


Joanna Adamczyk  <https://orcid.org/0000-0001-5568-2502>
Uniwersytet Jagielloński

Kto, kogo i po co kołysze? Kołysanki rodzicielskie w kulturze polsko- -żydowskiej przełomu XIX i XX wieku

Who Rocks Whom to Sleep and Why? Parental Lullabies in Polish-Jewish Culture at the Turn of 19th Century

Abstract: The purpose of this article is to analyze the communicative situation in selected Jewish and Polish-Jewish lullabies from the turn of the 20th century. The main criterion for the selection is the person of the speaking subject – successively a man and a woman, while the most important contexts of their statements include the role of the father and mother in the Jewish family, the way of coping with traumatic experiences and the absence of the partner, the subjectivity of the rocking person, and the national identity of the authors of the lullabies. The conclusion to be drawn from the analysis of the works is a change in the view of the lullaby function, which from a piece of trivial content intended to put children to sleep becomes a work that serves adults, with a clear self-therapeutic emphasis. Beyond poetological tools for text analysis, the work also includes references to psychological and musicological concepts, justified by the specifics of the research undertaken.

Keywords: lullaby, Jewish lullaby, Polish-Jewish literature, communication situation, psychology of literature

Streszczenie: Celem artykułu jest analiza sytuacji komunikacyjnej w wybranych kołysankach żydowskich i polsko-żydowskich z przełomu XIX i XX wieku. Główne kryterium doboru utworów stanowi tożsamość podmiotu mówiącego – kolejno mężczyzna i kobieta, zaś do najważniejszych kontekstów ich wypowiedzi należą: rola ojca i matki w rodzinie żydowskiej, sposób radzenia sobie z traumatycznymi przeżyciami i nieobecnością partnera, model podmiotowości osoby kołyszącej, a także tożsamość narodowa autorów kołysanek. Wnioskiem płynącym z analizy utworów jest zmiana spojrzenia na funkcję kołysanki, która z utworu o błażej treści przeznaczonego do usypiania dzieci staje się utworem służącym dorosłym, z wyraźnym nacechowaniem autoterapeutycznym. Poza poetologicznymi narzędziami analizy tekstu w pracy znajdują się także odniesienia do pojęć psychologicznych i muzykologicznych, uzasadnione specyfiką podjętych badań.

Słowa kluczowe: kołysanka, kołysanka żydowska, literatura polsko-żydowska, sytuacja komunikacyjna, psychologia literatury

Norweski badacz Espen J. Aarseth w przełomowej książce *Cybertekst: literatura ergodyczna* zwraca uwagę na fakt, że papier przestał być uprzywilejowanym medium odbioru:

Tekst pisany w swojej drukowanej postaci był traktowany jako forma uprzywilejowana, a potencjalnie istotne konsekwencje zastępowania mediów dotąd dominujących nowymi mediami najczęściej nie były poddawane problematyzacji [...]. W czasach, gdy ontologiczna dwoistość materii tekstualności (ekran lub papier) stała się częścią codziennego doświadczenia, nie da się już utrzymać tej ideologicznej ślepoty¹.

Diagnoza ta stanowi doskonały punkt wyjścia do badań nad szeroką grupą tekstów, do których zaliczyć można utwory intermedialne, takie jak piosenka, będąca zagadnieniem wielowymiarowym i trudnym do zdefiniowania. Piosenka jest dziełem synkretycznym – literacko-muzycznym, do zdefiniowania którego można zastosować pojęcie „muzyczności dzieła literackiego”, opisane przez Andrzeja Hejmeja w następujący sposób:

„Muzyczność” w badaniach literackich ma za zadanie sugerować pewien nieokreślony bliżej związek źródłowy między literaturą a muzyką, między danym autorem a kompozytorem, między jakąś literacką estetyką a estetyką muzyczną, między pewnymi aspektami dzieła literackiego a aspektami kompozycji muzycznej etc. [...].²

Próbę stworzenia definicji i określenia miejsca piosenki w kulturze podjęła Aleksandra Niewiara w artykule *Piosenka – gatunek ewoluujący?*, a jej refleksja stanowi wyraz dążenia do odpowiedzi na pytanie o status ontyczny tego gatunku, sytuujący się w bliżej nieokreślonym miejscu pomiędzy oralnością, pisemnością, literackością i muzycznością. Badaczka jako cechy gatunkowe i główne funkcje piosenki wymienia: „związek z kulturą oralną, przejawiający się zarówno w uporządkowaniu formy, jak i treści (tematów) piosenki, wielokodowość, powiązanie z osobą wykonawcy”³; „funkcja pierwotnej artystycznej ekspresji” i „funkcja użytkowa”⁴ – „towarzyszenie człowiekowi w podstawowych sytuacjach życiowych”⁵. W tę definicję doskonale wpisuje się bardzo słabo zbadane zjawisko, jakim jest kołysanka, a zwłaszcza interesująca mnie tutaj kołysanka żydowska i polsko-żydowska.

¹ E.J. Aarseth, *Cybertekst: literatura ergodyczna*, tłum. A. Rogozińska [w:] *Antropologia twórczości słownej*, red. K. Hagmajer-Kwiatkiewicz, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder, Warszawa 2012, s. 676.

² A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2000, s. 44.

³ A. Niewiara, *Piosenka – gatunek ewoluujący?* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004, s. 206.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

Aspekty koegzystencji kultury żydowskiej i polsko-żydowskiej opisuje Stanisław Frybes, zwracając uwagę na fakt, że „powstająca w XIX i XX wieku na ziemiach Europy Wschodniej [literatura] w języku hebrajskim, a później przede wszystkim w języku jidysz, długo nie była dostrzegana przez polską publiczność i krytykę literacką”⁶. Sytuacja ta zmieniła się, gdyż powstały publikacje Eugenii Prokop-Janiec⁷, Moniki Adamczyk-Grabowskiej, Marii Antosik-Pieli i innych badaczy⁸.

