza Korczaka, to jednak znaczna część prozy literackiej dla najmłodszych jeszcze przez długi czas ograniczała się do powielania z mniej lub bardziej udanym skutkiem wzorców wypracowanych zagranicą, takich jak np. powieści przygodowe Juliusza Verne'a czy Marka Twaina. Wpływ nowych trendów awangardowych dało się odczuć w zakresie ilustracji, dzięki rozwojowi rynku księgarskiego i rosnącej konieczności oderwania się od niemodnej i przestarzałej estetyki opartej na importowanych wzorach, często nieodpowiadających narodowym tendencjom. W okresie międzywojennym z wydawnictwami dla dzieci współpracowało wielu wybitnych artystów o eksperymentalnych gustach,

takich jak Witkacy, Zofia Stryjeńska, Władysław Skoczylas czy Stanisław Ostoja-Chrostowski, którzy stworzyli podstawy dla wspaniałego rozwoju artystycznego polskiej szkoły ilustracji dla najmłodszych po drugiej wojnie światowej⁶.

Większe otwarcie na eksperymenty formalne i nowe formy wyrazu można natomiast odnotować w latach 20. i 30. w twórczości poetyckiej dla dzieci, zapewne dlatego, że łatwiej jej się było oderwać od funkcji czysto dydaktycznej. Jak zauważyła Krystyna Kuliczowska:

Dążność do samookreślenia się poezji dla dzieci **jako sztuki** wystąpiła wcześniej niż w prozie, a zdecydowały o tym związki z poezją romantyczną i odkrycie folkloru jako inspiracji twórczej (Kuliczowska 1983: 223).

Przekonanie, że wiersze dla dzieci winny być traktowane jak „prawdziwa” poezja i że ich wymiar estetyczny jest niezwykle ważny, wyrażała już Maria Konopnicka. Ponadto, w odróżnieniu od prozy, poezja dziecięca miała w Polsce bogatą, potwierdzoną i uznaną tradycję, związaną ze wzorem wierszyka o walorach wychowawczych, rozwiniętego w pierwszej połowie XIX w. przez Stanisława Jachowicza (1796–1857) i podjętego przez jego licznych, chociaż mniej zdolnych naśladowców. Istnienie tego materiału stanowiło nieodzowny punkt odniesienia dla pojawienia się tendencji awangardowej, tzn. zrywającej z zakorzenioną tradycją, uznaną za niewystarczającą i jałową.

W pierwszych dziesięcioleciach XX w. pojawiło się w Polsce kilka poetek dla dzieci o niewątpliwym talencie, np. Janina Porazińska (1888–1971), Hanna Januszewska (1905–1980) czy Ewa Szelburg-Zarembina (1899–1966), a ponadto poezje dla najmłodszych okazjonalnie pisali tacy twórcy jak Władysław Broniewski, Konstanty Ildefons Gałczyński, Stanisław Młodożeniec i przede wszystkim Kazimiera Iłłakowiczówna oraz Józef Czechowicz. Jakkolwiek poziom artystyczny wielu tekstów był wysoki, pisarze starali się raczej odnowić lub wzbogacić wcześniejsze trendy niż dokonać ich radykalnej zmiany: skłaniali się ku inspiracji folklorem (Porazińska, Januszewska) oraz ku uczuciowej i podmiotowej wizji lirycznej (Czechowicz, Iłłakowiczówna). Mimo że w twórczości Czechowicza, a zapewne także Iłłakowiczówny, odnaleźć można elementy poetyki surrealistycznej, to jednak nie są one na tyle głębokie, aby dało się mówić o prawdziwym eksperymencie awangardy w obrębie poezji dla dzieci.

W takim kontekście sztuka poetycka Juliana Tuwima (i zaraz potem Jana Brzechwy) stanowiła, z wielu względów, jedyny w swoim rodzaju fenomen

⁶ Na temat ewolucji polskiej ilustracji dla dzieci por. zwłaszcza niepublikowaną pracę doktorską Jiwone Lee *Polska ilustracja dla dzieci* powstałą na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Lee 2007), a także książkę Anny Boguszewskiej (2013).

literacki, prawdziwą rewolucję na polu twórczości dla najmłodszych i od ponad siedemdziesięciu lat zdominowała w sposób absolutny scenę polskiej poezji dziecięcej, pozostając niekwestionowanym i wydaje się, że nieprzemijającym bestsellerem dla kolejnych pokoleń polskich dzieci.