Stan badań nad kołysanką polską i żydowską do 2010 roku prezentuje Anna Jeziorkowska-Polakowska w książce *Pieśni zaklęte w dwa języki... O kołysankach polskich, żydowskich i polsko-żydowskich (1864–1939)*⁹. Studium badaczki również jest istotnym wkładem w rozwój tych badań. Jeziorkowska-Polakowska podejmuje w nim próbę zdefiniowania kołysanki jako gatunku, a także proponuje bardzo konkretne teoretyczne narzędzia, za pomocą których klasyfikuje analizowane przez siebie utwory. Przygląda się im przede wszystkim pod względem formalnym, dostrzegając wyraźne schematy w ich budowie. Po publikacji naukowcy nie powstało żadne przekrojowe opracowanie tych utworów¹⁰.

Do prób zbadania tej tematyki dołącza także niniejszy artykuł, w którym postaram się choć częściowo prześledzić sytuację komunikacyjną w tych utworach, stawiając pytania: kto, kogo i po co kołysze? Nim jednak przejdę do ich analizy, spróbuję przyrzeć się samemu zjawisku kołysanki i wyodrębnić kryteria, którymi kierowałam się w doborze analizowanych tekstów. Jak pisze Beata Stefaniak: „Potocznie mówi się o niej jako o piosence służącej uśpieniu dziecka, zawierającej charakterystyczne komponenty i motywy, łatwo uchwytnie cechy struktury oraz stylu”¹¹. Definicja ta jednak nie wyczerpuje w pełni gatunku kołysanki. Ze źródeł przytaczanych przez Annę Jeziorkowską-Polakowską we wstępie do *Pieśni zaklętych w dwa języki...* wynika, że do jego zdefiniowania można użyć następujących

⁶ S. Frybes, *Literatura polska – literatura żydowska: współistnienie i wzajemne przenikanie*, „Collectanea Theologica” 1996, nr 66/2, s. 27.

⁷ Najważniejsze spośród nich to książki: E. Prokop-Janiec, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013 i *Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*, red. E. Prokop-Janiec, Kraków 1996.

⁸ M. Adamczyk-Grabowska, *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin 2004; G. Chłodnicka, *Literatura żydowska: 1946–1992: bibliografia w wyborze*, Koszalin 1993; *Literatura polsko-żydowska 1861–1918. Studia i szkice*, red. Z. Kołodziejska-Smagąła, M. Antosik-Piela, Kraków 2018; M. Antosik-Piela, *Tożsamość i ideologia. Literatura polsko-żydowska wobec syjonizmu*, Kraków 2020.

⁹ A. Jeziorkowska-Polakowska, *Pieśni zaklęte w dwa języki... O kołysankach polskich, żydowskich i polsko-żydowskich (1864–1939)*, Lublin 2010, s. 77–120.

¹⁰ Na uwagę zasługują jednak prace muzykologiczne Julii Lorenc *Kołysanki jidysz z kręgu kultury Żydów aszkenazyjskich. Analiza w oparciu o wybrane utwory*, publikacje Beaty Stefaniak-Maślanki czy pojedyncze artykuły poruszające tę tematykę, takie jak: „Spieszczenie monstrialności”? *Kołysanka w cieniu Zagłady* Andrzeja Juchniewicza, „Jestem sobie piękną dziewczyną, czerwone nici przędę” – genderowe odczytanie obrazu kobiecości w żydowskich pieśniach ludowych Joanny Lisek lub prace dotyczące *Miasteczka Betz*.

¹¹ B. Stefaniak, *Od lipowej kolebeczki do „kołyski na srebrnych nowiach” – uwagi o języku kołysanki*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 102/1, s. 155.

kryteriów¹²: utwór muzyczny, zwłaszcza pieśń liryczna o płynnej melodyce i kołyszącym rytmie, często w tempie umiarkowanym, zwykle w metrum trójdzielnym; śpiewana przy usypianiu dziecka¹³; wiąże się z czasownikiem „kołysać”, a więc „wprawiać w jednostajny, monotony ruch, poruszać czymś ruchem jednostajnym, wahadłowym, powtarzającym się”¹⁴, z czego można wysnuć wniosek, że w kołysance istotna jest rytmiczność i powtarzalność; jest ona „rodzajem wierszowanej i rymowanej bajki dla małych dzieci”¹⁵; jest pieśnią ludową, która rozwinęła się także w muzyce artystycznej; jest dziełem, w którym treść literacka pozostaje ściśle związana z warstwą muzyczną; wyraźnie zaznacza się obecność dziecka (są pisane o dziecku, z powodu dziecka [sic!], dla dziecka lub jak dla dziecka)¹⁶. W kołysankach często znajdziemy refreny, które – nawet jeśli tekst zwrotek nie jest bezpośrednio powiązany z sytuacją kołysania dziecka – zawierają w sobie polecenia „śpij”, „zaśnij”, „uśnij”, „zmrzuż oczy” oraz wyrazy i morfemy dźwiękonaśladowcze, takie jak „aaa”, „cii”, „luli”, „cichosza”. Charakterystyczne dla kołysanek są monotonia, wolne tempo, a przede wszystkim kojący i ciepły ton głosu, wspomagany odpowiednio dobraną melodyką, artykulacją, dynamiką i harmoniką¹⁷.

Po przeanalizowaniu wszystkich aspektów istotnych dla zdefiniowania kołysanki Anna Jeziorkowska-Polakowska podejmuje, powołując się na Michała Głowińskiego, bardzo istotną, jeśli nie najistotniejszą kwestię:

Stworzenie jednoznacznej definicji kołysanki nie jest ani proste, ani do końca możliwe. [...] Można więc wysunąć wniosek, że każde dzieło jest realizacją tylko wybranych możliwości danego gatunku, a system gatunkowy wypadkową elementów stałych, wynikiem ich ciągłych spięć dialektycznych¹⁸.