Julian Tuwim zajął się twórczością dla najmłodszych w połowie lat 30., już jako jeden z najznakomitszych i najbardziej uznanych poetów swojej epoki, autor wielu tomów poezji „poważnej”. Tak jak wielu innych wybitnych twórców⁷, tak i on zbliżył się do niej właściwie przypadkiem (tym bardziej że sam nie miał dzieci), poproszony przez Mariana Falskiego o napisanie kilku tekstów do podręcznika szkolnego. Sam Falski tak o tym opowiadał:

Dla urozmaicenia treści *Elementarza*, wypełnionej przeważnie prozą, zwróciłem się do Juliana Tuwima z propozycją napisania do *Elementarza* kilku wierszyków. Był zdumiony i zaskoczony propozycją napisania czegoś dla dzieci, po pewnym wahaniu zdecydował się spróbować (Falski 1974: 47).

Te pierwsze teksty, zwłaszcza *Abecadło* i *Murzynek Bambo*, miały jeszcze bardzo wyraźną konotację pedagogiczną i wychowawczą („Uczy się pilnie przez całe ranki/ ze swej murzyńskiej pierwszej czytanki” (Tuwim 1975: II 465)), jednocześnie jednak wyrastały już wyraźnie ponad przeciętny poziom dydaktycznych wierszyków dla dzieci zarówno plastycznością obrazowania, jak i redukcją dystansu między (poucającym) dorosłym a (puczonym) dzieckiem.

Zapewne to właśnie ta trochę przypadkowa zachęta do podjęcia twórczości dla najmłodszych stała się początkiem trwalszego zainteresowania pisarza poezją dziecięcą, dającą mu sposobność do nieskrępowanych gier z językiem, które tak go fascynowały. W wielu wierszach dla dzieci odnaleźć można odbicie rozważań i refleksji z żartobliwych tekstów pisanych przez Tuwima i Słonimskiego w latach 20. i 30., wydanych po wojnie w tomach *W oparach absurdu* oraz *Pegaz dęba*. Zawarty w tym ostatnim przywołanym dziele *Zarys ćwierkologii* zapowiada *Prasie radio*, absurdalne rymy ludowe przytaczane w eseju *W oparach absurdu*, takie jak np.: „Stodoła się rozigrała,/ Zająca goniła,/ A izba się roześmiała,/ Oknem wyskoczyła” (Tuwim 2008: 373), znalazły mistrzowską transpozycję w *Cudach i dziwach*, a przede wszystkim w *Figielku*, w którym: „Raz się komar z komarem przekomarzać zaczął” (Tuwim 1975: II 463). Echa dziecięcego wierszyka

⁷ Maria Konopnicka, pierwsza wybitna polska pisarka, która włączyła literaturę dla dzieci w zakres swoich zainteresowań twórczych, została do tego niejako przymuszona naleganiami swojego wydawcy, Arcta, i potrzebą podreperowania finansów – por. Cieślowski 1985. Władysław Broniewski dla dzieci zaczął pisać w latach 30. na prośbę pierwszej żony, Janiny, redaktorki „Małego Płomyczka” (wiele z tych utworów opublikował anonimowo, zapewne słusznie, bo w odróżnieniu od Tuwimowych nie były ani nowatorskie, ani nawet szczególnie udane).

Kara Mustafa („Kiedy Kara Mustafa, wielki mistrz Krzyżaków,/ Szedł z licznymi zastępy przez Alpy na Kraków” (Tuwim 2008: 376), także z eseju *W oparach absurdu*, bez trudu odnajdziemy w *Zosi Samosi* („A kto to był Kopernik?! – Król!” (Tuwim 1975: II 443) czy *Gabrysiu*. Z kolei tytuł tekstu *Abecadło z pieca spadło* stał się pierwszym wersem wierszyka *Abecadło*.

Tuwim dostrzegł i docenił potencjał wierszy dla dzieci jako „prawdziwej” poezji, co potwierdza opublikowanie tych utworów na stronie tytułowej „Wiadomości Literackich”, najbardziej prestiżowego czasopisma literackiego w Polsce okresu międzywojennego, i to aż dwukrotnie: w 1935 i w 1936 r. Tuwim świadomie rzucał wyzwanie dorosłemu odbiorcy, zdradzając poniekąd powinowactwo z bliskim wszystkim awangardom *goût de scandale*, nastawionym na to, aby oburzyć czytelników przyzwyczajonych do uważania literatury za rzecz „poważną”, a jednocześnie upomnieć się o artystyczną godność poezji dziecięcej i zakwestionować sztuczny podział na poezję „dla dzieci” i „dla dorosłych”. W ślad za pierwszymi utworami pojawiły się zbiorki poezji, *Lokomotywa, Słoń Trąbalski, Zosia Samosia i inne wierszyki, O panu Tralalińskim i inne wierszyki* (1938). Większość wierszy z tych tomików weszła do polskiego kanonu literatury dziecięcej i utrzymuje się w nim do dzisiaj, co już samo w sobie, jeśli dobrze się zastanowić, jest osiągnięciem bez precedensu. Nie można go wyjaśnić wyłącznie sentymentem rodziców czytających swoim pociechom wierszyki z własnego dzieciństwa ani obecnością tych tekstów w czytankach szkolnych (bo wszak tylko niektóre z nich się tam znalazły). Z niezwykle popularnych niegdyś poetyckich utworów dziecięcych Marii Konopnickiej dzisiaj broni się już przecież chyba tylko *Stefek Burczymucha*, zestarzały się, mimo ich niewątpliwych walorów literackich, wiersze Porazińskiej, Szelburg-Zarembiny i Januszewskiej, nikt już chyba nie zacytuje dzisiaj z pamięci utworów dla dzieci Czechowicza ani Iłakowiczówny. Nie zepchnęły też wierszyków Tuwima na drugi plan późniejsze, liczne i nieraz bardzo zgrabne utwory naśladujące stworzony przez niego i Jana Brzechwę model poezji lingwistycznej dla dzieci. Powodów, dla których słoń Trąbalski, Zosia Samosia, pan Hilary, Dyzio marzyciel i inni wciąż są ulubionymi mieszkańcami dziecięcej wyobraźni, szukać więc chyba trzeba po prostu w poetyckiej sile tych tekstów.

Oczywiście, Tuwim nie przedstawił nigdy manifestu czy programu poezji dla najmłodszych, można by więc wysunąć obiekcję, że jego rewolucji estetycznej zabrakło podstawowego elementu charakteryzującego awangardę, czyli sformułowania propozycji teoretycznych dotyczących nowej sztuki⁸. Pomimo to jego

⁸ W rzeczywistości w jego pismach można znaleźć wiele postulatów i refleksji dotyczących dziecięcego pojmowania świata i języka oraz ich immanentnej wartości poetyckiej. Warto przypomnieć choćby znaną wypowiedź z *W oparach absurdu*: „Dzieje literatury dziecięcej (dla dzieci przeznaczonej: czy istnieje taka książka?) na pewno by wykazały, że bajka, nieprawda, świat na

teksty, rozważane jako całość, realizują wyraźnie nakreśloną strategię poetycką, z której z łatwością da się wydobyć główne punkty programowe. Fundamentalną cechą całej twórczości Tuwima dla dzieci stanowi właśnie polemiczny stosunek do tradycji, podważenie tak wzorów estetycznych i dydaktycznych poezji dziecięcej, jak i samego wizerunku dzieciństwa i kontekstu społecznego, w który było wpisane. W odróżnieniu od współczesnych mu polskich autorów utworów dla dzieci, Tuwim posługuje się tradycyjnymi strukturami dla najmłodszych nie tyle po to, by je wzbogacić czy odnowić, ile raczej po to, by je ośmieszyć (wraz z ich autorami i zwolennikami). Korzysta np. często z tradycyjnej formuły wierszyka piętnującego dziecięce wady, skodyfikowanej już przez Jachowicza w takich tekstach jak *Andzia, Tadeuszek czy Staś na spodniach zrobił plamę*, ale przesuwając punkt ciężkości na inwencję i wyobraźnię bohaterów, tak jak w *O Grzesiu kłamczuchu i jego cioci*, *Dyziu marzycielu* czy nawet *Gabrysiu*, który, owszem, jest głupi, ale jakże zabawny, gdy „Czapką kwiat nakrywał, kiedy deszczyk rosił” (Tuwim 1975: II 464). Nie do końca chyba dostrzeżono też nowość, jaką jest korzystanie przez Tuwima z tego modelu wiersza nie po to, aby piętnować niewłaściwe postęпки dzieci, ale by tworzyć zabawne i złośliwe portrety dorosłych, takich jak choćby roztargniony pan Hilary, który bez wytchnienia szuka swoich okularów w słynnym wierszu (zresztą i ciocia Grzesia kłamczucha sprawia wrażenie mitomanki, skoro wypytuje biedne dziecko o list, którego mu nigdy nie dała). Również spersonifikowane ptaki, które często stają się bohaterami wierszy autora *Prasiego radia*, to nie dzieci, ale dorośli, tak jak spóźniony słowik, przyprowadzający o palpitanie panią słowikową, czy gęś, kaczką (oraz inne ptactwo) w *Prasich plotkach*. Oszczędnie wprowadzał natomiast Tuwim do swoich wierszy dla dzieci nowych, niespotykanych dotąd bohaterów i akcesoria – lokomotywę, aeroplan, radio. Pod tym względem miał go nieco później przebić Jan Brzechwa.