Wniosek ten jest ważny, ponieważ wiele tekstów, które moglibyśmy określić jako kołysanki, nie posiada wszystkich wymienionych cech – lub też nie da się stwierdzić, czy cechy te występują, na przykład ze względu na brak nagrań bądź zapisów nutowych. W moich rozważaniach skoncentruję się na tekstach, które mają co najmniej trzy z wyżej wymienionych cech. Drugim z kryteriów będzie pochodzenie autora lub podmiotu mówiącego, identyfikującego się jako Żyd albo Polak żydowskiego pochodzenia. Pochylę się również nad tekstami określonymi jako żydowskie lub polsko-żydowskie przez Annę Jeziorkowską-Polakowską, a także utworami oznaczonymi jako kołysanki przez Jerzego Ficowskiego w antologii

¹² A. Jeziorkowska-Polakowska, dz. cyt., s. 13–26.

¹³ *Słownik języka polskiego PWN*, t. 1, red. M. Szymczak, Warszawa 2004, s. 968, cyt. za: A. Jeziorkowska-Polakowska, dz. cyt., s. 13.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 14.

¹⁶ Tamże, s. 25.

¹⁷ Wymienione pojęcia rozumiem jako elementy dzieła muzycznego. Więcej na ten temat zob. F. Wesołowski, *Zasady muzyki*, Warszawa 1986, s. 148.

¹⁸ A. Jeziorkowska-Polakowska, dz. cyt., s. 25.

Rodzynki z migdałami. Antologia poezji ludowej Żydów polskich. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że choć część z tych kołysanek powstała w języku polskim, językiem oryginalnym większości z nich jest jidysz lub hebrajski. W przypadku tych utworów korzystać będę z tłumaczeń Jerzego Ficowskiego i Anny Jeziorkowskiej-Polakowskiej, a także z przekładów cytowanych przez badaczkę w aneksie do studium *Pieśni zaklęte w dwa języki...* Nim jednak przejdę do rozważań na temat sytuacji komunikacyjnej w analizowanych kołysankach, odpowiem na pytanie: Dlaczego te kompozycje są tak szczególne? Gdyż kwestionują niemal każdy aspekt potocznego rozumienia kołysanki i zmuszają do podjęcia próby odpowiedzi na pytania: Kto, kogo i po co kołysze? Czy kołysanki faktycznie koncentrują się na dzieciach? I wreszcie: Czy na pewno treść w kołysankach jest tak nieistotna, jak mogłoby się wydawać?

Ojciec jako podmiot i przedmiot komunikatu – w stronę nowej tożsamości

Mówiąc o kołysankach rodzicielskich, najprościej byłoby usunąć z nich autora i uznać utwory, w których występuje „podmiot-matka”, za kołysanki macierzyńskie, a te, w których występuje „podmiot-ojciec” – za kołysanki ojcowskie. Przyjmując takie kryterium, należy pamiętać, że w praktykach życia rodzinnego w społecznościach żydowskich, poza rodzicami, dziećmi opiekowało się również starsze rodzeństwo, ciotki, babcie i dziadkowie, inni krewni oraz osoby do tego wynajęte – piastunki, nianie itd. Również one mogły być autorami kołysanek. Być może niektórzy – nie będąc rodzicami – przyjmowali w tych utworach perspektywę rodzicielską. Problem ten jest niezwykle złożony, gdyż generuje wiele pytań związanych choćby z brakiem możliwości ustalenia tożsamości twórcy czy też natury relacji między autorem i podmiotem, i dlatego wymaga pogłębionych badań teoretyków i historyków literatury.

Choć kojarzenie kobiet z opieką nad dziećmi może prowadzić do wniosku, że tworzenie kołysanek to domena kobiet, nie można zignorować faktu, że istnieje wiele sytuacji, w których to mężczyzna staje się autorem lub/i podmiotem kołysanki. Współcześnie prowadzi się badania choćby na temat zmian językowych zachodzących w związku z rozwojem „tacierzyństwa” i przekształceń zachodzących w świadomości ludzi w pojmowaniu paradygmatu ojcostwa. Pisze o nich Dorota Suska, zwracając uwagę na stereotypowo dominującą i autorytarną pozycję ojca w rodzinie. Ukazuje go jako odpowiedzialnego za zaplecze materialne, surowego, wymagającego, wprowadzającego dyscyplinę i karzącego za złe zachowanie¹⁹.

¹⁹ D. Suska, „Tacierzyństwo” jako leksykalny wykładnik nowego ojcostwa w świetle męskich blogów rodzicielskich (refleksja lingwistyczno-kulturowa), „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN” 2016, t. LXII, s. 148.

Doświadczenie ojcostwa w tradycji żydowskiej jest zbliżone do stereotypowego modelu ojcostwa. Warto jednak przyrzeć mu się bliżej w kontekście Starego Testamentu, z którego wzorzec Ojca-Żyda jest czerpany. Jakub Kupczak pisze, że poprzez patriarchat Żyd rozumie bycie liderem-sługą, który bezinteresownie oddaje siebie swojej rodzinie, koncentruje się nie na swoim panowaniu, lecz na służbie innym – tak jak JHWH, wzór ojca, z którego głowa rodziny czerpie²⁰. Jak zauważa badacz: „Żydowski patriarchalizm nie oznacza nieograniczonej władzy, ale korzystanie z niej – w zgodzie z Bożą wolą wyrażoną w Torze – dla innych”²¹.