Wiersze dla dzieci Tuwima, przyjęte z entuzjazmem przez małych odbiorców, stały się przedmiotem krytyki i gwałtownych ataków. Wanda Miłaszewska oskarżyła poetę o zachęcanie dzieci do „programowego nieposłuszeństwa” i namawianie do niebezpiecznych wykroczeń, o dostarczenie im lekcji kłamstwa i podręcznika złośliwości (Miłaszewska 1939: 4; zob. też Białek 1984: 169). Inna publicystka, Stefania Posadzowa, odwołując się m.in. do „odrażającej grafomanii” Tuwima, występowała z dramatycznym apelem:

Biada narodowi, który w jakimś obłędzie i niepoczytalnej manii postanowił wytruć własne dzieci już w zaraniu życia! Ojcowie i matki, ulitujcie się nad niewinnymi

opak, świat dziwów i dziwotworów, cudów i cudactw, zawsze był sednem i podstawą duchowego pokarmu małolatów [...]. Dzieci bzdurzą i – że tak powiem – chcą być bzdurzone. Potem im to przechodzi. Któremu nie przejdzie – zostaje poetą” (Tuwim 2008: 378).

sercami własnych dziełek i nie brudźcie ich rączek taką literaturą! (Posadzowa 1938: 11; zob. też Białek 1984: 169).

Gwałtowny atak na Tuwima za zamieszczenie jego wierszy w elementarzu szkolnym przypuściło także prawicowe pismo „ABC. Nowiny Codzienne”, tytułując niepodpisany (co sugeruje, że wyrażający stanowisko całej Redakcji) artykuł opublikowany w numerze datowanym na 11 września 1937 r.: *Żyd Tuwim uczy polskie dzieci. Podręcznik nie uznający Boga i święt* (1937: 2, pisownia oryginalna; por. też Nowakowska 1986: 98). Oburzano się: „Nie chcemy, by Żyd uczył dzieci złej polszczyzny” (*Żyd Tuwim...* 1937: 2). Antoni Słonimski skomentował to złośliwie:

Rzeczywiście, skandal niebываły. W innych elementarzach są piękne i mądre, wspiane wiersze pióra rdzennych Polaków, a tu Żyd wsadził swoją niechlujną tandetę. Wszyscy przecież znają Tuwima i jego ohydne utwory dla dzieci. Pisane wstrętnym żargonem, pozbawione rytmu, dowcipu i sensu i do tego są bardzo krótkie. Wprawdzie niektórzy dziwacy uważają, że wierszyki te to perły wdzięku i dowcipu, a niektórzy starzy, zgnili Polacy sądzą, że Tuwim uczy dzieci polskie prawdziwej poezji, ale młodzi Polacy, redaktorzy „ABC”, wiedzą, że to nalewkowska tandeta i że trzeba bronić kultury polskiej przed zalewem tej zgnilizny (Słonimski 1971: 313–314).

Oczywiście, większość tych napaści miała podłoże antysemickie, jednak niechęć i oburzenie recenzentów (podobne obiekcje wywołały też wiersze Brzechwy) spowodowane były niewątpliwie także – a może przede wszystkim – ich odmiennością, wyjściem poza utrwalone, tradycyjne wzorce dydaktycznych wierszyków dla dzieci.

Zaproponowane przez Tuwima nowe podejście do poezji dziecięcej wpisywało się w istocie w międzynarodowe trendy literatury dla najmłodszych, która w tym okresie przechodziła etap głębokich zmian, korzystając z odkryć psychologii i otwierając się na specyfikę świata wyobrazonego, fantazję i język dzieci. Niewątpliwie Tuwim uległ wpływowi Kornieja Czukowskiego, który w słynnej książce *Od dwóch do pięciu* (1928) analizował szczegóły struktury języka dziecięcego i postulował odzwierciedlenie w poezji dla najmłodszych ludycznego, eksperymentalnego, onirycznego wymiaru dziecięcej fantazji. Można by nawet wysunąć tezę, że polski poeta posunął się w realizacji pomysłu rosyjskiego pisarza dalej, aniżeli uczynił to on sam⁹. Za ludycznym kształtem wierszyków i za żartobliwą zabawą słowem Tuwima kryła się rewolucyjna zmiana koncepcji dziecka i dzieciństwa. Dziecko, przez długi okres traktowane jako bierny odbiorca

⁹ Poezje Czukowskiego ukazały się w Polsce w 1936 r. w tłumaczeniu Władysława Broniewskiego, natomiast fragmenty *Od dwóch do pięciu* opublikowano w 1934 r. w „Wiadomościach Literackich”.

nauk i pouczeń przekazanych mu przez dorosłego (w domyśle: mądrzejszego), stawało się przedstawicielem niezwykłego i fascynującego świata, partnerem, dzięki któremu można się uwolnić od konwencjonalnego oglądu rzeczywistości, odkryć nowe doznania i perspektywy. Jednocześnie ulegała zmianie wizja dziecka jako odbiorcy poezji dziecięcej. Podczas gdy tradycyjna produkcja literacka, także w okresie dwudziestolecia międzywojennego, kierowana była otwarcie lub pośrednio do młodego czytelnika należącego do określonej sfery społecznej, wiersze Tuwima nawiązywały dialog z dzieckiem pojmowanym w sensie psychologicznym, uniwersalnym. I także w tym leży prawdopodobnie jedna z przyczyn, dla których większość tych tekstów nie zestarzała się do dzisiaj i wciąż przemawia do młodego czytelnika.

Nawet jeśli zainteresowanie specyfiką i potencjałem twórczym języka dziecięcego należy można w inspiracjach folklorystycznych Rogoszówny, Szelburg-Zarembiny, Januszewskiej i innych poetek dziecięcych, dopiero Tuwim potrafił ten potencjał w pełni wykorzystać. W swoich wierszach niezwykle pomysłowo stosował wszystkie podstawowe reguły języka dziecięcego¹⁰, tzn.: 1) regułę analogii, która polega na tworzeniu form na podstawie analogii zderzanej z labiryntem wyjątków i irracjonalnych formuł gramatycznych; 2) regułę dezintegracji, która prowadzi do dekonstrukcji form frazeologicznych, metafor itp.; 3) regułę identyfikacji słowa z przedmiotem, do którego się odnosi. Najistotniejsze w tych zabiegach było jednak nie tyle wprowadzenie elementów języka dziecięcego do poezji (to częsta praktyka w poezji dziecięcej zainspirowanej folklorem), ile raczej posłużenie się nim jako punktem wyjścia do poszukiwania nowych sposobów ekspresji artystycznej, tak właśnie jak działo się w eksperymentach awangardy. U Tuwima inspiracją charakterystyczną strukturą języka dziecięcego w poezji dla najmłodszych szła w parze z dynamicznym i zmysłowym przedstawieniem rzeczywistości oraz z grą możliwościami języka, typowymi dla całej jego twórczości poetyckiej. Rezultatem stała się niewiarygodnie dynamiczna transpozycja percepcji zmysłowo-motorycznej, osiągnięta przede wszystkim dzięki mistrzowskiej orkiestracji dźwięku, rytmu i rymu. Julian Przyboś słusznie mówił o Tuwimie, że „jego rytmy i rymy same obracają język w gębę bawiąc zęby, a dźwięki sączą się w ucho jak oliwa, dzwoniąc onomatopejami i tralalując kalamburami” (Przyboś 1964: 3)¹¹. Większość wierszy dla dzieci Tuwima nie tylko aż prosi się o głośną lekturę, ale praktycznie ją wymusza, zmieniając się, nieuchronnie,

¹⁰ Niezwykle wnikliwą analizę języka dziecięcego podjął Stanisław Barańczak (Barańczak 1983b).

¹¹ Sam Przyboś także odwołał się do podobnych mechanizmów gry językiem w swoich *Wierszach dla Uty*, zebranych potem w tomiku *Wiersze i obrazki* (1970), który ukazał się z ilustracjami jego córki, Uty (zob. Przyboś 1970). Utwory te nie są jednak tekstami dla dzieci *sensu stricto*.