W kołysankach żydowskich i polsko-żydowskich, szczególnie tych, których podmiotami są mężczyźni, można rozpoznać paradygmat ojca zgodny z tradycyjnym modelem rodziny żydowskiej. Przejawia się on na rozmaite sposoby. W kołysance *Jest na strychu dach wysoki* Barucha Szafira podmiotem mówiącym jest ojciec, którego rodzina znalazła się w trudnym położeniu. Choć głównym tematem kołysanki jest doświadczenie biedy, skarga ojca kumuluje się w pytaniu:

Kto pożyczyci dla mych dzieci
Kromkę chleba mojej żonie?²²

Warto odnotować tutaj dwa istotne zjawiska. Pierwszą kwestią jest to, że podmiot nie koncentruje się na swoich własnych potrzebach (a przecież prawdopodobnie również odczuwa zimno i głód), lecz chciałby zapewnić pokarm kołysanemu przez siebie dziecku. Drugą myślą, która się tu odsłania, jest podział ról rodziców – mimo iż to ojciec troszczy się o pokarm dla dzieci, to matce przypada rola tej, która te dzieci karmi. Co ciekawe, sytuacja opisywana przez podmiot, choć dotyczy całej jego rodziny, określona jest w tekście jako jego własna. Może to wynikać z tego, że ojciec, jako głowa rodziny, czuje się jej reprezentantem, przedstawicielem, kimś, w kim – podobnie jak w synekdosze w poezji – mieści się cała rodzina.

Wśród kołysanek ojcowskich są i takie, w których pojawia się wątek nieobecności matki. Należy do nich *Kołysanka* Maniego Łejba. Sytuacja komunikacyjna tego utworu jest niezwykła, ponieważ zawiera niejednoznaczny dialog z dzieckiem. Z czego wynika owa niejednoznaczność? Pytania zadawane przez chłopca z utworu są pytaniami realistycznymi, możliwymi do zadania, wręcz narzucającymi się z perspektywy dziecka, które niewiele rozumie z sytuacji, w jakiej się znalazło, a które nie chce jeszcze spać i przerywa ojcu próbę ukołysania go. Dialog ten może jednak być jedynie pozorny – przecież utwór jest zamkniętą całością, napisaną w ściśle określonej formie. Choć treść pytań pojawiających się w tej kołysance jest prawdopodobna, to nieprawdopodobne są sposób i forma,

²⁰ J. Kupczak, *Osobotwórcza rola rodziny w religii Starego Testamentu*, „Horyzonty Polityki” 2016, nr 7, s. 120–121.

²¹ Tamże, s. 121.

²² J. Ficowski, *Rodzynki z migdałami. Antologia poezji ludowej Żydów polskich w przekładach Jerzego Ficowskiego*, Wrocław 1988, s. 28.

w których występują. Utwór przejawia bowiem charakterystyczną dla kołysanki żydowskiej budowę trójkową, przy czym nie tylko liczba zwrotek stanowi wielokrotność cyfry trzy, ale przede wszystkim każda ze strof ma trzy wersy, co sprawia, że przestrzeń na odpowiedź zostaje znacznie ograniczona²³. Każde kolejne pytanie sprowokowane jest nieprecyzyjną odpowiedzią na poprzednie, a każda odpowiedź powoduje, że trudno określić, kto w tym wszystkim jest zagubiony bardziej – ojciec czy zadające pytania dziecko.

Czytając tę kołysankę, trudno oprzeć się wrażeniu, że podmiot mówiący usiłuje stworzyć atmosferę bezpieczeństwa. W pierwszym wersie utworu podana zostaje informacja, że drzwi i okna pomieszczenia, w którym znajdują się ojciec i syn, są zamknięte, zupełnie jakby sytuacja usypiania dziecka wymagała odseparowania rodziny od świata zewnętrznego. Wielopłaszczyznowy strach przed kryjącym się w ciemności niebezpieczeństwem, przed perspektywą wiecznego braku matki i przed zmarłymi, którzy mogliby powstać, zostaje wyrażony przez dziecko wprost, a reakcjami ojca na ów strach są unikanie odpowiedzi na trudne tematy, próba uspienia dziecka i obietnica: „Będę przy tobie jak matka”²⁴. Ojciec powtarza tę obietnicę dwukrotnie, jakby chciał utwierdzić samego siebie w przekonaniu, że poradzi sobie z odpowiedzialnością za syna, że będzie w stanie się nim zaopiekować i ochronić go przed niebezpieczeństwem, przysyłając nieco pustkę spowodowaną śmiercią matki, a nade wszystko że podejmie próbę zastąpienia jej.

Motyw śmierci matki pojawia się także w kołysance nr 79 z antologii Szaula Ginsburga i Pessacha Marka *Jewriejskija narodnyja piesni w Rossi*, tłumaczonej na polski przez Annę Jeziorkowską-Polakowską. Pierwszą rzeczą, która zwraca uwagę, jest fakt, że ten ojciec, w przeciwieństwie do taty z poprzednio omawianej kołysanki, nawet nie próbuje przejmować obowiązków matki. Wie, że nigdy nie zdoła jej zastąpić, szczególnie w aspektach związanych z wychowaniem małej istoty. Ujawnia się tutaj przekonanie o istnieniu ról, które w życiu dziecka może spełnić jedynie matka, zarówno w kwestiach społecznych, jak i obrzędowych, a także w kontekście codziennych rytuałów domowych.

Podmiot mówiący wyjaśnia, że zrobił wszystko, co mógł, by uratować kobietę i żywił głęboką nadzieję, że uda jej się przeżyć. To, w jaki sposób ojciec mówi o poszukiwaniach kogoś, kto zastąpi dziecku nieobecną matkę, może sugerować bardzo głębokie emocje, takie jak lęk przed przyszłością, poczucie winy i poczucie zobowiązania wobec małego człowieka, od którego nigdy się nie uwolni. Interesująca jest w tym kontekście treść ostatniej zwrotki:

Do kołyki sieroty dostał się ogień,
Jak na szczerym polu w słomie ze stodoły²⁵.

²³ Zob. A. Jeziorkowska-Polakowska, dz. cyt., s. 146.

²⁴ Tamże, s. 212.

²⁵ Tamże.