w artystyczny *performance*. Czy da się przeczytać „neutralnie”, bez emfazy wers: „Był sobie słoń, wielki – jak słoń” (Tuwim 1975: II 459)? Czy można nie poddać się wirowemu krążeniu rytmu w wierszu *Dwa Michały* albo nie zakrzyknąć dramatycznie wraz z panem Hilarym: „Gdzie są moje okulary” (Tuwim 1975: II 457)? Najdoskonalszym i najsławniejszym przykładem tej wirtuozerii językowej jest oczywiście *Lokomotywa*, w której przedstawienie pociągu i jego przejście z fazy postoju do powolnego rozruchu, a następnie nabierania prędkości i jednocześnie rytmu, staje się prawie namacalne. Począwszy od znanego powszechnie początku: „Stoi na stacji lokomotywa” (Tuwim 1975: II 488), gdzie jest ona dosłownie unieruchomiona, tak pod względem wzrokowym, jak i fonicznym, po sławny onomatopeiczny wizerunek: „Najpierw – powoli – jak zółw – ociężała, / Ruszyła – maszyna – po szynach – ospale” (Tuwim 1975: II 489) i przyspieszający nieubłagany rytm ostatniej części wiersza („A skądże to, jakże to, czemu tak gna?! / A co to to, co to to, kto to tak pcha” [Tuwim 1975: II 489]), *Lokomotywa* jest literackim triumfem idei ruchu i dynamizmu. Trudno znaleźć bardziej przekonujące ucieleśnienie wzoru sztuki performatywnej, tak drogiej choćby futurystom. Ponadto, przez swoją egzaltację ruchu, szybkości, technicznego rozwoju wiersz ten wydaje się doskonałym ucieleśnieniem hasła „Miasto, Masa, Maszyna” sformułowanego przez lidera Awangardy Krakowskiej Tadeusza Peipera i przywodzi zarazem na myśl takie programowe teksty futuryzmu jak *Do automobilu* Filippa Tommasa Marinettiego (nie mówiąc o tym, że wiersz Tuwim jest po prostu lepszy literacko). Peiper chciał „w płynnej jeździe automobilu widzieć tę samą słodycz, co w linii opadającego ptaka” (Peiper 1972: 32), a Marinetti słauił samochód wyścigowy „*ebbra di spazio*” (upity przestrzenią), ale to Tuwim w swojej wizji stalowej „bestii”, ociekającej tłustą oliwą i pędzącej triumfalnie „przez pola, przez las”, potrafił nadać „maszynie” status symbolu nowych czasów i przekonująco uczynić ją przedmiotem estetycznej kontemplacji. Fonetyczna i rytmiczna instrumentacja, która staje się nieodzowną częścią tekstu, podstawowym nośnikiem jego sensu semantycznego, realizuje o wiele lepiej niż liczne „dorosłe” utwory poetyckie postulat tworzenia nowych form ekspresji, zdolnych opisać i oddać przemiany zachodzące we współczesnym świecie.

Chcąc podsumować główne cechy modelu poezji dziecięcej Tuwima, można by więc wymienić następujące jej wyznaczniki:

1. Podważenie istniejących modeli literatury (dziecięcej), intertekstualny dialog z tradycją – utrzymany w tonie żartobliwym, choć nie pozbawionym pewnej złośliwości.

2. Zmiana dynamiki stosunku między nadawcą tekstu a jego odbiorcą; asymetryczna relacja pomiędzy dorosłym mentorem a dziecięcym czytelnikiem zostaje zniwelowana na rzecz partnerskiego dialogu.

3. Odrzucenie tradycyjnego dyskursu wychowawczego: w wielu wierszach pouczenie dydaktyczne w ogóle nie występuje albo lepiej nie dociekać go zbyt uporczywie (bo morał *Prasiego radia* skierować by można raczej do dorosłych niż do dzieci). Co prawda, niektóre teksty zawierają wyraźnie sformułowaną naukę, jednak nigdy nie jest ona wyrażana *ex cathedra*: nawet w *Murzynku Bambo* podsumowanie („Szkoda, że Bambo, czarny, wesoły/ nie chodzi razem z nami do szkoły” (Tuwim 1975: II 465) zostało przesunięte do pierwszej osoby liczby mnogiej, sugerującej punkt widzenia dziecka.

4. Odnowienie oraz poszerzenie tematyki: pod tym względem Tuwim jest mniej innowacyjny niż później Jan Brzechwa, który bohaterami swoich wierszy dla dzieci potrafił uczynić pomidora, arbuza, stonogę czy suma. Autor *Słonia Trąbalskiego* skupia się raczej na odmiennym przedstawieniu i ukazaniu w nowym świetle tradycyjnych postaci dziecięcej liryki – czy to ludzi, czy zwierząt, zwłaszcza ptaków.

5. Zaburzenie porządku logicznego dyskursu, odwoływanie się do parodii, groteski, *pure nonsense*.

6. Taktyka zaskakiwania czytelnika nieoczekiwaną konkluzją, nieprzestrzeganiem utrwalonych wzorców wiersza dla dzieci – przede wszystkim brakiem morału lub też odwróceniem tradycyjnego portretu dziecięcych wad zachowania czy charakteru (wiersze ukazujące przywary i śmieszności dorosłych).

7. Literacka transpozycja odczuć sensorialnych i motorycznych, przede wszystkim eksperymenty z rytmicznym i onomatopeicznym wyrażaniem dynamiki ruchu.

8. Zabawa słowem, jego formą, tworzenie nowych skojarzeń semantycznych opartych na eufonii, rozbijanie denotatywnych i konotatywnych znaczeń słów, dekonstrukcja języka.