Czym jest ogień, który dostał się do kołyski dziecka? Można utożsamiać go ze złymi emocjami, afektami, samotnością – żywiołem, z którym ojciec może sobie nie poradzić. Może być tak, że ów ogień podmiot przywołuje w kontekście swojego wyobrażenia o roli matki w rozwoju dziecka, w którego centrum mieści się wspieranie go w trudnych emocjonalnie sytuacjach i umiejętność ujarzmiania tych emocji. O jego bezsilności wobec tych żywiołów świadczy porównanie płonącej kołyski do płonącej w szczerym polu stodoły. Słoma znajdująca się w niej płonie szybko i nagle, tak że człowiek może nie być w stanie jej ugasić, nawet jeśli przebywa odpowiednio blisko.

Ogień nie musi być symbolem emocji, które wypływają z wnętrza dziecka, a w których ujarzmianiu ojciec musi teraz zastępować matkę. Może to być także odzwierciedlenie jego własnych emocji, które uniemożliwiają mu odpowiednie reagowanie. Ograniczenie to jednak nie musi wynikać z różnic płciowych, ale zwyczajnie z jego prywatnych lęków, jego bólu i cierpienia.

Kołyszący ojcowie z powyższych utworów znajdują się w sytuacji, w której muszą zastanowić się nad swoją tożsamością i niejako połączyć role matki i ojca, wykształcając coś na podobieństwo tożsamości pośredniej między tymi formami. To, co również je łączy, to fakt, że mimo pozornego skoncentrowania się na dziecku – będącym podmiotem działań, ich przedmiotem bądź adresatem opowieści – najistotniejsze okazują się w nich przeżycia, działania czy emocje ojca. W tych, w których ojciec wypowiada się bezpośrednio, możemy mówić o ich funkcji autoterapeutycznej, a więc o sytuacji, w której sztuka staje się narzędziem autoterapii, zarówno jako kod, za pomocą którego cierpiący autor może wyrazić swoje emocje, przeżyć je i – być może – przezwyciężyć, jak i jako kontekst²⁶, w którym głęboko zraniony człowiek może odnaleźć oczyszczenie.

Autoterapeutyczny wymiar kołysanki matczynej

O modelu relacji między ojcem a dzieckiem funkcjonującym w kulturze polsko-żydowskiej przełomu XIX i XX wieku nie mówią wyłącznie utwory tworzone przez mężczyzn. Postać taty pojawia się również w kołysankach, których autorstwo można przypisać matce²⁷. Co istotne, wzór ojca, który się z nich wyłania, bardzo często nie tyle jest relacją z faktycznych działań głowy rodziny, ile zapowiedzią tego, co ma dopiero nastąpić po powrocie nieobecnego ojca lub odzwierciedleniem wyobrażeń matki na temat tego, co mogłoby się wydarzyć, gdyby jego powrót był możliwy. Warto zauważyć, że niejednokrotnie kobieta-matka śpiewająca kołysankę nie sprowadza mężczyzny jedynie do roli ojca – przeciwnie, utwór,

²⁶ Pojęcia *kodu* i *kontekstu* używam w odwołaniu do teorii komunikacji Romana Jakobsona.

²⁷ W tej części pracy będę analizować kołysanki, w których autorstwo kobiety/matki jest potwierdzone, a także utwory, których autor jest nieznan, a których podmiot mówiący nazywa siebie matką.

choć kierowany do dziecka, staje się pretekstem do wyrażenia jej osobistego stosunku do nieobecnego mężczyzny.

Nieobecność ojca jest szczególnie wyraźna w kołysankach, w których jej przyczyną jest jego śmierć. Taka sytuacja występuje w kołysance nr 81 z antologii Ginsburga i Marka²⁸, gdzie załamana po śmierci ukochanego matka opowiada dziecku o nieszczęściu, które stało się ich udziałem. Kobieta straciła ojca dziecka podczas ciąży. Rozpacza, ponieważ znalazła się w trudnym położeniu nie tylko pod względem emocjonalnym, lecz także finansowym. Jej ból jest wywołany zarówno śmiercią mężczyzny, jak i narodzinami syna, co ujawnia się w pierwszych wersach kołysanki:

Zamknij, moje dziecko, swoje oczęta
I nie zabieraj mi mojego życia
O swoim wielkim nieszczęściu, moje dziecko, nie wiesz.
O tym, o czym ci teraz mówię.

[...]

Rozpaczam, że cię urodziłam
Na kłopoty, nieszczęścia, na ból²⁹.

Pierwszy wers utworu brzmi zupełnie zwyczajnie – zwrot do dziecka i prośba o zamknięcie przez nie oczu całkowicie wpisują się we wzorec kołysanki. Jednak w kontekście drugiego wersu pierwszy staje się niepokojący, gdyż śpiewająca kołysankę matka nie chce, aby dziecko „odebrało jej życie”. Sformułowanie to może sugerować, że kobiecie nie chodzi jedynie o to, by dziecko spokojnie przespało (i pozwoliło jej przespać) noc. Przeciwnie, jej słowa świadczą o postrzeganiu dziecka jako ciężaru, którego kobieta nie chce na siebie wziąć. Biorąc pod uwagę obecne w wielu kulturach skojarzenie lub/i utożsamienie snu ze śmiercią³⁰, można zaryzykować tezę, że zrozpaczona matka pragnie, by dziecko zniknęło, by zasnęło snem wiecznym. W tym kluczu interpretować można również zagadkową postać anioła, która pojawia się w drugiej strofie, identyfikując ją jako Anioła Śmierci.

Wizja matki pragnącej śmierci własnego dziecka może być nadinterpretacją stanu, w jakim znajduje się śpiewająca kobieta. Przytoczone wyżej słowa wypowiedziane mogły zostać w afekcie, w przypiływie rozpaczy i wcale nie musiały oznaczać myślenia o dziecku w perspektywie jego potencjalnej śmierci. Równie prawdopodobną interpretacją tych wersów jest wynikająca z poczucia bezsilności

²⁸ A. Jeziorowska-Polakowska, dz. cyt., s. 223.