Jak widać, twórczość Tuwima bez wątplenia stanowiła rewolucyjną nowość w panoramie polskiej poezji dziecięcej okresu międzywojennego, była propozycją *par excellence* awangardową, zdolną poruszyć konserwatywnego odbiorcę i otworzyć nowe perspektywy na przyszłość. Jednakże bogactwo językowego eksperymentu zaproponowanego przez poetę wychodzi zdecydowanie poza wymiar „czwartej literatury”. Wiele z rozwiązań zastosowanych w jego tekstach, od prób fonosymbolicznych zaumu, ekspresji kinetycznych i dynamizacji obrazu po dekonstrukcję języka i jego mechanizmów, odwołuje się bezpośrednio do poszukiwań podejmowanych przez futurystów, dadaistów i surrealistów. I choć Julian Tuwim, mimo swoich wczesnych deklaracji (*Poezja*, 1918): „Będę ja pierwszym w Polsce futurystą” (Tuwim 1975: I 107) i „przygodnego ekspresjonizmu”, jakim charakteryzują się niektóre jego wiersze (por. Balcerzan 1982: 259) nie związał się nigdy programowo z żadnym ruchem awangardy historycznej, to gdyby

Lokomotywę czy *Słonia Trąbalskiego* uwolnić od etykiety „poezji dla dzieci”, znaleźlibyśmy się twarzą w twarz z literackimi formami awangardy, jednymi z najbardziej interesujących w polskiej literaturze tego okresu. Niestety, wydaje się, że etykieta ta przyłgnęła do nich na zawsze i nawet artystyczny prestiż Tuwima nie jest w stanie zmienić nastawienia krytyki wobec sposobu traktowania utworów adresowanych do najmłodszych. Ten brak zainteresowania i zrozumienia krytyków dla poezji dziecięcej stanowi niewątpliwie zubożenie historycznej i literackiej refleksji nad dynamiką rozwoju nowych trendów artystycznych w Polsce w pierwszych dziesięcioleciach XX w., jednak nie będzie przesadą stwierdzenie, że same teksty w pewien sposób pomściły snobizm krytyków i badaczy literatury. Nie ma chyba do dzisiaj Polaka, młodego czy starszego, który nie potrafiłby wyrecytować kilku wersów *Lokomotywy*, *Słonia Trąbalskiego* czy *Zosi Samosi*. Czy jakikolwiek inny polski poeta – bodaj z wyjątkiem Adama Mickiewicza – może się pochwalić równie głębokim zakorzeniem w pamięci kulturowej?

BIBLIOGRAFIA

Balcerzan Edward. 1982. *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz.* Kraków: Wydawnictwo Literackie. ISBN: 978-83-0800-605-4.

Balcerzan Edward. 1983. *Odbiorca w poezji dla dzieci.* W: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań.* Red. Jerzy Cieślowski, Ryszard Waksmund. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. S. 143–173.

Barańczak Stanisław. 1983. *Język dziecięcy a poezja dla dzieci.* W: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań.* Red. Jerzy Cieślowski, Ryszard Waksmund. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. S. 174–197.

Białek Józef Z. 1984. *Poezja dla dzieci i krytyka literacka.* „Polonistyka”, nr 3. ISSN: 0551-3707. S. 163–174.

Boguszewska Anna. 2013. *Projekty graficzne pozapodręcznikowego wyboru książek zalecanego do edukacji elementarnej w Polsce w latach 1918–1945.* Lublin: Wydawnictwo UMCS. ISBN: 978-83-7784-283-6.

Breton André. 1973. *Manifest surrealizmu (1924).* Przeł. Adam Ważyk. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia.* Red. Adam Ważyk. Warszawa: Czytelnik. S. 55–102.

Cieślowski Jerzy. 1985. *Marii Konopnickiej książki z obrazkami.* W: *Literatura osobna.* Warszawa: Nasza Księgarnia. ISBN: 83-10-08668-7; 978-83-1008-668-6. S. 139–142.

Falski Marian. 1974. *Fragmety prac z zakresu oświaty 1900–1944.* Wrocław: Ossolineum.

Fortini Franco. 1968. *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere.* Milano: Il Saggiatore.

Gray Camilla. 1962. *The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922*. New York: Abrams.

Julian Tuwim (bibliografia przedmiotowa w wyborze od 1970 r.). 2012. W: *Portal Tuwim* [online: http://pbw.lodz.pl/Tuwim_portal.htm]. Protokół dostępu: <https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=2571BB48D7806BD9!4563&app=WordPdf> (31.02.2018).

Kuliczowska Krystyna. 1983. *Odmiany i sposoby istnienia literatury*. W: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań*. Red. Jerzy Cieślowski, Ryszard Waksmund. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. S. 221–248.

Kümmerling-Meibauer Bettina. 1999. *Cross-Writing as a Criterion for Canonicity. The Case of Erich Kästner*. W: *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. Red. Sandra L. Beckett. New York–London: Garland Publishing. ISBN: 978-08-1533-359-3. S. 13–30.

Lee Jiwone. 2007. *Polska ilustracja dla dzieci* (niepublikowana praca doktorska). [Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza].

Lerer Seth. 2008. *Children's Literature. A Reader's History, from Aesop to Harry Potter*. Chicago–London: The University of Chicago Press. ISBN: 978-02-2647-300-0.

Miłaszewska Wanda. 1939. *Życie ułatwione dla milusińskich*. „Kultura”, nr 7. S. 4.

Nel Philip. 2002. *The Avant-Garde and American Postmodernity. Small Incisive Shock*. Jackson: University Press of Mississippi. ISBN: 978-15-7806-490-8.

Nel Philip. 2005. *Dr Seuss: American Icon*. New York–London: Continuum. ISBN: 978-08-2641-708-4.

Nodelman Perry. 2008. *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. ISBN: 978-08-0188-980-6.

Nowakowska Irena. 1986. *Jeszcze o „kwestii żydowskiej”*. „Więź”, nr 7–8. ISSN: 0511-9405. S. 94–101.

Peiper Tadeusz. 1972. *Miasto. Masa. Maszyna (1922)*. W: *Tędy. Nowe usta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. S. 30–49.

Posadzowa Stefania. 1938. *Słowo do ojców i matek przed gwiazdką*. „Kurier Poznański”, nr 554. S. 11.

Przyboś Julian. 1964. *Poezja dla dzieci*. „Kultura”, nr 19. S. 3.

Przyboś Julian i Uta. 1970. *Wiersze i obrazki*. Warszawa: Czytelnik.

Sawicka Jadwiga. 1986. *Julian Tuwim*. Warszawa: Wiedza Powszechna. ISBN: 978-83-2140-377-9.

Słonimski Antoni. 1971. *Jedna strona medalu. Niektóre felietony, artykuły, recenzje, utwory poważne i niepoważne publikowane w latach 1918–1968*. Warszawa: Czytelnik.

Tramer Maciej. 2014. *Bambo zrobił swoje*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica”, [t.] 26, [nr] 4. ISSN: 1505-9057. S. 149–160.

Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults. 1999. Red. Sandra L. Beckett. New York–London: Garland Publishing. ISBN: 978-08-1533-359-3.

Tuwim Julian. 1975. *Wiersze zebrane*. T. 1–2. Wyd. III. Oprac. Alina Kowalczykowa. Warszawa: Czytelnik.

Tuwim Julian. 2008. *W oparach absurdu*. W: *Pegaz dęba, czyli panopticum poetyckie*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry. ISBN: 978-83-2440-079-9. S. 369–388.

Woźniak Monika. 2013. *Avanguardia nella letteratura per l'infanzia: la rivoluzione di Julian Tuwim e Jan Brzechwa*. W: *Avanguardie e tradizioni nel XX e XXI secolo fra Polonia, Italia e Europa Atti del Convegno dei polonisti italiani 22–23 aprile 2010*. Red. Marina Ciccarini, Leszek Kuk, Luigi Marinelli. Roma: Accademia Polacca. Tom 128 z serii: Conferenze e Studi – Accademia Polacca delle Scienze. ISSN: 0208-5623. S. 154–170.

Żyd Tuwim uczy polskie dzieci. Podręcznik nie uznający Boga i święt. 1937. „ABC. Nowiny Codzienne”, nr 288 (z dnia 11.09.1937). S. 2.

Monika Woźniak

THE EXPERIMENTAL DIMENSION OF JULIAN TUWIM'S POETRY FOR CHILDREN

(abstract)

The connection between the avant-garde and Polish children's literature may seem somewhat tenuous, since the former was generally considered, not without a reason, secondary and peripheral to mainstream literature. For a long time, Polish children's literature, whose main aim was to serve educational and patriotic purposes, was perceived in such a way, which makes Julian Tuwim's works even more exceptional. Tuwim revolutionized the traditional approach to poetry for children and created a literary style that was by no means inferior to experimental literature for adults. This article analyses two aspects of the innovativeness of Tuwim's poetry: a) a radical departure from the former literary patterns and conventions that were typical of works for children and b) a creative development of the experiments first introduced by representatives of such avant-garde movements as Futurism and Surrealism.

KEY WORDS

Julian Tuwim; children's literature; poetry for children; the avant-garde