²⁹ Tamże, s. 223–224.

³⁰ Silny związek snu i śmierci możemy zaobserwować już od starożytności. Więcej na temat analogii między snem a śmiercią: A. Krzyżanowska, *Ostatnia podróż – czyli polska i francuska metafora śmierci*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 1998, nr 9, s. 105.

refleksja o tym, że samotnej kobiecie łatwiej byłoby poradzić sobie z sytuacją, w której się znalazła, gdyby dziecko nie pojawiło się na świecie. Kołysanka staje się więc bezpieczną przestrzenią do radykalizacji nieakceptowalnych społecznie transgresyjnych matczynych pragnień i emocji.

Warto w tym miejscu zauważyć, że rozpacz po śmierci ukochanego mężczyzny prawie całkowicie stłumiona jest negatywnymi odczuciami związanymi z odpowiedzialnością za wychowanie potomka i utrzymanie rodziny, która spadła na kobietę, a także perspektywą cierpienia, które czeka jej syna, kiedy ten będzie starszy i uświadomi sobie położenie swojej rodziny. Kołysanka bowiem nie koncentruje się na tęsknocie za ukochanym – informacje o bliskości matki i zmarłego można odczytać jedynie między wierszami. Pragmatyczny wymiar bycia samotną matką wiąże się z przejęciem części obowiązków męża przez żonę. Bohaterka utworu zdaje sobie sprawę z tego, że oprócz ukochanej osoby straciła także partnera, który mógłby być dla niej wsparciem w obowiązkach związanych z posiadaniem rodziny.

Perspektywa ciężkiej pracy, która czeka kobietę w związku ze śmiercią męża, nie jest jedyną przygnębiającą ją sprawą. Duży ciężar stanowi dla niej również perspektywa przyszłości dziecka dorastającego bez ojca. Sam fakt, że porusza ona w ogóle ten problem, świadczy o tym, iż syn nie jest jej obojętny, i podważa nieco tezę o pragnieniu śmierci dziecka.

Należy tu jednak dodać, że wizja roztaczana przed słuchaczem przez kobietę kłóci się z faktem, że gmina żydowska miała zobowiązania wobec osieroconego dziecka, ponieważ starotestamentalne prawo stawiało przed Żydami wymóg opieki nad słabymi, na czele których stały sieroty i wdowy³¹. Wobec tego skrajny pesymizm wdowy można wytłumaczyć zachwianiem jej poczucia niezależności i intensywnym przyplływem negatywnych emocji, przysłaniających jakkolwiek pozytywną perspektywę przyszłości. Nie można też wykluczyć, że obawa przed niewypełnieniem zobowiązań opiekuńczych przez społeczność była uzasadniona. Być może matka z kołysanki była świadkiem sytuacji, w której wdowie i sierocie odmówiono pomocy, albo żyła w oddaleniu od gminy żydowskiej, w związku z czym nie miała osób, do których mogłaby zwrócić się o pomoc.

Z kołysanki nr 81 wyłania się złożony i niejednoznaczny portret psychologiczny kobiety, dla której utracony mąż miał być partnerem w procesie budowania wspólnej przyszłości dla siebie i dziecka, a także stanowić wsparcie w obowiązkach wynikających z posiadania rodziny. Z zupełnie przeciwną sytuacją mamy do czynienia w *Kołysance I*, gdzie na pierwszy plan wysuwa się wzajemna relacja dwojga ludzi, z których jedno owdowiało. Kobieta usypiająca dziecko opowiada historię dotkniętej tragedią pary królewskiej i lamentuje nad własną stratą. Ów

³¹ M. Łopot, *Żydowska opieka nad dzieckiem sierocym w Galicji w XIX i na początku XX w. (do 1914 r.)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie: Pedagogika” 2004, z. XIII.

lament i usypianie dziecka pojawiają się w historii króla i królowej jak refren. Co warte zauważenia, dzieje się to w obrębie jednej strofy:

Lulaj, lulajże, ptaszyno
moja malusieńka!...
Taką miłość utraciłam,
Że mi serce pęka!³²

Kobieta zwraca się do dziecka w sposób pieszczotliwy, nazywając je swoją malusieńką ptaszyną, co świadczy o tym, że w przeciwieństwie do matki z poprzedniej kołysanki ta bohaterka nie ma nawet cienia morderczych myśli, po czym płynnie przechodzi do wyrażenia swojego rozrywającego serce bólu. W emocjonalny sposób wyraża się również o oplakiwanym mężczyźnie, mówiąc o odczuwanej wobec niego miłości. Mając świadomość tragedii przeżywanej przez bohaterkę, możemy przypuszczać, że opowieść o królewskiej parze jest opowieścią o jej własnym doświadczeniu. Dlaczego jednak nie mówi o nim wprost? Być może chce uchronić dziecko przed brutalnym skonfrontowaniem się ze śmiercią kogoś bliskiego, a nie mogąc się powstrzymać przed mówieniem o swoim bólu, ukrywa go w bajce – w opowieści, która nawet jeśli smutna, ma zamortyzować nieco zderzenie ze srogą rzeczywistością.

To, że coś złego wydarzy się w tej bajce, zostaje zasugerowane na samym początku. Podmiot mówiący w pierwszej strofie ujawnia, że opowieść jest pełna smutku i goryczy, jednocześnie kreując świat z pozoru idealny, szczęśliwy poprzez opis życia pary królewskiej i bardzo znaczącą figurę zamieszkaną przez ptaszka winnicy, a więc miejsca szczególnego w kontekście żydowskiej symboliki, wiążącej winnicę z ziemią obiecaną. Andrzej Strus o jednym z najpiękniejszych obrazów winnicy w Piśmie Świętym (Iz 5, 1–7) pisze:

Winnica była zawsze jedną z podstawowych form upraw ziemi palestyńskiej. [...] Kraj znany z obfitości „zboża i wina” (Pp 33, 28) stał się niejako synonimem winnicy, a symboliczny związek między winnicą i narodem znalazł swój wyraz w pieśniach winogrodników³³.

W pewnym momencie szczęście pary królewskiej kończy się – król umiera, a po jego śmierci razem z królową rozpacza także przyroda, czego wyrazem jest złamanie się gałązki na drzewie w winnicy i opuszczenie gniazda przez ptaszka. Winnica staje się miejscem pozbawionym życia.

Warto zaakcentować obecność „ptaszka” zarówno w tych częściach kołysanki, w których śpiewająca kobieta mówi o swoim bólu w sposób bezpośredni, jak

³² J. Ficowski, dz. cyt., s. 32.

³³ A. Strus, *Funkcja obrazu w przekazie biblijnym: obraz winnicy w Iz 5, 1–7 i w Ewangelii*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1977, nr 15/2, s. 32.

i w opowiadanej przez nią historii. Zwracając się do dziecka, mogłaby użyć wielu innych spieszczeń, a jednak mówi do niego „ptaszyno”, co może sugerować związek odbiorcy kołysanki ze stworzeniem zamieszkującym winnicę królowej. Aby jeszcze ściślej zrozumieć ten związek, należy sięgnąć do bardzo szerokiej symboliki ptaków w kulturze żydowskiej. Jeden z jej aspektów to obecność tych zwierząt na macewach. Szczególną uwagę zwraca umieszczony na nagrobkach wdów „pelikan raniący własną pierś, by krwią nakarmić wygłodniałe pisklęta”³⁴. Nie pelikan jest tu jednak istotny, ale głodne pisklęta, które w tradycji żydowskiej symbolizują osierocone dzieci³⁵. Czy więc ptaszek z opowieści jest figurą dziecka śpiewającej kobiety? Być może. Zakładając, że tak, należy wskazać różnicę losów dziecka i ptaszka z kołysanki – dziecko jest usypiane przez matkę, jednocześnie stając się odbiorcą jej skargi, w związku z czym można podejrzewać, że znajduje się ono przy matce, podczas gdy ptaszek opuszcza winnicę, pozostawiając królową samą z jej smutkiem.

Obraz ptaszka opuszczającego gniazdo kojarzy się z takim momentem w życiu rodziny, w którym dorastające dzieci wyprowadzają się z domu, a częstotliwość ich kontaktów z rodzicami radykalnie się zmniejsza. Nie bez powodu w psychologii mówi się o syndromie opuszczonego lub pustego gniazda³⁶. Czy zatem mamy tutaj do czynienia z towarzyszącym kobiecie lękiem przed przyszłością i samotnością spowodowaną odejściem dziecka? Jest to możliwe, niemniej nie można również wykluczyć innej interpretacji. Kobieta, która doświadczyła utraty kogoś bliskiego, może odczuwać lęk przed utratą kolejnej ważnej w jej życiu osoby. Obraz winnicy pozbawionej obecności małego stworzenia może być odzwierciedleniem nieuświadomionego lęku przed zniknięciem z życia kobiety dziecka³⁷.

Nieobecność mężczyzny w życiu rodziny i ból po jego odejściu nie zawsze wiąże z jego śmiercią. Wśród kołysanek, w których obok próby uspienia dziecka wyraźnie wybrzmiewają potrzeba wyrażenia trudnych emocji i skarga, pojawiają się teksty napisane po rozpadzie związku. Takim tekstem jest kołysanka nr 80. Kobieta śpiewająca czuje się zdradzona i oszukana – mężczyzna, którego kochała, odszedł do innej dziewczyny, mimo obietnicy, że weźmie ją – jak można się domyślać – za żonę. Są też utwory, w których nie tylko istnieje perspektywa powrotu ojca, ale także wiąże się ona z poprawą sytuacji (przede wszystkim finansowej) rodziny, gdyż rozłąka jest jedynie chwilowa. Tak jest na przykład w kołysance nr 82. Matka tłumacząca dziecku sytuację, w której się znajdują, pozostaje głęboko nieszczęśliwa, co prawdopodobnie wynika z tęsknoty za ojcem dziecka. Pociesza się jednak nadzieją na wyjazd do Ameryki, w której mężczyzna pracuje.

³⁴ S. Rotowska-Śpiewak, *Judaistyczne nagrobki jako egzemplifikacja tożsamości żydowskiej – kulturowej i osobowościowej* [w:] *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. M. Markiewicz, A. Stronciwilk, P. Ziegler, Katowice 2016, s. 111.

³⁵ Tamże.

³⁶ M. Skalny, M. Kocoń, *Rodzina w procesie opuszczania gniazda przez dorastające dzieci*, „Pedagogika Rodziny” 2018, nr 8, s. 27–36.

³⁷ Dziękuję Annie Bieryt za zwrócenie uwagi na tę perspektywę.

Celowo używam tu sformułowania „pociesza się”, ponieważ snuje swoją opowieść mimo świadomości, że dziecko niczego nie rozumie – a może właśnie dlatego. Mało tego, pociechą w tęsknocie nie jest dla niej jedynie treść kołysanki, ale przede wszystkim sama czynność kołysania ukochanego dziecka i jego bliskość.

W wyżej omówionych kołysankach znów mamy do czynienia ze śpiewaniem utworu w chwili przeżywania trudnych emocji przez nadawcę komunikatu poetyckiego. Kołysanka staje się dla matki przestrzenią do wyrażenia swojego bólu, narzędziem, dzięki któremu może zbliżyć się do będącego dla niej pociechą dziecka, lub treścią, która będzie jej przypominała o tym, że jej nieszczęście jest jedynie chwilowe. Wynika stąd, że dwa kody, w których nadawana jest kołysanka – słowo i muzyka – przekazują różne, może nawet radykalnie różne treści: przede wszystkim mają uspokoić dziecko, a także stać się przestrzenią do bezpiecznego wyrażania trudnych emocji przez rodzica. Jednocześnie jednak słuchacza pozostającego poza sytuacją aktu komunikacyjnego – niebędącego ani nadawcą, ani domyślnym odbiorcą – mogą zaniepokoić.

Kołysanki żydowskie i polsko-żydowskie jako piosenki

Niezależnie od tego, co w utworach jest zawarte, po raz kolejny mamy do czynienia z sytuacją, w której – wydawać by się mogło – główny cel kołysanki, jakim jest uspienie dziecka, schodzi na plan dalszy, a funkcją nadrzędną komunikatu staje się autoterapia podmiotu mówiącego. Śpiewające matki mierzą się z utratą partnera, co stanowi sytuację analogiczną do stanu rzeczy prezentowanego w utworach ojcowskich. Interesujące w niej jest to, że w momencie gdy to ojciec zostaje sam z dzieckiem, usiłuje niejako zastąpić dziecku rodzicielkę i choć częściowo wejść w role kulturowo przypisywane kobietom, podczas gdy w kołysankach matczynych takich prób nie widać.

Motyw przewodni, który wyłonił się z badanych przeze mnie kołysanek, to przeżycia, działania i emocje śpiewających dorosłych przy jednoczesnym pozornym skoncentrowaniu się na dziecku. Niezależnie od celu tworzenia kołysanek, odpowiadającego za ich melodię, funkcją determinującą ich treść jest potrzeba ukołysania samych siebie przez autorów, autoterapia i próba uporządkowania swoich własnych emocji. Za treść kołysanki odpowiada również ogólna sytuacja życiowa jej nadawcy, w utworach tych bowiem pojawiają się – nieraz wręcz sprawozdawczo – opowieści o wydarzeniach, które doprowadziły podmiot do sytuacji, w której się znajduje, lub nawiązania do nich, a także opisy warunków życia rodzin będących w centrum zainteresowania osób mówiących. Należą do nich: śmierć lub emigracja współmałżonka, porzucenie przez ukochaną osobę, a także przebywanie w oddaleniu od ojczyzny i sytuacja materialna. Sytuacja komunikacyjna tych utworów wiąże się też ściśle ze specyficzną funkcją przekazu werbalnego kołysanek, śpiewanych często dzieciom bardzo małym, funkcjonującym

w świecie przedwerbalnym, co wymaga dalszych badań na pograniczu różnych dyscyplin naukowych.

Bibliografia

- Aarseth E.J., *Cybertekst: literatura ergodyczna*, tłum. A. Rogozińska [w:] *Antropologia twórczości słownej*, red. K. Hagemajer-Kwiatek, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder, Warszawa 2012.
- Adamczyk-Grabowska M., *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin 2004.
- Antosik-Piela M., *Tożsamość i ideologia. Literatura polsko-żydowska wobec syjonizmu*, Kraków 2020.
- Chłodnicka G., *Literatura żydowska: 1946–1992: bibliografia w wyborze*, Koszalin 1993.
- Ginsburg S., Marek P., *Jewriejskija narodnyja piesni w Rossi*, St. Petersburg 1901.
- Frybes S., *Literatura polska – literatura żydowska: współistnienie i wzajemne przenikanie*, „Collectanea Theologica” 1996, nr 66/2, s. 27–37.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2000.
- Jeziorkowska-Polakowska A., *Pieśni zaklęte w dwa języki... O kobysankach polskich, żydowskich i polsko-żydowskich (1864–1939)*, Lublin 2010.
- Krzyżanowska A., *Ostatnia podróż – czyli polska i francuska metaforyka śmierci*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 1998, nr 9.
- Kupczak J., *Osobotwórcza rola rodziny w religii Starego Testamentu*, „Horyzonty Polityki” 2016, nr 7.
- Literatura polsko-żydowska 1861–1918. Studia i szkice*, red. Z. Kołodziejska-Smagała, M. Antosik-Piela, Kraków 2018.
- Łapot M., *Żydowska opieka nad dzieckiem sierocym w Galicji w XIX i na początku XX w. (do 1914 r.)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie: Pedagogika” 2004, z. XIII.
- Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*, red. E. Prokop-Janiec, Kraków 1996.
- Niewiara A., *Piosenka – gatunek ewoluujący?* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004.
- Prokop-Janiec E., *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013.
- Rodzinki z migdałami. Antologia poezji ludowej Żydów polskich w przekładach Jerzego Ficowskiego*, red. J. Ficowski, Wrocław 1988.
- Rotowska-Śpiewak S., *Judaistyczne nagrobki jako egzemplifikacja tożsamości żydowskiej – kulturowej i osobowościowej* [w:] *Pomiędzy tożsamością a obrazem*, red. M. Markiewicz, A. Stronciwilk, P. Ziegler, Katowice 2016.
- Skalny M., Kocoń M., *Rodzina w procesie opuszczania gniazda przez dorastające dzieci*, „Pedagogika Rodziny” 2018, nr 8.
- Słownik języka polskiego PWN*, t. 1, red. nauk. M. Szymczak, Warszawa 2004.
- Stefaniak B., *Od lipowej kolebeczki do „kobyłki na srebrnych nowiach” – uwagi o języku kobysanki*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 102/1.

- Strus A., *Funkcja obrazu w przekazie biblijnym: obraz winnicy w Iz 5, 1–7 i w Ewangelii*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1977, nr 15/2.
- Suska D., „*Tacierzyństwo*” jako leksykalny wykładnik nowego ojcostwa w świetle męskich blogów rodzicielskich (refleksja lingwistyczno-kulturowa), „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN” 2016, t. LXII.
- Wesołowski F., *Zasady muzyki*, Warszawa 1986.